

3º CICLO EM ESTUDOS DO PATRIMÓNIO
HISTÓRIA DA ARTE

Corpo. Espaço. Natureza:
Aproximações à obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes.

RODRIGO NIZA DE CARVALHO TEIXEIRA MAGALHÃES

D

Ano



Rodrigo Niza de Carvalho Teixeira Magalhães

Corpo. Espaço. Natureza:

Aproximações à obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes.

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património, área de especialização em História da Arte, orientada pelo Professor Doutor Hugo Daniel Silva Barreira e pelo Professor Doutor Rui Miguel Almeida Maia.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

Índice

Declaração de honra	7
Agradecimentos.....	9
Resumo.....	10
Abstract	11
Índice de Figuras	12
Introdução	18
1.Corpo.....	62
2.Espaço	156
3.Natureza	225
4.Alberto Carneiro	313
5.Pedro Cabrita Reis.....	424
6.Rui Chafes.....	531
7.Reaproximações:.....	650
7.1. Carneiro	651
7.2. Cabrita Reis	691
7.3. Chafes	736
Considerações Finais.....	775
Referências Bibliográficas	804

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 6 de setembro de 2023

Rodrigo Niza de Carvalho Teixeira Magalhães

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Hugo Daniel Silva Barreira e ao meu orientador, Professor Doutor Rui Miguel Almeida Maia, pela exigência, dedicação, rigor científico, transmissão de saber e pelo acompanhamento permanente ao longo deste percurso.

Uma especial menção à Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares, que apesar não ter podido acompanhar esta etapa de uma forma presente, é a responsável pela gestação embrionária, deixando a sua marca indelével, continuada ao longo destes quatro anos.

À Galeria Fernando Santos e Galeria João Lagoa por todo o material disponibilizado, bem como pela ajuda na investigação bibliográfica sobre os três artistas.

Ao *Jornal Artes Entre As Letras*, na pessoa da Doutora Nassalete Miranda pela possibilidade de exercer e praticar mensalmente a árdua tarefa do pensamento e das suas abrangências e responsabilidades inerentes.

Um agradecimento especial aos meus pais pela oportunidade concedida em mais uma etapa académica, agilizando as dificuldades, auxiliando e minorando os impasses pela sua dedicação, paciência e entusiasmo em mim depositados.

Resumo

A presente investigação realiza uma abordagem transdisciplinar entre as noções de corpo, espaço e natureza e o *corpus* de obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes. O pensamento teórico, reflexivo e a actividade plástica dos três artistas possibilitam uma estruturação assente num pensamento conceptual e estético sobre as suas manifestações artísticas, em que as três noções conceptuais substanciam três problemáticas que se integram na actividade englobante do presente trabalho. As obras dos artistas constituem o epicentro de análise, donde partem os veículos de pensamento que se estruturam, na elaboração e concretização relacional. A compreensão reflexiva e analítica dos artistas em estudo oferece um contributo de investigação dentro do panorama contemporâneo da História da Arte portuguesa.

A investigação resulta e articula-se numa estruturação marcada pela sua mobilidade e flutuação, possibilitando o contacto com várias linhas de pensamento, extraídas da História da Arte, alargando-as até às disciplinas de estética, filosofia, sociologia, oferecendo com isto, um mapeamento alargado de redes de ligações, de sistemas de intervenção assentes num estudo transdisciplinar pretendido para a presente abordagem. Corpo, espaço e natureza são constituídos por um conjunto teórico capaz de iniciar, desenvolver e estimular uma relação heterogénea, indicada pelas observações estéticas e plásticas dos artistas escolhidos. O *corpus* de obra foi seleccionado, limitado ao âmbito da escultura de forma a manter uma coesão programática concnecnete às especificidades físicas da objectualidade material escultórica. A convocação para o espaço da obra artística de corpo, espaço e natureza permite uma diversificação temática, sem restrições, elencando uma problemática conceptual assente sob as bases da investigação contemporânea da arte.

Palavras-chave: Transdisciplinaridade; Escultura; Arte Contemporânea; Heterogeneidade

Abstract

The present research undertakes a transdisciplinary approach between the concepts of body, space and nature and the body of work of Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes. The theoretical and reflexive thinking and the artistic activity enable a form of structure grounded on an aesthetical form of thought regarding the artistic manifestations, in which the three conceptual notions give substance to the three conceptions that integrate on the inclusive activity of the present work. The artists' work constitute the epicentre of analysis, from where the vehicles of thought anchor on a relational elaboration. The analytical reflexive comprehension of the artists in the current investigation portrays a contributonal value from a portuguese contemporary History of Art viewpoint.

The present study articulates and results in a research composition characterized by its mobility and fluctuation, enabling contact with several lines of thought, drawn from the History of Art, enlarging them to reach other fields of investigation such as aesthetics, philosophy, sociology, by way of establishing a metaphorical mapping, defined by its networks and its interventional systems implied in a transdisciplinary in-depth investigation. Body, space and nature are constituted by a theoretical set adequate and efficient, in order to expand and stimulate a heterogeneity relation, indicated by the aesthetical and plastic observations extracted from the selected artists. The artists' body of work was singled out from a methodological restriction, that of sculpture, in order to maintain a programmatic cohesion relative to the physical specificities of the material objectuality of sculpture. The integration in the artistic field of body, space and nature allows a thematic diversification, with no restrictions, casting a conceptual dialogue grounded on the surface of a contemporary art investigation.

Key-words: Transdisciplinarity; Sculpture; Contemporary Art; Heterogeneity

Índice de Figuras

Figura 1- Tony Smith. <i>We Lost</i> , 1962.....	132
Figura 2- Richard Serra. <i>Strike: To Roberta and Judy</i> , 1969-71.....	135
Figura 3- Jannis Kounellis. <i>Untitled (Coffee)</i> , 1989-91.....	137
Figura 4- Dan Flavin. <i>The nominal three (to William of Ockham)</i> , 1963.....	140
Figura 5- Dan Graham. <i>Passage Intime</i> , 2015.....	143
Figura 6- Per Kirkeby. <i>Brick Sculpture</i> , 1994.....	145
Figura 7- Robert Morris. <i>Untitled (L-Beams)</i> , 1965.....	148
Figura 8- Heimo Zobernig. <i>Untitled</i> , 1986.....	152
Figura 9- Anthony Caro. <i>Sculpture two</i> , 1962.....	153
Figura 10- Auguste Rodin. <i>The three shades</i> , 1880.....	205
Figura 11- Naum Gabo. <i>Two Cubes</i> , 1930.....	208
Figura 12- El Lissitzky. <i>Prounenraum</i> , 1923 (reconstruído em 1971).....	210
Figura 13- Robert Morris. <i>Untitled</i> , 1965.....	213
Figura 14- Nancy Holt. <i>Sun Tunnels</i> , 1973-76.....	238
Figura 15- Walter de Maria. <i>The Lightning Field</i> , 1974-76.....	282
Figura 16- Hamish Fulton. <i>No Darkness</i> , 1979.....	297
Figura 17- Richard Long. <i>A line made by walking</i> , 1967.....	302
Figura 18- Michael Heizer. <i>Displaced/Replaced Mass (1/3)</i> , 1969.....	307
Figura 19- Dennis Oppenheim. <i>One-Hour run (detail)</i> , 1968.....	309
Figura 20- Robert Smithson. <i>Broken Circle and Spirall Hill</i> , 1971.....	311
Figura 21- Alberto Carneiro. <i>Sobre os rios II</i> , 1997-98.....	314
Figura 22- Alberto Carneiro. <i>Corpo mandala</i> , 1995.....	317
Figura 23- Alberto Carneiro. <i>Árvore da vida</i> , 1998-00.....	321
Figura 24- Alberto Carneiro. <i>Os 4 elementos</i> , 1969-70.....	324

Figura 25- Alberto Carneiro. <i>A Flor</i> , 1968-69.....	328
Figura 26- Alberto Carneiro. <i>Tântrica</i> , 1987.....	334
Figura 27- Alberto Carneiro. <i>Mântrica</i> , 1987.....	337
Figura 28- Alberto Carneiro. <i>Mantra da floresta</i> , 2004-05.....	339
Figura 29- Alberto Carneiro. <i>O Laranjal- Natureza envolvente</i> , 1969.....	341
Figura 30- Alberto Carneiro. <i>Tempo de ver, tempo de ser árvore e arte</i> , 1996.....	346
Figura 31- Alberto Carneiro. <i>Operação estética em Vilar do Paraíso</i> , 1973.....	353
Figura 32- Alberto Carneiro. <i>Trajecto de um corpo</i> , 1976-77.....	355
Figura 33- Alberto Carneiro. <i>Escultura dentro da Floresta</i> , 1968-69.....	356
Figura 34- Alberto Carneiro. <i>Árvore: Mandala do fogo</i> , 1989-90.....	360
Figura 35- Alberto Carneiro. <i>Meu corpo árvore</i> , 2001.....	365
Figura 36- Alberto Carneiro. <i>A casa do corpo e da floresta</i> , 1997-2002.....	369
Figura 37- Alberto Carneiro. Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora, 1992.....	375
Figura 38- Alberto Carneiro. <i>Sobre os ventos</i> , 1997-98.....	377
Figura 39- Alberto Carneiro. <i>inside/outisder</i> , caderno preto, 1968-71.....	379
Figura 40- Alberto Carneiro. Uma linha para os teus sentimentos estéticos, 1970-71...	382
Figura 41- Alberto Carneiro. <i>Momento 12- o ar com uma imagem do teu ser imaginante</i> , 2011-13.....	386
Figura 42- Alberto Carneiro. <i>Evocações d'água</i> , 1991-92.....	387
Figura 43- Alberto Carneiro. <i>Sobre o meu jardim</i> , 1998-99.....	400
Figura 44- Alberto Carneiro. <i>Nas margens de um rio</i> , 1993.....	402
Figura 45- Alberto Carneiro. <i>The stone garden</i> , 1995-96.....	414
Figura 46- Alberto Carneiro. <i>A casa da terra e do fogo</i> , 2002-04.....	416
Figura 47- Alberto Carneiro. <i>A casa da terra e do fogo</i> , 2002-04.....	417
Figura 48- Alberto Carneiro. <i>Sobre as árvores</i> , 1997-98.....	420

Figura 49- Pedro Cabrita Reis. <i>To ascertain Something</i> , 2000.....	428
Figura 50- Pedro Cabrita Reis. <i>Luz de casa</i> , 2002.....	430
Figura 51- Pedro Cabrita Reis. <i>Testemunha</i> , 1991.....	433
Figura 52- Pedro Cabrita Reis. <i>Alexandria</i> , 1990.....	438
Figura 53- Pedro Cabrita Reis. <i>Desenhado no céu</i> , 1991.....	439
Figura 54- Pedro Cabrita Reis. <i>The Harbor (two elements)</i> , 2004.....	442
Figura 55- Pedro Cabrita Reis. <i>Bronze models on casual socle 5</i> , 2003.....	444
Figura 56- Pedro Cabrita Reis. <i>Um quarto dentro da parede</i> , 1989.....	446
Figura 57- Pedro Cabrita Reis. <i>Orfanato</i> , 1995.....	449
Figura 58- Pedro Cabrita Reis. <i>Inferno</i> , 1989.....	453
Figura 59- Pedro Cabrita Reis. <i>Morituri</i> , 1989.....	456
Figura 60- Pedro Cabrita Reis. <i>Furtivo Fra Le Tenebre IX</i> , 1994.....	458
Figura 61- Pedro Cabrita Reis. <i>Des Dimanches Tristes</i> , 2000.....	465
Figura 62- Pedro Cabrita Reis. <i>Serene Disturbance</i> , 2002.....	468
Figura 63- Pedro Cabrita Reis. <i>Genitrix</i> , 1991.....	471
Figura 64- Pedro Cabrita Reis. <i>Atlas Coelestis I</i> , 1994.....	476
Figura 65- Pedro Cabrita Reis. <i>Atlas Coelestis III</i> , 1994.....	477
Figura 66- Pedro Cabrita Reis. <i>Das mãos dos construtores I</i> , 1993.....	480
Figura 67- Pedro Cabrita Reis. <i>Das mãos dos construtores II</i> , 1994.....	482
Figura 68- Pedro Cabrita Reis. <i>Rio</i> , 1992.....	484
Figura 69- Pedro Cabrita Reis. <i>A casa do silêncio branco</i> , 1990.....	491
Figura 70- Pedro Cabrita Reis. <i>A casa da paixão e do pensamento</i> , 1990.....	493
Figura 71- Pedro Cabrita Reis. <i>Lisbon Gates</i> , 1997.....	496
Figura 72- Pedro Cabrita Reis. <i>Una Casa</i> , 2000.....	500
Figura 73- Pedro Cabrita Reis. <i>Cidades cegas #4</i> , 1998.....	504

Figura 74- Pedro Cabrita Reis. <i>Cidades cegas #6/BÜRO</i> , 1999.....	506
Figura 75- Pedro Cabrita Reis. <i>A room for a poet</i> , 2000.....	510
Figura 76- Pedro Cabrita Reis. <i>21 brick columns</i> , 2005.....	512
Figura 77- Pedro Cabrita Reis. <i>Waterfall</i> , 1991.....	516
Figura 78- Pedro Cabrita Reis. <i>Ut cognoscant te</i> , 1990.....	518
Figura 79- Pedro Cabrita Reis. <i>Les heures oubliées</i> , 2004.....	521
Figura 80- Pedro Cabrita Reis. <i>The Umea piece</i> , 2006.....	523
Figura 81- Pedro Cabrita Reis. <i>True Gardens #1</i> , 2000.....	527
Figura 82- Pedro Cabrita Reis. <i>True Gardens #3</i> , 2004.....	528
Figura 83- Rui Chafes. <i>La Herida</i> , 1994.....	532
Figura 84- Rui Chafes. <i>Inimigo</i> , 1992.....	542
Figura 85- Rui Chafes. <i>Inferno</i> , 1992.....	545
Figura 86- Rui Chafes. <i>Cinza</i> , 2002.....	551
Figura 87- Rui Chafes. <i>Penumbra V</i> , 1990.....	554
Figura 88- Rui Chafes. <i>Crianças e Flores</i> , 1995.....	559
Figura 89- Rui Chafes. <i>A Manhã IV</i> , 1992/1993.....	562
Figura 90- Rui Chafes. <i>Cristal VII</i> , 1996.....	566
Figura 91- Rui Chafes. <i>Im Sommerwind</i> , 1997.....	568
Figura 92- Rui Chafes. <i>Sacrifício de Berlim</i> , 1993.....	571
Figura 93- Rui Chafes. <i>Sem Luz</i> , 1988/1989.....	574
Figura 94- Rui Chafes. <i>Inocente III; IV; V</i>	577
Figura 95- Rui Chafes. <i>Dollund</i> , 1987.....	583
Figura 96- Rui Chafes. <i>Irmãos II</i> , 1987.....	583
Figura 97- Rui Chafes. <i>Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo)</i> , 2000.....	597
Figura 98- Rui Chafes. <i>My Frozen Hand</i> , 1994.....	600

Figura 99- Rui Chafes. <i>A Manhã II</i> , 1992/1993.....	603
Figura 100- Rui Chafes. <i>Della povertà e della morte</i> , 2011	610
Figura 101- Rui Chafes. <i>Penugem</i> , 2015.....	614
Figura 102- Rui Chafes. <i>7 peças da série Penugem</i> , 2015.....	617
Figura 103- Rui Chafes. <i>Dez Almas Brancas I</i> , 1988/1989.....	621
Figura 104- Rui Chafes. <i>Dez Almas Brancas VIII; IX</i> , 1988/1989.....	625
Figura 105- Rui Chafes. <i>Essa visão das coisas a partir do exterior</i> , 2000.....	629
Figura 106- Rui Chafes. <i>Instinto primitivo da máscara</i> , 2000.....	632
Figura 107- Rui Chafes. <i>Lugar que não é um lugar (uma voz que vai enfraquecendo)</i> , 2000.....	638
Figura 108- Rui Chafes. <i>Que tudo sem nós por si continua</i> , 2000.....	641
Figura 109- Rui Chafes. <i>A amar as minhas cicatrizes</i> , 2000.....	649
Figura 110- Alberto Carneiro. <i>O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente</i> , 1968.....	674
Figura 111- Pedro Cabrita Reis. <i>The White Room (About T.S.Eliot)</i> , 2006.....	716
Figura 112- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006.....	718
Figura 113- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	720
Figura 114- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	721
Figura 115- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	722
Figura 116- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	724
Figura 117- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	724
Figura 118- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	725
Figura 119- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	728
Figura 120- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	730
Figura 121- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	732

Figura 122- Pedro Cabrita Reis. <i>Fundação</i> , 2006 (pormenor da instalação).....	733
Figura 123- Rui Chafes. <i>Chegar sem partir</i> , 2022.....	759
Figura 124- Rui Chafes. <i>Tranquila ferida do sim, faca do não</i> , 2000/13.....	761
Figura 125- Rui Chafes. <i>Não quando os outros olham II</i> , 1996.....	763
Figura 126- Rui Chafes. <i>Medo não medo</i> , 1988/2022.....	766
Figura 127- Rui Chafes. <i>Was erschreckt Dich so?</i> , 2008/09.....	769
Figura 128- Rui Chafes. <i>Chegar sem partir</i> (entrada da instalação).....	771
Figura 129- Rui Chafes. <i>Travessia</i> , 2022.....	772

Introdução

A presente Tese de Doutoramento em Estudos do Património, ramo de História da Arte, pretende reflectir sobre os conceitos de corpo, espaço e natureza na obra de três artistas portugueses - Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, por intermédio de diferentes modalidades aliadas aos âmbitos conceptuais. O objectivo prende-se com a intervenção em diferentes horizontes e mapeamentos teóricos e em distintos suportes mediáticos, cujas interligações, cruzamentos, justaposições e agrupamentos, preenchem ou auxiliam na compreensão do *corpus* de obra dos três artistas escolhidos.

A reflexão tende a promover processos de relação, de contiguidade, de interpenetração de diversas matérias aliadas pelas ferramentas discursivas e plásticas dos artistas em questão. O levantamento que compõe cada edifício conceptual, contraria a leitura de uma evolução linear, causal, indo, antes, ao encontro de uma evidência plurívoca de sinais dinâmicos, flutuantes, que proporcionem novas camadas de leitura e interpretação às obras seleccionadas. A identificação parte da estratificação de saliências teóricas dos âmbitos cronológicos dos séculos XX e XXI (salvo algumas excepções), configuradas pela sua permuta identitária, subjacente a transformações e reconfigurações assentes em conjugações de domínio conceptual. A obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes representa o nosso ponto de partida, apoiado pela investigação sobre cadeias relacionais, inventariações temáticas e conceptuais utilizadas nas suas práticas artísticas, bem como o aparato teórico-artístico dos próprios, o da crítica e da história de arte, que elencam um conjunto manifesto de tendências, demonstrações, especificidades, ligadas numa tessitura concebida pela sua variabilidade e metamorfose, das noções conceituais de corpo, espaço e natureza.

O objecto de estudo, dentro do *corpus* de obra dos três artistas escolhidos, prende-se com o campo plástico da escultura e das suas abrangências ideativas, nomeadamente, a da instalação ou do *mixed media*. A escultura oferece e potencia um diálogo maioritariamente físico, assente nas modalidades hápticas, ópticas, multissensoriais regidas pela determinação hilemórfica de produção estética. Os três conceitos propostos, desembocam na pura materialidade que a escultura propicia e potencia, enquanto na sua especialização conceptual proposta por algum aparato teórico subjacente a ela. Os

conceitos foram pensados e executados a partir da evidenciação material que a escultura salienta, na medida, em que explora relações dinâmicas com o espaço e meio natural, utilizando ela própria, elementos naturais. Aquilo que procuramos desenvolver nos três conceitos partiu da evidência escultórica, que serviu para desenvolver relações de contiguidade ou controvérsia com pontos teóricos convocados para as noções de corpo, espaço e natureza. Se a premissa inicial se prendeu com a materialidade e sua evidência, a investigação procurou pontos dinâmicos e flutuantes, e forma a poder acolher os conceitos artísticos elencados por Carneiro, Cabrita Reis e Chafes.

A identificação principal dos recursos técnicos, estéticos e artísticos utilizados pelos três artistas leva-nos em primeira instância a uma integração concreta nas variadas tipologias presentes, essencialmente a partir da segunda metade do século XX. Com isto, não podemos afirmar que a sua esfera de acção e pensamento possa ser integrada numa lógica unitária ou de imutável continuidade programática. A arte do pós-guerra, inserida numa rede alargada de pensamento produzido nos campos da estética, da teoria e da filosofia da arte, como em métodos epistemológicos mais abrangentes, como o caso da antropologia, sociologia, fenomenologia, estruturalismo, pós-estruturalismo, física e como da recepção e confluência heterogénea de sobreposições de disciplinas, convoca para o panorama de estudo, um elenco omnímodo de presenças e conceptualizações.

A estrutura proposta para a presente dissertação procura manifestar as condições necessárias de cesura, de aberturas intersticiais, de variações, de planos de multiplicidade subjacentes na metodologia de investigação. Se a pesquisa inicia pelas vinculações estruturantes, evidenciadas pela procura de fontes, de inquirição processual e metódica da evolução do pensamento e da obra dos artistas seleccionados, uma vez concluída a etapa de recolha, a leitura abrir-se-á à exploração polifuncional, estruturada pela configuração de redefinição, envolvimento polivalente, estabelecendo dentro das categorias viáveis dos campos epistémicos utilizados, uma crescente polifónica, que em vez de limitar o objecto de estudo a amarras de identificação material e factual da obra em questão, desdobra o estudo à projecção de manifestações diversas, assentes sobre caminhos trilhados por outros campos de investigação, promovendo encontros díspares, mas estruturados pela mobilidade conceptual proposta.

Para Catarina Rosendo, uma análise estritamente atenta à linguagem artística, implica, uma centralização nos processos exclusivamente pertencentes a uma esfera formalista, justificando por inerência e dependência, discursividades teóricas assentes em metodologias de objectividade, caracterizadas pelos contornos totalizadores e excessivamente radicados num âmbito redutor da disciplina. A investigação que a autora refere, e por nós pretendida, elenca-se a partir da liberdade que a obra permite e que lhe é imposta, desvinculando-a dos seus condicionalismos internos de origem de forma a poder concentrar na averiguação da sua organização externa final¹. A partir desta organização externa que a obra apresenta, a presente investigação alia à formulação estética e forma, uma inclusão de outras áreas para uma abertura transdisciplinar, seguindo o rumo das tendências evidenciadas pelas manifestações artísticas dos anos do pós-guerra.

Mieke Bal refere que a partir do século XX, as tendências exclusivistas de investigação isoladas, não podem ser mais aplicadas, ou se aplicadas, tenderão a correr o risco de conduzir um estudo que não se identifique de forma substancial no rastreio conceptual ou no mapeamento cada vez mais alargado dos estudos culturais. Para a autora, o campo da análise cultural não pode ser delimitado, visto que os compartimentos tradicionais devem ser suspensos. Ao escolher um objecto, o campo deve ser questionado. Contudo, os métodos a utilizar não são peças reificadas ou cristalizadas, na imutabilidade da sua aplicação. Eles são, antes de mais, objectos teleológicos de exploração. A partir daqui a investigação deve ser conduzida pela confluência de vários métodos, e encarada como um encontro em que exista a investigação do objecto, para que conjuntamente, o objecto de estudo e os seus métodos possam tornar-se elementos indistintos no campo de pesquisa. O objecto, numa primeira fase deve ser retirado ou posto em evidência pelo interesse da pesquisa.

Após a conclusão da investigação a diferentes componentes epistémicas, o retorno ao objecto deve ser encarado não como uma cristalização de uma contingência, de um momento histórico, mas uma rede flutuante de significâncias e aplicações, sujeitas sempre

¹ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.41.

a novas confluências discursivas². Bal menciona que a palavra *Cultura* não pode ser encarada como uma premissa puramente objectual. A sua qualificação deve ser espelhada pela manifestação qualitativa do seu primado substancial, que ao invés, de uma prática disciplinar assente na tradição de isolamento, os objectos das humanidades devem ser implicados em vista da sua existência latente ou explícita numa abrangência cultural. Isto significa que não podem ser vistos como peças segregadas e distanciadas, mas como identidades enredadas, que sirvam a função de interlocução, dentro da visão holista da cultura de que emergiram³.

A autora refere posteriormente que estas relações devem servir para a formulação de conceitos, entendidos, não como habituais termos unívocos, mas como dinâmicos e cambiantes. A valorização do conceito deve ser entendida como um empreendimento colectivo, como fonte de questionamento sempre em aberto. Mesmo aqueles que são estabelecidos, suspensos entre a inquirição e a certeza, latentes entre o mundo normativo e a ferramenta teórica, constituem a fonte primordial dos estudos culturais intersubjectivos, devido em grande parte à sua latência potencial de se agrupar em contextos diferentes, por entre distintas contingências de pesquisa.

A ideia deve ser entendida pela sua elasticidade, pela sua contínua empregabilidade em diferentes mapas teóricos, como em instâncias artísticas diversas. A intersubjectividade inerente ao conceito multidisciplinar, conecta a pretensão heurística num fundo metodológico propício à mudança e enriquecimento da transmissibilidade dos vários campos epistemológicos⁴. Barnett Newman, no seu ensaio intitulado *The Sublime is Now*⁵, afirma que o impulso da arte moderna reside no desejo de destruir a beleza, de a colocar num ponto afastado da procura exaltada humana. Newman acreditava que a beleza impedia o homem de alcançar a verdadeira exaltação, o momento do sublime. A figuração, a perfeição da forma e as sensações transcendentais da beleza na arte anterior

² BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto, 2002, p.4.

³ Ibidem, p.9.

⁴ Ibidem, p.11.

⁵NEWMAN, Barnett. *The Sublime is Now*. Disponível em <<https://artkatvisualculture.files.wordpress.com/2019/09/newman-the-sublime-is-now.pdf>> consultado em 20 de Junho de 2023.

à modernidade impediam a percepção do absoluto⁶. A partir das premissas de Newman, Jean-François Lyotard investiga as condições de possibilidade da palavra *now*. A palavra não pode ser pensada como o instante do presente, aquela que pretende manter-se entre o futuro e o passado, como um evento acontecimental irrevogável e único. A palavra utilizada por Newman é estranha para a consciência, não podendo ser por ela constituída, visto que detém o poder de dismantelar a presença da consciência, depondo-a e levando-a de tal maneira que não possa haver uma formulação evidenciada por ela, pela pura impossibilidade de a constituir no seu seio. Aquilo que Lyotard refere prende-se com aquilo que não se torna possível de formular, visto ser algo que inflexivelmente acontece. Esta ocorrência manifesta-se não como um evento notório num agenciamento mediático, mas através de uma consciência⁷.

Um evento, uma ocorrência é, nas palavras do autor, infinitamente simples, contudo, esta simplicidade, é alcançada por um estado de privação, ou seja, aquilo que deve ser referenciado deve-se encontrar num estado de desarme. Existe a tradição e a instituição, apoiadas pelas disciplinas cujas manifestações inserem-se em escolas, programas, projectos, tendências, para ambientar novas produções artísticas, para acondicionar metodologicamente a invenção e consequente recepção. Aquilo pensado, manifestado, actuado, produzido, inventariado é consequentemente socializado pelas redes de conservação, adequação e preservação do legado do já acontecido.

A agitação do evento, de forma a poder manter-se no estado de desarme, só é possível se algo da produção se mantiver num estado de indeterminação, ao ainda em vias de ser determinado. É a partir deste ponto que as disciplinas intelectuais e as instituições pressupõem uma impossibilidade de determinar de forma totalizante, imiscuídas de pretensões universalistas, o evento na sua unidade cristalizada⁸. A disciplina deixa de poder aventurar-se de forma singular na investigação a fundo do objecto desdobrável, do evento cambiante da modernidade. Com isto, Lyotard, inverte o estatuto da epistemologia isolada, enquadrada na sua pretensa possessão totalitária do domínio absoluto,

⁶NEWMAN, Barnett. *The Sublime is Now*. Disponível em <<https://artkatvisualculture.files.wordpress.com/2019/09/newman-the-sublime-is-now.pdf>> consultado em 20 de Junho de 2023, p.3.

⁷ LYOTARD, Jean-François. “*The Sublime and the Avant-Garde*” in BENJAMIN, Andrew (ed.). *The Lyotard Reader*. Blackwell Publishers, Massachusetts. 1993, p.197.

⁸ Ibidem, p.198.

fragmentando-a, recusando qualquer interpretação vertical assentes nos sistemas rígidos de antanho. O autor esclarece que se trata de uma decomposição das grandes narrativas, avessas à manifestação de um corpo teórico, artístico, universal, bem como à eficácia de caracterização de qualquer ponto de vista entendido para a iminência analítica. A consequência manifesta-se por intermédio das sucessões de planos diversos, que concorrem para a imediaticidade do evento em questão, denominadas de pequenas narrativas, suportadas por histórias de individuação fragmentária. O que está em causa, prende-se com a necessidade individual da procura indefinida e ilimitada de atribuição narrativa, às contingências eventuais, de forma a poder elaborar construções e mapeamentos de sentido, configurados pela polivalência disciplinar e convergência de campos dissemelhantes⁹.

A partir da indeterminação narrativa, o investigador, alicerçado por um conjunto de ferramentas teóricas ao seu dispor, pode propor, baseado nas premissas substanciais elencadas pelo objecto de estudo, uma composição territorial de mapeamentos conceptuais preenchidos pelo corpo de estudo, alargado a redes de possibilidade variáveis. O ponto de partida, que suscita o desenvolvimento da investigação, toma contornos pela importância dada às fontes primárias¹⁰ dos artistas, e posteriormente a todas as fontes mencionáveis na pertinência do escopo de estudo. Para Fred Orton, o artista tem de ser o primeiro observador do seu próprio trabalho. À medida que vai executando as diferentes estruturas e componentes englobadas na sua prática, ele deve aferir pela sua experiência e interpretação, a forma finalizada e as motivações daquilo que

⁹ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Gradiva, Lisboa. 1989, p.39-40.

¹⁰ As principais fontes primárias para o estudo de Alberto Carneiro encontram-se nas seguintes obras: CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007; CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013; CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991. As fontes primárias de Rui Chafes estão repartidas pelas seguintes obras: CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000; CHAFES, Rui. *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012; CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008; CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015. As fontes primárias concernentes a Pedro Cabrita Reis distribuem-se por estas obras: REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017; REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988; REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006; REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007; REIS, Pedro Cabrita. *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003; REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011.

está a realizar¹¹. Como consequência, o artista não se encontra isolado na conjectura estética de significação. O espectador é convidado a participar activamente na interpretação e fruição da obra final, não como uma agente de percepção enclausurado num invólucro monadológico, mas numa fusão fragmentada entre sujeito emissor e sujeito receptor. Para Orton, esta relação define-se pela intenção, constituída pelas emoções e desejos, pensamentos e crenças, que condicionam uma trajectória activa de pensamento, de dar forma a um objecto que terá efeito sobre a experiência geral, provocando um significado, ou uma multiplicidade deles, no observador¹².

Umberto Eco esclarece que a noção de *obra aberta* passa pela proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos revestidos de uma estrutura manifesta pela indeterminação, de modo que o fruidor seja mantido ou convidado a penetrar num labirinto de séries interpretantes, sempre variáveis. A sua estrutura releva da constelação de elementos que se prestam a diferentes relações recíprocas. A escultura evidencia a decisão de abertura, levando o espectador a deslocar-se activamente, numa participação agencial, aliando à decisão motora de locomoção, a possibilidade de uma estrutura interna de organização formal. A forma, definida em si, é construída de modo a resultar ambígua e visível de perspectivas diferentes. Por isso, a circum-navegação da obra, potencia desdobramentos férteis em pregas e replicados inusuais, subjacentes ao ponto de vista descentralizado¹³. Na dialéctica entre a *obra* e *abertura*, a persistência da obra de arte é a garantia mínima das possibilidades comunicativas e em igual instância das possibilidades de fruição estética. Estes valores implicam-se e estão intimamente ligados, porque independente das suas valências autónomas de referenciação, a sua junção numa projecção artística abre o campo ilimitado das convergências e divergências da teorização contingencial. A abertura é, para Eco, garantia de uma fruição particularmente rica e surpreendente que os meios de significação alcançam, visto que os dados culturais são aferidos e induzidos na sua concepção, na

¹¹ ORTON, Fred. “*Beginning with Intention*” in *Issues in Art and Education: The Dynamics of Now*. Wimbledon School of Art, London. 2002, p.144.

¹² Ibidem, p.138.

¹³ ECO, Umberto. *A obra aberta*. Relógio D’Água, Lisboa. 2016, p.157-159.

sensação e na visão de um mundo, de acordo com a experiência categorial da possibilidade¹⁴.

Susan Sontag no seu ensaio *contra la interpretación*¹⁵, sugere a valorização da fruição da obra de arte em detrimento da interpretação clássica, arreigada nos moldes limitantes da inventariação material, obnubilando a potência afectiva e simbólica. Para a autora, a interpretação não pode ser um valor absoluto, nem um gesto esboçado pelo pensamento situado nalgum domínio intemporal das capacidades humanas. A interpretação deve, por sua vez, ser avaliada num contexto cultural, como um meio libertador, tornando-se, deste modo, um meio de revisar, de transvalorizar, evadindo-se, assim, de um passado inerte. A interpretação, na maioria dos casos, supõe um negativismo hipócrita de abandonar a obra de arte. Ao reduzir a obra somente ao seu conteúdo, passa a existir uma espécie de domesticação artística, colocando-a num nível maleável e exequível de percepção, sem alguma proporção inquietante¹⁶.

Neste sentido, cabe ao observador perscrutar o verdadeiro significado, ou pelo menos, utilizar ferramentas conceptuais para se aprofundar no sentido oculto da obra, por intermédio de um processo de escavação. De acordo com Sontag, o valor mais alto e libertador da arte, prende-se com a sua qualidade de *transparência*. A transparência supõe uma experimentação da luminosidade do objecto em si, da situação estética tal como ela é. Esta qualidade é evidenciada pela contradição ou pelo contraponto antitético, em relação à referencialidade da cultura actual, mediada pelo excesso, pela superprodução, resultantes de um constante empobrecimento da agudeza do campo sensorial individual. A investigação de História da Arte deverá passar pela canalização lumínica do aparelho senciente humano: “lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más”¹⁷. A missão não se coaduna, portanto, pela confirmação nominalista de maior quantidade possível de conteúdo, mas de redução desse mesmo a favor do detalhe micro-estruturante enterrado na macro-estrutura significativa. A função da análise deve salientar os processos de investigação do artista, a autonomia referencial do objecto, em vez da sua significância na estrutura da linguagem simplificada

¹⁴ ECO, Umberto. *A obra aberta*. Relógio D'Água, Lisboa. 2016, p.1

¹⁵ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House, Barcelona. 2019.

¹⁶ Ibidem, p.18-19.

¹⁷ Ibidem, p.27.

e materialista¹⁸. Com isto, verifica-se uma necessidade do apoio transdisciplinar que auxilie e promova novas ambiências sensoriais, da relação da obra de arte com o universo do artista e do mundo.

Valeriano Bozal indica que o século XX serviu como matéria-prima para todo o tipo de objectos e materiais, levando a pensar a eliminação dos limites entre o artístico e o não-artístico, o belo e o agradável e o feio e o informe. A experiência estética, nos anos seguintes ao pós-guerra, deve ser considerada de um ponto de vista de grande alcance e de contínua mutação. O conteúdo e a natureza do objecto já não é elencado como a única motivação de experiência, porque se condiciona previamente pela sua própria condição¹⁹. A experiência estética infere uma persistência de exclusão do fluir temporal quotidiano, marcando a sua posição fragmentária e ao mesmo tempo a sua totalidade²⁰. Uma das condições da experiência e da investigação moderna artística, prende-se com a ultrapassagem da necessidade de observar um novo motivo na obra, dando lugar à promoção do mesmo motivo sob uma nova luz.

De acordo com este ponto de vista, o espectador tal como o investigador precisam de ferramentas complexas que suportem distintos campos de penetração disciplinar, visto que a contingência da observação não poderá nunca ser imutável. O olhar jamais poderá capturar a essência total da obra. Os recursos, tornam-se, por isso, necessários para alargar de forma indefinida a leitura sensorial, conceptual, implicadas na posição individual, sujeitas às mudanças sociais, históricas, entre outras²¹. A experiência estética não pertence à história, mas de qualquer modo não a renega. Ela não tende a apoiar-se no conhecimento social em que esteve na sua origem. Na experiência pessoal não existe historicismo, visto ela ser conjugada no presente. Contudo, ela não pode negar a história, por isso, ela tende a aparecer no horizonte mais longínquo ou mais aproximado, da

¹⁸ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House, Barcelona. 2019, p.25-27. “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.” In *Ibidem*, p.27.

¹⁹ A condição estética, para Arthur Danto deve ser incluída como noção indispensável de pensar o objecto de arte. Só após a integração numa formatação estética é que a obra de arte pode ser entendida como candidata à apreciação. DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Éditions du Seuil, Paris. 2019, p.195.

²⁰ BOZAL, Valeriano. “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos” in BOZAL, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La balsa de la Medusa, Madrid. 2055, p.15-21.

²¹ *Ibidem*, p.31-32.

consciência da obra. A actualidade do presente, reclama a experiência para ser, para produzir, não eliminando o passado nem o futuro, antes, resolvendo-os integrar de forma sub-reptícia no invólucro actual²². A verdade e a evidência da experiência e investigação artísticas são como um espaço de contemplação, de penetração contaminada por inúmeras acepções teóricas e sociais, em que a exigência da sua verdade insere-se na abertura sempre presente da interrogação e da camada significativa lá depositada²³.

Catarina Rosendo refere que a escolha de um objecto de estudo obedece a um conjunto de razões que nem sempre podem ser objectivadas, apresentando, às vezes como elementos de incompreensão, de estranheza, que necessitam de ser clarificados por intermédio do processo de pesquisa. O rigor analítico deve estar enformado por uma metodologia escolhida de acordo com as premissas temáticas. Porém, o método, não é, uma grelha rígida de inserção dos elementos, que de forma ordenada vão preenchendo os requisitos da realidade em estudo. Este rigor analítico, deve ser aplicado, não só no sentido em que torna operativas as ferramentas e técnicas conceptuais de aproximação de estudo, mas também na medida em que está também de acordo com as interrogações que emergem do tema em estudo²⁴. As interrogações que decorrem do estudo dos três artistas, são o ponto de partida para novas propostas dimensionais pertencentes ao domínio da filosofia, da estética, da crítica de arte, que nos seus recursos e aparelhos conceptuais, permitem uma relação dinâmica com as obras. Se o ponto de partida se prende com o afastamento momentâneo para outras esferas de estudo, a sua investigação e consequente utilização e aplicação na dimensão da obra de arte, concluem o ponto de chegada conceptual que radica nos próprios corpos de obra dos artistas seleccionados.

As aproximações metodológicas do campo da história da arte foram alargadas de acordo com uma série de parâmetros sintetizados pelos autores Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh e David Joselit, na obra de referência *Art*

²² BOZAL, Valeriano. “Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos” in BOZAL, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La balsa de la Medusa, Madrid. 2055, p.40-41.

²³ Ibidem, p.59.

²⁴ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.37.

*since 1900*²⁵. A utilização de uma vertente psicanalítica na concepção plástica e crítica artísticas como metodologia de aproximação e utilização de vocabulário técnico. Esta aproximação deve-se sobretudo à exponenciação das saliências e especificidades subjectivas que a arte do século XX começou a demonstrar, nomeadamente com a reflexão sobre estados oníricos e sobretudo com as redescobertas de camadas subconscientes, directamente ou mediadas posteriormente, tanto na produção como interpretação da obra de arte.

O método psicanalítico não pode ser utilizado de uma forma clínica, num sentido de procura interpretativa, no caso de psicanalisar o artista, nem de conjugar numa díade relacional, parâmetros convergentes de transferência/contra-transferência. A possibilidade psicanalítica serve sobretudo para introduzir uma canalização hiente, que ao trilhar novos caminhos significantes, manifeste um apoio ontológico, tanto a artistas como a conseqüentes leituras do trabalho²⁶. Os autores referem que cada modelo metodológico tem como função primordial a tentativa de deslocar a subjectividade do centro interpretativo, de forma a minorar atitudes desenraizadas, vistas sob o prisma de uma crítica científica. Esta motivação prende-se com a necessidade de posicionamento da investigação numa base sólida, alicerçada pela razão do método seleccionado para o objecto de estudo. Todavia, a arte do pós-guerra, tende a elencar um conjunto diverso de abordagens, pertencentes a reinos diversos, como a formalismo, o estruturalismo, a semiótica, a história da arte social, o femininismo, os estudos pós-colonialistas, entre outros. Esta conjugação numa só entidade de estudo, leva a certas discrepâncias puristas, que traduzem para o estudo uma divergência, em que, nenhum modelo pode ser aceite como principal ou subordinado hierarquicamente em relação a outro. Os autores mencionam que a história da arte da segunda metade do século XX integra uma posição variável de posições metodológicas, que tendem a camuflar uma certa fixidez teórica anterior, a favor de um ecletismo de crescente complexidade relacional²⁷.

Na história de arte social, os modelos e conceitos adquirem uma grande variabilidade, optando por situações históricas precisas, marcadas por ideologias e inventariações

²⁵ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011, p.17-60.

²⁶ Ibidem, p.17-23.

²⁷ Ibidem, p.24.

ligadas a contingências formais, marcadas por certos fenómenos locais ou universais. Dentro destas categorizações, importa salientar a referência actual, que adquire singular especificidade, na interpretação, antitética à primeira leitura, da cultura popular e da avaliação da cultura tradicionalmente erudita. Este confronto, que se vai tornando cada vez mais conjuntivo, traduz-se consequentemente numa esfera perceptiva de *sublimation* e *desublimation*²⁸. Esta simbologia prende-se com a dificuldade das referências sógnicas utilizadas na esfera estética, onde a pertença da elevação ideológica confronta-se com a serialização objectual e reificação de massa utilizadas na adequação interpretante da obra de arte. Estas reflexões levam à destruição das composições tradicionais de recepção, de percepção, de inclusão racional na envolvimento com a obra, aniquilando as grandes narrativas usuais de visualização distanciada, para uma envolvimento activada, excluída de qualquer causalidade determinística²⁹.

Os métodos formalistas e estruturalistas surgem da aproximação das vertentes epistemológicas dos processos linguísticos, que numa abordagem conceptualista, aproximam o signo da linguagem da estética artística formal. Daqui surge a arbitrariedade da natureza do signo, em que o sinal destacado e referenciado não pode ser suportado como significante por si mesmo, mas num sistema linguístico onde todas as unidades são interdependentes, como numa rede. O resultado prende-se com a necessidade de elaborar funções semânticas, aliadas a diferentes combinações formais, de forma a poder perceber como um rígido sistema formal pode engendrar diversas significações. O vocabulário semântico da obra de arte, pode deste modo, ser alargado de forma indefinida, sem propriamente preencher todos os espaços deixados em branco pelo signo. As consequências traduzem-se numa falta de desinteresse referencial, visto que as possibilidades se abrem como distintos planos que concorrem num mesmo sistema de valores.

Uma garantia deste desdobramento multiplicado, insere-se na denominada *challenging the frame*³⁰, em que a obra começa a ser relacionada de forma activa no espaço de inserção. O espaço, o corpo e a natureza ganham uma dimensão não só

²⁸ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011, p.32.

²⁹ Ibidem, p.33.

³⁰ Ibidem, p.43.

autónoma, quando vistas em separado, como uma sistematização relacional, quando percebidas num conjunto de recepção e percepção. A obra contemporânea provoca a *frame* institucional de uma forma imprevista, desafiando as noções tradicionais de raridade, autenticidade, originalidade e unicidade, que compunham a função da obra. Não só os elementos formais, resultantes da obra, aumentam a relação autorreferencial com o local de inserção, como também, planificam conjugações de representação dos meios naturais e institucionais³¹.

Na obra *Janela, Espelho, Mapa*³², Rui Sanches enumera as mudanças de paradigma e as cesuras estéticas que a realização escultórica sofreu até ao século XXI. A tradição da origem clássica, que se prolongou do renascimento até ao final do século XIX, inseriu-se numa aproximação de formulação mimética, de emulação da realidade sensível. A partir daí, os escultores tornam-se cada vez mais conscientes da valorização material e tautológica da escultura, afirmando a sua existência própria, independente de qualquer referente no mundo. Ao longo do século transacto, acentuou-se a afirmação da autonomia da obra em detrimento de particularidades linguísticas, assentes na empiria fenomenológica. A realidade deixa de servir como pura imagem especular, dando possibilidade à maquinação subjectiva de pensamento interno do artista. A década de 60, a escultura passa a ser concebida como sendo um produto de uma serialização objectual, distinta somente, na medida, em que se relacionava com o espectador. A acção relacional faz com que o meio escultórico sirva de catalisador significativo. A partir destas experiências, o seu estatuto foi colocado de forma permanente num estado de crise, levando a contínuas estruturas de pensamento de forma a torná-la um meio operante e eficaz³³. O *corpus* de obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes surge após as manifestações minimalistas, conceptuais, que colocam em causa não só o estatuto referencial da escultura, como também os laços de interpretação integrados nos vários ambientes materiais do mundo.

³¹ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011, p.44-48.

³² SANCHES, Rui. *Janela, Espelho, Mapa... A obra de arte e o mundo, reflexão sobre o projecto artístico individual*. Documenta, Lisboa. 2017.

³³ Ibidem, p.31-33.

Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes representam as tendências manifestadas no panorama nacional e internacional dos anos do pós-guerra, traduzidas para os seus *respectivos* de obra. A sua representação enquanto corpos de obra plásticos, potenciam as enunciações acima mencionadas, de transdisciplinaridade, de multiplicidade e heterogeneidade teórica e prática. A produção escultórica serve como ponto de união e como ponto de partida para novas confluências e novas leituras a partir da crítica e dos textos de autor existentes. Este cruzamento serve para reflectir sobre a produção escultórica, não apenas como uma manifestação continuada e assente numa tradição puramente formal e material, mas também como possibilidade de renovação. Esta renovação é induzida pelo cruzamento dos dados actuais de um estado da arte levantado para cada um dos artistas portugueses, como uma abordagem de campos, que a partir sensivelmente dos anos 60, ganham evidência na esfera da arte.

Neste sentido, o *corpus* de obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes espelham as tendências desafiadoras das práticas tradicionais, clássicas de representação, de recepção e de percepção, ao transformarem as formulações de identidade artística em concepções originais de convocação e organização. As obras canalizam em si uma determinação diversificada de elementos díspares enumerados por Bois, Buchloh, Foster, Joselit e Krauss. Estes conceitos acima mencionados aplicam-se nos três artistas seleccionados, na medida em que, as suas obras demonstram estados subjectivos, na convocação permanente de ferramentas conceptuais extraídas de um panorama extra-artístico. A mistura heteróclita de motivos associados vulgarmente ao universo popular com elementos considerados eruditos numa confluência determinada pela programação instável da sua interpretação referencial, bem como as suas constantes instigações à *frame* da tradição escultórica constituem parâmetros de investigação presentes no escopo conceptual dos três artistas. Este desafio prende-se não só com os meios de execução escultórica como também com a sua integração no espaço artificial ou natural. Deste modo, os artistas convocam as noções e corpo, espaço e natureza na sua obra como três vectores de interpretação.

Desta feita, o desenvolvimento destas práticas, manifestadas na segunda metade do século XX, exploram as relações dos métodos de representação, que em vez de se posicionarem numa atitude mimética perante a realidade, precedem e constroem a sua própria rede de realidade. Várias abordagens tradicionais de apresentação motívica,

programática, temática, são postas em causa, pelas rupturas, pelas cesuras nocionais, que os novos modelos de produção artística e por consequência de recepção crítica trouxeram. Daqui, surgem as manifestações de globalização, de formas agregadas e de sistemas múltiplos de representação. *Not one but many histories*³⁴ representa a ideia com que os autores descrevem estas produções parcelares de pequenas histórias que convergem, na sua disjunção, nas suas contínuas metamorfoses, bem como na sua implicação narrativa fragmentada. Não só os materiais, os locais, as utilizações heteróclitas servem o propósito de alimentar a significância da realidade da esfera estética, como também os modelos, os limites, as fronteiras de demarcação são colocadas em causa.

O pensamento que se tem vindo a desenvolver sobre a arte contemporânea desestabiliza as marcações periódicas de motivos associados a épocas determinadas, a eras de representação, a favor de uma miscigenação de agregação e de materialidades compósitas, que realizam pela sua autonomia e inconstância, um sistema cambiante e flutuante de combinações, de práticas, de suposições históricas. A identidade passa a ser convocada na multiplicidade, em que a composição artística não se sujeita somente às práticas a ela associadas, surgindo a necessidade de convocar também uma rede abrangente de formulações discursivas de várias áreas do pensamento. A agregação supõe uma variabilidade objectual, num processo a-histórico de referenciação, por intermédio de uma valorização da flutuação em detrimento da estabilidade hierarquizada da forma³⁵.

A obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, embora ancorada na prática escultórica ou de agregados formais de materiais, representa uma fisicalidade volumétrica, tridimensional, proposta pela evidência formalista da escultura. Contudo, os seus territórios de acção desdobram várias possibilidades metodológicas de investigação, pela constante convocação de referências linguísticas, extra-escultóricas, que compõem o panorama conceptual da organização artística. A escultura, no caso de Carneiro apoiada numa vertente aproximada da natureza, da integração não-mimética da naturalidade das formas encontradas no mundo, inscreve-se numa atitude imbuída de uma certa conceptualização teórica e estética alusiva aos anos 60, aos processos minimalistas, aos

³⁴ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011, p.51.

³⁵ Ibidem, p.53-58.

processos de ecologia artística, onde a obra torna-se não só num dispositivo de fruição, mas também numa referência da natureza. A escultura de Cabrita Reis, passa pela acumulação heteróclita de materiais e dispositivos díspares, concentrados pela convocação nominalista, formalista, estética do autor. Os processos artísticos, mais do que construídos, são aglomerados, compartimentados, estruturados em composições, tanto devedoras à *arte povera* como à arte conceptual. A realização escultórica insere-se numa vertente de instalação, indicada pelas suas dimensões e heterogeneidade formal. A escultura de Chafes, em que o ferro se torna o material predileto, apresenta-se à superfície como a mais ancorada num meio tradicional de estruturação material. Todavia as modelações inquietantes, a estranheza resultante da forma final, diversificam a convocação nominal para uma atitude de constante reavaliação dos conceitos, das noções, muitas das vezes indicadas pelos títulos das obras e pelas citações do artista.

Numa leitura tradicional da realização artística, Alain Badiou refere que o artista eleva a subjectividade aos cimos do sublime, atestando o seu poder de mediação entre a realidade e o ideal. Tal como a obra é um recinto do sagrado, o artista é sublime. Esta periodização romântica é colocada em causa pela desconsagração da obra (começada pelo *ready-made*), desinvestindo o artista de uma certa transcendência, colocando-o numa centralização imanente³⁶. Numa interpretação hegeliana, o autor, caracteriza o finito como o entendimento da sua realidade concreta, da sua categorização específica. O movimento da finitude é significado pela noção de repetição, visto que ele é aquilo que sai de si de forma a poder manter-se em si. A saída de si ao produzir o outro, neste carácter de repetição, permanece nos limites do mesmo: em vez de uma alteração do si, verifica-se somente a sua iteração. Contra a tirania do resultado objectivo, o regresso a si, torna possível o pensamento subjectivo do fundo do finito, ou seja, a imanência do real infinito do movimento do finito. O infinito como pura criação é alcançado pelo alcance daquilo que representa a actividade obstinada de ultrapassar o si finito, e não pela continuação de subsequentes repetições. É por intermédio deste poder criador imanente, desta indestrutível capacidade de neutralizar fronteiras, que existe a possibilidade de representação do infinito como projecto qualitativo do finito³⁷. Os artistas escolhidos para

³⁶ BADIOU, Alain. *The Century*. Polity Press, London. 2007, p.154.

³⁷ Ibidem, p.157-58. "Many of the century's artistic projects attempt to make perceivable, in an instance of repetition, the power of the act of repetition itself." In Ibidem, p.158.

a presente tese representam uma súmula n  s  da subjectividade sublime, representada pelas capacidades de transforma   da materialidade numa imaterialidade ligada ao pensamento, como t b m dos índices infinitos da repeti  , da serializa  , da adequa   de objectos da natureza como de outras vertentes humanas, na apresenta   est tica da obra de arte.

É com este sentido que a presente tese visa estudar, dentro do *corpus* de obra de artistas nacionais, que através das suas referências, textos, aparatos críticos dados pela história da arte, nos permitiu traçar um mapeamento conceptual, capaz de servir as necessidades do escopo plástico das obras escultóricas, como t b m potenciar novos diálogos com outros campos seleccionados para entrarem nas noções propostas de corpo, espaço e natureza. Esta delimita   perante a vastidão plástica dos artistas em questão, bem como das múltiplas possibilidades de escolha e defini   das noções conceptuais, revela-se necessária de forma a evitar dispersões, refer ncia  es supérfluas, ou mesmo o afastamento do mundo ideativo e plástico de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes. Neste sentido direccion mos o foco para uma selecção criteriosa de obras e textos representativos do pensamento estético e reflexivo dos três artistas, na aproxima   às noções de corpo, espaço e natureza, com as suas implicações e relações, interligando-as num conjunto crítico. Esta delimita  , perante a vastidão das obras de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, procedeu-se com o intuito de serem veículos plásticos e de pensamento, na articulação entre eles de forma a ressaltar uma reflexão e condução para a compreensão da sua importância no panorama artístico e histórico do século XX e XXI portugueses.

Numa primeira abordagem, as obras de Alexandre Melo³⁸, Bernardo Pinto de Almeida³⁹, Fernando Pernes⁴⁰ e José-Augusto Fran a⁴¹ foram um apoio fulcral e fundacional das perspectivas, práticas, metodologias da esfera da realização e estudo da arte contemporânea em Portugal e no estrangeiro. Dentro desta limitação, e com a ideia de liberdade e subjectividade de escolha elencada por Catarina Rosendo⁴² presente, foram

³⁸ MELO, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal*. Instituto Camões Portugal. 2007.

³⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte portuguesa no século XX. Uma história crítica*. Coral Books, Matosinhos. 2016.

⁴⁰ PERNES, Fernando. *Panorama arte portuguesa no século XX*. Campo das Letras, Porto. 1999.

⁴¹ FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX*. Bertrand, Lisboa. 1974.

⁴² ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.41.

escolhidos três artistas, cuja obra, embora vasta, representa a prática escultórica da segunda metade do século XX. A obra selecionada preenche os requisitos plásticos na articulação com os textos dos artistas, estendendo-se a textos de crítica e história da arte. O *corpus* textual e plástico combinam-se na reciprocidade relacional, enquanto veículos de pensamento, reflexão da compreensão da sua importância no panorama artístico e estético do século XX. Esta escolha possibilita posteriormente o recurso e convocação de campos e disciplinas de confluência artísticas, de modo a possibilitar uma maior abrangência, assente na polifonia, privilegiando a abertura dos discursos e potencialidades programáticas.

O escopo do estudo privilegia a importância das fontes primárias já mencionadas, como metodologia activa, enunciadora das motivações e abrangências temáticas, referidas pelos artistas em questão, bem como nas suas amplas referências nomeadas. Assim, após os textos de autor, a investigação abarca os textos referentes aos artistas, desde comunicações, textos de exposição, de antologia, monografias ou textos isolados, de forma a poder compreender e corresponder de maneira teórica às necessidades prementes, no momento relacional.

A estruturação do pensamento e das obras de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes compreende-se pelo estabelecimento de ideias e associações temáticas, que uma vez enunciadas ou referidas, são agrupadas para posterior desenvolvimento e aprofundamento numa matriz constituída pela investigação das noções de corpo, espaço e natureza. Alberto Carneiro, dos três escolhidos, representa uma possibilidade de maior aprofundamento ao seu pensamento, precisamente pela profusão textual e evidênciação teórica, que foi acompanhando os anos de trabalhos plásticos. Carneiro possibilita, não só a confrontação do seu corpo de trabalho com o seu corpo textual, com também permite um alargamento dimensional do escopo de actividade de investigação, pelas suas contínuas referências, metodologias de pensamento e convocações literárias e filosóficas para o campo de actividade.

Pedro Cabrita Reis, dentro da sua obra vasta e plural, obrigou a uma escolha um pouco mais redutora, devido à sua capacidade prolífica de se instalar em diferentes *media*, sendo a escultura/instalação, o ponto nevrálgico que nos importou salientar. Dentro desta particularidade do seu trabalho, impuseram-se várias condições de abrangência, devido à

sua inclusão quase total de materialidades encontradas, retiradas, pré-existentes, que permitiram um confronto com uma densidade plurívoca de vozes da esfera da história da arte, bem como das relações vizinhas com a filosofia e crítica de arte. O seu pensamento, é também um aspecto importante da sua obra, na medida em que, afastado das convenções teóricas, mesmo académicas de Carneiro, utiliza a ironia, a sagacidade quase alienante, de forma a aplicar por vezes uma camada interpretativa divergente ou confrontativa com os resultados plásticos. Os textos, maioritariamente extraídos de conversas informais ou entrevistas, oferecem estratos de pequenas dimensões, onde percebemos as ordenações poéticas, filosóficas de Cabrita Reis, muitas das vezes em detrimento dos diálogos tradicionais com outros artistas.

Rui Chafes é o artista mais constante, cuja obra apresenta uma maior homogeneidade plástica, processual, estrutural e conceptual. A escolha das obras a figurar, por consequência, não estiveram sujeitas a uma maior delimitação, quando comparadas com as duas anteriores. Com isto, a obra de Chafes representa, das três, a maior afinidade com as práticas tradicionais associadas à escultura, porquanto trabalhadas com o mesmo material e executadas pelas técnicas de trabalho associadas ao material. Todavia, o ponto de partida que nos permitiu uma inclusão de outros campos de investigação prendeu-se não só com os textos críticos de vários autores, mas principalmente com as ideias e propósitos programáticos da conceptualização do próprio.

Chafes nos seus muitos textos convoca para a esfera do seu trabalho, um programa esclarecido e altamente pessoalizado, do seu entendimento da arte, da provocação estética, de infinidade referencial de áreas do pensamento e da cultura, indo ao encontro, não de uma sistematização epocal ou histórica de um dado momento, mas de uma inventariação atemporal de uma esfera artística solitária, como um caminho trilhado pela sua individualidade. Estas fontes resultam numa possibilidade concreta de planos múltiplos de aceção, de produção de pensamento, indo ao encontro do seu, na sua potencial riqueza, mas também da capacidade que ele permite na reunião de outros invólucros teóricos. Os três artistas, não só mencionam as suas obras em particular, enfatizando elementos em detrimento doutros, como reúnem aspectos deixados em aberto, como as presenças de corpo, espaço e natureza, nos quais a nossa investigação se insere.

Os textos dos artistas, os textos críticos e a selecção de obras, subjacentes a um princípio de catalogação de acordo com os parâmetros escolhidos para evidenciar as facetas de corpo, espaço e natureza no corpo de obra, constituem, deste modo, um veículo de reciprocidade intrínseca, arreigada numa fundamental construção cultural e dos processos artísticos. Com isto em mente, foi entendido um amplo universo de várias origens, como catalisador do diálogo com o objecto artístico, privilegiando ora a forma ora os conteúdos a ela associados.

Face ao objecto desta investigação, dentro de várias possibilidades, decidimos optar por uma metodologia que não representasse um sistema rígido de confrontação com uma leitura linear de abordagem apenas oriunda da História da Arte. A metodologia empregue flutua por entre várias possibilidades de carácter marcadamente híbrido, tendo sempre como âncora a obra dos três artistas. A aproximação ao objecto artístico é o primeiro e fundamental, a razão de ser, a fundação de todos os contrapontos seguintes, inserindo-o num campo analítico de maior alcance e inquiridor, interrogador, sempre com atenção aos contributos dos vários textos implicados. Assim, foi-nos possibilitado uma circulação entre vários pontos, por vezes descentrando o objecto, para um contexto criativo, para a ele voltar como elemento substancial. A metodologia apresentada resulta sobretudo da intenção do diálogo entre a obra plástica e texto, pensamento, estudo crítico, portador reflexivo e de dimensão operacional, pronta a induzir ou a substanciar novos entendimentos do que aqueles que no ponto de partida foram pensados.

A investigação pretende operar em diferentes níveis e a diferentes escalas, interligando referências da história, da teoria e crítica da arte, mas também da filosofia, da sociologia, da antropologia, e de forma pontual com algumas referências literárias (convocadas em primeira instância pelos artistas). Esta abordagem pode levar a oscilações e divergências contrastantes entre escalas por vezes antinómicas, mas pensamos que esse nível é o resultado de um processo de trabalho aberto, sujeito a vaivéns epistemológicos, assente no reflexo da determinação e da constatação das questões de base que definem o século XX.

A abordagem não hesita em explorar questões salientes ou prementes, enunciadas, tanto de forma explícita, apenas afloradas ou mesmo em estado de latência pelos artistas, sempre que entendemos serem um contributo válido e enriquecedor para a reflexão que

nos propusemos desenvolver, mesmo que parecem a uma primeira abordagem, desviantes. A metodologia empregue obedece ao ponto central ditado pelos artistas e pelas suas obras, sendo consequentemente alargado a vários textos e documentos a eles alusivos. Dentro das informações recolhidas chegamos às noções de corpo, espaço e natureza como temas prementes nas obras dos artistas em questão, que nas suas multiplicidades de referência, a linha programática era denunciada pelos aspectos estéticos, físicos ou de pensamento.

Dentro da grande variabilidade e antinomias que cada noção representa no *corpus* plástico de cada um, a investigação pretende promover esses encontros dialogantes entre facetas de confronto ou de controvérsia, visto que as noções utilizadas se manifestam de maneiras dissemelhantes nos três, mesmo por vezes, dentro de um mesmo corpo de obra. As obras possibilitam estes encontros inesperados entre linhas de pensamento diferente, mas que aportam uma substancialidade fundamental para os estudos da contemporaneidade das artes plásticas nacionais e internacionais. Se, por vezes, foi preciso induzir uma camada interpretativa de inclusão ou de diálogo com outras metodologias das humanidades, o resultado favorece as manifestações heterógenas, que nos propusemos investigar, bem como constatar as polivalências da reflexão contemporânea da esfera artística.

Após a pesquisa das fontes alusivas aos três artistas, as noções de corpo, espaço e natureza salientaram-se entre outras, como programas temáticos importantes, não só para o estudo dos artistas em questão, como também para as problemáticas actuais da arte contemporânea. A noção de corpo é dimensionada a uma escala histórica, em que a figuração clássica preenche os requisitos da representação humana ou antropomórfica do material em questão. Para Rosalind Krauss, a modernidade trouxe uma diversificação tipológica de presenças, de representações e de simbologias anexadas à materialidade da escultura. Atendendo, à tridimensionalidade e consequente volumetria da escultura, a historiadora e crítica de arte, no seu ensaio *Passages in Modern Sculpture*⁴³, traça uma evolução das morfologias e câmbios que a escultura sofreu durante as primeiras fases do modernismo até à subsequente arte do pós-guerra.

⁴³ KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The Viking Press, New York. 1977.

O corpo da escultura torna-se presença constante, tanto na eliminação dos vestígios figurativos e miméticos, como na aproximação antropomórfica da presença física que a escultura impõe num determinado contexto. A morfologia da presença do corpo escultórico condiciona tanto a execução e concepção da obra como também a recepção interpretativa e senciante do observador. Neste sentido, Jack Burnham refere a exaustão da imanência figurativa na obra escultórica. Com isto, a modernidade e a contemporaneidade condicionam uma etapa de transição enquanto reflexo formalista de uma inevitável manifestação física, aliada a uma carga conceptual integrada em moldes muitas das vezes afastados da pura linguagem da execução formal⁴⁴. O corpo, entendido enquanto manifestação imanente à escultura, passa de uma necessidade figurativa e descritiva situacional para uma exploração geométrica, fenomenológica, aberta aos diálogos de escala, estrutura e espaço e de influências extra-artísticas. Contudo, o corpo emerge desta confluência abrangente de fontes e influências como uma temática integrada na essência da escultura, da sua produção e da sua recepção por parte do observador.

O espaço, de acordo com Javier Maderuelo, nas suas continuidades e convergências permite traçar um itinerário conceptual, que na segunda metade do século XX, desenvolve-se já não com um complemento da obra de arte, mas como uma parte integrante e funcional da concepção artística promovida para aquele momento contextual. Com isto, o conceito de espaço, ganha uma dimensão interpretante, cujas mobilizações irão afectar as exposições minimalistas, conceptuais, que a arte do pós-guerra irá englobar no seu seio. Desta feita, a arte contemporânea, dimensiona o espaço em termos de lugar, de sítio, de enclave e de entorno, imersos numa paisagem natural ou artificialmente contruída para um propósito contingencial.

Para Maderuelo, o espaço tanto atrai uma personificação matemática de um lugar contínuo, isotrópico, inerte e abstracto, onde a obra se pode enquadrar como uma presença dinamizadora do lugar, ou pode especificar-se pelas suas dimensões simbólicas, metamórficas e cambiantes, em que a implementação artística é passível de sofrer alterações pela presença simbolizada do espaço⁴⁵. Para Martin Heidegger, o espaço entra

⁴⁴ BURHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture. The effects of Science and Technology on the sculpture of this century*. George Braziller, Inc. New York. 1975, p.6-7.

⁴⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.10-13.

em jogo na inclusão da obra de arte, visto ser inexoravelmente ocupado pela forma plástica, recebendo a sua marca como volume fechado, pontuado por aberturas ou totalmente aberto. Esta relação abre uma dimensão lúdica pregnante de interpretação e ao mesmo tempo repleta de enigmas⁴⁶. O espaço conquista uma marca territorial na marcação, tanto simbólica como efectiva da obra de arte, manifestando uma abertura ao diálogo, inovadora e potenciadora de novas discursividades no campo do pensamento e execução plástica artístico. Percebemos a passagem de uma posição secundária a uma posição central, que o espaço toma nas manifestações artísticas do pós-guerra, em autores como Julie Reiss⁴⁷ e Claire Bishop⁴⁸, onde postulam a importância e a emergência do pensamento espacial integrado na execução plástica.

A natureza surge na arte pela figuração da representação do meio natural, integrado na obra de arte como veículo mimético, simbólico, afectivo ou metafórico da condição humana. Desta forma, Maderuelo refere que a natureza entendida deste modo no seio artístico, tem na construção e identificação da paisagem o seu apogeu referencial, em que a natureza serve de meio observacional e meio antropomórfico de construção e representação apoiadas numa inventariação humana de relação⁴⁹. As noções de lugar, de sítio de local, tal como o espaço são factores de exploração e intervenção, em que a esfera artística se apropria para construir e edificar símbolos materiais relacionais como os ambientes escolhidos. O meio natural, a partir da arte do pós-guerra começa a ser pensado como uma extensão da própria obra e não apenas como local de inserção. A terra e os locais naturais servem uma inventariação material, donde o artista de lá retira para executar o projecto planeado, como também oferecem um lugar escultórico por excelência. Vemos vários caminhos teóricos e/ou práticos, como o caso da arte ecológica, da *land art*, da arte povera, imiscuírem-se nos lugares directamente para ordenar e configurar os objectos artísticos de uma forma directa, sem qualquer espécie de agenciamento mediador. Se na arte de períodos anteriores, a natureza era simulada como representação e passível de ser instrumentalizada pela ordenação humana nominalista, a

⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. “*L’art et l’espace*” in *Questions III et IV*. Éditions Gallimard, Paris. 2011, p.269-270.

⁴⁷ REISS, Julie. *From margin to center. The spaces of installation art*. MIT Press, Massachusetts. 1999.

⁴⁸ BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005.

⁴⁹ MADERUELO, Javier. *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Abada, Madrid. 2005.

contemporaneidade abrange a natureza como extensão do espaço de acção, em que as realizações de obras contêm em si uma ligação directa ao meio natural⁵⁰. Estas modificações permitem um campo expandido de pensar e relacionar a natureza como meio dialogante com a obra plástica. José Gil refere que mesmo que a natureza não seja integrada na obra pela sua imanência objectual, através de processos de reificação e identificação mimética, ela permite que o artista contemporâneo a integre como dispositivo conceptual, referencial, aludindo a uma natureza simulada, artificial ou desaparecida⁵¹.

Posto isto, elaborar um discurso narrativo, apoiado em diversas correntes do pensamento, afigura-se *a priori* como uma tarefa hercúlea, se não mesmo impossível. Cada noção engloba em si uma pluralidade infindável de caminhos, de labirintos, de bifurcações, de problematizações, que ao apenas salientá-las, poderíamos cair numa irresolúvel tarefa, numa aporia. Por isso, cada noção foi explorada em primeira instância, a partir dos pontos de convocação dos artistas, das suas referências, das suas atitudes estéticas e conceptuais concernentes à prática artística. Posteriormente, as tematizações levadas a cabo pela exploração primária, foi desenvolvida pelos contínuos acrescentos que as leituras e leituras de leituras possibilitaram, num tecido cada vez mais abrangente, mas aberto à comunicação, sempre em vista da ancoragem central, indicada pelas necessidades dialogantes das obras dos artistas. Esta pluralidade de informação de vários campos, proporcionou uma gama multímota de penetrações, de aprofundamentos condizentes com as tendências da multiplicidade das parcelas de investigação coordenadas pela contemporaneidade. Estas leituras foram, consequentemente organizadas, sem enfatizar, nem construir nenhuma espécie de escala hierárquica do pensamento, mas sim de latitudes conceptuais, onde nenhum tema pode ser valorizado em detrimento dos demais. Existem, sim, caminhos que possibilitaram uma estrutura horizontal de vários mapeamentos concernentes a cada noção, através dos quais, foi-nos

⁵⁰ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011, p.568-624.

⁵¹ GIL, José. “O Desaparecer da Natureza” in *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, p.72-75.

possível uma estruturação aberta, dialogante, sem conflitos de grande evidência. Os contrapontos são interligados sempre com a referenciação principal da obra em questão⁵².

É a obra que convoca e reúne, através de si, uma vasta rede complexa de ligações, de tramas, de reuniões disjuntivas, alimentadas pela força dinâmica da conceptualização estética, dada pela visualização formal como também do pensamento expresso pelos artistas e críticos. A presente investigação pode ser pensada através da analogia da fuga musical. A fuga representa uma composição polifónica em que múltiplas linhas de continuidade e retrocesso imitativo vão suscitando relações dialogantes estruturadas por tempos disjuntivos⁵³. As múltiplas linhas de continuidade vão-se sucedendo pela investigação dos corpos de obra, em que as disjunções dos tempos, aqui são encaradas pelas linhas contrapontísticas oferecidas pelos campos de análise heterogéneos. O contraponto é oferecido ao ponto primordial representado pela obra. A obra, deste modo, alimenta e fornece as relações que se vão incorporando no tecido relacional, que na sua dissemelhança, promovem relações de enriquecimento conceptual.

O plano das artes no século XX e continuando pelo século XXI é estruturado e classificado pela sua complexidade, diversificação e pluralidade. Apesar destas aplicações da linguagem, para aplicar às inúmeras tendências e desenvolvimentos que o panorama artístico revela, podemos encontrar, ou pelo menos traçar, uma linha de continuidade. Esta linha não implica necessariamente uma sucessão cronológica, nem uma demonstração hierárquica dos seus módulos de acção, mas a partir de convergências

⁵² As fontes utilizadas para a reunião das obras de Alberto Carneiro utilizadas na presente dissertação são: CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007; CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia. 2001; CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013; CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015; CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991; CARNEIRO, Alberto. *Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2005. As obras de Rui Chafes foram seleccionados dos seguintes catálogos e monografias: CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022; CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000; CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008; CHAFES, Rui. *Würzburg Bolton Landing*. Assírio & Alvim, Lisboa. 1995. As obras escolhidas de Pedro Cabrita Reis foram retiradas das seguintes obras: BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthaus Graz, Österreich. 2008; REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006; REIS, Pedro Cabrita. *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003; REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007.

⁵³ *Encyclopédie de la musique. Tome II*. Fasquelle Éditeurs, Paris. 1959, p.185.

sinuosas, a linha de continuidade, afirma-se pela sua convocação de multiplicidades e dinâmicas assentes nas configurações transdisciplinares.

De forma a adquirirmos estabilidade na investigação, decidimos, como base nos textos e pensamento dos artistas escolhidos, salientar três noções associadas em primeira instância ao foro exclusivo da esfera da arte, para depois alargar, segundo as necessidades que o presente estudo achou necessário desenvolver. Estas noções apoiam-se numa amostra exequível e relevante para combinar uma relação aberta, de interligação, de conexão entre entidades diversas, mas englobantes, de várias cadeias de pensamento, que achamos úteis e profícuas, para conciliar o universo da arte com o universo do pensamento filosófico, estético, entre outros. Corpo, espaço e natureza surgiram das ideias propaladas pelos três artistas, que de uma forma ou de outra, demonstram, aplicam, referem as potencialidades conceptuais destas noções nos seus corpos de obra. Carneiro, Cabrita Reis e Chafes desenvolvem, quer através dos seus textos ou entrevistas, quer por intermédio dos seus conceitos implicados na constituição formal da obra, ideias-chave, constituintes do nosso ponto de partida para o aprofundamento conceitual de outras formas de entendimento sobre os temas em questão.

Com isto, as três noções são constituídas por um conjunto de ideias escalonadas, sem nenhuma ordem hierarquizada, mas integradas numa leitura de aproximação e relação com as noções entendidas pelos artistas. Privilegiamos conceitos pertencentes à esfera do século XX e XXI, precisamente para dar o aporte substancial, às redes de pensamento utilizadas, não só pelos artistas escolhidos, como também pela morfologia discursiva e crítica dos autores que pensaram e desenvolveram ideias das suas obras. A partir deste ponto, as contribuições das áreas da estética, da filosofia, da filosofia da arte, da sociologia, da antropologia, surgiram essencialmente pela constatação das mudanças e contínuas mutações conceptuais ocorridas, interessando-nos as contribuições dadas a partir dos anos do pós-guerra, reforçando os caminhos divergentes e heteróclitos que o universo artístico foi acompanhando e integrando no seu seio. O objectivo principal será o de convocar uma amostra referencial que actua como dinamizador das obras, como também o papel das obras na integração de temas explorados de forma a trazerem linhas de diálogo, características da era contemporânea. Desta forma podemos contribuir para uma nova leitura dentro das propostas enunciadas pelos artistas e pelo seu aparato crítico. Esta possibilidade permitirá o confronto de diferentes metodologias que se inserem numa

discursividade assente na investigação dos estudos em História da Arte. A tese proporrá um contributo que achamos pertinente, subjacente às modalidades abrangentes indicadas e estimuladas pelas análises contemporâneas, apondo numa linha de investigação de História da Arte, uma faceta de inclusão de outros planos e saliências conceptuais. Achamos que este trabalho reforçará a dimensão dos estudos sobre os três artistas seleccionados, como também trará uma ampliação e demonstração de três facetas conceptuais (corpo, espaço e natureza) encontradas na investigação do *corpus* de obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes.

Assim, decidimos tripartir as noções, ocupando cada uma o seu raio conceptual próprio, se bem que, por vezes, haja uma contaminação de ligações, que se posicionam como indestrinçáveis, entre uma ou mais noções. Recuperamos as noções de *obra aberta*⁵⁴ de Umberto Eco, de *travelling concepts*⁵⁵ de Mieke Baal, a inversão da epistemologia tradicional⁵⁶ de Jean-François Lyotard e a da abertura constante da interrogação⁵⁷ de Valeriano Bozal, para assentar as premissas da nossa presente investigação, de forma a posicionar a nossa metodologia assente na multiplicidade e variabilidade de ligações. Este entrecruzamento espelha a dificuldade em separar estes conceitos em blocos distintos que em nenhum momento se fusionam, porque a sua natureza entende um entrelaçamento mais profundo, onde o corpo será convocado para o espaço, a natureza necessitará de os englobar na sua rede de acção, entre outras possibilidades. A limitação de capítulos e subcapítulos decorre precisamente, desta impossibilidade de coordenar em pequenas parcelas, distintas e categorizáveis pelo isolamento, devido às morfologias heterogêneas da sua actuação conceitual. Os capítulos trariam uma separação desnecessária e isoladora, que acabaria por reduzir a intencionalidade do escopo proposto e exequível para a presente investigação. A presente

⁵⁴ ECO, Umberto. *A obra aberta*. Relógio D'Água, Lisboa. 2016.

⁵⁵ BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto. 2002.

⁵⁶ LYOTARD, Jean-François. “*The Sublime and the Avant-Garde*” in BENJAMIN, Andrew (ed.). *The Lyotard Reader*. Blackwell Publishers, Massachusetts. 1993, p.197.

⁵⁷ BOZAL, Valeriano. “*Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos*” in BOZAL, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La balsa de la Medusa, Madrid. 2055, p.59.

estruturação impede, desta forma, uma certa artificialidade que originaria uma divisão limitadora.

A noção de corpo começou a ser elaborada pelas leituras de algumas obras de âmbito geral, de estudo social e cultural do raio de acção do corpo nas manifestações modernas e contemporâneas, da sua capacidade metamórfica, camaleónica, e na sua constante actualidade e actualização conceptual. Por isso, os estudos de Featherstone, Hepworth e Turner⁵⁸, Spicker⁵⁹ e Gil⁶⁰, Cordeiro⁶¹ foram as primeiras e fundamentais obras, onde as transformações do corpo, as suas inclusões em várias áreas de actividade, nomeadamente artística, bem como a sua esfera filosófica enquanto agente de mediação entre as particularidades ontológicas e a realidade empírica, foram contributos necessários para o desenvolvimento posterior.

O corpo é o agente principal de percepção, entendido como ser senciente e como constituinte de uma materialidade tridimensional, necessário para a inclusão na obra. Esta inclusão levou-nos à interpretação do corpo como substância figurada e material na escultura realizada pelos artistas escolhidos, ou como agente de percepção encontrado no lado de fora da formalização da obra, mas envolvido activamente na sua leitura e fruição. A noção de corpo na arte escultórica da segunda metade do século XX, nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida, foi diversificada a tal ponto, que surge a necessidade de reelaborar a conceptualização das formas tradicionais de apresentação figurativa. Esta reelaboração contribui para uma noção cada vez mais expandida de corpo, que se torna inclusiva de aspectos decorrentes da subjectividade, da sexualidade, das relações metamórficas com a tradição. Neste aspecto, a escultura não necessita de uma modelação exclusivamente antropomórfica, porque as suas premissas de estruturação, tornaram-se cada vez mais, metáforas do irrepresentável⁶².

⁵⁸ FEATHERSTONE, Michael; HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage Publications, London. 1991.

⁵⁹ SPICKER, Stuart. *The Philosophy of the Body*. Quadrant Books, Chicago. 1970.

⁶⁰ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997; GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018.

⁶¹ CORDEIRO, Marta. *O Corpo como Imagem e As Imagens do Corpo na Contemporaneidade*. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Teoria da Imagem), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012.

⁶² ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte e Infinitude*. Relógio D'Água. Lisboa. 2018, p.116-17.

É com este entendimento que a noção de corpo foi estruturada, em que aplicamos uma série conceptual de temas, de programas, de motivos, não enquadrados numa relação integralmente pertencente ao domínio da figura, mas como meio de relação metafórica, de interrogação, de questionamento sobre as metodologias formais empregues pelos artistas. A noção de corpo, deste modo, foi concebida como um vaivém entre as particularidades empíricas de um corpo senciente, daquele que entra em contacto com a obra, como também de um corpo metafórico integrado na interpretação e leitura da obra, ou veiculada como ideia transmissiva pelos artistas. Os mapeamentos integrados na conexão dos temas apresentados para a noção de corpo obedeceram aos primados da consciencialização da transdisciplinaridade, que o conceito apresenta, tendo como foco as apresentações contemporâneas da escultura, as inclusões da fisicalidade do corpo enquanto agente de relação e a indicação e pluralidade do conceito de imagem, enquanto factor integrante no corpo da obra.

A noção de corpo inicia com uma série de pressupostos filosóficos, com o aporte da sociologia e da psicanálise, para demonstrar as várias possibilidades de entendimento do corpo, centrando-nos na modernidade e contemporaneidade. Os contributos de José Bragança de Miranda, José Gil, Umberto Galimberti, Jean-Luc Nancy, Arthur Frank, Gilles Deleuze, Michel Onfray, oferecem e potenciam os diálogos inusuais entre várias características que o corpo toma, nas suas cadeias relacionais, bem como no seu entendimento interno/externo das referencialidades do mundo. Estes contributos libertam o corpo das amarras puramente físicas, antropomórficas de forma a integrarem-se como auxílios de diálogo e relação com os conceitos entendidos pelos artistas. A próxima formatação prende-se com a imposição da imagem enquanto tradição histórica e como representação imaterial dentro da materialidade da escultura. No entendimento de Hans Belting, a imagem desafia as tentativas de reificação da matéria, devido à sua apresentação no limiar da existência física e mental. A obra de arte pode conter a imagem, mas a imagem não necessita de coincidir necessariamente com a obra artística. A imagem deve ser encarada não só como um produto resultante de um dado meio, mas também como produto de nós mesmos, devido à confluência de imagens mentais, imaginantes, com as imagens do mundo visível⁶³. A presença da imagem faz o necessário contraponto

⁶³ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa.2014, p.10.

entre a pura materialidade da escultura e a ambiência mental que ela canaliza em si e transporta para o outro. A partir daqui os contributos de Hans Belting, Marta Cordeiro, Jean Baudrillard, Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin confrontam e dinamizam o entendimento que achamos necessário para a identificação de ideias significativas, de forma a poderem ser introduzidas como meio de relação com as obras escolhidas.

Por fim, abrimos o diálogo do corpo para o meio puramente escultórico, de forma a podermos canalizar as intensidades aportadas pelos contributos conceptuais anteriores, para uma materialização das noções físicas do meio tridimensional da escultura. George Steiner, Bernardo Pinto de Almeida, Tomás Maia, Pierre Francastel, Jack Burnham e Rosalind Krauss oferecem possibilidade de integrar, relacionar, integrar a evidência material da escultura, independentemente da sua formatação metafórica, imagética. O campo de análise pretende incidir nesta dualidade referencial, que justapõe a presença inequívoca da materialidade no seio da realidade com as organizações de simulação dessa mesma materialidade, nomeadamente a partir da configuração da imagem livre, isenta de materialidade. A noção de corpo opera nesta capacidade binária conceptual de maneira a poder elencar uma série temática de abordagens, capaz de promover e enriquecer o objecto de estudo. Os exemplos de artistas que seguem, enformam uma pletora de ligações, comunicações e possibilidades interpretantes que se relacionam com o objecto de estudo, e por consequência com a obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes.

A noção de espaço, pela sua pluralidade e abrangência temática, foi delimitada a partir de leituras iniciais pertencentes à esfera artística e à esfera do pensamento filosófico e sociológico sobre as problemáticas do século XX e XXI. De um ponto de vista inicial, o ponto de partida estabeleceu-se na leitura de obras de referência como *Art since 1900*⁶⁴,

⁶⁴ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011.

*Art in Theory 1900-2000*⁶⁵, Lucie-Smith⁶⁶, Reichenbach⁶⁷, Alves⁶⁸, Maderuelo⁶⁹ para um auxílio na caracterização geral das particularidades, efeitos, interpretações das metodologias diversas empregues para a designação alargada do conceito de espaço. O espaço é entendido, não só como uma ferramenta particular de experiência, percepção, deambulação física e mental, mas também o ponto de partida fundamental para as perspectivas filosóficas, sociais, artísticas, em si englobadas. A partir destas referências, pudemos desenvolver premissas tangíveis e exequíveis, interligadas, pela multidisciplinariedade proposta, sem, contudo, poder alcançar uma conclusão nocional fechada, limitada. A proposta representa uma possível leitura, dentre outras, que consiga um mapeamento conceptual das transformações, metamorfoses, relações entre o espaço, pensada como campo puramente matemático ou simbólico, e a sua qualidade de inserção e confrontação com a realidade objectual.

Após estas leituras, foi-nos possível estabelecer um roteiro conceptual, assente nas premissas iniciais, de percepção e concepção do espaço como elemento fundamental para a configuração do corpo e da natureza, bem como a pura presença da fisicalidade resultante da valorização quantitativa e qualitativa da obra de arte. A partir daqui a nossa conceptualização incidiu numa primeira parte, na apresentação de vários aspectos relacionados com o espaço, com a sua simbologia, a sua dimensão matemática e puramente racional, ou altamente simbolizada por ideologias, que marcaram o século XX. Por conseguinte, o espaço é categorizado pelas mudanças operadas nas contribuições do universo artístico, com exemplos situações históricas específicas, de forma a demonstrar a importância desta noção na realização da obra, e as possibilidades dialogantes que daqui advêm.

⁶⁵ HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. 2003.

⁶⁶ LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson, London. 2013.

⁶⁷ REICHENBACH, Hans. *The Philosophy of Space & Time*. Dover Publications, New York. 2003.

⁶⁸ ALVES, Ana Margarida Duarte Brito. *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Janeiro de 2011.

⁶⁹ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008.

Não podendo preencher os requisitos absolutos de uma categorização da noção que represente a totalidade teórica, desenvolvida acerca do espaço, tivemos de operar uma delimitação, estabelecendo latitudes conceptuais que ajudem a promover um esquema necessário, para estabelecer um fio condutor exequível e clarificado das mudanças operadas no século XX, e que, de acordo com esse fio, permita posteriormente estabelecer laços pertinentes que espelhem a complexidade nocional e temática. Para Maderuelo, as interpretações de espaço estão limitadas àquilo que esteja ao alcance de uma cognição e compreensão humanas. Mesmo que o homem tenha ideias gerais inatas, como a conceptualização espacial finita, é a experiência, a razão definidora do carácter e condição do espaço, pela sua configuração através da capacidade perceptiva elaborada.

A experiência da existência e das qualidades físicas, entendidas como o meio onde o corpo se move e faz mover, representa o plano cognoscível onde as noções de espaço são materializadas, como entidades inteligíveis e abarcáveis pelas metodologias sencientes⁷⁰. Este é o ponto de partida da investigação e o escopo a concretizar. O espaço representa acima de tudo a experiência física por excelência, o que não quer dizer, que no decorrer da investigação, não utilizemos perspectivas simbólicas e ideológicas que afectem ou transmitam uma definição divergente em relação à sua racionalização. Contudo, a ambiência real é tomada como intenção programática, tanto na definição da noção, como posteriormente na relação com os corpos de obra dos artistas escolhidos.

Aquilo que pretendemos com esta reunião de materiais heterogêneos, prende-se com uma aproximação, uma consciencialização perceptiva e uma capacidade de entender o espaço como um meio *performativo* por excelência e como ponto central da inserção da obra. Ana Alves caracteriza o espaço como uma das questões definidoras do século XX, em que diferentes abordagens, apropriam e modificam a consistência metódica das suas abordagens. O estatuto do espaço tende a ocupar uma posição central na percepção artística, ao longo do século XX, em especial evidência na arte do pós-guerra⁷¹. Não privilegiamos uma evolução cronológica, nem tampouco um favorecimento disciplinar.

⁷⁰ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.12.

⁷¹ ALVES, Ana Margarida Duarte Brito. *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Janeiro de 2011, p.3.

A análise deve incidir de igual forma, sobre métodos e abordagens que ajudam a caracterizar, que ajudam a situar os pólos agregadores, representativos de novas fusões e novas texturas de aplicação. Após uma introdução sobre a evolução do pensamento conceptual, filosófico, matemático e teológico sobre o espaço, os autores Javier Maderuelo, Yi-Fu Tuan, Henri Focillon e Raymond Bayer inserem na categorização nocional, uma dualidade de inscrição física e simbólica. Este binómio representa a dualidade por excelência do comportamento humano, na interpretação, actuação e percepção da realidade física, metamorfoseada pelas acepções íntimas ontológicas. Esta primeira abordagem pretender revelar uma trajectória flutuante, de caminhos e possibilidades abertas, não procurando alguma espécie de conclusão, nem definições fechadas para o envolvimento teórico. A experiência enforma a configuração do espaço, a partir da sua posição idealizada ou racional.

De seguida, pretendemos revelar a faceta filosófica, colocada em debate durante o século XX, a partir de várias escolas de pensamento, oferecendo e potenciado, deste modo, uma confluência de pensamento assente na determinação plurívoca do espaço. Neste caso específico, decidimos utilizar uns antecedentes teóricos que achamos necessário para uma mais profícua atenção às metodologias empregues na descrição e percepção espacial. Immanuel Kant, surge assim, em primeira instância como o filósofo do entendimento *apriorístico*, em que as noções de espaço devem ser entendidas como categorias anteriores à experiência. Esta metodologia será necessária para estabelecer um diálogo efectivo de contraste e aproximação entre autores, de forma a estabelecer um fio de causalidade entre entendimentos díspares. Gotthold Lessing emerge como o filósofo que atentou na produção artística, colocando o espaço como uma das categorias essências do pensamento da arte. A partir do século XX, achamos conveniente integrar as metodologias de percepção de Edmund Husserl, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty e Martin Heidegger para melhor entendimento da relação divergente no seio da escola fenomenologista. Prezando a continuidade *kantiana*, ora aproximando o ente da pura materialidade no espaço, os autores demonstram a importância de pensar o espaço como realidade intrínseca à experiência e íntegra numa auto-percepção ontológica.

Por conseguinte, abrimos o espaço a outras metodologias, integrantes das áreas da filosofia e da sociologia, de forma a podermos penetrar em concepções estabelecidas a par das reformulações conceptuais operadas na esfera da arte da segunda metade do

século XX. Gilles Deleuze e Félix Guattari, John Rajchman, Henri Lefebvre, Guy Debord, John Dewey, acrescentam novas coordenadas e posicionamentos conceptuais, concernentes ao espaço, pelas suas metodologias inovadoras e pelos seus planos de efectividade e acção. De seguida, entramos nas convenções práticas das formulações artísticas, onde o espaço ganha relevo e pertinência como lugar de relação e fusão entre espectadores e obra. Para isso, contamos com os contributos de Adolf Hildebrand, Jean Selz, Gaston Bachelard, Rosalind Krauss, o manifesto de Naum Gabo e Anton Pevsner, El Lissitzky, Clement Greenberg, Robert Morris, Richard Serra, Robert Smithson, que auxiliam na caracterização de movimentos estéticos pertinentes para uma abordagem com vários pontos de referência às obras de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes.

Estes autores e artistas, representados pela sua manifestação teórica espelham um ponto nevrálgico na actuação sobre o espaço e de que forma ele obtém a sua configuração, de modo a servir de elemento de continuidade ou de confrontação. Com isto, pretendemos estabelecer a ponte com artistas antecedentes ao raio de acção dos três artistas em análise e contemporâneos, para desenvolver uma espécie de interligação metodológica sobre a evolução e constatação de procedimentos realizados no âmbito de conceptualização do espaço. Os movimentos históricos oferecem uma leitura imbuída do espírito cronológico de particularidades do pensamento estético na história da arte, enquanto liberta estes exemplos pontuais antecedentes, de forma a podê-los reconsiderar à luz das leituras evidenciadas pelo mapeamento efectuado para estabelecer a noção presente do espaço.

Continuando na sequência da história e crítica da arte, os autores Rosalyn Deutsche, Julie Reiss, Claire Bishop contribuem para o pensamento abrangente das fronteiras e delimitações do espaço. Estas autoras concretizam as possibilidades cada vez mais crescentes da efectuação conceptual da actividade espacial, como um método assente já na percepção da obra. Reiss e Bishop ao desenvolver as premissas substanciais que enformam as práticas expandidas referentes ao espaço, começando na obra escultórica até às instalações de grande formato, contribuem para uma tendência contínua de alargamento e indefinição crescente das fronteiras demarcadas da noção tradicional do espaço artístico. A flexibilidade dos seus enunciados e a diferenciação aplicada aos significados revelam a importância central empregue na constante reformulação conceptual que o espaço proporciona.

Por fim, a noção de natureza afigurou-se como a mais problemática na sua sintetização conceptual e delimitação teórica. A gama de possibilidades tornou as escolhas temáticas numa dificuldade acrescida, que julgamos ter correspondido da melhor forma. A natureza surgiu como uma conceptualização fundamental na obra e pensamento de Alberto Carneiro, razão pela qual decidimos proceder ao maior desenvolvimento e consequente análise. A obra de Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes não demonstra de maneira totalmente explícita a relação íntima evidenciada pelo corpo teórico/artístico de Carneiro, contudo, certas referências não deixam de enunciar e simbolizar uma pertença à esfera da natureza como elemento conceptual encrustado numa perspectiva abrangente das obras em questão. Tanto Cabrita Reis como Chafes singularizam e destacam a relação com a natureza, tanto pela sua auto-evidência material, temática, referencial, como pela sua eliminação consciente da esfera de acção da obra.

Com base, nas perspectivas oferecidas pelos artistas, bem como pelas análises críticas oferecidas pelos vários autores que desenvolveram programas de avaliação das obras, conseguimos salientar e destacar um conjunto de enunciados capaz de abrir o leque teórico para a abrangência almejada. Todavia, após a constatação das manifestações sobre a noção de natureza, percebemos que a pluralidade e dimensão metodológica constituiria um terreno fértil em contradições irresolúveis, ou demasiado contrastantes. Decidimos, dentro das extensões, lonjuras e amplitudes, delimitar uma esquematização que partisse da relação do homem com a natureza e por consequência das actividades civilizacionais interpretadas à luz da utilização e disposição dos meios naturais. Esta relação do homem com o meio natural serve, como ponto de partida, para a efectuação e interrogação dos planos reais e simbólicos da actuação ontológica e efectiva tida pela humanidade na discursividade da natureza, bem como uma certa referencialidade antropocêntrica. Este antropocentrismo não é, posteriormente entendido, como a única relação estabelecida dos organismos com o mundo, mas teve como ponto de partida, a necessidade funcional de pensar o estatuto do homem na e através da natureza.

Thomas McEvilley considera que a representação funciona mediante um elemento reconhecível de semelhança objectiva, baseada num gosto estético que acaba por desencadear uma resposta condicionada culturalmente como hábito. A semelhança objectiva habitual na tradição parece exercer um controlo sobre a percepção pessoal da natureza. A semelhança atestada pela tradição pictórica ou escultórica e a natureza não

resulta do facto da arte imitar a natureza, mas de que a percepção da natureza tende a imitar a percepção da arte. O que parece natureza para uma determinada visão contingencial cultural, para outra pode ser encarada como um símbolo afastado da materialidade natural⁷². Esta contextualização contingencial permite o ponto de partida conceptual para explorar as relações mantidas entre Carneiro, Cabrita Reis e Chafes e a ambiência natural. A natureza enquanto conceito, apresenta-se pela sua enorme disparidade e pelas suas tremendas ambivalências concernentes a uma definição esclarecida, apropriada e fechada culturalmente. Aquilo que pretendemos, prende-se não com a simples imitação da natureza, mas com a apropriação material, simbólica, enérgica dela de forma a ocupar os canais perceptivos de confluência entre a realidade humana e a natural.

Das primeiras leituras que nos propiciaram estes enunciados e serviram de auxílio teórico para todo o desenvolvimento desta noção temos de destacar Moscovici⁷³, Kastner⁷⁴, Serres⁷⁵, Demos⁷⁶, como contributos fundacionais para uma melhor percepção, não só das questões históricas e sociais dos meios relacionais da humanidade entre si, como também as perspectivas ecológicas e transformadoras, prementes na discussão da contemporaneidade. Com isto, conseguimos desenvolver uma rede abrangente, de forma a traçar um fluxo de continuidade entre a necessidade relacional existente ao longo da história e os critérios imperativos da manutenção, cuidado e preservação da natureza. A obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes segue de forma mais explícita ou sub-reptícia alguns preceitos reunidos e sintetizados por estas leituras, que se tornaram frutíferas e conducentes a um itinerário conceptual condizente com as necessidades ressaltadas pelo estudo das obras dos três artistas.

A percepção e concepção da natureza enquanto conceito, tornou-se doravante, um elemento fundamental para a configuração do corpo e do espaço como elementos envolvidos e integrantes de forma absoluta pelo meio natural, mesmo quando ele se

⁷² MCEVILLEY, Thomas. “Sobre la manera de disponer nubes” in *De la Ruptura al cul de sac*. Ediciones Akal, Madrid. 2007, p.108-109.

⁷³ MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977.

⁷⁴ KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012.

⁷⁵ SERRES, Michel. *The Birth of Physics*. Clinamen Press, Manchester. 2000.

⁷⁶ DEMOS, T.J. *Descolonizar la Naturaleza*. Ediciones Akal, Madrid. 2018.

apresenta de uma forma camuflada. A presença do corpo e do espaço referem em si uma quantidade considerável de primados naturais, pelo que, uma natural sucessão teórica, resultou na deambulação conceptual entre noções. A natureza ao potenciar e referir intrinsecamente o corpo humano ou a sua imagem como presença antropomórfica, foi o ponto de partida para novas leituras assentes na simbologia natural encontrada na arte, bem como na simbologia artística interpretada pela leitura dos objectos naturais.

Estas premissas substanciam-se na interpretação de mecanismos naturais salientes pelo organismo humano e pela presença natural biológica, orgânica e vegetal pela natureza circundante do homem. A delimitação teórica incidiu na tematização, em primeiro lugar, da natureza como instância situacional, onde a vida humana se desenrola, em segundo lugar, foi percepcionada a importância do trabalho instrumental relevado da natureza, em que o homem se apropria e adquire sistemas de valorização e enriquecimento civilizacional. Por fim, a relação instrumental entre o homem e a natureza de um ponto de vista filosófico, sociológico, ecológico, atendendo à mecanização física da própria biologia humana.

Estas relações tornaram-se profícuas, no desenho e esquematização consequente, do roteiro nocional que pudemos atribuir ao conceito de natureza, servindo como rede relacional posterior com os três artistas escolhidos. A conceptualização pretende incidir numa apresentação de vários aspectos relacionados com a simbologia da natureza no homem, a sua dimensão cíclica e renovadora, racional e poética, que vamos encontrar o reflexo dialogal ou antinómico em Carneiro, Cabrita Reis e Chafes. Ao contrário das noções de corpo e de espaço, a natureza não nos permitiu uma saliência quase exclusiva do século XX e XXI, pelos consequentes ritmos cíclicos e renovadores que o meio natural concebe, tal como as relações atemporais que o homem mantém com ele. Com isto, não podemos afirmar que não possamos encontrar situações modernas e problematizações específicas da contemporaneidade, até pela consideração que isso implica na relação que pretendemos ressaltar, i.e., a integração do homem e o seu papel enquanto agente de acção na natureza.

Ao contrário das noções de corpo e de espaço, a natureza não possibilita uma demonstração de situações concretas e explícitas, formuladas como mapeamentos de evolução, retiradas de várias áreas de investigação, por isso, não podemos considerar a

natureza pela sua renovação e mudanças de paradigma do período clássico para os períodos moderno e contemporâneo. Podemos, porém, referir situações ancestrais que se mantêm num grau de actualidade, que pela sua definição permanente e inextinguível, retratam a situação do homem, e por extensão, a do artista frente à natureza. Numa primeira instância, optámos por considerações gerais sobre a ambiência do homem da natureza, os seus limites, as suas possibilidades e a capacidade de evolução oferecida pela instrumentalização e fabrico das ferramentas naturais. Os autores, Serge Moscovici, Maurice Merleau-Ponty, Alfred Whitehead, Michel Serres e Oswald Spengler organizam a tematização de várias possibilidades de abordagem ao meio natural, canalizando a função do homem, como ser perscrutador, a partir da relação mantida entre as entidades. Não só aqui percebemos a constituição elementar da condição humana, mas também das estratégias elaborados por ele, de forma a sobreviver, viver e dimensionar-se numa escala gradativa ascendente. O aporte sociológico, fenomenológico e histórico desdobram metodologias de concepção do meio natural, tendo por base a utilidade e a extensão natural que a medeiam na relação com a humanidade.

Posteriormente, Hannah Arendt, Georges Bataille, Carlo Michelstaedter, Martin Heidegger e Eugene Thacker demonstram a estabilidade civilizacional relevada do fabrico de utensílios e das apropriações naturais para a expansão material e ontológica do homem. Os utensílios são mencionados, tal como o grau de habitabilidade por eles inferido. A natureza entendida como local de pertença, de habitação e de condição primeira de funcionalidade matricial, será uma perspectiva fundamental para a interrogação com os artistas do presente estudo, porque não só vão permitir uma canalização deambulatória entre as três noções manifestadas entre si, como explorarão condições metafóricas e reais de inserção artística no meio natural. O meio natural entendido como espaço e como continuação do corpo escultórico é motivo de análise e de entendimento, de forma a elaborar uma discursividade assente nas premissas teóricas oferecidas pelos artistas com as suas respectivas obras plásticas. Por consequência, os autores Jane Bennett, Roger Caillois, Gaston Bachelard e Gilles Deleuze servem como desenvolvimento do entendimento da natureza como extensão simbólica do homem, pela sua proximidade orgânica, pelas suas manifestações biológicas e vegetais próximas da liberdade estética e sobretudo pela relação contínua entre manifestações e influências recíprocas. A imaginação assente numa materialidade efectiva é importante na presente

investigação, porque permite-nos elaborar uma ligação efectiva entre a inevitabilidade material da escultura e a possibilidade etérea do desimpedimento simbólico. A imaginação poética é amplamente referida pelos três artistas como processo de criação e entendimento da esfera das artes escultóricas.

De seguida, empreendemos uma espécie de retrocesso histórico para mencionar Immanuel Kant e Edmund Burke na ligação ao artista Walter de Maria e ao filósofo Jean-François Lyotard, precisamente para revelar uma faceta da estética do Iluminismo, nomeadamente com os conceitos de belo e sublime. Estas noções são manifestadas à luz da contemporaneidade, pelo artista e filósofo acima mencionados, para demonstrar e colocar em evidência a actualidade conceitual e a empregabilidade referencial que daqui advém. Os conceitos de belo e sublime oferecem leituras abrangentes da comunicação entre o lugar do corpo no espaço, como símbolos de afectação pela natureza. No seguimento, Karen Barad e Rosi Braidotti demonstram as possibilidades de multiplicidade de encarar as perspectivas da natureza e não somente de um ângulo antropocêntrico. Estes testemunhos revelam a importância da natureza como espaço de inserção da obra, num sentido de enriquecimento biológico, mineral e vegetal. A obra integrada no seio natural adquire um irrevogável e inegável contacto com as forças da natureza e os seus desdobramentos orgânicos. Friedrich Nietzsche, oferece o contraponto necessário, centralizando a capacidade produtiva e biológica no corpo, pela sua presença, pelo seu domínio e apoderamento de tudo aquilo com que entra em contacto. A dualidade apolínea e dionisíaca estabelece redes relacionais importantes para integrar as manifestações dos três artistas no seu entendimento da natureza humana e o meio natural.

Ingeborg Reichle, Michael Auping, José Gil estabelecem um roteiro conceptual da esfera artística e da sua relação com o meio natural. Seja por simulacro, seja pela total integração da natureza na realização estética, a abordagem conceptual revela-se útil, pela demonstração do lugar da natureza na arte contemporânea. Como término conceptual, achamos necessário estabelecer uma diferenciação entre paisagem e meio natural, para entender de que forma é que a esfera artística entra em contacto com o meio inóspito, selvagem ou permanece num meio trabalhado previamente pelo humano. Adriana Serrão, Rosario Assunto, Dirk Hennrich e a definição de *land art* contribuem para caracterizar as inúmeras perspectivas da natureza enquanto habitação ou enquanto terreno inóspito. As definições de paisagem e natureza colocam em evidência a importância do corpo pensado

no espaço, tema fundamental para a nossa investigação. A sua integração na compreensão e interrogação dos métodos conceptuais de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, revela-se fundamental para melhor percebermos as estratégias locais de inserção ou de afastamento civilizacional, onde a obra fica entregue à natureza primordial.

O presente trabalho não apresenta uma estrutura capitular definida, visto que o efeito pretendido se prende com a morfologia metamórfica que os conceitos apresentam uns com os outros, bem como a relação estabelecida com os artistas escolhidos. A definição que baliza a estrutura prende-se pelo desdobramento dos três conceitos, operantes pelas suas várias possibilidades de leitura e aproximação. Sentimos que a divisão em subcapítulos tornar-se-ia uma rede limitante, que estabeleceria fronteiras metodológicas e interpretativas, razão pela qual não optamos por essa via. A tese corresponde a um espelhamento de várias abordagens e sentidos, de forma a esbater qualquer noção de compartimentação dada pela separação teórica tradicional. Procurámos de forma consciente estabelecer um circuito de planos e latitudes, cujas ligações internas sejam capazes de perspectivas e interrogar algumas questões sob o ponto de vista de vários ângulos. Os três conceitos de corpo, espaço e natureza, mais do que estruturar e cimentar alicerces teóricos, procuram uma reflexão triangular, introduzindo múltiplos planos sobre uma matéria que se torna familiar ao corpo de obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes. Estes conceitos tanto operam a um nível instrumental de metodologia de análise e leitura da organização dos três artistas, como revelam a diversidade de abordagens mantidas em aberto, que podem ser desenvolvidas sobre o tema que nos ocupa, declarando a vertente de justaposição como complexidade proposta para a presente investigação.

Dada a profusão temática, relacional e programática que poderia ser tida em consideração para a realização dos mapeamentos conceptuais de corpo, espaço e natureza, as matérias utilizadas devem ser encaradas como aproximações, como continuações de desenvolvimento analítico, iniciado pelo estudo artístico dos artistas em questão. A sua leitura e aplicação deve manifestar a capacidade heterogénea, que na sua impossibilidade de reunião sincrética, possibilitam e libertam perspectivas de compreensão simultânea. Foi o nosso intuito, que a dinâmica evidenciada por esta proposta, permita acrescentar novas camadas interpretativas, em que cada uma possa ser formulada de forma isolada, mas também, de forma complementar. Ora, os três conceitos assumem-se desde logo

como flexíveis, ou pelo menos em constante relação e remissão entre si. Existem aspectos do corpo, espaço e natureza que são tratados em relação directa, enformados uns nos outros. Não nos foi possível, nem tínhamos como intenção de abordagem, uma evolução cronológica, nem histórica, tentando, com isto, evitar texturas lineares. Esta estrutura aberta, aplica-se não só às noções estudadas, mas também à análise dos três artistas em investigação. Privilegiou-se, por isso, um conjunto ou uma estrutura de ligações tangenciais que permitam configurar um discurso capaz de evidenciar três aspectos de problematização contemporânea. Como tal, utilizamos e dispomos de uma metodologia abrangente, que corresponde ao estudo de diferentes questões por diferentes autores, de forma a relacioná-las com o estudo artístico de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, em função de posições de relação ou de descoberta de novas problematizações integradas nas questões de base com que partimos.

Atendendo à pluralidade manifestada pelos diversos eventos temáticos, assentes na conjugação das noções de corpo, espaço e natureza, a estruturação da presente dissertação manteve-se em ligação aberta, seguida, fluída, sem aparentes interrupções de fechamento ou de término de capítulos. Contudo, podemos evidenciar, dentro desta comunicação hiante, uma formulação sucessiva entre as noções de corpo, espaço e natureza. Elas, como explicado anteriormente, relacionam-se e tendem a evidenciar formulações heterogéneas, prontas a ser relacionadas posteriormente como conceitos de integração ou de interrogação com aspectos fundamentais elencados após o estudo do corpo de obra e de pensamento dos artistas em questão. A partir daqui, surgem os blocos textuais alusivos a Alberto Carneiro, a Pedro Cabrita Reis e a Rui Chafes. A sua estrutura isolada funciona como uma rede de interligação de vários aspectos práticos e conceptuais retirados das suas obras, bem com a necessária articulação entre as suas produções escritas e de análise de vários autores que procederam à sua investigação. De referir, que a exploração da obra incidiu acima de tudo na interpretação dos aspectos formais e simbólicos à luz do entendimento formulado sobre as problematizações de corpo, espaço e natureza.

Deste modo, verifica-se um auxílio a textos e conceitos teóricos assentes nas investigações críticas e artísticas, bem como ao aparato crítico que nos antecede. Com isto, a presente tese considera e prioriza a interpretação, inserida num sistema de flutuação e migração entre objectos artísticos, dentro dos enquadramentos e contextos nos quais os artistas se movimentam, enfatizando o *corpus* teórico e artístico dos próprios, numa

metodologia relacional entre os autores salientados nas noções de corpo, espaço e natureza. As interpretações, sujeitas a um sistema pendular e oscilante, pretendem recuperar, estimular ou potenciar novas relações, justificadas pela própria materialidade do objecto em questão, percorrendo um espaço multívoco, aberto da superfície até às profundezas, pontuado por desvios, caminhos transitáveis. Contudo, todo o objecto artístico, no entendimento da presente investigação, oferece a possibilidade do contacto pontuado pelos conceitos teóricos de corpo, espaço e natureza, assegurando uma aproximação à complexidade dos fenómenos artísticos, e para a qual, os textos e convocações teóricas apontam trilhos e despoletam outras interpretações, procurando sempre uma cumplicidade íntima entre objecto, textos e fortuna crítica, enfatizando a primazia do objecto. Procurámos, com isto, uma profundidade intrínseca com a obra artística, servindo-nos de um retornar sempre ao ponto de partida, o estudo do objecto, acreditando que a discursividade e o seu desenvolvimento relacional se concebem a partir do embrião conceptual, a obra de arte. Do mesmo modo, reconhecemos nos textos críticos e teóricos convocados não só pelos artistas, como também pela concepção triádica de corpo, espaço e natureza, não só uma capacidade de aproximação, mas também uma actuação sobre o próprio objecto artístico, visto ser um dispositivo relacional construído, no qual partimos, com a consciência de que por ele somos determinados, em igual instância que a crítica, a interpretação consequente e o próprio objecto⁷⁷.

A selecção de obras, integradas nos capítulos referentes a Carneiro, Cabrita Reis e Chafes e a sua consequente análise, procede e deriva, destas particularidades conceptuais, razão maior do presente estudo. O conjunto de obras escolhidas mantém-se em contínua relação entre os três conceitos, embora, nalgumas análises exista uma maior valência conceptual que penda para um dos três, sendo que, nesse caso, essa particularidade deva ser enfatizada em detrimento das outras.

Devido à profusão artística, as obras foram seleccionadas de acordo com as pretensões e escopo do estudo, atendendo às noções de corpo, espaço e natureza, mantidas em diálogo com o corpo de obra plástica e com o corpo de texto dos artistas. A produção

⁷⁷ MAIA, Rui. *(Re)criação individual do mundo. Conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e de José Régio*. Tese de Doutoramento em Estudos do Património vertente de História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2021.

textual de Alberto Carneiro, de Pedro Cabrita Reis e de Rui Chafes revela-se de suma importância, atrevendo até a dizer, entendida como uma extensão do seu trabalho artístico. Com base no seu pensamento, aliando as discursividades críticas dos agentes analíticos da sua obra, foi-nos possibilitado estruturar de base uma condição de problematizações importantes na conceptualização dos artistas, em conexão entre liames díspares, mas prontos a servirem de enunciados que atendem a uma estruturação assente nas metodologias manifestadas pela contemporaneidade. Os temas analisados nos três conceitos são posteriormente integrados pela sua interrogação ou constatação nos segmentos dos artistas estudados.

A resultante temática implicada e organizada nas noções de corpo, espaço e natureza deve ser integrada na análise artística. De mencionar, que na estruturação dos segmentos textuais referentes a Carneiro, Cabrita Reis e Rui Chafes, existe uma série de levantamentos conceptuais de várias áreas de investigação, com especial incidência na filosofia, na crítica de arte, na psicanálise, na sociologia, que não integram os conceitos de base. Decidimos não os integrar nas estruturas subjacentes a corpo, espaço e natureza pelo seu carácter relacional contingencial a um determinado aspecto ou programa levantado pela obra dos artistas. A investigação das obras carrega em si, determinadas extensões teóricas condizentes apenas e somente com o contexto específico a ser salientado. A sua inclusão não poderia constar nas noções de base de corpo, espaço e natureza visto não poderem ser utilizadas como fontes relacionais aos três artistas.

Por fim, sublinhamos que a presente tese não pretendeu limitar um território conceptual, muito menos tomar partido da definição de categorias, de temas, privilegiando a liberdade, afastada da rigidez ou do rigor hierárquico, cronológico ou de fechamento nocional. Mesmo correndo o risco, das problematizações terem-se mantido num estado de abertura, é justamente desta forma que preferimos entendê-las. Uma das premissas, devido à indefinida extensão temática, tanto das noções como da análise dos artistas, seria à partida a de encarar o trabalho como um estudo sempre incompleto. Ainda que tenhamos utilizado um número que achamos considerável de referências, de propostas e argumentos de diálogo, o que se pretendeu desenvolver, não passou por uma análise total e absoluta, exaustiva de esgotar os inúmeros pontos de vista e ângulos de abordagem sobre as problematizações em estudo. O que devemos salientar, passa pela possibilidade que a presente tese nos permitiu, de estabelecer um percurso, um roteiro,

ou um mapa rizomático, encarado como uma possibilidade dentro de muitas outras igualmente válidas, para atravessar três conceitos definidos através das ligações que os artistas nos permitiram estudar. A tese possibilitou o contacto com três aspectos particulares encontrados na produção artística e textual de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, o que iniciou uma trama múltipla de oportunidades de perspectivas e alternativas, sempre com o pensamento de que aquilo que devemos perseguir, passa pela abertura à relação inesgotável e não à definição determinística de clausura.

1. Corpo

O século XX continuando nos primeiros anos do século XXI podem ser relacionados pela sua sempre crescente tendência de complexidade e diversificação a partir de sucessivas evoluções dos suportes. Ao mesmo tempo que se desenvolvem estas premissas, verifica-se o regresso a algum convencionalismo, que através de si explora novas potencialidades originais a partir da matriz inicial. Importa referir que este período, tal como a sua discursividade processual visual e teórica, apoiada pela vertente estética-analítica, salienta uma programação de descontinuidade, de destruição da tradicionalidade vigente, de superação dos meios favoráveis históricos. A verdade é que, dentro do labirinto sinuoso, de linhas bifurcadas sobre si mesmas, os diálogos dinâmicos estabelecidos entre várias correntes, entre vários pontos geográficos, entre liberdades de pensamento, atravessam todos eles etapas de continuidade, donde surgem caminhos convergentes, ainda que heteróclitos, de junções intelectivas, plásticas, comuns a vários campos artísticos⁷⁸. Mesmo após o primeiro Modernismo ter abalado as estruturas matriciais das práticas artísticas e as posteriores etapas históricas se terem sentido numa dimensão palpável - mas muitas vezes, indemonstrável ou até inefável da noção de objecto em relação ao meio referente - a actividade artística, assumidamente múltipla, tanto autónoma como inserida num contexto bem delineado histórico, pode ser qualificada ou mesmo inserida num conjunto de propostas, mesmo em práticas transversais no decorrer secular transacto. Ainda na actualidade podemos fazer um levantamento de algumas questões de identificação, bem como alguns elementos estruturantes para uma compreensão dos moldes práticos da escultura do corpo, ou do corpo da escultura⁷⁹.

⁷⁸ Assim menciona Rosalind Krauss, ao enumerar as várias tradições de análise de arte, da sua estruturação, bem como das práticas artísticas, evidenciadas por leituras historicistas, psicanalíticas, estruturalistas e pós-estruturalistas. No fundo, desta divergência de enfoques e abordagens, a autora salienta a obra como a chave primordial de interpretação, a partir dos diálogos estabelecidos com o espaço e com o espectador. KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Massachusetts. 1986, p.1-7.

⁷⁹ Krauss denomina esta produção como *sculpture in the expanded field* in Ibidem, p.276-290.

Posto isto não queremos afirmar que as identificações de vários segmentos processuais podem ou permitem com a segurança exacta da razão epistemológica traçar perspectivas das infra-estruturas, nem dos elementos de suporte de todos os meios de produção e realização plástica numa lógica unitária, unívoca, ou de elaboração evolutiva temática e programática. No entanto, a radicalização dos sucessivos cortes, desvios, abismos alargados da comunicação entre várias vertentes artísticas, bem como a sua quase infinita capacidade de se transformar, de se metamorfosear, englobam os meios mais antitéticos possíveis, levando a potenciais inversões e variações tanto na micro-estrutura (processos de pequenas mudanças no seio de mesmo meio) como na macro-estrutura (flutuações dinâmicas entre meios; diversas aproximações multimediáticas). Estes meios podem ser caminhos que reforçam a parte integrante da estrutura de base, onde a leitura apoia a sua visão de conjunto na plurivocidade elástica das tensões multimediáticas da arte, em que a multiplicidade define o conjunto, e onde o conjunto se alarga a uma constante redefinição⁸⁰.

A noção do corpo surge dimensionada a uma escala múltipla de cruzamentos, ligações, diversas propostas inseridas numa heterogeneidade de campos epistemológicos, que por sua vez se cruzam pelas ramificações sociais, teológicas, artísticas, que potenciam sempre novas ou redefinidas intenções temáticas, ontológicas, empíricas ou simbólicas da relação do corpo: corpo como meio extensivo à natureza biológica, da natureza como propensão eficiente da sua dinâmica orgânica; corpo como extensão utópica dos campos filosóficos, teológicos de pensar as noções simbólicas de agregação carnal a um invólucro construído, ou melhor, edificado pelo pensamento do homem. O corpo pode também ele ser o referente especial das artes visuais, na sua problematização da escala, da sua integração no meio perspectico da ambiência geral, como pelo atravessamento dinâmico, inserido em rupturas, cortes ou fissuras nos meios tradicionais em direcção a sempre novos segmentos de continuidade mediática (o corpo como suporte não-anatómico da representação religiosa, o corpo anatómico da estrutura classicizante do renascimento à

⁸⁰ Mieke Bal menciona que para uma análise cultural ser efectuada a partir da plurivocidade contemporânea da abrangência de enfoques e abordagens disciplinares, as suas delimitações devem ser suspensas. A autora menciona que “concepts are not fixed. They travel – between disciplines, between individual scholars, between historical periods, and between their meaning, reach, and operational value.” In BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto. 2002, p.22-25.

época moderna, o corpo como espelhamento deformado modernismo, o corpo como figura abstracta aferente à contemporaneidade)⁸¹.

“L’intenzionalità del corpo umano, la sua originaria apertura al mondo, il suo es-porsi e attendere dal mondo indicazioni per sé è attestato, innanzitutto, dalla sua struttura anatomica”⁸². Para Umberto Galimberti, cujo apoio teórico se baseia nos desenvolvimentos da psicologia gestáltica e da filosofia fenomenológica, o corpo não se torna erecto a partir dos mecanismos biológicos de suporte anatómico do esqueleto, nem mesmo pelo regulamento nervoso (entendidos mais como consequência do que causa), mas pelo seu envolvimento no mundo. Se este envolvimento falha, ou mesmo se se torna difícil a sua captura numa apropriação tanto lógica como sensorial, o corpo tende a abandonar-se. Este abandono traduz-se para a quotidianidade do sono, e por fim na morte, donde devém objecto puro - coisa entre as coisas, caracterizada pela sua imobilidade em vez do gesto dinâmico, pelo seu silêncio e não pela sua coordenação motora e linguística, ou seja, um corpo concebido pela anatomia estrutural. Neste caso, o mundo entendido na sua acepção cônica e altamente simbolizada, é apenas a terra que acolhe o corpo e o aprisiona nos limites materiais.⁸³

A intencionalidade do corpo, para o autor, não é objectivante como a racionalização do intelecto que possui as coisas a partir de uma determinação distanciada, colocando-se numa perspectiva de confronto entre o sujeito e o objecto. A intencionalidade está no seu ser-destinado a um mundo que não pode abraçar, nem possuir, mas cuja inflexão automática não deixa de se lhe dirigir e nele projectar-se. Daqui surge o intelecto como instância capacitada de julgar a *coisalidade*⁸⁴ do mundo, tematizando-a e objectivando-a, porque é a partir da dimensão corporal que se se expõe às experiências da visão, da sensação, da condição háptica, numa unidade natural e pré-lógica que se enquadra como um pano de fundo antecedente às posteriores construções lógicas. Galimberti refere que o mundo é “già là”⁸⁵, como oferta para o corpo antes de cada juízo valorativo e consequente reflexão, tal como o corpo é em igual instância exposto ao mundo, a partir

⁸¹ Bragança de Miranda desenvolve as premissas ideológicas do entendimento do corpo ao longo da história ocidental. MIRANDA, José Bragança de. *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Lisboa. 2017, p.8-16.

⁸² GALIMBERTI, Umberto. *Il Corpo*. Feltrinelli Editore, Milano. 2002, p.117.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

de um contacto ingénuo que constitui a primeira e originária reflexão, donde todas as evoluções experienciais brotarão⁸⁶.

Em consequência directa da acção do corpo com a matéria, existe nesta dinâmica activa uma consciência da sua potencialidade, porque as coisas tendem-se a revestir como espelho de forças projectadas pelo mesmo. Existe um discernimento dos objectos através do corpo individual, singular do sujeito, estabelecido não por intermédio de deduções lógicas, nem mesmo por uma incógnita de acordo às suas relações objectivas com dimensões dadas, mas por uma implicação directa, real. O corpo “lungi dall’essere un oggetto in sé, è pro-tensione verso il mondo, e il mondo è punto d’appoggio del mio corpo”⁸⁷. As relações que os corpos abertos ao mundo desdobram, fazem dele a origem de toda a transcendência, e desta origem exprime um *logos* mais profundo de todos as relações lógico-objectivas que um *cogito* abstracto pode desenvolver⁸⁸.

Na dedução desta abertura, o autor desenvolve que habitando o mundo, o corpo o pode conhecer e a exacta medida das suas coisas. Por sua vez, o mundo e as suas existências objectuais contidas enviam informações para o corpo, estabelecendo relações recíprocas e indivisíveis. São de facto os objectos do mundo a indicar ao corpo as suas possibilidades, bem como através das suas fisionomias a aproximá-lo ou a distanciá-lo, tal como a atracção passa pelos seus mistérios. Daqui resulta uma série de relações e concretizações implicadas na possibilidade real de estabelecer sistemas de intensidades e energias directamente implicadas nas conexões constituídas. A partir desta reciprocidade Galimberti salienta que o significado das mãos não está contido no seu sistema esquelético, muscular e nervoso, mas nos objectos que podem ser agarrados e naqueles que acabam por escapar. A potência ambulatória das pernas não está na sua posição anatómica, mas nas coisas que o sujeito deseja alcançar e nas que tenta evadir. As possibilidades do olhar não são indicadas para o indivíduo a partir das leis ópticas, mas da proximidade ou da distância do objecto de inquirição, da sua respectiva atracção ou da sua repugnância. Para dispor do próprio corpo não é suficiente uma perfeita organização

⁸⁶ “In questa apertura del corpo, in questa originaria co-esposizione è il primitivo senso del mondo, il suo scaturire immotivato, a cui il corpo, dopo il primo ingenuo contatto, dopo il primo stupore, cerca di far senso. Non è un senso logico, ma corporeo...” GALIMBERTI, Umberto. *Il Corpo*. Feltrinelli Editore, Milano. 2002, p.118.

⁸⁷ Ibidem, p.120.

⁸⁸ Ibidem.

anatômica e fisiológica, mas torna-se necessário um mundo onde ele possa movimentar-se e expressar-se com sentido⁸⁹.

Para habitar o mundo entra em relação uma impossibilidade de o alcançar na sua totalidade, na sua abrangência absoluta enquanto entidade singular. Para uma pertença possível e individualizada no universo material, a contextualização de um determinado limite espaço-temporal induz à noção de contingência, como união possível. Não existe outra maneira específica de ser, a de pertencer a um lugar e a um tempo com todos os limites que a pontualidade da localização comporta. Estes limites da existência humana definem-se pela racionalidade da presença *hic et nunc* como sendo a mesma que torna o indivíduo ausente de cada outro lugar e da cada outra modalidade temporal⁹⁰. Habitar o mundo torna-se possível a partir de uma renúncia à ideia de possuí-lo na sua totalidade objectiva (objecto conceptual da ciência) ou de defini-lo a partir de um ponto de vista projectado como eviterno (missão dogmática da religião). Habitar o mundo significa ser inerente a alguns dos seus aspectos, que se referem a um para-além das suas manifestações determinadas, prometendo sempre “dell’altro da vedere”⁹¹. Neste sentido, tanto material como simbólico, o mundo pode conter manifestações misteriosas, e ser portador de eventos acontecimentais para o sujeito que os experiencia; habitá-lo significa dispor-se a uma espera que não se resolve com o seu fim, mas mais modestamente o desenvolvimento de um “a-venire”⁹².

O corpo individual, conhecido nas multiplicidades das experiências quotidianas, revela-se ao sujeito como aquilo que o insere no mundo, aquilo graças ao qual existe para si um mundo. O *corpo-coisa*⁹³, definido por Galimberti é entendido como aquele pertencente aos livros de fisiologia ou às mesas de estudo anatómico, não designa uma outra realidade. A realidade presente é a mesma, contudo numa outra modalidade, numa acepção objectivante da ciência biológica. Aqui não se trata de opor uma realidade corporal uma outra simbolizada, para determinar conclusões de veracidade, ou mesmo de

⁸⁹ GALIMBERTI, Umberto. *Il Corpo*. Feltrinelli Editore, Milano. 2002, p.126-127.

⁹⁰ “Questa condizione non è un’imperfezione dell’esistenza, ma ne è la definizione, così come un presente senza avvenire o un eterno presente sono l’esatta definizione della morte, essendo il presente esistenziale lacerato tra un pasato che esso riprende e un avvenire che progetta.” Ibidem, p.145.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

⁹³ Ibidem, p.285.

intensidades experienciais, se o corpo vivo ou aquele descrito pela biologia é mais aproximado. A questão não passa por um enquadramento de veracidade da realidade potencial, mas sim pela possibilidade equilibrada de confrontar duas modalidades diversas presentes no corpo. Na primeira acepção, o sujeito tem presente o seu corpo, porque ele o é, e com isso se integra directamente no mundo. Na segunda, o sujeito tem consciência do corpo porque o vê, porque se encontra no horizonte da presença com aquilo que sempre coincide, o que de outra forma não se encontrará mais no mundo, experimentando-o como estranheza. “Prima col corpo mi mondanizzavo in ogni altro-da-me, ora, sempre col corpo, mi mondanizzo in quell’altro-da-me che è il mio corpo oggettivato”⁹⁴. Este é o modo com o qual o sujeito acede à experiência científica do corpo. Elaborar postulados científicos, de facto, não significa abandonar a presença, o próprio corpo vivente e o seu modo de se mundanizar. A elaboração passa pela adopção, na mundanização, do pensamento racional e técnico ser isolado para melhor analisar os detalhes dos fenómenos em causa. Galimberti defende que os erros nascem quando se reduz a *presença no mundo*, na qual as coisas se apresentam quando são focalizadas pelo pensamento científico e quando um modo de aparecer se torna na sua totalidade, tornando o sentido ulterior de cada estado no próprio estatuto absoluto de ser.⁹⁵

A imagem corpórea não se identifica com os limites anatómicos do organismo, porque não se trata de uma réplica fiel da morfologia tal e qual descrita pela análise anatómica, mas sim uma imagem vivida que faz o sujeito ser, não só a partir das suas qualidades hápticas, mas também vocais, ópticas, escalas dinâmicas de presença, ou mesmo a partir de um leve pressentimento e intuição. É uma imagem dinâmica e não estática, onde convergem e se compõem os elementos tácteis, visuais e musculares, numa espécie de sensibilidade difusa. Esta sensibilidade potencia modalidades vivenciais, a partir de uma denominada “totalità unitaria”⁹⁶, que está subjacente a cada acção e que ao unificar cada sensação, relaciona-se à unidade do ser. Como não se trata de uma reprodução da estrutura anatómica, a imagem do corpo não coincide com aquilo que a nível consciente o sujeito sabe do seu próprio corpo. A diferenciação do corpo médico com o corpo simbólico, vivido pela experiência quotidiana é demonstrado pelo seguinte exemplo. Ao indivíduo

⁹⁴ GALIMBERTI, Umberto. *Il Corpo*. Feltrinelli Editore, Milano. 2002, p.286.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem, p.320.

que lhe é amputada uma perna, pode ainda dispor a partir da consciência do seu corpo, aquilo a que Galimberti refere de “arto fantasma”, ou seja, uma imagem animada do membro antes da excisão. Esta expressão do esquema corpóreo é de tal modo presente, até ao nível sensorial, que o indivíduo pode esquecer a sua própria deficiência. A existência do membro fantasma e a sua resistência em vias de desaparecer, informam-nos que a imagem do corpo não é um produto da consciência, tal como não é apenas um fenómeno biológico, mas sim, uma estrutura de presença, que no caso do membro ilusório, não se resigna à sua mutilação⁹⁷. Se de facto a experiência da corporeidade não passa pela experiência de um objecto, mas a partir do modo de habitar o mundo, o esquecimento dum membro e a sua consequente aceitação, levariam a que o sujeito necessitasse de ignorar aquela parte do mundo que a sua presença ainda total dantes ocupava⁹⁸. Daqui surge a percepção de que a imagem nem sempre necessita de uma componente de realidade natural para que seja actividade a identificação do sujeito com ela.

Para Jean-Luc Nancy os corpos não são entendidos como o *pleno* do espaço pleno, ou melhor dizendo, do espaço que se preenche com a sua presença, mas são entendidos como o espaço aberto, ou seja, um espaço num sentido supra-espacial, denominado por *lugar*⁹⁹. Nesta acepção conceitual, os corpos são lugares de existência, porque não se encontra existência sem lugar -sem um *aqui*, sem um *alí*- para o sujeito. O corpo-lugar não é absolutamente cheio, nem absolutamente vazio, não tem um fora, nem um dentro, como tampouco, no entendimento do filósofo, tem partes, totalidades, funções ou mesmo finalidade. O corpo dá lugar à existência a partir da sua pura materialidade superficial -a pele. A pele “diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada”¹⁰⁰, ultrapassa as formas *a priori* da intuição, bem como as leis categoriais transcendentais, porque o transcendental encontra-se na indefinida modificação e modulação da espacialidade da pele.

⁹⁷ GALIMBERTI, Umberto. *Il Corpo*. Feltrinelli Editore, Milano. 2002, 321.

⁹⁸ “Rifiutandosi, la presenza ripristina a livello di fantasma quella porzione reale dell’immagine corporea da cui l’esistenza non può separarsi, se non al prezzo di separarsi da una porzione di mondo.” Ibidem.

⁹⁹ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.16.

¹⁰⁰ Ibidem.

Nancy critica a formação platónica discursiva, ligada à imanência conceptual do *logos* discursivo, o ligar à ideia de um corpo bem formado de um grande animal, constituído por cabeça, ventre e cauda. A tradição filosófica estabelece-se pela coordenação de sentido formatado por esta concepção codificada. Contudo, a tradição platónica não permite assegurar a certeza teleológica de uma argumentação sem cabeça nem cauda. À possibilidade do sem-sentido, a potência do pensamento não consegue ver mais além do extremo do sentido. Ora, nas suas palavras o corpo é o local onde se perde o pé. O sem-sentido não implica necessariamente algo parecido a uma estruturação absurda, nem mesmo a uma inversão de sentido. O sem-sentido prende-se com a definição de algo que está absolutamente impossibilitado de aproximar-se a partir de uma qualquer figura de sentido, porque um sentido, que tem sentido para o corpo é apenas um sentido entendido como limite: sentido mudo, fechado em-si-mesmo, autístico. Por isso, a pele e as suas infinitas multiplicações e divergências não lineares dão lugar a que a existência tenha por essência o facto de não ter uma. Deste modo a ontologia do corpo é a própria ontologia, não existindo nada prévio ou subjacente ao fenómeno do ser. O corpo é o ser da existência¹⁰¹. Para o autor “toda su vida, el cuerpo es también un cuerpo muerto, el cuerpo de un muerto, de esse muerto que soy mientras vivo. Muerto o vivo, ni muerto, ni vivo, soy la abertura, la tumba o la boca, la una en la outra”¹⁰².

Na definição de extensão do corpo, em Nancy, verificamos assente na sua materialidade, na sua densidade, na sua impenetrabilidade. Uma vez penetrado, ele tende a deslocar-se, a perfurar-se, despedaçando-o. O corpo é distinto dos demais. Um corpo começa e termina contra outro corpo. O próprio vazio pode ser considerado uma espécie muito subtil de corpo- um corpo não está vazio. Encontra-se repleto de outros pequenos corpos, pedaços, órgãos, peças, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. Está igualmente cheio de si mesmo: isso completa-o tal qual é. Ao mesmo tempo que assente na materialidade, um corpo pode ser imaterial quando encarado como um desenho espacial, como um contorno etéreo, como uma categoria ideativa. Um corpo pode tornar-se falante, pensante, sonhador, imaginante. Todo o tempo está repleto de sugestões. Sente tudo o que é corporal. Sente a pele, as pedras, os metais, as ervas, as águas e as chamas.

¹⁰¹ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.17.

¹⁰² Ibidem.

O corpo pode ser também uma envoltura. Serve, pois, para conter aquilo que necessita ser desenvolvido. O desenvolvimento é interminável, porque o corpo finito contém o infinito, que não é a alma, nem o espírito, mas o próprio desenvolvimento corporal. Os corpos são diferenças, pois são forças. Um corpo é uma força diferente de muitas outras. Um homem contra uma árvore, uma montanha contra um glaciar. Os corpos cruzam-se, roçam-se, apertam-se, abraçam-se, indicando a plurivocidade de sinais, direcções, advertências que nenhum sentido o pode codificar nem mesmo o saturar. Os corpos convertem o sentido em ultra-sentido, num sentido extremo. Por isso, um corpo só obtém sentido quando está morto ou congelado, porque o corpo vivo não deixa de se mover, e, por conseguinte, de escapar ao sentido¹⁰³.

Na verdade, o *meu corpo*, indica um sentido de posse, não uma propriedade, ou seja, uma apropriação sem legitimação. O sujeito está na posse total do seu corpo, tratando como assim o desejo, adquirindo propriedades plenas de o usar e dispor. Ao mesmo tempo da posse, existe uma reciprocidade causal, porque o corpo também se encontra na posse do sujeito, porque lhe retira, lhe incomoda, lhe ofusca, lhe detém, lhe empurra, lhe nega. O corpo distingue-se da cabeça, assim como dos membros ou pelo menos das suas extremidades, segundo os quais, o corpo é o tronco, o que transporta, a coluna, o pilar, os alicerces arquitectónicos do seu edifício. Conforme referido anteriormente, a cabeça reduz-se a um ponto, não tendo verdadeiramente superfície, porque está repleta de buracos, orifícios e de aberturas de onde saem e entram diversas espécies de mensagens. As extremidades, de maneira similar, informam-se do meio ambiente para nele executarem certas operações, como caminhar, alcançar, agarrar. O corpo permanece alheio a todas estas canalizações e desenvolturas, porque se encontra pousado sobre si, em si: não propriamente decapitado, mas com a sua cabeça atrofiada, perfurada sobre ele como uma agulha¹⁰⁴.

O corpo é o em-si do para si. A relação consigo mesmo, é o momento sem relação. É impenetrável, impenetrado, é silencioso, surdo, cego, e está privado de tacto. É maciço, grosseiro, insensível, inafectivo, sendo também o em-si para os outros, tornado para eles, embora sem nenhuma espécie de consideração. É apenas efectivo, num grau absoluto. Ao

¹⁰³ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.105-109.

¹⁰⁴ Ibidem, p.112.

mesmo tempo que se caracteriza pela sua efectividade, o corpo deixa-se referenciar não por caracteres, signos, marcas distintivas, mas pelos seus inequívocos indícios. O corpo tende a escapar-se, nunca estando assegurado, porque dele se pode suspeitar, mas nunca identificar. Porque poderá ser sempre apenas parte de um outro corpo maior, ou mesmo de um mais pequeno, entendido por Nancy como o lugar da alma. O corpo dispõe apenas de indicações, de vestígios, de impressões, de marcas. Estes indícios revelam a não totalidade do corpo, a negação de uma unidade sintética: há peças, zonas e fragmentos. A anatomia é interminável, e num estado de perpétua movimentação e evolução, intercalada com períodos de involução, a sua enumeração torna-se redundante, porque a sua mutação não se cristaliza, nem alcança nenhum apogeu figurado¹⁰⁵.

Conforme referido anteriormente, o corpo na sua totalidade enquanto agente dinâmico e potenciador relacional, para Nancy, encontra-se na pele. Tudo o demais pertence à literatura anatómica, fisiológica e médica. A enumeração de músculos, tendões, nervos, ossos, humores, glândulas e órgãos são ficções cognitivas, ou mesmo, formalismos funcionalistas. A pele por outro lado é a verdade. A pele é uma autêntica extensão exposta, completamente orientada em direcção ao exterior ao mesmo tempo que envolvida numa interioridade corporal. A pele toca e faz-se tocar, acaricia, valoriza, lastima-se, esfolia-se, irrita-se. Ao mesmo tempo que se regenera, que nas suas inumeráveis pregas, e dobras multiplica o tecido dérmico de acordo com excessos e perversões da carne. O corpo tem na pele uma mediadora de agenciamentos internos e externos¹⁰⁶.

O corpo, para o autor, é o produto mais tardio, e mais complexamente decantado, refinado, desmontado e tornado a montar da cultura ocidental. O corpo é a gravidade por excelência. As leis da gravitação concernem os corpos no espaço, mas antes de tudo isso, o corpo pesa em si-mesmo- em si-mesmo descendeu debaixo da lei gravitacional própria que o empurrou até este ponto em que se confunde com a sua carga, ou seja, com o seu “muro de prisión, o con su masa de tierra amontonada en la tumba, o bien con la pringosa rigidez de ropa usada, y para acabar, con su peso específico de agua y de hueso”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.112-114.

¹⁰⁶ Ibidem, p.112-117.

¹⁰⁷ Ibidem, p.11.

Apesar da sua complexidade, o corpo nada sabe de si, “no sabe que él se, ni lo que él se”¹⁰⁸. Contudo não existe nele a menor falta, visto que os corpos não pertencem ao domínio donde o saber constitui a questão: nem tampouco debaixo de uma forma misteriosa, nem debaixo de uma imediata e imanente ciência infusa dos corpos. A experiência não é saber, nem não-saber, mas uma autêntica travessia, por intermédio de um transporte de borde a borde, numa movimentação incessante ao longo de todo um traçado que desenvolve e potencia geografias múltiplas. O corpo tem na experiência uma ocasião fulcral para estabelecer relações com o mundo e nele poder habitar.

Se as definições de corpo ou da actividade corporal são das mais variadas e extensas, tomando vários campos de actividade humana, para este estudo pretendemos centrar o corpo na sua dimensão puramente artística, sem utilização dimensional do universo teológico, sem noção dual estabelecida pela distinção entre o corpo/alma, ocupada ao longo da história do pensamento, nem enquadrar a vertente do corpo num reflexo especular na arte, seja o do retrato, a da figuração puramente anatómica das suas particularidades, nem da sua expressividade abarcada em várias correntes estéticas ao longo do século precedente. O corpo surge assim como propósito definidor simbólico de um espaço construtivo de análise, a partir de uma integração matérica e definição de escala com o meio circundante, onde as suas texturas, cores, características dos elementos compositivos delimitam as fronteiras estabelecidas entre o tema do desenvolvimento do estudo e a tradição figurativa do corpo na pintura, na fotografia, na instalação, na escultura.

O corpo que aqui se representa não se define pela supra-organização coisal de todas as movimentações e energias despoletadas pelo contacto com a natureza, no sentido em que José Gil define como um modelo universal e polivalente, cuja lógica de efectuação teleológica corresponde à totalidade objectual a si concernente¹⁰⁹. Essa *lógica do sentido*, de que fala, permite operar as passagens de vários códigos humanos ou referenciais a outros enquadramentos de experiência, sem necessitar de uma grelha transcendente, onde a propriedade do corpo traz a marca da cultura, de uma distância alargada conforme a evolução com a natureza, que por sua vez, lhe permitiu a organização interior e exterior

¹⁰⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.80.

¹⁰⁹ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997, p.45.

do seu próprio corpo¹¹⁰. No entanto, esta noção quase arcaica de pensamento referente ao corpo e o seu contacto e à sua figuração nas artes plásticas pode-se encontrar como vestígios, marcas ou sulcos deixados na vertente formal da obra ou mesmo no pensamento do artista. No fundo o que importa referir, tal como Gil afirma, “o mundo das coisas (naturais ou artificiais) é representado pelo modelo do corpo humano”¹¹¹, ou seja, o corpo pode não ser estabelecido como o contacto fundamental da visão e consequente construção formal do objecto em questão, mas é ele mesmo o vestígio fulcral de toda a actividade por si despoletada, seja na formalização gestual de todo o acto, seja na intenção ideativa proposta pela e na obra.

O *eu* é entendido como corpo, como invólucro tridimensional físico, apoiado sob uma moldura de autonomização ontológica que ao longo da história foi entendido como um produto em construção, em constante transformação. Para João Pissarra Esteves, que o determinou com base na organização multívoca de pensar, bem como o entendimento do sujeito e do seu consequente espaço interno orgânico enformado pelo revestimento corporal exterior, o corpo depende cada vez mais da relevância dos acontecimentos e experiências possíveis do que da determinação clássica e opressiva da determinação estruturante de uma essência: passando-se assim de uma caracterização sempiterna assente sob moldes de regimes fixos e definidos para a multiplicidade e as suas sucessivas transformações internas e externas. Para o autor, a noção identitária do *eu* estabelece-se em dois pontos divergentes, antinómicos, que se organizam à volta da composição do corpo como sujeito. Por um lado, uma identificação clássica do *cogito* cartesiano apoiado numa unidade fixa e imutável, sendo denominada por *noção substancial do sujeito*. Por outro, uma representação do sujeito enquanto retrato metamórfico e em constante devir de uma construção pessoal de infinitas possibilidades e dependente do seu próprio arbítrio, designada por *noção construtivista*, relacionada com a heterogeneidade contemporânea de pensar o sujeito, alargado como conceito de exploração de várias áreas científicas e humanistas¹¹². A noção que pretendemos apresenta o corpo contemporâneo

¹¹⁰ GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997, p.45.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² ESTEVES, João Pissarra. “Os media e a questão da identidade” in MIRANDA, José Bragança de; SILVEIRA, Joel Frederico da (org.). *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. Vega Editora, Lisboa. 2002, p.551.

abstractizado na obra artística, não como representação original e principal do meio canalizado pelo seu retrato, mas como identificação simbólica de fragmentação e possibilidade não-empírica no sujeito da obra. A obra pode não conter a função figurativa de apresentação de qualquer parte anatómica extensiva à naturalidade do corpo, mas integra-a como característica física de confrontação com o espaço de inserção, como volume tridimensional que se insere como presença, bem como referência abstracta do sujeito ou da sua intencionalidade.

Na consequência do pensamento psicanalítico de Françoise Dolto, nomeadamente nos dois conceitos fundamentais clínicos- *projectção* e *antropomorfização*, José Gil, caracteriza o fenómeno de atribuição da vida humana às coisas, fazendo delas personagens. Este conceito de antropomorfia, implicado em Dolto, representa aquilo a que o filósofo denomina por *espelhamento de forças*, não implicando, contudo, mimetismo ou projectção de formas tal como implícito na ideia antropomorfa. Gil considera o espelhamento de forças como propriedade de origem do corpo. O corpo emite forças que um outro corpo recebe e acolhe como suas, o que leva a uma incorporação de forças emitidas por um outro agente, espelhando-as, emitindo por sua vez outras forças e canalizando-as na expressão. Este espelhamento determina intensidades projectantes de vida no outro corpo, porque uma vez não se tratando de forças inertes puramente físicas, mas de forças de vida, o corpo-espelho-de-forças, assim denominado por Gil, visto possuir a propriedade de espelhar e de fazer o outro corpo por sua vez ser um produtor especular¹¹³.

Esta propriedade central do corpo serve-se ao desenvolvimento das premissas substanciais do *corpo-espelho-de-forças*. Para o autor, este conceito é especialmente importante no papel que tem no devir ou nos sucessivos devires existenciais (caso de devir-mulher, devir-animal, devir-mineral), visto que não há mutações ou transformações sem espelhamento, daí a sua plena integração em devir num espelho¹¹⁴. Assim o espelhamento de forças não constitui uma reflexão mimética ou de simples imitação, porque a força reflectida ao penetrar no espelho (corpo) funde-se necessariamente com

¹¹³ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.26.

¹¹⁴ “Se entre o indivíduo que devém e o animal ou objecto em que devém nasce uma zona de indiscernibilidade, é porque as forças emitidas e as que se reflectem se confundem – não porque as imagens de um e outro dificilmente se distinguem.” Ibidem.

outras forças corporais, levando a mudanças de ritmo e oscilações de intensidade. Portanto, “a violência que sai do corpo que foi violentado não é uma cópia u uma imagem desta última, mas o produto de um metabolismo que sofreu no corpo da vítima”¹¹⁵. Com isto, mudam-se certas determinações, de intensidade e de modulação enérgica, mas essencialmente a diferença encontra-se no laço de pertença, ou seja, já não se trata de uma força do indivíduo que a emitiu que ressurgue espelhada por um outro corpo, mas antes aparece uma força que emana de um outro que lhe pertence. O espelhamento de forças cria a singularidade da força reflectida, porque como refere Gil, a primeira projecção é incorporada no outro corpo dando-lhe vida autónoma e singular. Daí que a criança ou o artista sejam capazes de dar vida a uma pedra, graças ao fluxo de forças imprimido à matéria, para que ela se apresente como singular, individuada, própria.

Deste modo trata-se da definição do espelhamento de forças como um devir pela relação estabelecida entre corpos. A singularização da vida do outro ou do objecto representa uma premissa essencial para a criação da denominada zona de indiscernibilidade do devir. Aí a singularidade do sujeito tende a misturar-se com a do objecto ou da matéria seleccionada, porque esta emite forças a partir de uma singularidade diferente. Como menciona o autor, as forças necessitam obrigatoriamente de ser diversas ou divergentes, porque se o espelhamento reflectisse apenas e só forças reconhecidas pelo sujeito, não se estabeleceria diferença, nem modulações diversas de energia¹¹⁶.

Entre dois corpos opera-se por consequência um duplo espelhamento, de formas e forças, sendo a superfície do espelhamento o corpo e o seu espaço. Isto significa, portanto, a definição do corpo pelo seu poder específico de espelhar as forças e as formas do mundo. A dinâmica do espelhamento não implica reflexo, nem imitação, empatia, nem mesmo identidade de formas, mas sim, como vimos anteriormente, de devires. O corpo do sujeito espelha as coisas e os outros seres segundo intensidades, forças que se cruzam, em reversibilidade constante, com formas. “Por isso dizemos que uma casa é um corpo, tem uma frente e uma traseira, ou que uma árvore tem braços”¹¹⁷. Como refere Gil, se o mundo pode ser objecto de transporte metafórico pelo corpo é porque o corpo individual

¹¹⁵ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, 26-27.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem, p.31.

constitui um dispositivo e uma superfície de produção e enquadramento especular. “Somos um Corpo-Espelho-de-Forças que engendra Formas em que as forças se investem. Porque o nosso corpo é espelhado, o mundo é vivo”¹¹⁸.

Para José Gil existem inúmeras representações distintas dos corpos, às vezes aparentemente incompatíveis entre elas. A multiplicação das imagens produzidas pelo corpo, seja ele filosófico, político, social, cultural, leva a uma pluralidade díspar que não equaciona soluções lógicas. Uma constante parece ser a característica comum deste emaranhado tipológico corporal: o facto do corpo se apresentar como um híbrido vago, reunindo em si capacidades mentais com competências técnicas corporais; nem absolutamente corpo, nem totalmente espírito, mas apto a realizar tarefas específicas de cada uma das vertentes, que nem uma pura mente, nem tampouco um corpo-máquina seria capaz de efectuar¹¹⁹. Para isto o filósofo elenca uma série de definições possíveis para melhor enquadrar e aproximar as especificidades multívocas da vocação do corpo.

Surge em primeira instância o *corpo receptor-emissor de forças*, designado pela propriedade de acolher e metabolizar energias e forças, transformando-as e inscrevendo-as posteriormente nos seus órgãos, para gerar em si forças a partir de signos e formas. O corpo emissor-receptor, ao receber e mesmo ao produzir forças enquadradas como movimentação orgânica, é capaz de as inscrever, de as fixar e de as sedimentar no interior do corpo ou mesmo no seu inconsciente. É por esta transmissão que deriva toda a vida da comunicação afectiva entre corpos, as suas qualidades sensoriais e relacionais, bem como uma intuição cognitiva que enlaça estas propriedades. O *corpo paradoxal* diz respeito à subversão das noções clássicas do espaço objectivo, onde as próprias relações convencionais são substituídas por outras alógicas ou de impossível definição. A percepção normalizada do corpo do outro tende a situar-se num espaço euclidiano, composto por três dimensões, num determinado contexto e com determinadas referências e coordenadas. Contudo, o interior do corpo do outro não é, nem pode ser percepcionado como se o espaço exterior o ocupasse (senão possibilitar-nos-ia ter uma visualização explícita do seu conteúdo orgânico e visceral). Se, por um lado, o exterior do corpo, enquanto limitado pela sua pele, se encontra no espaço objectivo, o seu interior jamais

¹¹⁸ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.32.

¹¹⁹ Ibidem, p.330.

pode ser visto de fora: o interior esconde-se, escapa-se da visualização real do mundo, sendo aberto a uma subjectividade e, no entanto, não é senão a mais pura das realidades. Daqui deriva que a percepção do corpo físico do outro implica a posição de qualquer evidência camuflada de um lado imaterial, sendo, por isso, uma percepção paradoxal. A percepção do corpo do outro tende a confundir as dimensões do interior e do exterior, do dentro e do fora¹²⁰. O corpo tem ainda o poder de se imaginar numa definição infinita de escalas, recriando na sua consciência figuras maximizadas ou minimizadas de espaços e referências materiais. O corpo paradoxal, age, portanto, de modo a libertar e separa elementos que dantes estavam unidos, porque uma vez dissociados, ele tenderá a reuni-los numa unidade paradoxal¹²¹.

O *corpo contractivo* consiste em contrair e traduzir movimentos dos objectos que o rodeiam, das suas distâncias e articulações, em movimentos corporais. A percepção de uma distância, implica no entendimento do autor, uma incorporação dos movimentos reais necessários para a percorrer. Na orientação, o sistema perceptivo incorpora os trajectos, as movimentações e as oscilações rítmicas que o corpo produz na sua deslocação, de forma que a direcção resulte da coordenação automática entre o mapeamento referencial visual, constituído pelas referências visuais exteriores, e a coordenação entre as partes do corpo, que guiam ritmicamente os movimentos. O corpo incorpora os movimentos que ligam as partes aos objectos no espaço, abstraindo-os da movimentação real e contraindo-os no organismo. “Se considerarmos que processos semelhantes ocorrem a diversos níveis do corpo... verificamos que se forma a ideia do corpo como um enorme dispositivo abstractor-contractivo-tradutor dos movimentos do mundo. É o seu funcionamento que permite sentir, imaginar, pensar e criar”¹²². O *corpo espectral* representa um desdobramento contínuo de corpos, cuja coexistência se reflecte numa mesma singularidade. Partindo das *imagens do corpo* de Françoise Dolto, Gil referencia o corpo como elaborador e conservador do sentido que a sua imagem

¹²⁰ “Como não há percepção do espaço sem um corpo (um espírito não está no espaço), se podemos perceber espaços contrários no mesmo espaço sem que a nossa percepção se rompa, é porque o corpo tem a propriedade de conectar espaços heterogéneos num mesmo espaço consistente. A pintura e as artes visuais modernas exploraram toda a espécie de espaços impossíveis.” GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D’Água, Lisboa. 2018, p.332.

¹²¹ Ibidem, p.329-332.

¹²² Ibidem, p.333.

inconsciente exprime. Do corpo podem então sair múltiplos corpos invisíveis que encarnam tipologias experienciais diversas correspondendo às multiplicidades virtuais que em si encerram¹²³. De alguma maneira, o corpo espectral manifesta tanto o poder de produzir vários corpos inconscientes de forma espectral, como também o de acolher dentro de si figuras espectrais de outrem. A espectralidade, no entendimento de Gil, é assim inconsciente e separa as partes do corpo para as combinar num todo unificado, como se não instituisse em si mesmo falhas e lacunas relativas ao corpo normalizado¹²⁴.

O *corpo mediador*, detém o poder de conectar prontamente dois elementos ou instâncias diferentes e desligadas, como o caso do corpo e espírito, sem necessidade de recorrer a mediações. O corpo que anda, que vê, que toca, que sente, que cheira, que recorre à multiplicidade sensitiva da sua bagagem diversificada sensorial, consegue referenciar, espacial e temporalmente, os elementos de uma dada paisagem ou horizonte visual. Contudo, o sujeito ao perceber esse espaço, não tem consciência da presença do corpo que detém a potencialidade da mediação e, por isso, tende a desaparecer, a elidir-se. O *corpo-em-devir* é considerado um meio e um fim que não param, uma contínua movimentação de se tornar num outro, através de um devir constante. Este corpo atravessa todas as modalidades, como a animal, vegetal, mineral, ou seja, é como se houvesse uma vocação própria do corpo humano para a transformação, indo além de si mesmo, penetrando em estruturas compósitas e fragmentos heterogêneos, para entrar numa mutação intensiva para se tornar um absoluto universal. O devir desencadeia-se para entrar num processo de transformação dos seus conteúdos e limites, desposando forças e ritmos intensos que implodem as convenções regularizadas de formas, leis e estruturas habituais. O devir do corpo só é possível porque se desagregaram os órgãos e os elementos respectivos, “separando-se e desfazendo-se em partículas (como as que utiliza um pintor) que se podem então misturar e combinar, envolvendo-se estas num conjunto novo. E todo este processo é inconsciente e inconscientemente produzido e dirigido”¹²⁵.

¹²³ “Que o actor possa representar inúmeras personagens, desdobrar-se em vários seres com vários corpos, comprova apenas o facto de o corpo ser virtualmente múltiplo, enquanto corpo expressivo. Assim se explica uma série de fenómenos, desde os enigmas psicológicos do membro-fantasma ao impensado genealógico de Nicolas Abraham e Maria Torok. A heteronímia de tantos artistas e não-artistas estende-se muito além de Fernando Pessoa.” GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D’Água, Lisboa. 2018, p.334.

¹²⁴ Ibidem, p.333-335.

¹²⁵ Ibidem, p.337.

O inconsciente é capaz de operações de separação e disjunção de significantes imagéticos e referenciais, numa envolverência, associada a imagens heterogêneas, para construir uma significação aparentemente desconexa e sem sentido¹²⁶.

Todos estes corpos, acima descritos, têm a capacidade operativa de se movimentarem e fazerem movimentar os centros nevrálgicos da acção significativa. Os corpos paradoxais, tradutores, espectrais, imediadores, assim são, porque se referenciam a partir de movimentação e transformação, a caminho dos corpos-em-devir. Este devir supõe necessariamente a mistura paradoxal do homem com o objecto por ele escolhido, a tradução de um pelo outro, a emissão de multiplicidades e de variações de intensidades, e a acção immediadora do corpo. “Esta implicação verifica-se para cada um dos outros corpos – o que manifesta o poder envolvente do corpo”¹²⁷.

Arthur Frank, numa estruturação sociológica do corpo e do seu envolvimento nas relações com outros corpos, ou diferentes objectos encontrados ao longo da sua habitação no espaço, define quatro noções para caracterizar a sua acção. Em primeiro lugar, existe a dimensão do *controlo*. O corpo deve-se perguntar quão previsível a sua acção será. Em relação aos corpos heroicos, cuja representação e *performance* está de acordo com a sua ideia absoluta e consciência dos seus desdobramentos e potencialidades, os corpos humanos reais apresentam um maior grau de contingência. O sujeito pode ter a sua própria vontade e desejo em contínua formulação e desenvolvimento, mas é o corpo que lhe pode permitir isso ou na maior parte dos casos estabelecer limites e fronteiras intransponíveis. O corpo tanto pode obedecer, como desobedecer, pode favorecer ou apresentar-se como um impedimento aos desígnios da vontade. Em segunda instância, o corpo deve-se constituir numa acepção de *desejo*. Aqui prende-se com a questão da produção ou da falta dela no evento desejante. Frank, neste módulo de pensamento, opõe o corpo como marcado pelo selo da limitação, da lacuna, ou mesmo da incompletude, tornando-o um sub-corpo, a uma dimensão de plenitude corpórea, ou referida por super-corpo. Ao longo da vida de um corpo, estes dois conceitos tendem-se a misturar, interligar e mesmo sub-repticiamente integrar numa totalidade que não se torna mais possível destrinçar. A

¹²⁶ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.338.

¹²⁷ Ibidem, p.335.

alteração contínua do sub-corpo e do super-corpo, enquanto produtores e não-produtores agudiza e evidencia a tensão do próprio desejo.

O corpo deve estabelecer alguma *relação com os outros*. Frank aponta que o corpo tanto pode existir em si-mesmo como um mónada fechado, ou como abertura diádica, existente em relação de constituição mútua com outros. O corpo tanto pode, em algumas culturas, ser isolado e referenciado exclusivamente como uma fonte singular de conhecimento, como pode, indicado pela sua identidade e sentido ontológico, ser transaccionado por intermédio de relações sociais e mesmo através de crenças em forças espirituais. Contudo, no estabelecimento relacional diádico, enquanto agente mediador e de conexão entre os corpos, a sua dimensão ora oscila entre uma conjugação de abertura e de comunicação, ora apresenta-se pelo domínio e pela subjugação. A última prende-se com o *auto-relacionamento* através do qual o corpo se pode apresentar enquanto consciência de si com o seu próprio ser, particularmente a sua superfície, ou dissociar-se do jugo corporal. Os exemplos variam de uma indicação possível dos laços de pertença que o sujeito cria com a noção imagética do seu corpo e a sua possibilidade *performativa* de produção, conjugação, integração relacional, até à impossibilidade inconsciente ou de não se enquadrar no corpo e, por isso, tenta-o apagar da superfície imagética de contacto ou mortifica-o. A mortificação, ora pode se enquadrar numa ambiência socializante e de hierarquização relacional, onde o corpo se deve submeter a estritos parâmetros, ora se evidenciar na dimensão mística, espiritual e religiosa, entendido como carne concupiscente que deve ser refreada, senão mesmo eliminada simbolicamente e materialmente¹²⁸.

A partir destas quatro dimensões, Frank gera uma matriz de quatro células que indicam caminhos de utilização corporal. O *corpo disciplinado* descreve uma tipologia assente nas questões acima descritas. Em termos de controlo, o corpo torna-se previsível por intermédio da arregimentação: a sua previsibilidade faz com que seja o seu meio e consequente fim. Ao medo inconsciente da dimensão contingente do corpo, a técnica do regime previsível existe como método para assegurar a técnica disciplinar. O, aqui

¹²⁸ FRANK, Arthur. W. *For a Sociology of the Body: an analytical review* in FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan S. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage Publications. 1991, p.51-52.

entendido como dispositivo de controlo, tem na sua génese uma configuração monádica, enquanto agente performativo entre outros, sem nenhuma ocorrência relacional. Nesta modalidade, os corpos auspiciam finalidades próprias, mas a sua realização, leva a uma reprodução de estruturas que requerem um maior grau de resistência. Os corpos autodisciplinam-se, mas fazem-no dentro de limites institucionais e enquadrados em discursividades que não são próprias, antes pertencentes a uma macro-estrutura de regulação disciplinar. O *corpo-espelho* define-se pela sua previsibilidade, não enquanto ferramenta disciplinar, mas enquanto reflexo especular do que o rodeia. O meio privilegiado de actuação tem como fim o consumo. O seu espelhamento torna-o aberto ao mundo exterior, mas monádico na sua apropriação, visto que consoma os seus objectivos na sua própria reflexão. No universo do espelhamento, projecção e introjecção integram-se numa perfeita reciprocidade, daí que o corpo esteja numa infinita produção desejante, de forma a colocar a consciência da falha a um nível inconsciente. Este consumo não se trata de uma aquisição perfeitamente material, mas de uma formulação de produção de desejo.

O *corpo dominante* retrata uma conceptualização de força e opressão no âmbito sexualizado e hierarquizado da sociedade. A resposta à consciência da sua própria contingência passa pela dissociação do auto-relacionamento, bem como pelas relações diádicas com os outros, configuradas pelo sentido de falha. Portanto, quando a relação com o outro é combinada e, na maior parte dos casos assim acontece, com um fundamental sentido de falha, de incompletude, este recorre ao domínio do outro. O outro tende a tornar-se um sub-humano, ou um humano sexualmente inferiorizado, e daí, o seu carácter paradoxal. Se o corpo dominante subjuga e limita a actividade de liberdade do outro, ao mesmo tempo, tem no outro uma constante necessidade de o reconhecer e por isso identificá-lo como uma peça substancial da falha original, que desencadeou esta tipologia relacional: o corpo dominante deve por isso ser dissociado de si mesmo de forma a castigar e absorber o seu próprio castigo. O *corpo comunicante* tem como qualidade essencial, na sua morfologia, o processo de criação própria, de recriação, segundo contextualizações sociais. A ultrapassagem do domínio e da subjugação apresenta-se quando a contingência e a diádica relação com o outro intersectam o desejo que é produtivo e com um auto-relacionamento que está em perfeita consonância com as relações diádicas: a contingência diádica torna-se a potência corporal de realização difusa.

O desejo produz-se numa expressão diádica e não num consumo monádico. Esta expressão toma a forma da partilha relacional. Na crescente contingência desta partilha, o corpo apresenta um maior potencial para uma crescente realização difusa. Esta difusão não é apresentada mais como uma verdadeira ameaça de dissolução, mas como possibilidade multimoda de prazer e expressividade. A associação do corpo consigo mesmo, não se reporta a estádios de espelhamento, mas à realização real. O que se realiza é simplesmente o corpo, produzindo-se a partir das variações vivenciais, desvinculadas da apropriação discursiva e institucional. O corpo continua a ser formado entre estes dispositivos de controlo, contudo estes tornam-se doravante meios para a sua expressão, e não funções totalizantes de regularização¹²⁹.

Elizabeth Grosz define duas perspectivas de análise do corpo. Por um lado, a *inscrição*, relacionada com o corpo social, público, político, funcionante a partir da superfície de inscrição da regulamentação moral e das leis estruturantes da sociedade. Por outro lado, a de *corpo vivo*, resultante de premissas fenomenológicas e psicanalíticas, indo ao encontro da esquematização de um corpo simbólico, em vias de ser interiorizado pelo ser pensante. A simbiose possível, mas ambígua entre estas duas modalidades de pensamento corporal, torna-se exequível, porque a autora situa o corpo numa zona indeterminada, ou melhor, num plano intermédio, em que reflecte uma interioridade física e viva apta à experiência, e um exterior mediado e condicionado pelo dispositivo político e moral, que tenta sempre penetrar o seu interior por intermédio da inscrição. O modelo de inscrição forma-se a partir da transformação ou modelação do corpo pelos regimes institucionais e sociais de controlo que visam a sua codificação. A inscrição, método de vínculo associativo, distingue a superfície corporal, dividindo-a em planos de energia e intensidades variáveis, tornando-o suporte superficial receptivo, constituído por elementos substituíveis, mas de pretensa permanência, que se articulam com uma codificação vigente¹³⁰. Grosz refere, que no ocidente, o corpo encontra-se determinado pela articulação entre exterior e interior, onde o exterior é uma superfície de contacto na

¹²⁹ FRANK, Arthur. W. *For a Sociology of the Body: an analytical review* in FEATHERSTONE, Mike; HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan S. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. Sage Publications. 1991, p.54-80.

¹³⁰ GROSZ, Elizabeth. *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, London. 1995, p.33-35.

qual se expressa a interioridade ou a subjectividade individualizante e, que portanto, pode daí ser retirada a decifração interior como um mapeamento de relevos e estratos de intensidade, ou mesmo, como um texto narrativo. À medida que a lei social é incarnada, o corpo é assim *textualizado*. É assim sobre o exterior que a normalização hierarquizada sustenta as estratégias de controlo, acabando por sujeitar o corpo à regulação institucional. Como películas superficiais, os corpos “speak without necessarily talking, because they become coded with and as signs. They speak social codes. They become intextuated, narrativized; simultaneously, social codes, laws, norms, and ideals become incarnated”¹³¹.

“And truly/must it be reduced to this stinking gas,/my body?/To say that I have a body/because I have stinking gas/that forms/inside me?/ I do not know/but/I do know that/
Space,/time/dimension,/becoming/future,/destiny/being,/non-being,/self,/non-self,/are nothing to me;/but there is a thing/which is something,/only one thing/which is something,/and which I feel/because it wants / TO GET OUT:/ the presence/of my bodily/suffering”¹³².

Antonin Artaud, num texto de 1947, intitulado *Para acabar de vez com o juízo de Deus*, desenvolve certas premissas corporais que já tinham sido identificadas em *O Teatro e o seu Duplo*, nomeadamente as noções de invulnerabilidade. Esta ideia absoluta propõe um corpo sem articulações, sem órgãos, reformulando a ontologia da matéria como transparência e indestrutibilidade perene. Neste texto o autor, contudo refere-nos o combate constante do seu corpo degenerado e corrompido, nomeadamente através da noção eviterna e opressiva de Deus, que lhe vai tirando a vida, sugando a sua durabilidade enérgica, devorando partes do corpo, num acto de vampirização crescente e exponencial. Para Artaud, os corpos são mal feitos porque dependem exclusivamente da sua constituição física, da sua elaboração empírica. São constituídos por órgãos separados uns dos outros, abrindo interstícios, através dos quais agentes viróticos e nefastos entram para desestabilizarem a vitalidade orgânica, quebrando a sua continuidade corporal e a sua unidade sensível¹³³.

¹³¹ GROSZ, Elizabeth. *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, London. 1995, p.35.

¹³² ARTAUD, Antonin. *To have done with the judgment of God*. Disponível em <<http://www.labster8.net/wp-content/uploads/2015/08/Artaud-ToHaveDoneWithJudgementofGod.pdf>> consultado em 20 de 2023.

¹³³ A partir deste texto de Artaud, José Gil escreve “o corpo está mal construído porque se compõe de órgãos que, na verdade, impedem a fusão (ontológica) do corpo e do espírito (porque se os órgãos se ajustassem

Para José Gil, não existe uma lógica do pensamento em Artaud, mas várias, que coexistem numa dimensão metafísica, que supõem estatutos de realidade. A mais importante de todas prende-se como o mundo da ordem estabelecida, o mundo burguês, onde reinam Deus e as instituições do poder, com as quais o poeta se revolta. Todos os campos epistemológicos de ordenação são colocados em causa, bem como o estabelecimento social de hierarquias e instituição dispositivas de controlo, que servem o intuito pessoal, para serem enumeradas e posteriormente declaradas despóticas e opressivas. Neste sentido, o mundo actual perde a sua força e a sua potência. A outra face das coisas, o seu duplo, não descobre deste modo uma outra realidade, um outro mundo ou mesmo uma outra humanidade. “São as mesmas coisas, as que vemos, mas do avesso. É o negativo do mundo ilusório que o pensamento de Artaud põe a nu”¹³⁴. Estes dualismos, para Gil, criam uma realidade dupla e ilusória, porque, ao revelar os mecanismos conducentes de ilusão, o corpo, desloca, derrube, invertendo os elementos da estrutura, mas mantendo-a intacta. Nesta formulação, em vez do lugar de Deus e das crenças comuns, temos o corpo de Artaud tornado Deus; em vez do lugar dos seres cujo poder depende de significantes despóticos, verificando-se uma humanidade sob a influência do poder da magia negra que vai devorando o corpo do poeta. Este desvelamento mostra os mecanismos do enfeitiçamento e do vampirismo que está subjacente ao corpo de cada indivíduo.

Daqui resulta a profecia de uma humanidade livre do feitiço social, das calamidades culturais e religiosas, no fundo, um corpo puro. “Because they were pressing me/to my body/and to the very body/ and it was then/that I exploded everything/because my body/can never be touched”¹³⁵. A partir desta afirmação Artaud escreve que quando for realizado um corpo sem órgãos, então proceder-se-á à libertação de todas as suas reacções automáticas e limites genéticos, restaurando-lhe a verdadeira essência libertária. Para José

perfeitamente uns aos outros deixariam de se distinguir). Um corpo regenerado seria, portanto, um corpo sem vazios, sem buracos, sem órgãos. Imune aos factores exteriores de doença, esses corpos seriam imortais. A morte é, por isso, uma ilusão que existe, do mesmo modo que os corpos corrompidos.” In GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D’Água, Lisboa. 2018, p.160

¹³⁴ Ibidem, p.137.

¹³⁵ ARTAUD, Antonin. *To have done with the judgment of God*. Disponível em <<http://www.labster8.net/wp-content/uploads/2015/08/Artaud-ToHaveDoneWithJudgementofGod.pdf>> consultado em 20 de 2023.

Gil esta teorização do corpo-sem-órgãos implica uma ideia do inconsciente corporal. Os devires, sejam eles fundados na objectualidade animal, vegetal, ou sensorial e imaginária, mostram a necessidade de pensar o corpo, como também uma entidade virtual, ao mesmo tempo, como não-humano, estrangeiro a si no mais íntimo e profundo do seu ser. Esta ideia desfaz a unidade clássica de associação cognitiva do corpo juntamente com a continuidade somática do organismo, ou seja, entendido como profusamente virtual, querendo dizer inconsciente. “O corpo é poder de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência”¹³⁶.

No livro *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Gil, refere que ao mesmo tempo que se verifica este estado de inconsciência, o corpo sem órgãos é, no entanto, uma questão de matéria. Edificar um corpo sem órgãos consiste em determinar a matéria, a que convém ao corpo no caso contextual que pretende representar: seja ele um corpo de sensações picturais, um corpo de dor física masoquista, um corpo de afectos amorosos na relação, um corpo de pensamento no produtor de filosofia, um corpo de saúde no doente, um corpo de movimento no bailarino. Para cada caso, o desejo escolhe a matéria adequada. O autor refere a percepção que se tem da natureza intersticial do espaço interior notando que o corpo não é um vivido da consciência. “É vazio (corpo vazio, flutuante), mas possui agora o poder de atrair sobre si todas as espécies de matérias e de as transformar em intensidades particulares (intensidades de pensamento, de cores, etc.)”¹³⁷.

Deleuze & Guattari, desenvolvem dois conceitos antagónicos e, no entanto, particularmente imbricados um no outro, que potenciam a ligação do corpo ao desejo, por um lado as máquinas desejanter, e por outro, o corpo sem órgãos explorado através das premissas de Artaud. Para os autores, o que mais existem são máquinas que se desdobram, que se potenciam umas às outras, num contínuo vaivém, com as suas ligações e conexões. “Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina de produzir leite e a boca uma máquina que se liga com ela”¹³⁸. Neste sentido as máquinas desejanter são máquinas binárias, de bipartição ou mesmo de regime associativo: uma máquina está sempre ligada a uma outra. Ocorre a

¹³⁶ GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997, p.185.

¹³⁷ Idem. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água, Lisboa. 2001, p.75-76.

¹³⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2004, p.7.

identificação duma máquina produtora de um fluxo e uma outra que se lhe une, realizando uma excisão, um corte de fluxos. O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objectos parciais essencialmente fragmentados, porque o desejo faz correr, desenvolver e depois cortar. Qualquer objecto supõe a continuidade de um fluxo, o que por sua vez, faz com que qualquer fluxo realize a fragmentação de um objecto¹³⁹. Tudo isto ambienta-se numa relação de produção e de realização de produtos, para se cristalizarem num determinado momento e posteriormente recomeçarem ilimitadamente. Aqui entra o corpo sem órgãos e a sua constituição improdutiva. Para os autores, este corpo não é um testemunho de um nada nem o resto de uma totalidade perdida. O que não é, definitivamente, é uma projecção. É um corpo sem imagem.

Entre as máquinas desejantes e o corpo sem órgãos surge um conflito aparente. Para os autores, todas as conexões das máquinas, as produções a si associadas, todos os elementos de referenciações se tornam antitéticos ao corpo sem órgãos. Aqui, tal como em Artaud, entra a noção despótica de um Deus e da carne tornada enfermiça pela contingência existencial, que sufocam o corpo e o oprimem pela realidade atormentada. Os fluxos ligados, unidos e cortados são opostos a um fluido indiferenciado, sentido, como uma espécie de repulsão das máquinas desejantes pelo corpo, sentindo-as como um aparelho de perseguição¹⁴⁰. Como explica Bragança de Miranda, Deleuze & Guattari pretendem, com a noção de corpo sem órgãos, ir além do corpo orgânico como base de individuação do sujeito, reforçando que nunca se chega a ele, nem nunca se poderá, mas sim acede-se. Para o autor está em causa um retraçar permanente de fronteiras e limites instáveis e indecisos que articulam nas suas designações, elementos como o corpo, objectos e imagens ligados por intermédio da produtividade do desejo. Na direcção oposta da estabilidade do corpo enquanto elemento orgânico e contingente, os filósofos propõem um corpo fragilizado, esquizofrénico, em permanente devir. Com isto, pretende-se uma ultrapassagem corrente das noções metafísicas do ser e da utilidade do corpo enquanto processo ontológico de pensamento, a partir da sua disseminação infinita, de múltiplos

¹³⁹ “Não há dúvida que cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro a partir do seu próprio fluxo, a partir da energia que dela flui... mas há sempre uma conexão que se estabelece com outra máquina, numa transversal onde a primeira corta o fluxo da outra ou vê o seu fluxo cortado.” DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2004, p.11.

¹⁴⁰ Ibidem, p.14.

pontos de contacto e de inúmeras integrações heterogéneas¹⁴¹. Deste modo, emerge o interesse de perceber como os corpos se transmutam entre si, em fluxos de continuidade e devir, que se assemelham a outros, e por sua vez se deixam arrastar por esses mesmos.

Em *Mil Planaltos*, Deleuze & Guattari reordenam os poderes e possibilidades do corpo sem órgãos, desta feita, já não tão afastado irreversivelmente do fluxo desejante do corpo maquinal, antes referenciado como corpo integrante de órgãos que podem ser ultrapassados. O corpo sem órgãos é construído de forma a poder ser ocupado, povoado por intensidades, em que, apenas elas podem circular e interconectar-se. O corpo sem órgãos não é ainda uma cena, um local, ou mesmo um suporte em que algo vem passar (como o caso do fluxo). Nele nada remete para o campo da fantasia, visto que nada há para ser objecto de interpretação. Este corpo causa um movimento na intensidade, produz e distribui-a num *spatium* que é de si intensivo, em que não existe extensão. Não é espaço, nem mesmo está no espaço, mas sim, matéria que ocupa o espaço num determinado grau, correspondente às intensidades produzidas. É não estratificado, informe, matéria intensa, a matriz da intensidade, ou mesmo matéria no seu estado zero. A partir daqui os autores explicam o corpo sem órgãos como o óvulo total antes da extensão do organismo e da organização dos órgãos antes da formação do estrato. Esta definição implica um óvulo de intensidade definido por eixos e vectores, gradientes e limiares, por tendências dinâmicas envolvendo transformações enérgicas e movimentos cinestésicos envolvendo deslocamentos grupais, migrações. Tudo isto torna-se independente das formas acessórias porque os órgãos aparecem e funcionam apenas como puras intensidades: o órgão muda quando transpõe um limiar, como muda de gradiente. Os autores recuperam a formulação da ideia de Albert Dalcq sobre as formas como contingentes após um dinamismo cinestésico. Torna-se por isso secundário se um orifício se forma no germe. Tudo o que conta é o processo de migração, porque o que determina uma fissura de um orifício ou duma linha primitiva não se determina pela invaginação, mas pelas variações cronológicas e quantitativas¹⁴². Nenhum órgão é deste modo constante em relação a uma

¹⁴¹ MIRANDA, José Bragança de. *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Lisboa. 2017, p.89.

¹⁴² DALCQ, Albert. *L'oeuf et son dynamisme organisateur*. Albin Michel Libraire, Paris. 1941, p.95.

função ou posição, visto que o organismo inteiro muda a sua coloração e consistência em ajustes micro-temporais¹⁴³.

“We come to the gradual realization that the BwO is not at all the opposite of organs. The organs are not its enemies. The enemy is the organism”¹⁴⁴. O corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos propriamente ditos, mas à sua organização, envolvida num organismo¹⁴⁵. O juízo de Deus, o sistema a ele subjacente, a estrutura teológica, é precisamente a operação dum *ele* que realiza um organismo, uma organização orgânica, porque não consegue sujeitar-se ao corpo sem órgãos, “because He pursues it and rips it apart so He can be first, and have the organism be first”¹⁴⁶. O organismo não é de nenhuma maneira o corpo, neste caso, o corpo sem órgãos, mas, antes, um estrato no corpo, um fenómeno de acumulação, coagulação e sedimentação, que para poder extrair funções úteis do corpo sem órgãos impõe-se nas suas formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, em transcendências organizadas. O corpo sem órgãos, para os autores, é uma realidade glacial onde aluviões, sedimentações, coagulações, pregueados, recuos, que compõem um organismo, ocorrem. É dentre deste corpo que os órgãos entram em relação compositiva denominada de organismo. O juízo de Deus arranca-o da sua imanência para o tornar num organismo material, num significante, num sujeito. É assim que o corpo sem órgãos se torna estratificado. Ele tende a balançar entre dois módulos de existência, em que um se caracteriza pelas superfícies de estratificação onde ele recua, onde ele se submete ao juízo divino, e o outro define-se por um plano de consistência no qual ele se desenvolve e se abre à experimentação. Se o corpo sem órgãos é um limite, se está sempre no processo de o alcançar, significa que por detrás de cada estrato, nele agregado, existe sempre uma outra camada estratificada. Para cada processo de estratificação é necessário o juízo de Deus. Portanto, este corpo trava uma batalha perpétua e violenta entre o plano de consistência, que liberta momentaneamente o corpo,

¹⁴³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.178.

¹⁴⁴ Ibidem, p.184.

¹⁴⁵ “It is true that Artaud wages a struggle against the organs, but at the same time what he is going after, what he has it in for, is the organism... The BwO is not opposed to the organs; rather, the BwO and its true organs, which must be composed and positioned, are opposed to the organism, the organic organization of the organs.” Ibidem.

¹⁴⁶ Ibidem.

cortando e dismantelando todas as camadas estratificadas, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam e o fazem recuar na sua abertura¹⁴⁷.

No seguimento da realização utópica e potencial que o corpo pode adquirir, Michel Onfray, na sua obra *Féeries Anatomiques*, propõe uma nova tipologia corporal. A proposta passa pela artificialização da natureza orgânica a favor de uma liberdade das contingências finitas e dos limites biológicos, desenvolvendo com isto, premissas bioéticas ambíguas, cuja operação teleológica envolve um grau substancial de hedonismo, contra as estruturas neo-liberais capitalistas e teológicas. Onfray refere que este homem é criado a partir de várias potencialidades e conectado e referenciado por um registo *faustiano*. Como refere, o corpo faustiano é um corpo incarnado, o contrário do corpo sem órgãos de Artaud e de Deleuze & Guattari. É carne e constitui enquanto tal uma individualidade reduzida a um universo em miniatura e posta de frente ao infinito cosmológico. A sua potência nasce de uma prometeica vontade poética que pressupõe o aperfeiçoamento, o progresso e a conquista de uma subjectividade concebida como um novo continente. Move-se num espaço abandonado pelos deuses, neutralizado de cada fábula transcendental e aberto ao exercício de um voluntarismo humano. Celebra o dinamismo, a velocidade, a força e a maravilhosa continuidade integrada dentro dos tempos que são desmesurados. Mais *goethiano* que *nietzschiano*, o corpo apaixonar-se, procura o infinito, desvela-se pela tensão, o esforço, projectando-se num espaço em que a aceleração gera exultação. Elege, como suporte predilecto pela sua própria potência demiúrgica, a matéria viva, a vitalidade, a força e a energia. Constrói-se, fabrica-se, confia-se no próprio tempo, cúmplice das suas errâncias e das suas fulgurâncias. Celebra a acção e opta pela escolha de Aquiles, referindo uma existência breve, mas densa, de uma vida longa, mas privada de qualquer substância.

Onfray, indica-nos que enfrenta a morte não como um peso que torna o quotidiano impossível, mas como uma ameaça que o obriga a tornar a sua própria vida mais densa, até a sua existência quotidiana. É ateu, pagão, oferecendo por isso sacrifícios às mais radicais das imanências. Deseja ampliar a natureza, aumentando-a, com recurso à cultura mais subtil, ao artificio mais elaborado. Não pensa exaustivamente naquilo que a

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.185.

existência lhe oferece, nem nos outros corpos como alvos a abater, mas sim a domesticar. Questiona o corpo sobre aquilo que lhe pode dar e, acima de tudo, estima as situações em que se exercitando até ao limite, chega a impor-lhe um acrescento, uma superiorização dinâmica em relação às simples solicitações. Opõe-se desta forma ao *corpo glorioso* da patrística greco-latina, visto que se trata de uma figura essencialmente pós-moderna, inconcebível antes do nihilismo actual: visto que a este estado, responde resolvendo-o, ou fornecendo pelo menos, uma ocasião para o fazer. Pensa o próprio corpo como se fosse um suporte em grau de acolher tudo aquilo que o pode superar. Confia no seu próprio destino e a isso se abandona com a serenidade pagã dos filósofos da antiguidade. Sabe que a morte santifica o seu projecto e que, uma vez chagada a hora, poderá tomar por uma última vez o controlo da sua própria existência e afirmar paradoxalmente uma extrema vitalidade, conduzindo-se para permanecer o mais possível, dono da força que dispensará posteriormente, de forma voluntária: corpo faustiano, o mesmo que dizer, pós-cristão¹⁴⁸.

O corpo glorioso é um anti-corpo. “Ci viene chiesto di vivere la nostra carne concreta a fronte di questa finzione che nomina il corpo dopo la resurrezione”¹⁴⁹. Diante dos fermentos do corpo, das iluminações carnavais, das exaltações materiais, Onfray indica o corpo faustiano pautado pela impassibilidade, pela imaterialidade, pela incorruptibilidade da carne, afastado das posições espirituais de salvação. Para o autor, “tutto quello che definisce un corpo reale si trova rovesciato, parola per parola, per costituire quella stravaganza mentale che per secoli si è trasformata in catastrofe effettiva”¹⁵⁰, ou seja, tudo o que se encontre fora da aspiração celeste, não tem santidade, nem possibilidade de ascensão. Daqui resulta que a nova tipologia corporal, a que seja referenciada pela sua ausência de peso, de massa, incorruptível, nunca devastado pela fome ou pela sede, e que ingere sem necessidade. Um corpo que não seja doente, que ignore o sofrimento, a dor, as disfunções biológicas e patológicas, o envelhecimento: no fundo um corpo que se desembarace da medicina. Um corpo que contenha em si a perfeição em termos de volume, em massa, que contenha em si vestígios das feridas e dos membros amputados, mas restaurados na sua integridade simbólica. Um corpo proporcionado corretamente em

¹⁴⁸ ONFRAY, Michel. *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana*. Adriano Salani Editore, Milano. 2012, p.140-143.

¹⁴⁹ Ibidem, p.174.

¹⁵⁰ Ibidem.

relação à idade e à sua proporção, que espelhe a função simbólica de representação humana. Um corpo assegurado na sua sexualidade, mas sem líbido, ou pelo menos, sem aquele comportamento libidinal que se coloca ao serviço da concupiscência e dos desejos humanos, porque doravante se pode tornar num corpo que se dirige a Deus. Um corpo cuja beleza conduza a pareências divinas, longe da armadilha do envelhecimento que o indexava aos caminhos da luxúria e do vício. Em suma, um corpo carnal de acordo com o espírito, ou como Onfray apresenta, um anti-corpo¹⁵¹.

O corpo, agora tomado como escultura ou percepção escultórica, integra a natureza do espaço, no meio circundante, recorrendo por isso à dimensão puramente física dum corpo para se estabelecer na sua verticalidade ou horizontalidade, ou mesmo, na convergência dos dois campos de visão. Daí que a visibilidade seja o raio da acção fundamental para a concretização experiencial do corpo escultórico, das energias que transbordam dos limites visíveis dos materiais utilizados, bem como da sua reunião sincrética. A escultura que aqui tratamos reduz o corpo humano ao estatuto invisível proposto pela matéria, pela afirmação matérica do conjunto dimensional, recusando a existência individual concernente ao retrato biológico, sem, no entanto, deixar de referir uma certa colocação significativa no aspecto cultural. A encenação do corpo, a sua ficção, a realização individual transforma-se aqui pelo agenciamento de agentes naturais, pertencentes a materiais encontrados na natureza, cujo deslocamento da centralização real ou antropomórfica do homem, desviou-se para a essência funcional do corpo natural. A sua imutabilidade opera a níveis de densidades e eixos referenciais distintos, captados pela essência rígida, volumétrica das estruturas utilizadas, onde o seu esqueleto interno desdobra-se no espaço, apoiado por noções de tangibilidade, de deslocação imóvel, de aceitação da possibilidade significativa ou automaticamente auto-referenciais.

Desde a escultura tradicional que a representação humana ocupa uma parte central da formalização estética, fundindo qualidades comunicantes exteriores com a solenidade interna da gestualidade impressa na matéria¹⁵². Mesmo nas rupturas com a segmentação

¹⁵¹ ONFRAY, Michel. *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana*. Adriano Salani Editore, Milano. 2012, p.175.

¹⁵² Jack Burnham refere que “for nearly twenty-five centuries the beauty and potency of sculpture was connected with an obsession for the free-standing human form and its life-emitting properties.” In BURHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture. The effects of Science and Technology on the sculpture of this century*. George Braziller, Inc. New York. 1975, p.1.

de continuidade elaboradas ao longo da história da escultura, a sua linguagem, segundo Rosalind Krauss só pode ser coerente e inteligível se aplicada às mesmas condições subjacentes da experiência real humana. Se as contrações musculares, ou as tensões elásticas dos membros num momento de extremo esforço são perceptíveis na escultura, como elemento representativo da realidade, essa realidade deve corresponder num acto mimético de maior ou menor aproximação com o evento proposto. No entanto, a abstração, a decomposição anatómica verificada em Rodin, que abriu caminho para futuras radicalizações do corpo, questiona os limites da experiência empírica acontecimental, porque tal como Krauss indica: “we are left with gestures that are unsupported by appeals to their own anatomical backgrounds, that cannot address themselves logically to a recognizable, prior experience within ourselves”¹⁵³. A modernidade poderá assim destituir a experiência tangível da observação em conluio com a nossa actividade? O que Krauss questiona passa por uma espécie de ultrapassagem desta experiência apriorística, para centralizar o meio experiencial, não nos seus antecedentes, mas no seu interior, no seu cerne fulcral do *dentro* (within). Deste modo pergunta: “What if my knowledge of a feeling, pain for exemple, does not depend on a set of sensory memories but is invented freshly and uniquely each time it occurs for me”¹⁵⁴? A memória do gesto físico pode não ser a chave dialética da compreensão e experiência do corpo escultórico, mas pode ser o agenciamento ou mesmo a mediação que transporta o corpo da observação para a ocorrência inusitada e, por isso original, em vias de se transformar num futuro próximo, como a cadeia de relações dinâmicas e interrelacionais, onde o léxico pessoal significativo já não é requerido, numa demanda teleológica de compreensão. O lugar é a própria expressão imposta na escultura, no corpo físico que adiciona novas terminologias sensoriais, afectivas, incorporando na experiência do observador a originalidade da sua ocorrência, da sua aparição fragmentária¹⁵⁵.

O corpo assume-se na sua fisicalidade material, na sua imponência, diversificada pelos inúmeras componentes de conjugação, assumindo-se não necessariamente pela mimetização com o rosto ou o corpo humano, mas com os factores experienciais de

¹⁵³ KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.27.

¹⁵⁴ Ibidem, p.27-28.

¹⁵⁵ Ibidem.

presença de um corpo no espaço: imóvel mas dinâmico; variável na sua escala e referencial numa igual instância com o corpo humano do observador; não premeditado com nenhuma referência plástica anatómica e, no entanto, exposto como base implícita do artista no gesto criador. O corpo, assim tomado pela radicalização da figura humana, emprega a sua autonomia libertária na procura ilimitada no acto de se fazer obra. Alberto Carneiro expressa a sua escultura, como um espelho do seu espectador, onde ele a pode recriar, apropriar-se dela e modificá-la por um acto transformativo de anular as fronteiras orgânicas do corpo limite para se inserir do lado de dentro da obra, servindo-se dela para ser. “É essa a função essencial da obra de arte, lugar para cada qual se ver e se dar na dimensão da sua realidade, vivência de tudo o que o corpo projecta no espaço presente, como expansão de si mesmo”¹⁵⁶. A experiência que aqui interessa abordar prende-se mais com a necessidade extra-limites da função representativa do corpo da escultura, encarado como afirmação da liberdade da forma, que através do gesto artístico de representação figurativa humana, para dela se apropriar e tornar implícita no seu intento expressivo: o corpo da escultura como ultrapassagem do corpo do retrato do homem.

“People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, except to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear. They have always responded in these ways; they still do”¹⁵⁷.

Para a concepção de corpo que retrai, subverte, desloca o processamento visual cognitivo da relação anatómica com as noções linguísticas e visíveis do corpo real, a essência encontrada, seja na escultura, seja nos recantos simbólicos da instalação, como também nos próprios materiais utilizados, permite-nos uma ligação arcaizante e eternamente presente, da noção imagética da substância corporal física e mental. A imagem do corpo na sua vertente ideativa, desfasada do seu cunho empírico dos traços humanos, evidencia-se pelo seu carácter de aparição, de forma de proteção da profundidade latente do corpo, como também pela ausência tornada presença, de um afastamento tornado coisa visível. No estudo da iconologia arcaica, Han Belting refere a importância do corpo e da sua imagem que se implicam no meio artístico para juntos

¹⁵⁶ CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.40.

¹⁵⁷ FREEDBERG, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. The University of Chicago Press, Chicago. 1989, p.1.

desembocarem numa significação fúnebre, numa tentativa de suprir o corpo perdido do defunto, de reorganizar o lugar simbólico deixado vazio por uma ausência limite. Contudo, as imagens no seu sentido original de desenvolvimento matricial e crescimento civilizacional necessitam de um corpo artificial para poderem ocupar o espaço vazio. “Este corpo artificial pode denominar-se meio (e não apenas material), no sentido de que as imagens requerem uma corporalização para adquirirem visibilidade. Para isso um corpo perdido é permutado pelo corpo virtual da imagem”¹⁵⁸.

As imagens tornam esta forma visível numa ausência física, transformando-a em presença icónica, em pura imagem substanciada pelo meio de inscrição. Para o autor a *medialidade* das imagens está enraizada na analogia com o corpo, apoiando-se por isso numa duplicidade simbólica imbricada no corpo biológico. Por um lado, o *acto de fabricação*, construtivo no apoio mediático do suporte na tradução visível das forças imagéticas; por outro lado, o *acto de percepção*, o corpo real observador do corpo ilusório, ambos sujeitos às supremas contingências recíprocas¹⁵⁹. A presença surge como o meio para simbolizar a evocação daquilo que é representado, sendo a experiência corpórea a acção de mediação entre as vertentes da imagem. O sentido da imagem inicial, da sua pureza absoluta, advém, nas palavras de Bragança de Miranda, que ao ser assinalado pelo homem, inauguram a História, como acontecimento e como acto evolutivo da visão. “O humano começa pelo acto de colocar a *Physis* à distância, não por razões epistémicas, mas porque dela vem perigo”¹⁶⁰. O perigo, tal como em Hans Belting, surge da desapareição instantânea do homem limitado, sujeito às consequências da sua finitude, controladas pelo acidente da natureza, tentando para isso uma distância, uma lonjura de salvaguarda que permita uma transparência simbólica na opacidade do *continuum* natural: a imagem serve para desviar, camuflar, demorar, permanecer na presença. “A imagem é nada do ponto de vista das coisas, da matéria, mas é tudo porque é ela que constitui o plano onde a existência decorre”¹⁶¹.

Para Bragança de Miranda, a capacidade que a imagem traz ao conforto processual humano passa pela possibilidade de nomear, de distinguir as relações coisas e evitar a

¹⁵⁸ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa.2014, p.12.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ MIRANDA, José Bragança de. *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Lisboa. 2017, p.8.

¹⁶¹ Ibidem, p.9.

submersão na opressividade do real indomável. As imagens organizam-se pelo seu simulacro absoluto e geral. Contudo, os seus antecedentes, nomeadamente a matéria encontrada no seio da natureza pode também ela ser imagem, ser um estado nascente imagético. “O momento do humano é quando o mito regista estas experiências, quando o logos as nomeia”¹⁶², ou seja, o início onde as narrativas mitológicas, teológicas, históricas se desenvolvem, se compenetraram até ao âmago da essência fulcral da imagem, a significação e as suas inúmeras camadas incrustadas de intensidades diversas, instáveis e oscilantes nas suas múltiplas interpretações. Interessa abordar o corpo da escultura moderna à luz da imagem e da sua potência de figura, como uma ausência na presença, e de trazer o universo do invisível até ao reino da pura imanência visual. O autor conclui que “a matéria, o existente, é da ordem da insuficiência; ser suficiente incumbe à realização da promessa de imagem que contém”¹⁶³. A matéria pode de facto ser o catalisador ou o despertar simbólico da promessa de significação impressa pelo factor externo, neste caso, pelo gesto artístico que constrói a sua identidade na identidade formal do preexistente.

Voltando a Belting, a matéria entendida na sua linguagem como o *meio* de transmissão do *conteúdo imaginal* entende-se na relação com o corpo pela sua intensidade imanente. Num primeiro sentido, a analogia com o corpo radica na aceitação da concepção dos meios como suportes simbólicos ou virtuais das imagens. Num sentido consequente, essa analogia irrompe em virtude de os meios circunscreverem e transformarem a nossa percepção corporal. “Eles orientam a nossa experiência do corpo mediante o acto de observação na medida em que efectuamos, de acordo com o seu modelo, a percepção e nos distanciamos do nosso próprio corpo”¹⁶⁴. As imagens parecem então ser regidas através de modalidades de funcionamento equivalentes: o corpo de observação num primeiro momento aceita a percepção empírica que se estenda na longitude horizontal do seu campo de visão, encontrando os meios biológicos para se concentrar na dinâmica material da imagem. Ao mesmo tempo que se verifica isso, as possibilidades mediáticas da imagem parecem alterar a própria modalidade de visão do corpo real, inculcando-lhe novas inscrições modais de pensar o objecto de experienciar a visão extensa. Porque,

¹⁶² MIRANDA, José Bragança de. *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Lisboa. 2017, p.9.

¹⁶³ Ibidem, p.10.

¹⁶⁴ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa.2014, p.24.

como o autor explica, “apesar de os nossos órgãos sensoriais não se terem modificado, a nossa percepção está sujeita à mudança cultural... Daqui provém o postulado básico segundo o qual os meios imaginais não são extrínsecos às imagens”¹⁶⁵.

A sua complementaridade faz com que no desenvolvimento histórico dos suportes, os meios possam tornar-se auto-referenciais, ou pelo contrário, possam subsumir-se sob a potência da imagem. Em relação a uma imagem específica, o grau de concentração colocado sobre o meio permite *apriori* entrever a sua função condutora e levar a inevitabilidade de uma distanciação, mas o seu efeito pode aumentar exponencialmente sobre o observador quanto menos consciência tiver dele na participação da imagem, abrindo o lugar emancipado imagético, como se a imagem existisse em virtude do seu próprio poder¹⁶⁶. Os meios, como a matéria inicial da natureza podem permitir essa latência ilusória de compensação simbólica, onde o homem constrói a sua identificação memorial e sensorial do acto de percepção e construção. Deste modo a insuficiência de que fala Bragança de Miranda quando colocada à luz do suporte mediático de referência imagético é formulada enquanto estado nascente de incisão indutora da potência da imagem.

Marta Cordeiro¹⁶⁷, designa três exemplos tomados da obra de Ovídio, que relacionam a produção imagética de um corpo ou de vários, conectados por uma matriz intangível de tornar o corpo numa imagem, ou vice-versa. Para isto, os mitos de Medusa, Narciso e Pigmalião espelham a realização e concretização simbólicas de uma espécie de metamorfose contínua entre a materialidade de um suporte carnal, de objectos petrificados, etéreos, ou mesmo inscritos numa superfície plana. Didi Huberman refere que as imagens, entendidas na sua visualidade, são sempre já lugares, porque elas aparecem como paradoxos em acto “em que as coordenadas espaciais se fendem, se abrem diante nós e acabam por se abrir em nós, para nos abrir e assim nos incorporar”¹⁶⁸. Estes

¹⁶⁵ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa.2014, p.34.

¹⁶⁶ Ibidem, p.34-35.

¹⁶⁷ CORDEIRO, Marta. *O Corpo como Imagem e As Imagens do Corpo na Contemporaneidade*. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Teoria da Imagem), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012, p.147-182.

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.223.

exemplos corroboram a pertença das imagens como integração divergente da causalidade real e da representação lógica de uma realidade dada.

“Jamais um vivo e um morto coincidem – a não ser através de um face-a-face com a imagem; jamais um vivo sobrevive quando é apanhado por um morto – a não ser através da arte”¹⁶⁹. Tomás Maia representa desta forma a potência infinita que a imagem pode conter ao demonstrar o diferimento entre o vivo e o morto, entre a finitude e a imortalidade. Ora, no mito de Medusa, relatado por Ovídio, é-nos descrito o seu castigo às mãos da deusa Atena, por se ter envolvido com o deus do mar Poseidon. Atena realiza em Medusa uma experiência monstruosa em que a sua cabeça torna-se repleta de víboras, detendo o poder de transformar em pedra quem quer que encontre o seu olhar¹⁷⁰. Será incumbido a Perseu a finalidade de a matar. Perseu utiliza um escudo de bronze que reflete a imagem medusante, para lhe cortar a cabeça. O exercício do poder da górgona implica uma concretização desejante por parte do observador, que deliberadamente procura no seu olhar, directamente nos olhos, para se definir numa relação recíproca. Esta reciprocidade é sempre cancelada pela petrificação que Medusa é capaz de provocar nos corpos dos outros a olham: o olhar nunca é devolvido, mas assimilado como uma afronta e depois restituído ao observador como castigo. É Perseu que detém a possibilidade clara de poder rodear a deusa, de a poder centralizar enquanto objecto imagético, graças ao seu escudo reflector, que não vendo directamente o rosto, apanha nele o seu reflexo enquanto imagem de uma realidade.

Para Tomás Maia, Perseu situa-se entre um mundo arcaico, mágico-religioso, e o espaço artístico que está a despontar. Se, por um lado, são entregues ao herói instrumentos mágicos, caso do escudo, que lhe permitem defrontar entidades mortíferas, por outro, o que singulariza a sua proeza é a indiferenciação entre o escudo e uma superfície especular. Este desdobramento simboliza o advento da imagem enquanto domínio, daquilo que outrora estava vedado de dominar¹⁷¹. A imagem permite evitar o frente-a-frente que petrificaria Perseu. No mito de Medusa a causalidade referencial prende-se com a

¹⁶⁹ MAIA, Tomás. *O Olho Divino. Beckett e o Cinema*. Documenta, Lisboa. 2016, p.21.

¹⁷⁰ “Por toda a parte, pelos campos e pelos caminhos, ele vira estátuas de homens e de animais, mudados de seres vivos em pedra por olharem para Medusa.” OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa. 2007, p.127.

¹⁷¹ MAIA, Tomás. *O Olho Divino. Beckett e o Cinema*. Documenta, Lisboa. 2016, p.27.

identificação entre observador e imagem, onde se verifica uma reciprocidade entre serem tornados matéria inerte, uma imagem material, ou poderem eles tornar-se isentos de materialidade, o corpo agora tornado imagem, e por isso assegurado na sua segurança para posterior inquirição visual: a imagem como salvaguarda da imortalidade e como afirmação inclusiva de visualização.

Narciso é um adolescente filho de uma ninfa, que desde cedo, sabe que apenas poderá viver sem poder conhecer a sua imagem. No mito, narrado por Ovídio, o jovem é alvo de paixões por parte de inúmeras donzelas, sem serem correspondidas e que uma delas, a ninfa Eco, é condenada a repetir as últimas palavras de qualquer discurso que ouve. Ao passar por uma floresta, Narciso decide beber água numa fonte, para consequentemente se apaixonar pelo seu reflexo. “Enquanto procura acalmar a sede, uma outra sede cresce/e enquanto bebe, arrebatá-o a imagem da figura que vê. /Ama uma esperança sem corpo; julga ser corpo o que é água”¹⁷². O jovem que acredita estar defronte a um outro indivíduo, percebe finalmente que apenas se trata de uma mera reprodução especular, e não conseguindo abandonar a sua própria imagem acaba por morrer. “Oh! Mas ele sou eu! Percebi... E seu eu pudesse separar-me do meu próprio corpo!/(Desejo estranho num amante: querer ausente o ser amado)... Agora morreremos os dois juntos, num só último sopro”¹⁷³. Este efeito, sujeito ao desejo eterno de Narciso traduz-se numa concretização narcísica de identificar a individuação como objecto de prazer e de contínuo afastamento, para impossibilidade de o possuir, a não ser como imagem.

A relação estabelecida entre Narciso e o seu reflexo identifica-se pela atracção mortal que engole, ou neste caso, faz afogar o observador, o detentor do verdadeiro corpo. A sua identificação serve como um prazer mimético que torna o corpo orgânico numa imagem petrificada ou paralisada, resultante numa cumprida fantasia enquanto sedução ilusória, mas atormentada e mortífera quando percebida como ardil ou logro de uma composição efémera e não material. Para Marta Cordeiro é apenas o amor de Narciso pela imagem que a mantém viva, tendo em consideração a relação analógica entre referente e imagem, visto que ela apenas existe, ou é objecto de observação, porque o sujeito se faz reflectir e

¹⁷² OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa. 2007, p.96.

¹⁷³ Ibidem, p.97.

deixar penetrar pela sedução da sua própria imagem¹⁷⁴. A relação directa entre ver e o desejo faz com que Narciso confunda o plano superficial do reflexo na água, com uma profundidade material, evidenciada nas suas três dimensões. Este reflexo potencia a ideia de os observadores, enquanto agentes portadores de máquinas desejantes (Deleuze & Guattari), poderem ser iludidos pelas características das imagens e se dimensionarem à sua escala irreal a partir da sua visão obnubilada pela sedução do ardil metamórfico da representação reflexiva. No momento em que Narciso toma consciência que de facto está perante o seu reflexo, os desejos autorreferenciais sobrepõem-se a qualquer outro amante vivo, escolhendo assim o caminho da ilusão em detrimento da natureza. Também o seu carácter amoroso tem algo de transcendental e platónico, visto que mesmo o toque ou a aproximação material, dos dois corpos, pode pressupor o desaparecimento do reflexo na água. Se em Medusa a imagem é domesticada e assegurada como ponto de visualização, em Narciso, a identificação total com ela, torna-se numa atitude irreversível que só termina com a sua morte. A simultaneidade de ser agente desejante e objecto desejado, condena-o a nunca poder possuir aquele que ama e, com isto, uma vez anulada a mediação entre corpos, a fusão narcísica projecta em si a mesma imagem como sendo duas: o desejo de desejar a si mesmo.

Pigmalião é um artífice que decide não se apaixonar por qualquer mulher. Com isto, esculpe em marfim a figura de Galateia, caracterizada pela sua beleza superior, e ao terminar, extasiado pela sua aparência carnal, o escultor apaixonou-se pela sua criação, tocando-a e acariciando-a. Vénus, ao observar a situação, decide num processo metamórfico, transformar a escultura numa mulher, para Pigmalião se casar com ela. Neste mito, ao contrário dos outros dois, o corpo real não se torna imagem, mas o seu inverso, ao estatismo inorgânico do corpo é-lhe soprado fonte de vida. “A face era a de uma jovem autêntica, a qual tu julgarias/ estar viva e que queria, não obstasse a timidez, mover-se./ A tal ponto a arte não se vê na arte”¹⁷⁵! Neste mito, a fantasia coincide com os desejos do escultor porque em vez da actuação da imagem detentora do poder de ilusão tem sobre os observadores, são os próprios observadores que dão movimento e dinâmica

¹⁷⁴ CORDEIRO, Marta. *O Corpo como Imagem e As Imagens do Corpo na Contemporaneidade*. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Teoria da Imagem), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012, p.151.

¹⁷⁵ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa. 2007, p.252.

existencial à imagem outrora estática, aquilo que Narciso não conseguiu realizar. Como relata Ovídio, “enquanto se pasma, e se alegra na dúvida e receia enganar-se,/ uma e outra vez o amante toca com as mãos nos seus desejos./ Era corpo humano! As veias tacteadas pelo polegar latejam”¹⁷⁶!

Victor Stoichita refere que é, contudo, Galateia o detentor do poder relacional, numa estrutura hierarquizada superior, na qual em vez de proteger e salvaguardar a libido e o desejo recalcado por Pigmalião, que jurou não mais amar nenhuma mulher, desencadeia jogos de sedução, ao ganhar vida e ao se materializar no desejo carnal, colocando a dúvida e a ambiguidade no escultor: Ovídio esclarece que tal artifício não se possa ver comumente na arte. Pigmalião é vítima do ardil prazeroso da imagem esculpida na estátua, preferindo-a a qualquer ser vivo: “Pygmalion does not intentionally create the perfect form of a virtual woman, but that it is, so to speak, art which creates her for him and in spite of him”¹⁷⁷. Deste modo, a ambiguidade mítica suscita uma interrogação em relação aos fundamentos de representação do desejo e da sua realidade. Porque se é facto que a imagem outrora estática, ganha vida, ganha funcionalidade existenciais, extasiando o escultor ao ponto de se apaixonar irredutivelmente, no fundo, não deixa de ser uma imagem que conquistou agora uma materialidade ilusória. Se por um lado, a excelência da escultura ultrapassa a sua dimensão material, por outro, Pigmalião aceita de forma consciente a ilusão: a existência objectual mantém-se sempre numa tonalidade ambígua. Quando Pigmalião se dirige a Vénus para lhe pedir uma mulher semelhante a Galateia, ele refreia-se de lhe perguntar por uma mulher real, mas sim, por uma que se assemelha àquela que ele esculpiu: “Deuses, se tendes o poder de outorgar/tudo, desejo que me concedais (não ousando Pigmalião dizer/a rapariga de marfim)... esposa semelhante à de marfim”¹⁷⁸. Este desejo é consequentemente concedido e o marfim torna-se carne, a alvura escultórica torna-se pele nívea saliente ao toque. A visão e o toque encenam esta representação onde a imagem pode materializar-se num corpo a três dimensões, sem, contudo, deixar de ser representação, ou mesmo, imagem de um ideal: os observadores desejanter têm o poder de criar imagens de acordo com as suas necessidades e

¹⁷⁶ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa. 2007, p.253.

¹⁷⁷ STOICHITA, Victor. *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. The University of Chicago Press, Chicago. 2008, p.13-14.

¹⁷⁸ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa. 2007, p.253.

sentimentos de falta, contando para tal, com o domínio de as imagens se autonomizarem e se emanciparem em relação à sua estrutura pré-existente.

No seguimento desta concepção mítica do corpo como imagem e da imagem como corpo, Jean Baudrillard descreve a realidade quotidiana contemporânea através da perda da ilusão que fazia potenciar a discursividade simbólica. Em *O Crime Perfeito*, o autor descreve a história de um crime, entendido, como o assassinio da realidade, que por intermédio do extermínio de uma ilusão ou, como denomina, de uma ilusão vital, a ilusão radical do mundo, elimina a possibilidade de sedução misteriosa da relação entre o sujeito e o que o rodeia. Porque se o real não desaparece na ilusão, é a ilusão que tende a desaparecer na realidade integral, ou na hiper-realidade. O crime perfeito mencionado passa pela transparência maléfica presente nas estruturas de significância, que uma vez tornado perfeito, apaga ou rasura da superfície as marcas vestigiais do homem. A perfeição integral, deste modo, um nexos causal de reprodução, de virtualidades instantâneas e altamente codificadas na sua cristalina fidedignidade¹⁷⁹. Se não houvesse aparências, o mundo seria um crime perfeito, ou seja, sem criminoso, sem vítima nem móbil actuante. Esta representação seria constituída por um mundo no qual a verdade se teria retirado para sempre, e cujo segredo não seria nunca desvendado, por falta de resquícios e marcas da imperfeição humana. Mas, para Baudrillard o crime nunca é perfeito, porque o mundo se trai pelas aparências, que são as marcas da sua inexistência, as marcas da continuidade do nada, que deixa marcas. Deste modo o mundo trai o seu segredo, deixando pressentir ao mesmo tempo que se oculta sob as aparências. Neste relevar da imperfeição, o artista tem na obra a marca principal desta imperfeição, visto ser o agente a resistir com todas as suas forças, à pulsão fundamental de não deixar marcas¹⁸⁰.

A ilusão objectiva é o facto físico que no universo, tudo acontece não num tempo real e sincronizado, mas em projecção diferida. Devido à dispersão e à velocidade relativa da luz, todas as coisas coexistem em planos divergentes, numa desordem inexprimível de temporalidades, de maneira irredutível, distanciando umas das outras. Este é o

¹⁷⁹ BAUDRILLARD, Jean. *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água, Lisboa. 1996, p.20.

¹⁸⁰ Ibidem, p.23.

fundamento inultrapassável, a definição objectiva da materialidade da ilusão¹⁸¹. A contemporaneidade e a sua instantaneidade de virtualização sem precedentes, leva a que a sua imagem já não possa imaginar o real, visto que ela o é. Já não pode assim sonhá-lo, visto que ela passa pela sua realidade virtual. “É como se as coisas tivessem devorado o seu espelho e se tivessem tornado transparentes a si próprias, inteiramente presentes a si próprias, em plena luz, em tempo real, numa transcrição implacável”¹⁸². Em vez de se ausentarem de si próprias na ilusão (possibilidade de retorno do simbólico) são forçadas a inscreverem-se nos milhares de suportes e superfícies onde a imagem e o real desapareceram. O mundo é uma ilusão radical, assim o entende Baudrillard na sua caracterização natural, normal, historicista. Contudo, na era do instantâneo, este conceito torna-se insuportável. Para conjurá-lo é preciso realizar o mundo, dar-lhe força de realidade hipertrofiada, evidenciá-lo como existência, retirando-lhe com isso todo o carácter secreto, arbitrário, accidental, expulsando-lhe as aparências e extraíndo-lhe o seu sentido. Passa também por uma subtracção a toda a predestinação para o devolver a uma noção teleológica de máxima eficácia, arrancando-o da sua forma para o entregar a uma fórmula. Este empreendimento de desilusão resulta num “extermínio da ilusão do mundo em proveito de um mundo absolutamente real”¹⁸³, designado por simulação. Ora, a simulação, empreende em si uma maior predominância do real, produzido e reproduzido por dispositivos de simulacro, condenando o mundo à sua supra-objectividade.

A ilusão pressupõe uma misteriosa definição de ambiguidades imagéticas, que tal como os mitos acima mencionados, relacionam as potencialidades projectivas dos seres com o logro da representação e da sua veracidade material. Para o autor, os seres, os objectos, são tais que a sua desapareição os transforma neles próprios. É com este sentido, e por esta significação, que são sujeitos ao engano e à ilusão. São também a partir deste sentido que se mantêm fiéis a si próprios, desencadeando uma filiação de fidelidade, demonstrando o seu detalhe minucioso, a sua figuração exacta, a sua ilusão sensual da aparência e do seu encadeamento. “Porque a ilusão não se opõe à realidade, ela é uma realidade mais subtil que envolve a primeira com o sinal da sua desapareição”¹⁸⁴. Deste

¹⁸¹ BAUDRILLARD, Jean. *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água, Lisboa. 1996, p.80.

¹⁸² Ibidem, p.26.

¹⁸³ Ibidem, p.39.

¹⁸⁴ Ibidem, p.117.

modo, as representações são reais para Baudrillard quando respeitam a profundidade da ilusão tornando o mundo imperfeito e por isso habitado pelo homem simbólico. A imagem não se opõe ao real, tal com a ilusão não se opõe ao real, antes opõem-se ao simulacro da hiper-realidade que torna a própria realidade destituída de sedução e potenciação de realizar imagens. Como refere Baudrillard “mais visível do que o invisível eis o obscuro. Mais invisível que o invisível, eis o segredo”¹⁸⁵, ou seja, a visibilidade da materialidade da ilusão torna-se um acto grotesco, obscuro que leva a realidade a uma hipertrofia destituída de mistério. A invisibilidade do abscôndito por sua vez restitui o poder imagético perdido no simulacro da realidade real.

A obscenidade na sua definição é a proximidade absoluta da coisa vista, o mergulho na superfície do plano visual, ou melhor, a hipervisão em grande plano, que na sua dimensão alargada traduz-se numa promiscuidade total do olhar em relação a tudo o que o rodeia¹⁸⁶. Deste modo, só os signos que não deixam filtrar o sentido protegem a sua aura imagética de ilusão, afastando-se irremediavelmente do espaço vazio da hiper-realidade. Para Baudrillard, talvez até seja improvável, se não mesmo impossível, despojar o corpo ou um rosto totalmente das suas aparências, para os entregar à concupiscência do olhar, despojá-los das suas auras, para os integrar na afectação do desejo ilimitado e irrefreável, e mesmo despojá-los dos seus segredos, para os fazer conectar numa operação de decifração. Contudo, como avisa, é preciso não subestimar o poder do obscuro, o seu poder de destruir toda a ambiguidade e toda a sedução, para os entregar ao ponto visual grotesco de corpos sem rostos, de rostos sem olhos, de olhos sem olhares. Tudo isto poderá resultar num “universo, perfeitamente extático e obscuro, de objectos puros, transparentes uns para os outros, e que se quebrarão uns sobre os outros, como puros núcleos de verdade”¹⁸⁷.

No seu pessimismo, a raia o niilismo, Baudrillard categoriza o mundo social como um espaço de transgressão, um espaço onde foram ultrapassados os limites da verdade e da potência simbólica. A imaginação como explica está no poder, assim como a luz e a

¹⁸⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Estratégias Fatais*. Editorial Estampa, Lisboa. 1990, p.47.

¹⁸⁶ “Singolarmente, nós, os ocidentais, devoramos os rostos como sexos, na sua nudez psicológica, na sua afectação de verdade e de desejo. Privados de máscara, de sinais, de cerimonial, eles resplandecem, com efeito, com a obscenidade da sua procura. E nós, nós submetemo-nos à solicitação desta verdade inalcançável, perdemos todas as nossas energias nesta decifração do vazio.” Ibidem, 51.

¹⁸⁷ Ibidem.

inteligência. Em breve instalar-se-á no mundo a perfeição social onde o céu descerá à terra e a transparência demonstrada pelas redes virtuais formarão um espaço homogêneo de saturação informacional e de hipervisibilidade. “Não mais a magia negra do interdito, da alienação e da transgressão, mas a magia branca do êxtase, da fascinação e da transparência”¹⁸⁸. Deste modo, a ilusão já não se torna mais possível. Essa ilusão, que se enquadrou sub-repticiamente nas malhas do real, cedeu para se desenvolver a partir de um real. A ilusão associada a uma tensão metafísica dissipou-se, porque o real racionalizou-se na mais pura das transparências, numa perfeição tautológica dos processos de reprodução e simulação da verdade¹⁸⁹.

Terá a imagem, entendida como pressuposto de iluminação esclarecedor, a capacidade de reunião sincrética de todo e qualquer campo de observação e de subjugar à sua dinâmica imanente e exterior, ou será ela antes apenas uma intuição, uma espécie de vestígio de promessa para uma outra vertente de inquirição visual? Para Georges Didi-Huberman (no seguimento da filosofia bergsoniana, onde a filosofia como método científico não pode albergar o pensamento movente) a imagem não se traduz num instrumento de precisão, muito menos numa redução clarificada da percepção. A imagem não se apresenta como uma coisa estável, susceptível de análise rigorosa e metodológica, dada a impossibilidade de rodeá-la sobre a totalidade dos seus lados de produzir uma sequência ordenada de pontos de vista, mas apenas sob a intuição do aparecer, do momento fugaz onde o conhecimento instantâneo alumia, por uma determinada modalidade temporal, a entrada na sua composição imagética. Por isso “conhecer por imagens é aproximar o aparecer das coisas aquém do facto observável. É tocar a singularidade aquém de qualquer lei generalizante”¹⁹⁰. A imagem exige o reconhecimento do estilo particular da sua aparição, numa temporalidade e num contexto sempre diferentes. O autor identifica o conhecimento por imagens no aquém da *representação* e do empobrecimento por esta imposto, seja pelo seu carácter opressivo abstracto, seja pelo seu lado esquematizante, impedindo muitas das vezes, o imprevisível movimento do aparecer. Este permite reflectir a sua singularidade, a sua dinâmica renunciadora de sínteses de resolução, ou como refere Didi-Huberman: a imagem salienta que a descoberta

¹⁸⁸ BAUDRILLARD, Jean. *Estratégias Fatais*. Editorial Estampa, Lisboa. 1990, p.61.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. KKYM, Lisboa. 2015, p.72.

que ultrapassa todos os arranjos e justaposições do real mecânico e intemporalmente composto, consiste numa percepção de perpétua criação, de um imprevisível rearranjo de todas as coisas que procedem pela sua interpenetração entre si mesmas¹⁹¹.

A problematização da imagem como aparecimento fugaz acarreta em si a possibilidade de movimento, de contínua deslocação, mas ao mesmo tempo a renúncia da complementaridade homogénea entre os seus elementos. O autor refere que o que perturba uma imagem não é que ela atinja o visível em si, ou como referia Belting, suscitasse independentemente do meio uma emancipação potencial, mas pelo contrário, é o facto de transportar o visível para fora de si, para uma exterioridade, fragmentando e reconectando os fragmentos deixados para novas modalidades de ser imagem. Esta poderá ser desenvolvida por intermédio de uma outra objectualidade simbólica, para novas maneiras de sentir, fruir e de pensar o corpo imagético. “Ao dizermos que a imagem desobscurece, devemos então entender que ela faz aparecer uma obscuridade de segunda ordem, por vezes ofuscante, que é a obscuridade visual, dos limites imanentes”¹⁹², dando a perceber a profundidade da imagem, as suas latências e vestígios colocados nas fronteiras da visibilidade imanente, onde a deslocação sucessiva reordena continuamente a capacidade sincrética de significação. Contudo, a experiência corporal de obtenção da imagem, fugaz ou não, continua a ser o meio exemplar de obtenção da presença e da sua possível representação ou fragmentação.¹⁹³

Como Belting indica, a experiência medial das imagens baseia-se na consciência de utilizarmos o nosso próprio corpo como suporte de recepção imagético exterior, dotado de capacidades geradoras de imagens interiores, sendo caracterizadas pela sua origem no corpo do observador, como uma espécie de imagens oníricas, mas que são percebidas como se elas utilizassem apenas o corpo como um meio anfitrião. Para o autor, transferimos a visibilidade presente nos corpos para a visibilidade adquirida pelas imagens graças ao seu meio, valorando-as como uma expressão de presença, da mesma maneira que é referida a invisibilidade e a ausência. “No enigma da imagem, presença e ausência encontram-se enredadas de modo indissolúvel. Ela está presente no seu meio (de

¹⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. KKYM, Lisboa. 2015, p73.

¹⁹² Ibidem, p.124.

¹⁹³ Ibidem.

outro modo não poderíamos vê-la) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é uma imagem”¹⁹⁴. O meio pode então ser capaz de aprisionar a reunião ou a fragmentação da imagem, desse corpo ausente que se cristalizou como ícone do algo ausente, cabendo ao observador o poder de a ligar à significação pessoal, irreduzível.

O corpo associado ao acto de visão, para Didi-Huberman, não permite retirar da evidência visível a unilateralidade processual do visível- o que se encontra na sua linha de observação- porque “dar a ver é sempre inquietar o ver, no seu acto, no seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação rasgada, inquieta, exaltada, aberta. Todo o olho traz consigo o seu invólucro, além das informações de que se poderia julgar, a partir de dado momento, detentor”¹⁹⁵. A imagem estilhaça o olhar-reunião da totalidade programática, ao esconder, ao desvelar, ao suprir uma ausência com um logro, seja ela operativa, numa aproximação mimética da objectualidade real, seja ela mais distanciada e inserida num lugar interno de concepção fantasiada da compossibilidade. Bragança de Miranda escreve que as imagens no início dos tempos são *conversas* da matéria consigo mesmas, e por etéreas que pareçam, as imagens são estados de sublimação dos estados trabalhados, agredidos pela posse humana, do seu contacto, do seu olfacto, do seu carácter óptico. “Todo o mistério está em romper a continuidade e a opacidade do real ou da matéria, com a própria matéria”¹⁹⁶. O corpo tornado imagem indica os caminhos naturais da matéria preparados para serem convertidos em matéria desdobrada da sua origem, pulverizando a sua composição natural, na construção máterica da imagem-mistério, da imagem-ausência, inserindo o corpo numa dialética de representação cuja normatividade oscila entre as antinomias de presença e ausência, de visibilidade de invisibilidade.¹⁹⁷

O corpo escultórico abordado, nomeadamente a partir da obra de Rui Chafes, Pedro Cabrita Reis e Alberto Carneiro traduzem no pensamento e na execução escultórica uma possibilidade de investigação alargada dos pressupostos teóricos sobre a construção das formas, elaboradas em três dimensões, como corpo simbólico de inserção no espaço. O corpo na obra dos três artistas insere-se na multiplicidade processual com que actuam no

¹⁹⁴ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa.2014, p.43.

¹⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.57.

¹⁹⁶ MIRANDA, José Bragança de. *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Lisboa. 2017, p.30.

¹⁹⁷ Ibidem.

campo da significação representacional, como também na exploração da linguagem visual e da sua semântica. O corpo como imagem ou o corpo como meio traduzem a interrogação profícua para o campo da análise, devido à sua continua reinterpretação e reinvenção dentro de fórmulas estabelecidas na estética da sua arte. A questão que levantam as suas premissas prende-se com a possibilidade figurativa não-humana de estabelecer contacto da forma da matéria enquanto corpo tridimensional, seja na escultura ou na conjugação plural da instalação, como retrato puramente formal das qualidades intrínsecas dos materiais ou como lugar latente de desvio, de deslocação para uma nova entidade de realidade no observador. A imagem recupera nos seus corpos de obra um lugar de inquietação, de estranheza significante ao potenciar uma simbologia própria através das suas concepções formalistas, enquanto operam como agentes de mediação entre o observador e o meio estrutural escolhido. Para Belting “uma imagem encontra o seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, e só pode aí estar em imagem; faz aparecer o que não está na imagem, mas que só na e através da imagem pode aparecer”¹⁹⁸.

É a ausência que permite a presença, uma vez que a presença corresponde ao desaparecimento da potencial representação. Ora se a imagem se interliga ao meio para designar o lugar deixado vago pelo objecto pretendido, a obra de Chafes, Cabrita Reis e Carneiro não corresponderá à complexificação sinuosa da sua tendência elementar de afirmação? Será a imagem correspondente apenas e somente à ideia materializada pela estrutura corporal, por outro lado, será um veículo de afirmação e potenciação do meio de se emancipar do conteúdo sendo ele a respectiva presença fundamental da obra? Terá a escultura de Chafes e Carneiro a separação linear entre imagem e meio, ou estarão inseridas num todo múltiplo onde cada elemento se insere em mais de uma vertente? Será a instalação de Cabrita Reis a promoção do corpo tridimensional elevado a imagem de representação; será a representação da visão do todo a qualidade necessária para apresentar o meio, ou todo o conjunto qualificará a obra como indivisa e monadológica? A imagem, conforme visto anteriormente corresponde à necessidade de suprir uma falta, um vazio deixado pela desapareção coisal de um algo não-existente no presente. Contudo, esse vazio pressupõe uma preexistência natural ou simulada desse algo que esteve na

¹⁹⁸ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa.2014, p.182.

gênese da obra, como retrato de perda, como espelho de ausência tornada presença ou vice-versa. Parece-nos que uma análise ao corpo como puramente material evidenciada pelo meio, como o corpo puramente imaginal dado pela ausência inserida num contexto de latência na obra, poderá conduzir a uma percepção, tanto simbólica como real, dos processos de construção e ideação dos três artistas.

Neste sentido, o corpo da obra, tal como o corpo projectivo que ela acarreta na visão e consequente imaginação do observador, tem antecedentes conceptuais *apriorísticos*, que se definem pela criação, pelo acto de dar forma a uma determinada matéria. George Steiner, refere que, embora existam sempre possibilidades materiais, apoiadas em circunstâncias sociais e económicas que abrem caminhos para desenvolvimentos históricos, exercendo, com isso, uma influência perene na criação estética, em cada caso, a obra continua a ser resultado de uma contingência. Esta contingência determinada a criação da obra de arte, como também faz com que ela teria podido não ser, porque ela “traz sempre consigo, por assim dizer, o escândalo do seu aleatório, a percepção do seu capricho ontológico”¹⁹⁹. Para o autor, a sua necessidade não corresponde a lógica alguma, por muito que sejam prementes e necessários os imperativos programáticos funcionais e conceptuais subjacentes na sua gênese. Deste modo, Steiner acredita que a estética se confronta com um sentimento de culpa, de radical mal-estar, frente ao inacabado, porque num certo sentido, a obra não deveria ter sido, porque a sua composição trai a verdade, a harmonia ou a perfeição buscada, visto que deixam sempre algo de fora da pretendida categorização absoluta formal²⁰⁰. Por esta razão, o autor, define que o grau de parentesco mais próximo da arte, seja a morte. Da mesma forma, que a obra exprime pela sua essência, a vitalidade criativa, que jorra do momento genésico do artista, a sua força de vida e prodígio estético são acompanhados por uma dupla sombra: a da sua possível ou preferível inexistência, e a do seu desaparecimento²⁰¹.

“A arte confirma-o com veemência. No coração da forma, habita uma tristeza, um traço da perda. Uma escultura é a morte de uma pedra”²⁰². Para Steiner, a forma procedeu

¹⁹⁹ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2001, p.40.

²⁰⁰ Ibidem. “Até o objecto estético mais conseguido, e sobretudo ele, fica aquém de uma potencialidade maior, do desígnio íntimo.” In Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, p.41.

²⁰² Ibidem, p.44.

a uma espécie de fractura, de cisão no potencial do não-ser, ao existir, ao desvirtuar a matéria, para lhe inculcar uma morte simbólica estetizante. Com a forma final, o artista, depois da primeira desapareição natural, diminui o repertório do que teria podido ser, daquilo que poderia trazer mais verdade ao universo, bem como a possibilidade mais exaustiva de utilização de meios. Com isto, verifica-se na arte, uma transmissão e consequente exposição dos rastros do informe, da inocência da sua origem e do seu material em bruto. A persistência dilemática do abismo permanece, mesmo após a exposição final da obra, visto que, surge sempre a ameaça da desconstrução, mas, em igual medida, surge também a sugestão de uma grande serenidade, de uma temperança envolvida num meio de pureza inocente, que apagará os traços da violência, os efeitos da separação, inerentes ao fazer²⁰³. O acto criador, no entendimento de Steiner, caracteriza-se por uma consumação da liberdade, sendo o seu acto absolutamente isento de qualquer amarra. A sua existência comporta de forma implícita ou explícita a alternativa da inexistência: o que foi, teria podido não ser, tal como o que não foi, teria podido ser à luz da forma estética. Contudo, “toda a forma de criação autêntica e consequente procede da concomitante liberdade de não ser. A criação teria podido não advir ao ser”²⁰⁴, ou mesmo, teria podido ser outra completamente diversa daquela executada num determinado contexto, sob o efeito de determinadas contingências. A criação, só pode, então, ser compreendida e experimentada em nome da liberdade, de um fazer pertencente ao dom da parição formal da ideia, tendo sentido, como relação virtualmente tautológica como aquilo que não é. A obra comporta no seu seio, o germe da desapareição na forma da aparição evidenciada da forma dimensional²⁰⁵.

A criação inclui em si um atributo paradoxal, porque no fundo, declara, com maior ou menor grau vestigial, o facto de que poderia não ter acontecido, ou de que poderia ter vindo à tangibilidade do visível sob uma outra forma. “O ser formado alberga a memória, a possibilidade sempre presente do incriado (do inato). O marcador... é a presença de imperfeições até mesmo na mais conseguida das realizações estéticas”²⁰⁶. Para George

²⁰³ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D’Água, Lisboa. 2001, p.44.

²⁰⁴ Ibidem, p.148.

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ Ibidem, p.149. “Há uma ruptura mais ou menos subtil entretecida nos motivos da tapeçaria; os arquitectos violam o cânone formal do templo grego, e há erros no volume ou na disposição das colunas.” In Ibidem.

Steiner, a perfeição, se fosse possível, é portadora da morte, da desaparecimento existencial, por isso, é pela presença potencial permanente do não-ser que oferece à criação ou seu carácter real, bem como a sua verdade vulnerável. A criação é, postulado pelo autor como, uma liberdade consumada, que inclui e exprime na sua identidade a presença da ausência ou do que poderia ser radicalmente outro²⁰⁷. Porém, Steiner aprofunda nas artes visuais, estas gramáticas criacionais, subjacentes à realização estética, indicando que as formas artísticas não-objectivas e minimalistas indicam um caminho de proximidade com as tramas da criação. Estas práticas, quando incorporam o vazio em acção ou os absolutos de gradação lumínica, ou mesmo quando se ligam directamente a eles, a arte abstracta comunica, uma intencionalidade de liberdade, ou nas palavras do próprio, “o desdobramento puro de uma forma potencial”²⁰⁸. A arte mantém um contacto primordial com as forças generativas, cujo nascimento, enforma os módulos ilimitados de ser, apoiados em posições pré-figurativas. A prefiguração da arte, supõe, anuncia possibilidades múltiplas, inseridas em enquadramentos de potencialidades indefinidas, de representações de um porvir estético. “As artes abstractas e minimalistas recuperam, por conseguinte, aquilo que era anterior às opções locais e, provavelmente, efémeras, que informam o nosso universo particular”²⁰⁹.

A infinidade de traços, de vestígios potenciais, da formalização encontrada na criação, acarreta em si, a possibilidade de não ser²¹⁰. A representação, para Steiner, é portadora de um testemunho do real, apoiada por uma causalidade cognoscível, inserida num retrato redutor, e limitado em relação às potencialidades da prodigalidade pré-figurativa. A representação engloba um itinerário seguro de escolhas operadas, a favor de uma finalidade intrínseca à lógica universal, ao passo que a forma abstracta condiciona a arte para um abismo de liberdade totalizante que antecedeu e conteve essas mesmas

²⁰⁷ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2001, p.149.

²⁰⁸ Ibidem, p.157.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Neste sentido importa referir um excerto de Alberto Giacometti a propósito da visão como mediação entre o ser e o não-ser: “he comprendido poco a poco la realidad de un cierto fenómeno que se llama la escultura. Cuando miro el vaso, su color, su forma, su luz, no me llega, a cada mirada, sino una cosa muy pequeña, muy difícil de determinar, que puede traducirse en un pequeño trazo, en una pequeña mancha, cada vez que miro el vaso, parece rehacerse, es decir, que su realidad se hace dudosa, porque su proyección en mi cerebro es dudosa, o parcial... Se le ve como si desapareciera... resurgiera... desapareciera... resurgiera... o sea, que se encuentra siempre entre el ser y el no-ser.” in GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Editorial Síntesis, Barcelona. 2011, p273-274.

escolhas²¹¹. O exemplo da criação no meio do vazio, é demonstrado na *Divina Comédia* de Dante, em que Steiner, refere que, é possível dar corpo à verdade da ficção pelo carácter abstracto e antecedente ao mundo das formas empíricas. Porque ainda que inspirada, a arte não pode ser autora de uma verdade final, mas somente contingencial. Apenas o desígnio total, que implica valores transcendentais para o homem, pode ser integralmente cumprido pelo verdadeiro autor, Deus²¹². Por isso no canto XXI do *Purgatório*, Dante apresenta o desígnio do autor, ou do artista, como o detentor de fazer da contingência, um momento lapidar, impresso na verdade possível do homem, “vendo nas sombras cousa consistente”²¹³. O corpo toma características referenciais dinâmicas ao se apresentar, como uma projecção dimensionada à escala empírica e concreta nos moldes da visão e experiência fenomenológica, como pode, nessa projecção, incidir luz na sombra abstracta, *a priori* das relações racionais e lógicas do universo factual e efectivo.

Didi-Huberman vê na possibilidade de inventar uma escultura como uma sombra em três dimensões, um tema permanente lendário, de superação mítica, literária, que situa a estrutura tridimensional a partir de um objecto impossível, como objecto de um desejo eterno, sempre renovado enquanto estratégia sempre irrealizável. Tudo pode formar-se entre a massa e o seu espaçamento, porque na sombra encontra-se a ideia do morto, da desaparecimento da entidade física, entendida como ressuscitado e persistente como estela funerária. Acima de tudo, aquilo que o autor expressa, passa pela ideia de que a sombra transmite em primeira e ulterior instância uma noção de não-corpo, de ausência volumétrica. “La sombra no es ni mi cuerpo (puramente antropomorfo) ni el muro (puramente geométrico) sobre el que se proyecta. Pero procede de ambos, se sitúa entre ambos y plantea el problema fenomenológico de su espaciamento hecho visualmente sensible”²¹⁴.

A matéria, novamente pensada como o corpo dimensional da obra, sendo considerada imagem ou veículo para ela, corresponde a várias premissas construtivas que, após a

²¹¹ STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2001, p.158.

²¹² Ibidem, p.115.

²¹³ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Quetzal Editores, Lisboa. 2011, p.487.

²¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. ABADA Editores, Madrid. 2017, p.164.

criação da obra, apontam caminhos concretos sobre as qualidades estéticas e formais dos elementos aí inseridos. Prosseguindo o caminho da imagem num sentido metafórico-ideativo, a escolha formal acarreta possibilidades dimensionais de se estabelecerem como processos, como veremos mais adiante, apoiados numa espécie de crença secular, onde a afirmação no para-além da matéria se impõe na imagem como veículo transformacional do contexto concreto e real, ou onde a matéria corresponde a uma composição rigorosamente tautológica, de afirmação formal, em que a forma represente apenas a sua forma, extraíndo dele todo o conteúdo dinâmico de formulação discursiva. Terá o corpo uma figura de alteridade ou será o corpo a representação exclusiva de si mesmo?

As modalidades analíticas da sua própria volumetria entram na conjugação estética e no pensamento do artista como edificações causais de uma sintomatologia narrativa lá depositada, ou postulam diálogos da matéria com a forma. Para a identificação de tais possibilidades destacamos concepções radicadas no seio fenomenológica da observação diante do objecto, ligando a visão à construção estruturada da obra em questão dos artistas, que partindo das premissas das suas referências discursivas, textuais, dos seus intentos programáticos, expressos em vários lugares discursivos, e da concretude material evidenciada pela realidade material, sugerem-nos caminhos possíveis para a interpretação da noção de corpo nas estruturas formais. Ainda ligada à impressão tautológica ou à ultrapassagem da sua linguagem subsumida em si mesma, e na impossibilidade de desmaterialização verificada na evidência da representação das obras, a sua comunicação não pode ser delegada para um segundo plano. As suas qualidades hápticas são, antes, assentes sob os limites ópticos que levantam a problematização da noção de matéria como referente suficiente de percepção ou questionamento da própria matéria como alavanca dinâmica desveladora da imagem. No sentido do aparato técnico, fará a imagem parte da construção ou será a construção o limite da imagem? Será o corpo a noção expressa na matéria como solução unívoca de se determinar como referente singular ou não será antes o corpo matérico como potencial desvelador imagético de uma outra realidade? Será possível a sua junção ou a continuação a um estado de compossibilidade?

O corpo escultórico e as suas dimensões apoiadas em escalas naturais permitem o contacto directo com a sua constituição substancial, onde a especificação formalista insere-se nas dinâmicas construtivas que apresentam variações heterogéneas, divergentes, cuja ocupação determina de alguma forma a representação corporal da escultura. Importa

salientar, para depois enquadrar na estrutura escultórica, as noções imagísticas corporais do humano expressas por William Mitchell, onde o corpo, devido às suas inúmeras capacidades de transformação social, estética, biogenética, assente sobre a massificação dos produtos e tecnologias detentoras da potência metamórfica da aparência, se aproxima de uma imagem, no sentido genésico de formação original de identidade, de formação diferente. Para o autor, o corpo nunca se conclui na sua evidência geral dada pela linguagem genética dos seus antepassados, porque ele representa uma ambição, uma promessa, uma construção ideativa transposta para o lado físico, sempre desejante e em constante processo de alteridade, onde a imagem precede outra num catálogo de possibilidades. As imagens são inesgotáveis e daí a eterna sedução e a eterna fonte de desejo insatisfeito, abrindo os caminhos polissémicos de representação em contínua transformação²¹⁵. Esta ideia de corpo em desenvolvimento permanente, ao ser transposto para o campo artístico, revela as qualidades formais explícitas na observação da sua construção.

Uma das particularidades impulsionadoras desta realização empírica prende-se com a noção explorada pelos três artistas nas suas obras da antinomia vazio/cheio como aspecto estruturante da escultura e a antinomia transparência/opacidade como qualidade visível das suas componentes matéricas em conjugação com o espaço de inserção. Rui Chafes, Pedro Cabrita Reis e Alberto Carneiro utilizam nas suas obras soluções formais cuja valorização volumétrica ou cromática incide sob as particularidades de inscrição material, em que os espaços preenchidos e deixados em branco apoiam-se mutuamente ao ligarem-se na conceptualização geral. Tal como as vertentes lumínicas, não só reflectidas na obra como também emanadas delas, com diversas apresentações da sua negação ou da sua reflexão na obra. A dialética da iluminação e do espaço de inscrição representa uma outra face, ou melhor, uma outra parcela do retrato de presença/ausência da representação do corpo escultórico. A sua organização gira em volta da evidência construtiva deixada na presença real da vertente tridimensional, questionando o seu carácter de meio ou de imagem, por mais abstracta que seja, ou por mais invisibilidade que proporcione ao meio de inserção ou vice-versa. O corpo entendido pela sua edificação, aplica o entendimento

²¹⁵ MITCHELL, William John Thomas. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press, Chicago. 2005, p.80-81.

material às funções construtivas aplicadas a uma noção imanente, interna da sua ordenação esquemática, que poderá ou não, assumir uma deslocação transcendente na relação com a observação exterior. Tal formulação, leva-nos a questionar se as próprias inscrições no corpo material, no contacto experiencial, revelam a sua identidade puramente física ou reordenam uma activação de uma diversa energia. Terá a transparência/opacidade e o vazio/cheio a modalidade consciente da configuração plenamente física ou poderão estabelecer na relação experiencial uma ativação de deslocamento, uma percepção da imagem simbólica e não apenas da imagem medial?

Dentro dos limites formais da estrutura das obras, uma formulação parece inevitavelmente surgir com os aspectos estéticos e analíticos das suas particularidades, nomeadamente com a utilização de volumes recorrentes da utilização geométrica, de densidades e texturas variáveis e com o uso desenvolvido sob premissas em constante mudança da forma livre do gesto único, enquadrado numa espécie de arabesco performativo na tridimensionalidade. A questão dialética levanta-se pela junção ou perfeita oposição entre a ordem e a sua consequente serialidade compositiva e reprodutiva, onde os blocos homogéneos se inserem em espaços de acolhimento que oferecem à sua condição rígida, um diálogo afirmativo, enunciador e nominal no sentido semântico da sua condição, e o caos desimpedido do gesto criativo em devir, nos seus contínuos desvios, deslocamentos, particularidades cambiantes do desejo gestual ideativo que ganha forma por intermédio da solidificação volumétrica do corpo. Corpo como ordem sistemática e regulada como vemos em muitas das obras de Cabrita Reis e corpo como liberdade caótica como experienciamos nas obras distantes de Chafes como nas obras sensoriais de Carneiro.

Rosalind Krauss, a propósito das estruturas objectuais e das suas antinomias concernentes à organização rígida e à desobstrução desimpedida do gesto, afirma que se uma estrutura ordenada representa um meio de dotar a obra de arte com uma inteligibilidade assente sob postulados racionais, o estilhaçamento desse corpo lógico será uma possibilidade real de alertar o observador para a futilidade de síntese da organização linear²¹⁶. O que nos permite atestar a diferenciação ou junção heteróclita e fragmentária

²¹⁶ KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.105.

nos três corpos de obra, na qual se por um lado, pode existir uma clara diferenciação de linguagens, por outro, essas linguagens deixam-se subsumir na composição polissêmica e divergente, desfazendo o entendimento apriorístico da divisibilidade.

Partindo da experiência de Belting da criação da imagem após o relato experiencial de uma ausência, de um vazio deixado incompleto no lugar da estadia da existência, Georges Didi-Huberman apresenta o corpo, no seu sentido volumétrico e o seu consequente vazio estrutural, existente ou não, no seio da obra exposta, como uma questão inelutável de uma apresentação perante o olhar inquiridor. É a partir da composição tumular do objecto que o autor supõe todo um desenvolvimento extensivo da progressão imagética do diálogo volumétrico com o seu vazio. Se por um lado a evidência do volume salienta as qualidades corporais e espaciais de inserção no elemento natural de inscrição. Por outro lado, uma *espécie de esvaziamento*²¹⁷, que nos olha, que não apresenta nada de evidente, que surge desprovido da sua aparência, da sua vidência, propondo uma dinâmica absoluta de apagamento da superfície, de rasura existencial, de brecha entre o continuum corporal presente no objecto, de um corpo com o qual não se pode entrar em contacto, como uma angústia tumular onde o volume e o seu posto tecem relações dialéticas sobre a representação. Para Didi-Huberman esta inquietação traduz-se numa cisão, numa ruptura entre os limites da visão, entre as fronteiras da visibilidade e do que se oculta por detrás da sua fachada, o que leva o observador, nas suas palavras, a suturar a angústia, por intermédio de um recalçamento, que preencha o vazio, que faça conter os abismos evidenciados pela cisão num espaço completo, fechado, dominado e perfeitamente integrado na razão, no abrigo semântico da lógica do logos.²¹⁸

Neste sentido, a presença do volume corresponde à totalidade da visibilidade experiencial, denegando tudo o resto, que se vela nas gradações do vazio circundante ou, como escreve, “crer- que tudo o resto já não nos diria respeito”²¹⁹. O volume visível seria então assim o existente, a configuração única dos parâmetros oculares de experiência, remetendo todo esse resto para uma invisibilidade sem nome, e por isso mesmo inexistente. Nesta denegação do vazio, existe assim uma vontade desejanse de se ater às

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.17.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem, p.19.

estruturas discerníveis do volume, à sua formalidade objectual, onde os seus compartimentos estéticos, enquanto matéria edificada, resultam na possibilidade única de referir por intermédio dos limites da visibilidade o exercício substancial, referenciado por Didi-Huberman de tautologia, ou seja, um objecto que não se identifica senão por aquilo que lá se encontra, como uma verdade racional de uma afirmação petrificada do volume como abrangência total. No outro lado da cisão provocada pelo abismo tumular surge uma possibilidade de ultrapassagem da angústia pela excedência da questão, na tentativa de levar para além os limites da visibilidade, em tentar dinamizar a cisão nas formulações simbólicas da imaginação, da vontade do sujeito apoiado por premissas divergentes da pura visibilidade. Este modelo equivale “a produzir um modelo fictício onde tudo-volume e vazio, corpo e morte- poderia reorganizar-se, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado”²²⁰. O volume tende então a perder a sua pura evidência material, as suas qualidades e limites de comunicação com o espaço, bem como a sua evidência construída à volta de um vazio. Esse pode perder também o seu poder inquietante e angustiante do desconhecido, do inefável, ao produzir uma aceitação do esvaziamento como necessidade e inexorabilidade ontológicas.²²¹

Se na tautologia a denegação era processada através do vazio, neste caso a vontade desloca-se para o cheio, para o volume, ou como refere o autor, é como se a vida já tivesse abandonado este local demasiadamente concreto, demasiado material, cuja tentativa de aprisionar o significante por intermédio da linguagem resultasse numa constatação opressiva e redutora da experiência perante o vazio. Esta atitude consiste então na transformação da visão num *exercício de crença*²²², ou seja, numa relação dimensional com a verdade transmutável que o ser objectual e volumétrico, já não se opõe ao vazio como duas entidades antitéticas e irreconciliáveis na sua eterna divergência, mas constituintes de um olhar perscrutador de aquilo que ali se encontra concerne uma aproximação “de que não está ali nem um volume simplesmente, nem um puro processo de esvaziamento, mas algo outro que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico”²²³. O que dentro da cisão provocada pela distância aberta do volume e do

²²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.21.

²²¹ Ibidem.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem, p.21-22.

vazio, assim como dos seus respectivos significados ou da sua resultante inscrição aporética na cadeia relacional, introduz uma enunciação não concernente a nenhuma espécie de satisfação e promessa de obtenção da verdadeira verdade, mas de um aparato dialético onde se estabiliza a modalidade da visão, oscilante entre a tautologia e a crença, muitas das vezes em confrontações assimétricas, mas noutras numa relação compossível de reunião heterogénea.

Na continuação da aproximação crítica das imagens do corpo volumétrico como espaços de inscrição ou de redução, Didi-Huberman, ao acrescentar à dinâmica oposta das duas vertentes atrás mencionadas, apresenta uma espécie de mediação de equilíbrio capaz de reunir as possibilidades dos sentidos de sensibilidades, tácteis, ópticos com os sentidos pertencentes a determinações categoriais relacionadas com a utilização da linguagem no processamento da visão, da análise teórica na reunião conjectural do objecto. Para o autor, esta formulação não se resume à forma puramente imagética da imagem do corpo, nem num sentido ontológico de referência, mas indo à fonte primária, à concepção originária da imagem. Para isso a imagem dialética da origem concerne o campo experiencial (não se encontra numa concretização puramente sensível, puramente visível onde a tautologia se insere como interface lógico da relação entre o observador e o objecto, nem se identifica totalmente à pura memória, onde a crença exerce a sua intensificação para além dos limites da visibilidade), produzindo na imagem um contínuo aparato crítico assente sob as imparáveis constatações oscilantes destas duas vertentes.²²⁴

Para uma maior profundidade, o autor refere Walter Benjamin, de forma a inscrever no resultado aproximativo da ligação, o sentido de origem da imagem e da ideia, relacionada com a progressão da história. Benjamin, no seu prólogo epistemológico-crítico contido na obra *A origem do drama trágico alemão*, distingue as noções de génese e origem, onde a última distancia-se da primeira que ao não designar o processo de devir de algo que nasceu, designa aquilo que emerge do processo de devir e do desaparecimento. A origem insere-se no fluxo do devir que tende a arrastar no seu movimento o material produzido no processo de génese. O que concerne a origem nunca se completa no campo experiencial como algo factual, acabado e plenamente manifesto.

²²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.147-49.

“O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição e por outro como algo de incompleto e inacabado”²²⁵.

Em todo o fenómeno originário a figura determinante tem lugar no seio da ideia, ou neste caso, da ideia assente sob os moldes visuais da imagem, na confrontação com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história: a ideia representa o eterno confronto com o presente, semeando as raízes para o futuro, onde atingirá a sua totalidade, mas trazendo consigo uma latência vestigial de um passado despoletado pela sua afirmação posterior. “A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história”²²⁶. Este conceito de origem diz respeito à intencionalidade dialética de reunir num dispositivo singular os tempos históricos do homem à sua pré e pós condição de existência. A origem, como refere então Benjamin, não pertence à ideação da razão abstracta, nem concerne uma fonte de razão arquetípica, no entanto, o que ela produz no seio imanente do próprio devir, reflecte uma perturbação da constância actual da verdade acontecimental, da produção de imagens. Estas fazem ressurgir os vestígios esquecidos dos tempos imemoriais, tornando-os presenças e aparências, tornando-os visíveis por escassos momentos, numa visão fulgurante de um brilho ofuscante.

Benjamin, ao referir o objecto de arte e a sua referência imagética, a propósito da perda da aura concernente à era da reprodutibilidade técnica, esclarece que mesmo na reprodução mais perfeita e similar num sentido indiferenciável do seu original, falta sempre algo, um *hic et nunc*, um aqui e agora, traduzíveis numa existência singular e única no lugar em que se encontra, sendo todavia nessa unicidade irrepetível que se pode cumprir a história à qual, no decurso da sua existência, esteve sempre submetida. O objecto de tradição deve ser prosseguido a partir do local onde se encontra o original ou como refere “o aqui e agora do original constitui o conceito da sua autenticidade”²²⁷. É a aura que confere não apenas a sua identidade e a sua essência substancial como também o seu carácter irrepetível, contribuindo para a transfiguração da relação entre sujeito e objecto, convertendo-o numa relação cultural. Contudo, para esta vertente dialética ser

²²⁵ BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2004, p.32.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Idem. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água, Lisboa. 2012, p.65.

ocupada pelo processamento contínuo da ruptura das modalidades do tempo histórico, tem que dizer respeito, nas palavras de Maria João Cantinho, a uma lonjura instaurada no momento instantâneo da contemplação da obra. Essa distância permite a manutenção da mediação autêntica das duas partes, objecto olhado e olhar, contendo no seu interior algo de “originariamente transmissível, desde a sua duração material ao seu potencial histórico”²²⁸. Para Didi-Huberman esta relação dialética da imagem revela-se como uma “memória de um esquecimento reivindicado”²²⁹ onde a libertação de um passado, em que de um algo que soçobrou e caiu do esquecimento da história do presente se lança furtivamente ao olhar do contemplador, sujeito à presença ou distanciação da consciência de crença, ou, como refere Benjamin, a imagem trata-se de uma relação no qual o outrora encontra o agora para, num momento relampejante, formar uma constelação²³⁰. A imagem conterá assim a constelação de um passado não-definido, não necessariamente arcaizante, mas que daí se desloca para encontrar no presente um dispositivo de obtenção dialógica da conjugação temporal objectual ou ideativa. “Foi desde sempre, uma das mais importantes tarefas da arte criar uma procura para cuja satisfação plena ainda não chegou a hora”²³¹.

Neste sentido dialéctico, mas explorando uma outra vertente mais concreta do passado e presente na imagem, nas imagens do corpo, Bernardo Pinto de Almeida constatou, na modernidade e na pós-modernidade, uma necessidade conceptual extrema de desfazer a partir do seu próprio interior a noção clássica da representação do corpo, através daquilo a que chamou de *corpo arcaico*²³². Desenvolvido sob o postulado da redescoberta de uma *arkhé*, redefinido e alargado para várias modalidades, como elemento de pesquisa e de auto-referência assente nas ruínas do corpo clássico, este corpo dirige-se a uma nova noção de corpo moderno. Para o autor, o corpo arcaico é aquele que se reduz à mais elementar materialidade, um pouco como a noção tautológica de Didi-Huberman, onde os aspectos corporais da sua materialidade são compreendidos e tratados não pela sua significação nem pela sua representação simbólica (identificáveis nas zonas de inscrição

²²⁸ CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Angelus Novus, Águeda. 2002, p.120.

²²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.164.

²³⁰ Citação de Walter Benjamin in *Ibidem*, p.155.

²³¹ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água, Lisboa. 2012, p.87.

²³² ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte e Infinitude*. Relógio D'Água. Lisboa. 2018, p.118.

tangíveis bem como nas excedências que extravasam a noção física), mas antes como um significativo, ou seja, uma matéria cuja plasticidade seja referente à sua própria materialidade, podendo-a trabalhar infinitamente, designando-a assim “como forma de um corpo a-representativo, isto é, destituído de toda a significação extrínseca ao que, nele, imediatamente se apresenta ou evidencia, com maior ou menor presença significativa”²³³.

Este corpo assignificante válido, tanto para a caracterização do retrato humano na modernidade como para a sua abstração e redução material, no qual a forma ganha os contornos emancipadores de representação, doravante conduzindo à percepção simbólica do representante ou do invólucro significativo para um corpo reprodutível cuja estrutura se responsabiliza pela sua própria evidenciação, pela sua própria expressão. Para Bernardo Pinto de Almeida a dialética da imagem em trânsito entre temporalidades relaciona a reificação simbólica de muitos objectos transmitidos por um passado e que uma vez assimilados pelo presente desinteressado e distanciado, promovem novas modalidades interpretativas, dantes invisíveis. Reforçam também, graças à sua ligação inusitada e original, desfasada muitas das vezes da sua essência teleológica, a dimensão da *arkhé* ao mundo contemporâneo²³⁴.

Uma das mudanças importantes que a tradição da escultura sofreu a partir do século XX foi o aparecimento de uma nova maneira de realizar formas tridimensionais, por intermédio da construção. A tradição escultórica é relevada através de duas práticas comuns assentes na modelação e no talhe. Por um lado, a modelação é feita normalmente por um manuseamento de um material plástico, para à medida da sua utilização, ir dando forma ao objecto, acrescentado, consoante os intentos, mais ou menos material. Trata-se de um processo aditivo. Por outro, o talhe, a partir de um material sólido e utilizando ferramentas com características adequadas, é-lhe retirado a carga excedente até obter uma forma final. Trata-se de um processo subtractivo. Na construção o volume é criado, não por intermédio da massa, como nos casos anteriores, mas através da intersecção de planos e das relações de maior ou menor proximidade que estabelecem entre si. O volume pode apresentar uma existência virtual ou puramente material consoante o seu espaço de

²³³ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte e Infinitude*. Relógio D'Água. Lisboa. 2018, p.119.

²³⁴ Ibidem, p.421.

inserção²³⁵. Esta construção é vista por William Tucker como a passagem modernista das concepções tradicionais da escultura inseridas num contexto de figuração, de representação do corpo humano, para uma escultura concebida como objecto-em-si-mesmo, privilegiado pelo seu estatuto autónomo²³⁶.

Numa perspectiva ontológica da escultura e da sua concepção mais alargada nas artes visuais, Tomás Maia caracteriza a arte como se de um nascimento se tratasse, “do nascimento das formas- que são como corpos no lugar dos mortais. São corpos mortos-imortais... Mas a arte cuida da morte cuidando do nascimento das formas, e um tal cuidar é o único tratamento possível da morte que a arte tem para dar... face à morte, o poeta diz: não matarei, faço ser”²³⁷! A morte junta-se à possibilidade do ser pela captação material e ideativa da forma, que tal como Steiner refere, a existência e a não-existência directamente involucradas no acto criativo do artista, neste caso, do escultor. Maia, indica que qualquer artífice cuida de uma forma, aliada às necessidades elementares da sua fabricação, da sua adequação e consequente adequação, “mas não cuida do nascimento da forma, como tal; este nascimento chama-se *physis* (ou *natura naturans*). Decerto, o fazer pródigo e gratuito da *physis* é inseparável do seu desfazer”²³⁸. Fazer e desfazer encontram-se reciprocamente enleados na exposição da forma, que tanto é retirada da natureza idealizada da transcendência, como da extensão natural da natureza. Por isso, “faz e desfaz, a *physis*; mas só a arte dá forma ao fazer-que-desfaz”²³⁹. A partir desta elaboração, o autor, acrescenta, que se de facto, toda a arte cuida do nascimento, a escultura desenvolve-se pela oferta da realidade, de uma coisalidade material do cuidar. A escultura oferece o real da criação formal, da modelação das figuras, do ressurgimento dos corpos, porque mesmo, quando ela é aparentemente abstracta, ou quando não se percebe nenhum resquício reprodutível antropomórfico, nela reside e persiste a matriz de uma concreta parição. Deste modo, dar forma, tomar corpo, deixar nascer, tornam-se sinónimos do acto escultórico, manifestando-se uma indeterminação entre o tomar e largar forma, entre ganhar e perder um corpo. “Um escultor pode ser cego.

²³⁵ SANCHES, Rui. *Janela, Espelho, Mapa... A obra de arte e o mundo, reflexão sobre o projecto artístico individual*. Documenta, Lisboa. 2017, p.83.

²³⁶ TUCKER, William. *The Language of Sculpture*. Thames & Hudson, London. 1981, p.107.

²³⁷ MAIA, Tomás. *Res Prima. Manuel Rosa*. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2020, p.8.

²³⁸ Ibidem, p.12.

²³⁹ Ibidem, p.15.

O sentido primordial do feto é auditivo, o da grávida é tátil. Ser grávido é deixar que o outro em si se esculpa. Qualquer escultor é uma grávida involuntária. Não há escultura que não tenha sido tocada (ou que não incite ao toque)”²⁴⁰.

A escultura potencia o corpo senciente à fisicalidade do toque, à percepção visual que enforma a noção tangível da sua morfologia concreta. Contudo, para Maia a escultura não tem como ocupação central e primordial a conceptualização da luz, tal como entendida na pintura e por extensão, nas artes visuais, que tendem a oscilar entre motivos programáticos de aparição e desapareção. A escultura reporta-se essencialmente ao toque iminente, mesmo quando proibido, ocupando-se de uma forma demonstrável, de um vaivém de um corpo entre ser uma coisa e ser nada. É nesta essência, que tem tanto de iminência material, como de insubstancialidade, que se verificam tensões e intensidades mediadas pela realidade da coisa e o vazio do nada. “Não estando acima nem abaixo da realidade, esse movimento é sempre primeiro, precede a coisa, toma-lhe a dianteira, seja na posição ou na deposição (que ainda são figuras da estabilidade)”²⁴¹. É pela potenciação da realidade com a possibilidade do nada, que o autor, afirma, que a escultura dá forma ao movimento íntimo da realidade, porque, “nada é mais real do que nada”²⁴². O nada substancia-se na realidade pela sua dimensão absoluta, pela sua perfeição imanente a cada processo de elaboração criativa. A forma tem em si o nada, que o alberga e o deposita na finalização expositiva da escultura. Para Maia, a escultura sempre foi um olhar sobre a “res, mais ou menos fibrosa ou resistente, mais ou menos pesada ou poeirenta, mais ou menos densa; a escultura faz de toda e qualquer matéria-prima uma res prima, a coisa surgindo, ressurgindo no mundo. Quer dizer, também, a coisa resistindo ao seu uso e usura...”²⁴³.

A escultura revela a essência primordial do mundo, a matéria fundacional do mundo a emergir no seu seio. Esta *res*, que menciona, é antecedente a qualquer oposição, a qualquer sistema dialéctico, e na sua infinita metamorfose, torna-se sempre enquadrada como primeira, num sentido primigénio, e ao mesmo tempo, encarada como alteridade, como outra em relação ao cognoscente. “Algo presente- mas como que vindo de um

²⁴⁰ MAIA, Tomás. *Res Prima*. Manuel Rosa. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2020, p.17.

²⁴¹ Ibidem, p.26.

²⁴² Ibidem, p.27.

²⁴³ Ibidem.

passado sem presente... cada escultura é uma bateria onde se acumula e se dissipa a eternidade. A escultura desrealiza as coisas para vermos, na realidade, o que há de mais real”²⁴⁴. Entre o ser e o nada, a escultura materializa-se pela sua dimensão atemporal, que surge desde o início do pensamento da forma, e que se destina a um porvir indefinível, e indeterminado. Ao descarnar-se da realidade contextual de um determinado espaço de tempo histórico, a escultura, permite ver e perceber uma realidade sem fronteiras nem limites estabelecidos. “A arte não recupera o corpo (e o tempo) perdido, mas ensina-nos a cuidar da morte, a lidar com a perda. E por fim, e serenamente, a perder a própria ideia de perda”²⁴⁵. O desígnio da escultura, para Tomás Maia, passa pela possibilidade de tocar a intocável essência da *physis*, de forma a desvelar o que tende a encobrir-se na vida concreta, porque ela, apresenta-se como a realidade sem aparências, como “*res prima*”²⁴⁶. Neste sentido, a escultura enquadrada como sistema apriorístico da realidade, mas contendo, no fundo, uma dimensão mais real do que o próprio real, é vista, como uma possibilidade de obter uma camada visível exposta à superfície da natureza, mediada, por um antecedente que se impregna nela, e por uma subsequente camada temporal que está para vir: “a escultura é a arte da metamorfose do visível entre dois invisíveis”²⁴⁷.

Numa leitura sociológica da estrutura da obra de arte, ligada à conceptualização da imagem e da sua configuração no universo formal, Pierre Francastel desenvolve noções fenomenológicas assentes na realidade concreta da obra a partir da pluralidade significativa que o observador dela pode retirar. Para o autor, aquilo que faz com o observador seja mais ou menos propenso à sensibilidade provocada pelos objectos artísticos que se demonstram à realidade dos sentidos, não passa pela incarnação de valores eternos e imutáveis, mas, pela validade de sistemas de ligação, de relações específicas dentro de um domínio interno e espiritual, que entram em contacto com as formas apresentadas da obra. A formação da obra de arte consiste na condução perceptiva, que a partir da sua configuração estética, permita que o observador retire dela sensações selectivas, atestadas pelo ponto de partida da execução do artista, que desembocam nas relações diferenciadas registadas no seio da obra, onde a união aparente dissimula a

²⁴⁴ MAIA, Tomás. *Res Prima*. Manuel Rosa. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2020, p.27-28.

²⁴⁵ Ibidem, p.33.

²⁴⁶ Ibidem, p.37.

²⁴⁷ Ibidem, p.91.

riqueza e diversidade multívocas²⁴⁸. Deste modo, o mundo não se deixa representar como um primado fixo pronto a interpretar, porque a sua identidade pertence em primeira ordem a uma rede de informação. A matéria é apresentada como um dado intelectual tendo já em si uma configuração formal. “l’oeuvre ne signifie pas un donné mais un conçu; le signe n’est pas le substitut du réel, mais un instrument d’approche et de communication”²⁴⁹. O signo não é determinado pelo objecto mas pela sua conceptualização. Os esquemas de pensamento não coincidem com a realidade global do universo, mas com uma aproximação referencial. Eles não visam a ordem absoluta, porque se situam entre uma situação individual e social. Por isso, para o autor, a imagem é distinta do objecto como do signo, porque se situa no imaginário e que a partir de uma retransmissão, participa na natureza das coisas e dos modos de actividade do espírito²⁵⁰.

O objectivo do artista, de acordo com Francastel, não passa pela reprodução espectacular integrada num dispositivo fenomenológico, mas de constituir aglomerados imaginários onde se ordenam a partir de traços retirados de diversos momentos experienciais. A imagem existe, deste modo, pela combinação de temporalidades, das cadeias rememorativas, num lugar não idêntico a algum quadro momentâneo da visão e a alguma modalidade efémera de acção. Toda a imagem constitui, um ponto de convergência no espaço e no tempo de elementos retirados de séries múltiplas da experiência existencial²⁵¹. “Tout art est montage d’éléments empruntés à des temps différenciés, rapprochés seulement par la mémoire et insérés dans un espace inadéquat à toute perception direct”²⁵². Não existe lugar para tempos fixos na arte pela impossibilidade de homogeneizar o aparelho de pensamento. Uma representação que se fixa de forma a formar uma visão plenamente coerente, será impensável, ou então, traduziria o vazio, o abstracto, o nada. O processo artístico não consiste na ordenação de elementos agrupados pelos sentidos através da cristalização de um só momento, dentro de apenas um singular ponto de vista. Consiste, porém, na realização de imagens, conjugadas por sistemas de ordenação onde se associam formas do presente, do passado e do porvir, do real e do

²⁴⁸ FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l’art*. Gallimard, Paris. 2002, p.33.

²⁴⁹ Ibidem, p.89.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Ibidem, p.90.

²⁵² Ibidem, p.90-91.

possível, da visibilidade e dos lugares virtuais. Estas permutas de signos elementares não têm como *telos* o fornecer ao observador a visão precisa de um espectáculo, mas de multiplicar sistemas ordenados assimilados à imaginação, que produzem ensablados inomináveis espaciotemporais, que desenvolvem e activam uma manifestação espiritual²⁵³.

“l’oeuvre d’art est un simulacre de formes ayant une existence en soi. Le réel est susceptible d’être décomposé puis recomposé”²⁵⁴. Tendo esta concepção de composição e mutação formal da realidade, Francastel explica que a imagem é tanto um reflexo como um esboço experimental de uma conduta, implicando uma integração relacional, sem, contudo, haver identificação do modelo e da compreensão. Toda a imagem que deriva da obra e da sua construção formal é ficção, tal como, associa elementos retirados da actualidade justapostos com outros da memória, donde devêm, presentes e utilizáveis, como experiências anacrónicas. A imagem não supõe apenas uma combinação de valores temporais e espaciais, como também implica uma integração de elementos fixados por relação a experiências individuais, ao mesmo tempo, que a experiências colectivas²⁵⁵. Uma das constatações das particularidades das imagens prende-se com a transformação total do espaço plástico, visual. “L’espace plastique en soi est une mirage. Ce sont les hommes qui créent l’espace où ils se meuvent et où ils s’expriment”²⁵⁶. Cada indivíduo transporta consigo a faculdade de não perceber um mundo imutável caracterizado pela sua apresentação eterna, nem como, de constatar uma forma geral universal conforme às suas leis, mas, de imaginar e de representar sistemas que se apoiam sobre um inventário desdobrável de acções humanas possíveis²⁵⁷. As imagens projectadas através das formas, que por sua vez se deixam aprisionar nos módulos materiais da substância objectual, contêm em si, esquemas variados e múltiplos, não necessariamente assentes num sistema epistémico, que promovem a flutuação metamórfica do significado.

Gilles Deleuze e Félix Guattari exploram as dinâmicas perceptivas, afectivas e sensitivas da obra de arte, juntamente com as proposições conceptuais elencadas pelo

²⁵³ FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l’art*. Gallimard, Paris. 2002, p.95.

²⁵⁴ Ibidem, p.103.

²⁵⁵ Ibidem, p.120.

²⁵⁶ Ibidem, p.136.

²⁵⁷ Ibidem, p.165.

pensamento do processo de realização e execução artísticas. Neste sentido, os autores escrevem o seguinte exemplo:

“El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento”²⁵⁸.

A partir deste excerto, os autores informam como consequência, que a arte é o único sistema existente de conservação, de consistência em si mesmo. Conserva e conserva-se, mesmo que a sua duração não exceda o seu suporte e consequente utilização material. O jovem ou a jovem, retratada no excerto, conserva a pose que detinha desde a sua inscrição, executada há pouco tempo ou há mais de mil anos. O ar conserva o movimento, o sopro e a luz que mantinha no momento da inscrição permanecem imutáveis, independentemente das contingências históricas ou sociais vigentes no acto da observação. “El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cose dure”²⁵⁹. Essa coisa, implicada na obra de arte, é configurada como princípio independente do seu modelo, mas também o é, dos demais personagens eventuais, que são por sua vez coisas-artistas, personagens de pintura ou de escultura que respiram uma atmosférica desses próprios meios. A coisa-objecto torna-se autónoma em relação ao seu criador, pela sua auto-posição do conteúdo criado que em si se conserva. Aquilo que se conserva devém um bloco de sensações, composto de perceptos e de afectos. Os perceptos não são entendidos como percepções, pela sua independência em relação ao estado de quem os experimentam. Os afectos também não podem ser traduzidos por sentimentos ou afectividades, porque fazem transbordar a força de aqueles que passam por eles. Por isso, as sensações, os perceptos e afectos são entidades que valem pela sua auto-referencialidade, excedendo qualquer possibilidade vivencial. Encontram-se numa determinação ausente no homem, porque ele, tal como foi envolvido e configurado figurativamente nos materiais escultóricos e pictóricos, é ele

²⁵⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona. 2022, p.164.

²⁵⁹ Ibidem.

mesmo um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte, como consequência, é um ser de sensação e nada mais, porque existe e vive em si mesma²⁶⁰.

Por conseguinte, pinta-se, esculpe-se com sensações, porque em instância tautológica, pinta-se e esculpe-se sensações. As sensações como perceptos não são percepções que remetem numa cadeia semiótica para um objecto (referência). Se se parecem a algo, é através de uma parecença produzida pelos seus próprios meios, porque o sorriso expresso na tela ou na pedra está estruturado apenas por cor, traços, sombra e luz. “Pues si la similitud puede convertirse en una obsesión para la obra de arte, es porque la sensación sólo se refiere a su material”²⁶¹. A materialidade pode apresentar uma polivalência e diversidade em cada caso medial, que dificulta esclarecer os inícios e os fins da sensação do feito, porque, a própria preparação dos instrumentos de talhe e corte, os pinceis, a estruturação dos lenços da tela, funcionam como evidências materiais da própria sensação. Contudo, a sensação não pode ser entendida como um sinónimo conceptual do material. O material serve como a preparação para o acto de realização que permite que a sensação se instale na envolvência estética final, porque aí, encontram-se integradas as noções de percepto e afecto. Mesmo quando o material pela sua usura, pela sua decadência formal durar apenas uma fracção temporal diminuta, a sensação evidencia-se por intermédio do poder de existência e de conservação em si, como a eternidade que coexiste com uma duração breve. Enquanto o material durar, a sensação proclama-se eterna na fugacidade do instante. Verifica-se uma reciprocidade entre a sensação e o material, em que o início de uma instância é a configuração que se emancipa, daí que toda a matéria seja passível de ser expressiva²⁶². Para Deleuze & Guattari a finalidade da arte, a partir dos meios materiais, consiste em arrancar o percepto das percepções do objecto e dos estados de um sujeito perceptivo, em retirar o afecto das afectividades, como passo de um estado a outro²⁶³.

²⁶⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona. 2022, p.164-165.

²⁶¹ Ibidem, p.167.

²⁶² Nesta possibilidade de expressividade os autores mencionam que “quien sólo es pintor también es algo más que pintor, porque hace que surja ante nosotros, sobresaliendo del lienzo fijo, no la similitud, sino la sensación pura de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado, devolviendo el agua de la pintura a la naturaleza.” In Ibidem, p.168.

²⁶³ Ibidem.

De forma a sair das percepções vividas não basta o recurso à memória, que apenas invoca percepções antigas, nem com uma memória involuntária que acrescenta o factor reminescente como implicação conservador do presente. A memória não pode intervir na obra de arte, contudo, toda a obra é considerada um monumento, entendida não como um objecto de convocação de um passado, mas como um bloco de sensações presentes, que graças a elas, permitem a sua própria preservação e outorgam ao acontecimento, o composto que o comemora. “El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación”²⁶⁴. Assim, só se alcança o percepto e o afecto como seres autónomos e suficientes que nada devem a quem os experimenta ou os já experienciou. Deste modo, existe uma sequencialidade de blocos ou compostos de sensações que se introduzem no acto do monumento enquanto obra de arte.

A *vibração* caracteriza a sensação simples, ainda que seja duradoura e composta, porque eleva-se ou descende, implicando uma diferença de nível constitutiva, de forma a servir uma corda invisível mais nervosa que cerebral. O *abraço corpo a corpo* representa o momento em que duas sensações ressoam um dentro da outra, enlaçando-se estreitamente num corpo a corpo que se rege pela sua condição enérgica. A *retracção*, a *divisão* e a *distensão* determinam-se como um conjunto de sensações que se afastam, enlanguescem, de forma a estarem unidas pela luz, pelo ar ou pelo vazio que penetra entre elas ou no seu interior como um berço, caracterizado tanto pela sua densidade, como pela sua ligeireza, que se vai estendendo em todos os sentidos à medida que a distância aumenta de maneira a formar um bloco que não necessite de qualquer amparo. A sensação que vibra, que se deixa acoplar, para provocar aberturas e fender a matéria em pura sensação, sem correlato na experiência humana, e, no entanto, por ele provocada. A escultura apresenta esta tipologia em estado puro, com as suas sensações pétreas, marmóreas ou metálicas que vibram seguindo a ordem das temporalidades fortes e das débeis, das protuberâncias e dos esvaziamentos, dos poderosos *corpo a corpo* entrelaçados, da sua disposição de grandes vazios de um grupo ao outro ou mesmo dentro

²⁶⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona. 2022, p.169. “No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente.” In Ibidem.

de uma unidade, na qual não se sabe se é a luz, se é o ar o escultor ou o os elementos esculpidos²⁶⁵.

O artista apresenta pela obra de arte uma invenção e criação de afectos, em relação com os perceptos ou as visões por ela oferecida. “No sólo los crea en su obra, nos los da y nos hace devenir com ellos, nos toma en el compuesto”²⁶⁶. A arte desmonta a organização tripla das percepções, afectividades e opiniões, substituindo-as por um monumento composto de perceptos, afectos e de blocos de sensações. Deste modo, o monumento não comemora, não honra um evento passado, encontrado na tessitura linear do tempo, mas convoca um sussurrar sub-reptício que abarca o porvir da sensação persistente que encarna o acontecimento. Mais do que a eternidade do sofrimento ou da vitória representada pelo monumento, aquilo que ele carrega em si, passa pelas vibrações persistentes de um contacto anónimo com a superfície de observação, onde a entidade singular do autor é obscurecida de forma a ressaltar a força dinâmica da energia composta de perceptos, afectos e sensações. Cada singularidade observadora transporta para si e através de si, a força que envolve o absoluto contingencial, separando os limites históricos da composição tripla de apresentação²⁶⁷. Cada um pode entrelaçar-se numa relação singular com a obra em questão.

Didi Huberman refere que o mundo cultural foi mantido pelo prestígio de ter sido, não propriamente inventado, mas produzido pela mais perfeita estatuária figurativa, assentando na segurança sígnica, uma recorrência semiótica segura, sem recaídas no ignoto. Contudo, verifica-se na estatuária uma sintomatologia diversa, que procede de uma inquietante estranheza da noção mesma de imagem esculpida. Esta divergência consubstancia numa modalidade insólita de antropomorfismo, uma inevidência objectual, que reduz toda a sua volumetria a uma massificação autónoma, cerrada sobre si mesma, algo como uma petrificação ou mesmo um organismo anquilosado. A escultura não-figurativa reporta-se a uma espécie de bloco cego, emudecido na sua cristalização tumular, opaco, imóvel, maciço, relacionado com o mundo da sombra, do sonho e do

²⁶⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona. 2022, p.169-170.

²⁶⁶ Ibidem, p.177.

²⁶⁷ Ibidem, p.178-179.

fantasma²⁶⁸. Este carácter não mimético, no entendimento do autor, adapta-se à teorização duplo proposta por Freud, a fim de acondicionar em si a possibilidade de interrogação da verdadeira expressão metapsicológica: inquietante estranheza (*unheimliche*). A inquietante estranheza corresponde a um objecto estético de angústia, onde os conceitos de beleza e harmonia não se coadunam com o seu primado configurativo²⁶⁹. A *unheimliche* situa-se entre um problema do vivido e um problema de forma, oferecendo-a, proporcionando uma massa, à onipotência do pensamento, que pode estruturar cada parcela insignificante de realidade um signo de obsessão, um indício de conflito, uma marca de interdito, um regresso do recalcado²⁷⁰.

A inquietante estranheza (*unheimliche*) integra-se como um desvio relativo a uma suposta normalidade e normatividade social, que não podendo ser atribuída a nenhuma patologia comprovada, surge como uma inversão e divergência na familiaridade quotidiana. Esta estranheza define uma variedade particular do aterrorizante que remonta ao que é conhecido desde há muito, ao que é desde há muito familiar. O paradoxo reside na questão de a familiaridade tornar-se num fantasma que retorna sob um véu de estranheza, no seio do panorama geral cognoscível. O *unheimliche* comporta a dimensão de uma transgressão, pois trata-se de algo que deveria manter-se sob um manto de secretismo, na sombra, e que inexoravelmente foi desvelado. Existe, desta forma, uma “transposição imperceptível de uma linha imaginária para além da qual nos encontraríamos, sem saber por que razão nem como é que ali fomos parar”²⁷¹. A transposição da linha imaginária reporta-se às instâncias totais da cognição do ser, nas suas mediações psíquicas e físicas, que separam o dentro do fora, o íntimo e o estranho. A estranheza está ligada ao surgimento de um fragmento arcaico, dando um carácter de evidência indizível a uma experiência onde a sensorialidade se encontra exacerbada²⁷².

Para Didi-Huberman existe na escultura anti-figurativa uma espécie de economia psíquica, segundo a qual, por mais neutra e abstracta que seja, pode tornar-se um

²⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. ABADA Editores, Madrid. 2017, p.242.

²⁶⁹ Ibidem, p.243.

²⁷⁰ Ibidem, p.244.

²⁷¹ MIJOLLA, Alain de; MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. *Psicanálise*. CLIMEPSI Editores, Lisboa. 2002, p.115.

²⁷² Ibidem, p.115-116.

dispositivo portador visual de um retorno psíquico inquietante, de algo que deveria ter permanecido na sombra, num véu, mas que emergiu à superfície. Há nesta economia um processo de desorientação e de desagregação, nos quais, certos limites vacilam momentaneamente, cujas consequências acarretam uma transformação e um desdobramento das categorias espaciais, temporais e lógicas desviando o processo normal de apreensão. O objecto *unheimlich* não procede da reprodução, porque apenas pode oferecer uma categoria limitada, aplicando-se a objectos que não se reportam a nada de inquietante. O objecto procede da repetição, entendida no sentido metapsicológico, porque, quando não retorna visualmente -segundo propriedades familiares, demasiado próximas- todas as particularidades qualitativas objectuais tendem-se a desdobrar, onde a impressão de perigo provém. Neste sentido, uma espécie de lonjura afectiva se aproxima, uma aura fascina e atrai, enquanto o sentido real (o regresso do recalcado) leva a que o ser se afaste dele. O objecto torna-se tanto claro, como o signo de um aqui presente, como temível e obscuro, como o indício de um além de ausência. O objecto convoca o ser para um espaço obsidional e ilimitado, abstracto, em volta do indivíduo e dentro de si, pela sua solidão, pela sua separação, pela sua limitação de objecto: nem demasiado vivo nem demasiado morto. O objecto impõe-se pela sua ambivalência fundamental²⁷³.

Deste modo, o autor determina a eficácia fundamental da duplicidade objectual que o *unheimliche* comporta, porque longe de expressar uma capacidade reprodutiva mimética, insere-se essencialmente numa capacidade de reduplicação repetitiva ao mesmo tempo que numa auto-reduplicação. O objecto não representa a fatalidade de um corpo, porque o reduplica, adquirindo o inquietante poder de substituição e de perscrutação, levando a que se torne possível pelo seu agenciamento reduplicante, como uma maneira de se engendrar a si mesmo. Esta reduplicação permite uma maneira de ser autónomo como um sujeito, como um ser vivo capaz de existência, concreto, sem recorrência a factores externos. Torna-se uma forma de ser, correlativamente, não-humano e abstracto como a morte ou como um retornado. “Tal es su antropomorfismo paradójico, que expresa bastante bien el doble sentido de la palabra cuerpo, que se aplica unas veces a los seres

²⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. ABADA Editores, Madrid. 2017, p.245.

animados y otras a los más simples objetos materiales”²⁷⁴. Didi-Huberman, a partir do pensamento de Freud, dá o exemplo, da crise epilética que tanto desumaniza o sujeito, tornando-o um bloco inerte, como torna-o numa máquina de agitação sensorial, e o exemplo da autómata, que de objecto inanimado pode configurar-se numa espécie independente estranhamente dotada de vida²⁷⁵.



Figura 1- Tony Smith. We Lost, 1962. Steel, painted black, Edition 3/3, 325,12x325,12x325,12 cm. Tony Smith Estate

Para melhor exemplificar o estatuto objectual da condição dialética da condição material auto-referencial e da motivação latente incrustada na obra, Tony Smith, inserido na prática minimalista de serialização automática do processamento geométrico formal e apoiado pela reunião tautológica do formato inserido em si mesmo, como indiciação auto-expressiva, inscreve no formato quadrado da caixa uma intraduzibilidade na legendagem material, associada à elaboração minimal da expressão estética que se inseria. Em entrevista a Samuel Wagstaff Jr., o artista refere a travessia numa autoestrada deserta, onde a solidão encobre a paisagem e a noite a envolve como um manto invisível sobre o horizonte. Esta passagem constituiu uma experiência, com a qual Tony Smith, a

²⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. ABADA Editores, Madrid. 2017, p.245.

²⁷⁵ Ibidem, p.245-246.

descreveu como uma revelação original sobre a concepção teórica e analítica subjacente à prática artística de então, como uma acto ritual cuja génese despoletou uma nova abertura a uma travessia divergente da pura modernidade e da futuridade com que assimilava os blocos formalistas dispostos numa organização espacial. “At first I didn’t know what it was, but its Effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there which had not had any expression in art”²⁷⁶.

Foi a partir dessa expressividade da negação dos limites da visão que Tony Smith deslocou para os trâmites funcionais das suas esculturas e instalações, descrevendo novas modalidades de visibilidade, usualmente revestindo de negro as qualidades materiais dos seus objectos, nomeadamente do ferro, produzindo na escala conceptual geométrica uma radicalização semântica da pura objectividade, como se a dimensão plenamente tautológica se inserisse numa espécie de crença, de que escreve Didi-Huberman. Ora esta organização paradoxal, intencionalmente favorecida pela modalidade crítica da imagem dialética, promove, em igual circunstância, a evidência concreta da materialidade da escultura, enquanto torna a acessibilidade da visão numa transformação linguística, cromática de uma não-evidência. Tony Smith enquadra-se no minimalismo e na sua redução exclusivista da imbricação formal à carga analítica da redução a uma só apreensão fenomenológica. As suas caixas volumetricamente definidas, cujos espaços abertos envolvem visualmente uma suspeição de um interior, numa dimensão não-mensurável, ao permitir à percepção uma sensação de lugar, de imagem de ausência lá instalada. Para caracterizar as obras quadradas do artista norte-americano, Didi-Huberman revela que o “inexpressivo cubo. Com a sua consequente rejeição de todo o expressionismo estético, revelar-se-á uma jazida de sentidos, fonte de jogos de linguagem, jogos de imagens, afectos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma um antropomorfismo actuante”²⁷⁷. Numa obra que aceita as premissas minimalistas da formalização redutora do objecto, bifurcando depois num espelho de reflexo da

²⁷⁶ SMITH, Tony. “An interview with Samuel Wagstaff Jr.” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.760.

²⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.99.

“*theatricality*” de que falava Michael Fried²⁷⁸, leva a que Tony Smith proponha uma relação dialética entre sistemas de governação teleológica, de aceitação ou recusa dos limites da visão ou da sua transposição numa outra modalidade. O artista revela que se interessa “in the inscrutability and the mysteriousness of the thing. Something obvious in the face of it... is of no further interest... a general suggestion of substance, generosity, is calm and reassuring – qualities which take it beyond pure utility. It continues to nourish us time and time again... it doesn’t seem to be an ordinary mechanical experience”²⁷⁹. A escultura pode abrir um lugar de mistério e de inefabilidade, como se a pura utilidade material se transmutasse numa contingência momentânea formal, aberta o suficiente para albergar a divergência conceptual proposta não só pelo escultor como referente ao próprio observador.

Richard Serra, nas suas esculturas desenvolvidas através da construção em suporte de ferro, utiliza as relações dimensionais do objecto em estrita relação com o espaço de inserção. O corpo escultório enforma e organiza a totalidade de visão, sem, no entanto, oferecer cadeias de significação unívocas. Aquilo que traduz a materialidade do suporte no escultor, passa pela emancipação da pura volumetria onde os espaços se vão organizando à sua volta, como um corpo todo-poderoso cuja força de atração polariza tudo à sua volta. A escultura em ferro é traduzida pela sua caracterização material sem, contudo, oferecer alguma intencionalidade metafórica ou metonímica ao espectador. Serra afirma que “I’ve chosen particular aspects in the making of sculpture that locate content in various areas: balance happens to be one of them. Mass... Weight... Placement

²⁷⁸ Fried no seu ensaio *Art and Objecthood* opunha à arte literalista do minimalismo uma falsa apreensão do objecto mantida sobre a causalidade da duração da experiência, quase como uma teatralidade deslocada da imediatez proposta. Aquilo que deveria manter-se distanciado de uma envolvimento parcial, acaba por transformar a visão do observador numa relação imersiva do objecto no tempo. “The literalist preoccupation with time- more precisely, with the duration of experience- is I suggest, paradigmatically theatrical: as though theatre confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of time; or as though the sense which, at bottom, theatre addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an Infinite perspective.” FRIED, Michael. “*Art and Objecthood*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.844.

²⁷⁹ Excerto da entrevista *Tony Smith- “I view art as something vast”*, conduzida por Samuel Wagstaff Jr. Disponível em < <https://www.artforum.com/print/196610/talking-with-tony-smith-36795>>, consultado a 6 de Março de 2022.

in relation to context... But to say those carry any particular metaphorical meaning is just untrue. However, I can't deny other people's readings"²⁸⁰.

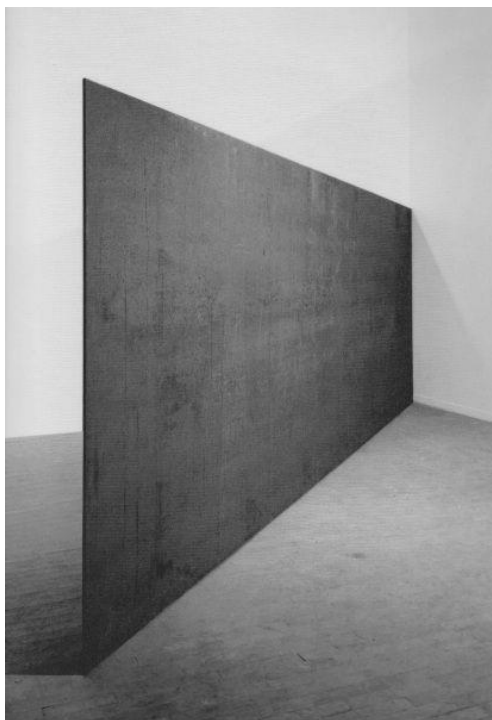


Figura 2- Richard Serra. Strike: To Roberta and Rudy, 1969-71. Hot-Rolled Steel, 246,4x731,5x3,8 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Panza Collection, 1991.

A interpretação não é negada peremptoriamente pela inevitabilidade da exterioridade observadora do diálogo entre obra e espectador. Serra acredita na actividade enérgica de trabalhar o ferro, não como um elemento pictural de composição puramente plástica, cuja definição acaba por encerrar uma multiplicidade de códigos semânticos transportados para o interior da obra, mas como um material de construção, no sentido da sua massa, peso, balanço, contra-equilíbrio, capacidade de albergue, compressão, fricção, quase medição estruturante num sentido tecnológico, arquitectónico e no seu uso industrial massificado: “I am not interested in art as affirmation or in art as manifestation of

²⁸⁰ Excerto da entrevista *Richard Serra by David Seidner*. Disponível em < <https://bombmagazine.org/articles/richard-serra/>> consultado a 6 de Março de 2022.

complicity”²⁸¹. A sua arte representa a evidência da sua construção e os processos de decisão apriorísticos e de execução que determinam a finalidade visível do ferro. A potencialidade do ferro autonomiza-se pela sua emancipação de qualquer postulado ideológico ou conceptual subjacente, indo ao encontro do sentido tautológico minimalista, para o depois transpor para uma espécie de agenciamento mediadora da modalidade de fabricação e imposição material no espaço de inscrição, sem, porém, como afirma o escultor, servir de decoração, ilustração ou designação de um espaço²⁸². Contudo, dentro da própria concepção tautológica da aceitação do material com única afirmação do possível do ferro (ferro como ferro e nada mais a não ser ferro), a própria formulação estética das dimensões suportadas pelas dinâmicas angulares, cromáticas inseridas numa gravidade exclusiva, permitem ao espectador estabelecer convenções situacionais cuja experiência pode ultrapassar a mera factualidade minimal.

O exemplo da obra *Strike: To Roberta and Rudy*, ilustra a concepção dialética da gravidade e isenção material, incutidas na própria objectividade formal do ferro. O seu corte e o seu sucessivo eixo sequencial horizontal e vertical propõem um sentido de peso apresentado pela evidência férrea do objecto, em igual instância que denota a delicadeza do corte perpetrado por Serra, como uma fina película que introduz uma angularidade divisória entre duas metades do espaço, cujo plano situa o espectador em contínuas linhas de expansão e contração, de aumento e redução, conforme a dimensão que o corpo vai oferecendo à deslocação. Se Tony Smith abria o vazio para oferecer, na penumbra do nada, uma aceitação de lugar ou uma continuidade para o mistério, Serra na negação da exploração metafórica, pode oferecer ao material linhas divergentes, mas que correm paralelamente, podendo-se tocar no final da receptividade perceptiva ou não: sistema tautológico ou de crença, o escultor impõe no ferro a capacidade corporal de movimentação, na imobilidade material.

²⁸¹ SERRA, Richard. “The Yale Lecture” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.1099

²⁸² Ibidem, p.1098.



Figura 3- Jannis Kounellis. Untitled (Coffee), 1989-91. Metal, Glass, Etching on paper, Coffee beans and lead, 65,3x45,5x7,7 cm. Tate Modern, London.

Segundo Jannis Kounellis, inserido na expressão do pós-guerra italiano, a *arte povera* não comunga propriamente com as necessidades materiais da revelação e da dimensão material do objecto como corpo afirmação, de expressão reveladora de si. A sua configuração representa o mistério, o enigma vital que a matéria apresenta no seio da natureza, não de uma natureza como sentido original e genésico de evolução, mas de uma natureza como espelho ontológico do retrato humano. Germano Celant, a propósito da manifestação da corrente italiana, escrevia que a vida animal, vegetal e mineral tomava parte constituinte do mundo e que logicamente esse mundo desenvolvia-se por intermédio do interesse do artista pela sua qualidade física, química e biológica, como extensão

sensorial da ocupação abrangente de todas estas dinâmicas, para posteriormente as inserir na produção de ações mágicas e maravilhosas²⁸³. O artista-alquimista, descrito por Celant, organiza, a partir do universo sensorial experiencial, uma redescoberta das suas raízes, abrangendo para isso todos os elementos materiais e naturais que encontre em seu redor para uma descrição ou representação da natureza. Essa natureza permite consequentemente a exposição ou a insurreição das dinâmicas mágicas e maravilhosas dos valores intrínsecos naturais. “Like an organism of simple structure, the artist mixes himself with the environment, camouflages himself, he enlarges his threshold of things”²⁸⁴. O que importa daqui retirar prende-se com o contacto reformador e renovador da essência natural, uma vez consubstanciada pela intensidade artística do gesto, permite transmutar o meio natural num meio mágico-natural, como uma rede inextricável de sensações e acontecimentos ligados a certas noções místicas de mistério.

Kounellis fala da assimetria como um ponto de partida da sua concepção de reformulação do corpo material e da sua sucessiva experiência, um pouco como a diferença entre o tratamento humano de um jardim e a contrapartida assimétrica do labirinto. “Sono sempre stato asimetrico. Penso che l’asimmetria sia una specie di fonte misteriosa, voglio dire che non escludo questo misterio... credo che non tutto è detto, che non tutto è spiegabile. E l’enfasi del drama, giustamente, non è e non può essere definitiva com un disegno chiaro”²⁸⁵. A clareza lógica do conceito, em Kounellis, não atravessa o seu mapeamento de inserção material, cuja organização desenvolve-se a partir do labirinto humano em conformidade com a sempiterna noção qualitativa do material eterno, imutável, para daí retirar uma categorização especial, original, imersiva do corpo do artista com o corpo natural sujeito a transformação. Para Gloria Moure o desejo do absoluto no artista supõe uma exaltação da realidade, recriando a condição humana como parte natural da dupla relação salientadas pelas suas teias não destrincháveis, mediadas pela complexidade e o conflito. “Kounellis opera en y com el Natural, asumiendo el reto de la participación... no a través de la negación de lo exterior, sino mediante la acción, elección y decisión en relación com el Natural, aceptando todas las inherentes

²⁸³ CELANT, Germano. “Arte Povera” in *Ibidem*, p.897.

²⁸⁴ *Ibidem*, p.898.

²⁸⁵ KOUNELLIS, Jannis.. “*L’intensità drammatica come dato positivo*” in *Arte Povera Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*. Abscondita, Milano. 2011, p.83.

contradicciones de esse proceso”²⁸⁶. Kounellis escreve que “se puede y se debe recomenzar a partir del propio cuerpo, tanto en lo que se refiere al actor como al espectador”²⁸⁷, como se o corpo material e natural fosse o receptáculo da intensificação transformadora da plasticidade do natural, desenvolvida sob a premissa mágica de alteridade do real, para uma capacidade *outra* de significação. A materialidade é um meio justificado apenas pela sua capacidade de inserção dessemelhante na semelhança natural.

Dentro dos limites e fronteiras da execução do corpo plástico, tridimensional num sentido escultórico como aqui propomos, a sua essência construtiva pode apresentar transformações estéticas e metodológicas concernentes à sua morfologia, integrada no sistema não-figurativo de expressão volumétrica. Os volumes podem oferecer como, vimos anteriormente, uma espécie de latência subconsciente ou mesmo empírica no seio conceitual do objecto, cuja constatação pode despoletar novas ambiências aí instaladas, como podem ser referenciados pela sua exclusividade formalista de evidenciação concreta e realizada no plano dimensional espacial. Contudo, para o funcionamento desta rede dialética de visão, cujas ferramentas dependem da pura apresentação pertencentes ao domínio da visibilidade como podem também ser integradas numa modalidade de para-além da visão, cuja apresentação da imagem constata o não-constatável, apresenta uma noção invisível do que lá se pode encontrar, se pode perscrutar, ainda que a uma certa distância. Surge-nos agora a problematização formal de se os volumes inseridos numa perspectiva, aliada à geometria pura, alicerçados numa esquematização racional do desenho estruturante no espaço, onde o corpo dominado aparece ao mundo empírico caracterizado pelo seu aparente domínio auto-referente, conseguem despoletar ou participar numa outra dimensão de alteridade, onde a realidade tende a evoluir-se e as aparências constituem o sistema representativo do sistema geométrico.

Dan Flavin, inserido na contextualização minimalista da prática retiniana de construção e elaboração formal a partir da noção volumétrica de corpo, apresenta na sua categorização estética uma preocupação pela organização e disposição geométrica objectual, sendo a luz, neste caso a fluorescente, um catalisador simétrico para a

²⁸⁶ MOURE, Gloria. “*La plasticidad de la condición humana*” in MOURE, Gloria (org.). Kounellis. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona. 1990, p.11.

²⁸⁷ KOUNELLIS, Jannis. “*Pensamietos y observaciones*” in Ibidem, p.212.

disposição empírica. A luz impõe nas suas peças um ritmo particular de contrastes espaciais, como ainda na definição dos limites e fronteiras das linhas objectuais que demarcam o território da obra para o restante espaço. Elas enformam o corpo em igual instância que permitem uma certa desmaterialização da sua percepção concreta. No entanto, o artista salienta que “everything is clearly, openly, plainly delivered. There is no overwhelming spirituality you are supposed to come into contact with”²⁸⁸.



Figura 4- Dan Flavin. The nominal three (to William of Ockham), 1963. Cool White Fluorescent Light, 243,8x243,8x243,8 cm. National Gallery of Canada, Ottawa. Estate of Dan Flavin.

A redução tautológica minimalista parece reger a condição supra-material da forma, na recusa do informe da visão deslocadora. Um pouco como Donald Judd, a apreensão determinada da univocidade fenomenológica da imediatez visual da totalidade da apreensão, não determina nenhuma composição de partes, a categorização universal dos

²⁸⁸ Citação de Dan Flavin in *AHMED, Fatema. It is what it is*. Texto da revista *Apollo-Magazine*, de 6 Maio de 2016. Disponível em < <https://www.apollo-magazine.com/it-is-what-it-is-dan-flavins-iconic-light-fittings-in-the-ikon-gallery/> > consultado a 4 de Fevereiro de 2022.

volumes anti-semânticos, cuja confrontação com a linguagem recusa a intenção discursiva. A própria utilização da luz, nas suas palavras, trata-se de “un medio tan limitativo... que por eso mismo mi aprecio por él há ido en aumento... me parece que la sencillez brota de la comprensión total”²⁸⁹. A luminosidade integrada nas peças, sem recurso a nenhum processo mediador associado à prática da pintura, integra o objecto numa sustentação directa, dinâmica, na conjugação com o espaço de inserção, que ao desfazer a concepção tradicional compositiva, transmuta o olhar para perspectivas anti-historicistas, cuja evolução paradigmática da luz se estabelecia nos contornos subjectivos da modulação e modelagem dos corpos figurativos. Deste modo a luz hiper-real da fosforescência ilimitada e produzida por meios externos à própria geometria conduzem o volume a uma radicalização saturante da luminescência dos contornos das linhas expostas directamente e actuando determinadamente nelas e sobre elas. Para Flavin, a luminosidade dos tubos fluorescentes conceptualiza uma espécie industrial de um fetiche tecnológico hodierno.

“A common lamp become a common industrial fetish, as utterly reproducible as ever but somehow strikingly unfamiliar now”²⁹⁰. A luz actuante sobre o material formal induz à possibilidade de servir como mais um elemento formador e gerador de presença actuante sobre a matéria, através da sua imposição real e dimensional sobre a superfície, expondo-a como suporte físico de agregação, simultaneamente, pode servir como um imperativo desmaterializador da obra. Neste sentido, como um propulsor ofuscante de intensificar a visão dos volumes incidindo uma luminosidade descaracterizadora das suas proporções e equilíbrios de contornos, servindo como receptáculo de irradiação de luz, de organização espacial de cor. A sua obra é referida pela constância imperativa de dois sentidos contraditórios, mas inquietantemente funcionais, nomeadamente “the material and the ideal, the worldly and the transcendental – in tense suspension”²⁹¹. Será a geometria a condutora funcional da elaboração da obra, cuja luz salienta, ou terá antes a luz o condão

²⁸⁹ Entrevista de Tiffany Bell a Dan Flavin no ano de 1982. Disponível em < https://chinati.org/wp-content/uploads/2020/02/05_Bell_An-Interview-with-Dan-Flavin.pdf > consultado a 4 de Fevereiro de 2022.

²⁹⁰ Citação de Dan Flavin in BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*. Thames & Hudson, London. 2016, p.541.

²⁹¹ Ibidem, p.543.

de apagar as zonas de inscrição reveladas pelas linhas geométricas, como uma forma de superação tridimensional, como ultrapassagem material?

Dan Graham, por sua vez, utiliza a geometria como uma espécie de dialética, de vaivém, entre a construção formal artística e as práticas arquitectónicas de espaço habitável, de noções estratégicas de lugar. A presença na sua obra reflecte a escala dimensional com que trabalha, onde por vezes a suas obras se inserem numa esquematização humana de verosimilhança e compossibilidade: arte e habitabilidade, fruição do lugar ao mesmo tempo que impenetrabilidade na clausura. A concepção, de Graham, de trabalhar as estruturas cujos contornos limítrofes apresenta-se pela materialidade concreta do ferro ou do aço, em que o suporte enforma as grandes placas de vidro transparente. As sinuosidades e formatos traduzem na forma geométrica uma liberdade, uma força desagregadora arabesca, na tradução de uma ruptura, ainda que ilusória, promovendo novas noções de corpo em relação com o espaço. A relação dialógica e muitas vezes propulsora de um idealismo material tem na obra do artista uma importância vital. A sua arte deve ser, como escreve, uma concepção entre duas entidades, matéria e forma, realismo e idealismo, “with a minimum of two people (subject/object; inside/outside; yin/yang; receiver/sender; people who take pictures of each other just to prove that they really existed)”²⁹².

²⁹² GRAHAM, Dan. *Presentation to an open hearing of the art worker's coalition* in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.917.



Figura 5- Dan Graham. *Passage Intime*, 2015. Two-way mirror, stainless steel, 230x514x270 cm. Mary Goodman Gallery, Paris.

A dualidade e a referenciação dialógica traduzida na obra reflecte a especulação metafórica do artista ao se submeter às razões empíricas da construção e das suas sistematizações arquitectónicas, como uma tradução mimética de quem se encontra no exterior, do seu olhar que penetra no interior, sem, no entanto, poder dominar a linha de visão, num sentido totalitário. Graham caracteriza as suas obras como instrumentos de precisão, cujo sentido fenomenológico aponta direcções de presença e experiência acumuladoras da imersividade reflexiva no espaço, como um corpo absorvente da sua instância localizável, cujo funcionamento especular retorna a visibilidade exterior para a exterioridade mais distante ou aproximada (dependendo do lugar de visão), formando novas camadas de percepção. “Rather than serving as minimalist art sculptures, my pavillions derive their meaning from the people who look at their reflections and at others- and who are being looked at themselves”²⁹³. O corpo escultórico opera numa dialética corrente cuja organização se dispõe à volta do observador e das suas ferramentas de visão.

²⁹³ Citação de Dan Graham na revista *Frame*, inserido no artigo intitulado *Dan Graham on creating art through architecture*. Disponível em < <https://www.frameweb.com/article/dan-graham-oaom> > consultado a 15 de Fevereiro de 2022.

Se por um lado o corpo deixa perceber o seu interior, cuja demarcação envolve estados imersivos da disposição local de inserção, por outro, a devolução intencional dada pelo vidro propõe a ilusão perspectiva e especular potenciada pela vitrine mediada pelas duas instâncias, encontradas lado a lado ou frente em frente. A relação lúdica estabelece-se pela estrutura rigorosa e geométrica dos sistemas objectuais do corpo artístico, cujo funcionamento permite o desequilíbrio oscilante entre modalidades da visibilidade. A representação ultrapassa a concepção puramente racionalista do objecto. Haverá com isto uma clara divergência com o modelo tautológico ou as formas manterão ainda o controlo rígido da estrutura?

Em Dan Graham, a reflexividade, tal como as luzes de Flavin, potencia uma concepção deslocada da experiência como um todo em Judd, porque se de facto os pavilhões, construídos e alicerçados como estruturas indecomponíveis, as suas facetas diversas encontradas por intermédio de vários pontos de percepção e de vários pontos de interseção oferecem ligações e conjugações cuja geometria na sua resistência tensional. Uma vez tornada espaço reflexivo concede a enquadramentos visuais originais e não-premeditados. A dimensão teleológica da obra reflexiva de Graham “it’s into subjective space between two points... and also people in the flow movement. So as the sky changes you have a play between transparency and reflectiveness, which is always shifting... it’s about time changing. If you walk around, it changes. Which is very different from minimal work, which is static”²⁹⁴. A movimentação e o sentido de deslocação de um ponto de convergência para um ponto de divergência constituem a experiência fenomenológica da obra de Dan Graham, cuja visibilidade obedece a factores externos ou extrínsecos ao objecto, em que a participação corresponde ao diálogo visual entre si e o observador, como um lugar onde geometria e liberdade de expressão confluem na possibilidade de junção ideal-material multívoca.

²⁹⁴ Entrevista de Chris Moore a Dan Graham em Novembro de 2015. Disponível em < http://www.randian-online.com/np_feature/interview-with-dan-graham/ > consultado a 15 de Fevereiro de 2022.



Figura 6- Per Kirkeby. Brick Sculpture, 1994. Brick with copper flashing, 1340x480x500 cm. Louisiana Museum of Modern Art.

Per Kirkeby, artista plástico e escultor dinamarquês, emprega alguns fundamentos da arquitectura para desdobrar procedimentos e soluções plásticas assentes sobre a tradição histórica da edificação nacional, nomeadamente a utilização do tijolo como elemento funcional e fundacional de uma espécie de pátria construtiva da Dinamarca, para incluir uma rede complexa de sistemas de passagens, obstruções, aberturas sobrepostas sobre caminhos ínvios, cuja reunião desemboca na fragmentação do corpo geométrico. As suas propostas sustentadas pela definição concreta e elementos cuja configuração suporte linhas de continuidade entre os volumes, outras vezes salientam como experiência abstrusa e conceptual de pensar o espaço, a radicalização e oferta de categorias evocativas, representativas, metafóricas suportadas pelo módulo rigoroso da forma. A sua escultura recupera materiais e métodos clássicos de construção, cuja escala acaba por sintetizar a recuperação mimética do funcionamento habitável da arquitectura. As

relações estruturantes que os elementos mantêm com a existência funcional, previamente estabelecida pela codificações significantes do seu uso e prática, demonstram a capacidade do escultor em se inserir na construção, pelo processo de duplicação ou mesmo reprodução automática de certos elementos, nomeadamente arcadas, vãos, escadas, passagens, componentes de transporte, de deslocação de um espaço para outro, suportes de descarga, blocos construtivos de suporte, aberturas no molde, de que são exemplos a saliência volumétrica e delineação dos contornos, determinados pelo local de inserção, por intermédio do jogo de luzes e da intensidade lumínica sujeita em determinados momentos temporais.

A geometria dos blocos construídos por Kirkeby aparenta constituir-se como uma referencialidade emancipada de qualquer relação significativa com meios externos à sua própria identidade, mas é nessa mesma identidade, cuja participação com forças exteriores dos locais de inserção, detentoras do poder transformador e de deslocamento de uma tautologia para uma organização catalisadora da metáfora, da metonímia. Os alargamentos semânticos situam-se na transgressão da pura autonomia, parecendo estilhaçar os segmentos de continuidade dado pela linguagem das unidades práticas da pura construção. A complexidade sobreposta pela experiência do local em contacto com o corpo do sujeito/objecto determina a necessidade de, senão eliminar, pelo menos desdobrar as fronteiras das camadas de visibilidade entendidas pela apresentação dimensional, bem como o seu acto representativo. Talvez a geometria seja não apenas a unidade conceptual exclusiva da prática, mas possa também representar uma derivação transmutada da realidade concebível dos seus recursos. A matéria parece tornar-se ela própria instável, sujeita às mudanças contingentes da percepção, assentes sobre modalidades temporais, onde o tempo singular do aparecer parece já não ser a questão fundacional da obra. A imagem do corpo escultórico, mimetizado, aparentemente, na representação da arquitectura, justapõe à sua funcionalidade ambígua, um retrato da possibilidade concreta de aproximação sensorial absoluta. Contudo, para o artista a beleza cromática, compositiva associada ao levantamento sensorial da forma não é suficiente. “There must be something more, a structure. You must commit yourself, and risk everything, sacrifice the good, and go through a process of recognition until something

better is created, built upon the ruins of the original idea”²⁹⁵. A ideia subjacente ao processo construtivo do artista parece incidir na procura da sobreposição de camadas ideativas, aquela ideia sustentada pela forma, cuja oscilação esbata as fronteiras da oposição formal-matérica. Esta oposição é salientada pela importância construtiva de construir sobre edificações, de planejar sobre estruturas prévias, quase como um palimpsesto concreto, em que a geometria do corpo de sobrepõe e bifurca num antecedente, e a prévia forma dá lugar não a uma nova e original, mas a uma, directamente ligada à anterior e assim sucessivamente.

Anna Mielink descreve as esculturas em tijolo do artista, como alicerçadas na tradição local de construção, cuja designação teleológica não pode ser demonstrada pelo seu carácter comemorativo dalgum evento ou local específico. “They do not operate exclusively as aesthetic objects either. Silent like tombs without names, they become objects that represent the relationship of time and space, creating a frame for the memories, underpinning the concept of memory”²⁹⁶. Tal como a imagem em Belting, cuja substituição opera na recuperação de uma ausência, as esculturas de Kirkeby utilizam a geometria da construção e as suas metodologias de fundação do espaço, para fazer denotar a ausência sempre latente no seio da visibilidade, para demonstrar o silêncio, de que fala a autora, para tornar a imagem dialética, cujo antepassado despoleta a concepção do presente. A geometria neste caso pode tornar-se metáfora compositiva para uma abstracção dialógica entre o corpo escultórico e o observador.

O diálogo dos volumes, com a presença física da forma, transporta a obra para extensões quantitativas e qualitativas de expansão e redução, ocupação velada ou desvelada, associada aos moldes desenvolvidos através de transparências ou de opacidades, cuja organização enforma os traços distintivos da matéria tridimensional. As aberturas integradas num contexto físico, a três dimensões, reúnem possibilidades indiciais transformativas impressas no suporte que acabam por condicionar toda a

²⁹⁵ Citação de Per Kirkeby incluída no artigo de Marta Represa para Wallpaper, intitulado *The last completed sculpture by Per Kirkeby takes shape in Provence*, datado de 14 de Novembro de 2018. Disponível em < <https://www.wallpaper.com/art/per-kirkeby-brick-sculpture-chateau-la-coste> > consultado em 20 de Fevereiro de 2022.

²⁹⁶ MIELINK, Anna. “Playing games with Architecture” – Per Kirkeby’s fake buildings. Department of Housing Architecture and Architectural composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. 2015, p.213.

estrutura e entrar em controvérsia não só com o objecto edificado, pela opacidade, mas também pelas fissuras rasgadas, umas vezes como falhas de origem (se pensarmos nas caixas de Charles Ray). Outras como desvios orgânicos, cujas saliências deixadas abertas incidem na preocupação sincrética do objecto e do seu lastro vestigial desmembrado para uma outra concepção de corpo espacial (as obras de Henry Moore e de Barbara Hepworth dão exemplo disso). A relação pode apresentar diferentes morfologias e características desenvolvidas pelas premissas de oclusão ou de abertura, de volumes oscilantes entre o seu invólucro contínuo cheio e os seus contornos que definem a tangibilidade da estrutura, sem, no entanto, estarem providos da espessura material no seu interior. Mesmo a possibilidade sincrética de junção das duas entidades torna-se possível, como se a uma geometria rígida e processual, distribuída equitativamente pela linearidade, que dispõe as suas arestas em permanente contacto com toda a disposição, pudesse albergar uma espécie de vácuo entre linhas, onde o vazio pudesse estabelecer-se como fragmento importante de ligação compósita. A relação pode ser múltipla, como pode, dentro da sua elementaridade absoluta ou dentro da sua abertura inclusiva, apresentar pequenas qualidades perceptivas associadas às duas modalidades categoriais.



Figura 7- Robert Morris. Untitled (L-Beams), 1965. Painted Plywood, 243,84x243,84x60,96 cm.
Collection Philip Johnson, Connecticut. Passages in Modern Sculpture.

Robert Morris, nos seus escritos sobre escultura, nomeadamente sobre as relações fenomenológicas assentes sobre o corpo tridimensional que daí poderiam ser estabelecidas, parte de um princípio estruturante de que os volumes comandam e dirigem as atenções retinianas, bem com despoletam convergências ou divergências representativas mediante as suas várias morfologias. Para o artista, de todas as concebíveis e experienciáveis organizações plásticas, as simétricas e geométricas são as mais facilmente cognoscíveis na mente enquanto dispositivos formais. A necessidade das imagens poderem ser controladas mentalmente, manipuladas e, acima de tudo, isoladas em esquemas concebíveis, eram por um lado uma preconcepção estética e por outro uma necessidade metodológica. Contudo, para Morris, a imagem literalista ou minimalista pode tornar-se num modo primitivo devido à sua implicação de reconhecimento formal num sentido apriorístico em relação à substância. Se não existir um investimento estético na prioridade conceptual da imagem total, então a projecção ou o retrato da forma não se qualifica como uma modalidade essencial. E se o método de trabalho não necessita de imagens pré-existentes, então a geometria e os seus objectos consequentes, não se tornam numa forma preferencial nem uma ferramenta necessária para algum método, excepto o da construção²⁹⁷.

A preocupação de Morris, à data deste texto, ultrapassa a noção imediata perceptiva associada ao minimalismo central da sua primeira fase, para utilizar a geometria como dispositivo central, já não tanto como uma referência tautológica de centralização anti-discursiva, mas para colocar o objecto dimensional em escalas variadas e preenchidos de várias formas, resolvendo várias soluções plásticas pela opacidade dos volumes cheios, bem com a abertura de muitas peças geométricas, desenvolvendo noções relativas à natureza da percepção por intermédio da forma. Se numa fase inicial o artista pretendia negar todo o ilusionismo que pudesse advir da experiência da obra, contradizendo o espaço metafórico para aí desembocar numa tradição literalista da forma, agora e dando o exemplo concreto da obra *untitled (L-beams)*. Morris organizava num dispositivo concreto da forma tridimensional várias perspectivas assentes sobre o corpo inerte da

²⁹⁷ MORRIS, Robert. "Notes on sculpture 4: Beyond objects" in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.883-4.

escultura, transposta para um princípio de coesão de um todo, onde cada uma das partes, nomeadamente das três peças desenvolvidas a partir da letra L, implica uma ordenação divergente, dotando o objecto, não necessariamente de condições internas de significância, mas colocando-o sob diferentes perspectivas associativas, colocando o corpo do espectador em contínuo movimento, em sucessiva deslocação. Esta obra resume de forma sintética as tentativas de Morris acoplar estruturas cuja morfologia diverge da pura unicidade e se envolve, ora pela complexidade das linhas conjuntas de volumes cheios, ora dos seus espaçamentos internos. Nestes três elementos dispostos em diferentes posições relativas ao solo, a revelação da estrutura coloca em ambiguidade a serialização automática e reprodutiva dos elementos, onde as noções de escala, comprimento, espessura, distanciação entre traves, áreas de inscrição e consequentes zonas vazias, bem como as características gerais associadas a uma tomada de posição singular concernente à visão, tornam-se elementos ambíguos.

Krauss revela que “no matter how clearly we might understand that the three L’s are identical (in structure and dimension), it is impossible to see them as the same”²⁹⁸. Para a autora, Morris parece indicar o facto de na semelhança objectual existir numa categoria lógica *a priori* em relação à experiência, porque no acto experiencial as formas derrotam essa lógica e aparecem de forma diferente²⁹⁹. A sua forma recorta o espaço onde a junção do preenchimento do volume com a sua abertura, quando colocados em perspectivas diferentes assumem morfologias divergentes, quase como uma provocação dissemelhante na semelhança.

Heimo Zobernig reflecte nas suas esculturas os processos picturais e as suas preocupações, nomeadamente a sua superfície, o seu achatamento ou redução visível, a sua possibilidade tridimensional a partir da ilusão. Porém, a pura presença física da escultura retrata a conquista puramente material sobre a organização do espaço, como um corpo cuja presença se sente num sentido fenomenológico. O seu trabalho incide na contínua interrogação modernista da abstração geral, quase como uma propulsão ulterior de redução máxima, enquanto o cromatismo e a sua utilização expressiva encontram-se incrustados no volume escultórico, muitas das vezes um monólito, num sentido vertical,

²⁹⁸ KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.267.

²⁹⁹ Ibidem.

trabalhado em cartão. A escultura encontra-se sujeita a uma realidade monocromática, sendo por vezes impossível esse alcance, em que Zobernig assume a sua impossibilidade, demonstrando como isso e de forma sub-reptícia uma divergência quase caleidoscópica de pequenas percepções cromáticas pontuadas ao longo do corpo objectual: a sua pureza estética parece sempre corrompida ou transgredida por alguma desatenção na automação ou reprodução serial. Daí as oscilações e desequilíbrios com que o artista representa a estrutura num sentido antecedente ao acto de inscrição, criando efeitos multímodos de radicalização da pura literalidade, ao destituir o retrato unilateral minimal em ordem a uma tendência de deslocamento e devir cuja formação dificulta o signo derradeiro. Para Zobernig “through the reduction of systematic categories and obvious, simple concepts, the difficulty of insisting on the unambiguous becomes clear at best; essentiality is just an idea. I don’t exclude the sly, playful or intuitive. I always try... to clearly give it a name. Contradictions, paradoxes and impurity are all material”³⁰⁰.

³⁰⁰ Excerto do artista em entrevista de Sabine Folie a Heimo Zobernig para a revista Flash Art, datada de Janeiro-Fevereiro de 2011, pp.80-83. Disponível em <https://www.simonleegallery.com/user/documents/press/download_url/277/hz_flash_art_jan_feb_2011.pdf> consultado em 1 de Março de 2022.



Figura 8- Heimo Zobernig. Untitled, 1986. Cardboard, acrylic. 130x33x25 cm. Collection Konstantinos Papageorgiou, Athens. The 80's A Topology.

A ambiguidade resulta da condensação múltipla dos processamentos transportados através de distintos meios plásticos para a obtenção impura da fragmentação e consequente junção heteróclita. A nomeação de que fala o artista tende a romper as premissas minimais de sustentação referencial objectual ao elevá-las a sistemas nominais de significância. O que não quer dizer que se trata, no fundo da linguagem e a sua rede alargada, de postulados discursivos indicadores e formuladores de supostas narrativas sobre a obra, mas sim de emancipar o objecto da sua limitada realização objectual, da sua concretude esbatida no limite da visibilidade. Zobernig salienta que “already with minimal texture there’s a lot to interpret, like when vacuous objects stare into the void. The desire to interpret is absolutely compulsive”³⁰¹. Esse vazio redutor é alimentado pela

³⁰¹ Excerto do artista em entrevista de Sabine Folie a Heimo Zobernig para a revista Flash Art, datada de Janeiro-Fevereiro de 2011, pp.80-83

máquina cromática juxtaposta pela formulação estruturante que a escultura adquire. Se a escultura se apresenta sob uma fachada de aparência e uma superficialidade minimal, essa deixa transparecer pequenas brechas dadas pela cor, pelo desequilíbrio e instabilidade oferecido pelo local de inserção, bem como, e o que aqui importa, os vazios, sejam eles buracos impressos no corpo, sejam pequenas saliências díspares, integrados no volume como falhas entre transições, como segmentações libertas da continuidade plástica. A impureza radica na tentativa absoluta de deformar o monadológico, de radicalizar a perfeição imanente do objecto, que ao tentar afirmar-se só pode corresponder à pertença distante de uma cadeia minimal relacional. Se o vazio de Morris era potenciado pela disposição espacial, os vazios de Zobernig são inscritos na própria pele volumétrica como uma suspensão na formulação integral.



Figura 9- Anthony Caro. Sculpture two, 1962. Steel, painted British racing green, 208,5x361x259 cm.
The Anthony Caro Centre.

Quando referimos a conceptualização escultural entendida como a conjugação formal imbricada nas texturas e espessuras, cujo desenvolvimento supõe uma estética mais preenchida ou mais depurada no sentido aberto, ou mesmo composições onde as duas se sobrepõem e se referenciam como modelos dialógicos de pertença, surgem-nos algumas obras de artistas como Mark di Suvero, David Smith, David von Schlegell ou mesmo Beverly Pepper, mas é com Anthony Caro que a escultura apresenta morfologias mais diversas sob a modulação cheio/vazio, directamente implicadas na concepção estética de estruturação corporal objectual. As esculturas de Caro contêm, de uma forma sintetizada, o anteriormente referenciado, desde a utilização geométrica de composição, a utilização do arabesco como libertação da forma, a redução tautológica do formalismo auto-referencial, a crença enquadrada numa latência objectual. As partes organizam um todo díspar, uma presença do outrora de que falava Benjamin, num agora capacitado de demonstrar através de uma dialética da imagem o passado arcaizante num presente actual. Tudo isto se encontra em Caro, como também se deixa entrever, pelas qualidades formais da sua escultura, uma certa descontinuidade entre partes, uma certa fragmentação do todo, resultantes numa subjectividade elementar cuja originalidade irrompe de uma certeza única, irrepetível.

A escultura em Caro aparece, apesar da sua estrutura muitas das vezes, apoiada numa rigorosa saliência geométrica, sustentada por linhas e contornos cujas proporções variáveis assentam em premissas de construção singular, totalizadas pela continuidade da ligação. Essa ligação, no entanto, aparentando uma relação racional ao objecto físico parece, pela complexidade relacional dos eixos referenciais cujas linhas verticais e horizontais, distinguir-se, apresentando movimentações inusuais cuja visão não se torna assim tão destrinchável. A sua relação entre o peso e gravidade, entre a ilusão e a realidade, entre a composição e o acaso momentâneo da visibilidade, entre a realização das partes que compõem o universal e o universal decomposto em partes, Em Caro parece sempre reger-se pela apreensão e pela noção corporal do observador. O escultor refere que “I’ve never wanted to take sculpture right out of reality into the realm of illusion, out of thingness, weight or physicality.... All sculptures have dreams of defying gravity. One of

the inherent qualities about sculpture is its heaviness, its substance”³⁰². A tomada de consciência dos limites apreensíveis tomados pelo corpo deslocados para a sustentação corporal da escultura prendem o objecto à rede real de relação, que por intermédio das complexas noções de tangibilidade dos limites visíveis, bem como do desafio à própria gravidade recuperam uma noção imaterial incrustada no lado físico, como se a escultura sobrevoasse o espaço de inserção, ou como se a perspectiva visual se situasse numa confluência etérea de movimento sustentado pela deslocação visual.

A ligação utilizada pelos materiais, nomeadamente o uso industrial como o ferro, cujos alicerces estruturais, oferecem consequentemente relações infinitas entre os processos geométricos das linhas, volumes, contornos, formas, como potenciam espaços de continuidade, deixados em aberto pela acessibilidade da própria geometria. Desde confrontos bidimensionais com os planos achatados das superfícies, vistos de determinados ângulos, cuja semelhança aproxima a escultura do desenho, até à conjugação de todos os elementos, cuja emancipação se torna indiferenciada num sentido evolutivo e progressivo da visão sustentada como um todo. Caro refere que “sculpture comes close to architecture. It also comes close to painting... I am delighted if my sculpture is human size... I don’t think my sculpture is to do with the playground, but it is to do with people and not monuments”³⁰³. A arquitectura pode ser relacionada apenas num nível poético-metafórico onde a construção adquire tonalidades multímodas de agregação e semelhança, cuja presença, enquanto um todo, reside na experiência contingente. O diálogo entre volumes cheios e espaços vazios resulta na concepção formal com Caro situa a sua escultura, traduzindo para a substância real, física, uma imaterialidade pictural, cuja abertura potencia organizações sustentadas por intermédio dos volumes: uma relação indissociável, nas quais as fronteiras se esbatem na conjugação de um corpo saliente e as arestas que terminam as linhas dos volumes desembocam na perfuração vazia da amplitude deixada em aberto.

³⁰² Entrevista de Phyllis Tuchman a Anthony Caro para ArtForum de 1972. Disponível em <<https://www.artforum.com/print/197206/an-interview-with-anthony-caro-36202>> consultado em 3 de Março de 2022.

³⁰³ Entrevista de Ariel Ramchandani a Anthony Caro para The Paris Review, no dia 24 de Maio de 2011. Disponível em < <https://www.theparisreview.org/blog/2011/05/24/anthony-caro/>> consultado em 3 de Março de 2022.

2. Espaço

A noção de espaço compreende inúmeras posições conceptuais que se estabelecem a partir da concretização de extensão e contracção de um sistema de abrangências e contingências. Apoiado pela geometria e pela constatação empírica retiniana, o espaço desenvolve-se pela interligação de um corpo-objecto ou um conjunto deles numa determinada localização espacial, enquadrada por um campo contentor, cujos limites enformam a continuidade visual da entidade receptora. Desde as concepções pitagóricas, assentes em pressupostos de vacuidade, preenchidos por ar, passando pelas integrações platónicas do espaço como uma dimensão real, até noções geométricas euclidianas, cuja noção espacial se perspectivava como uma entidade homogénea, constante e universal, capaz de abarcar cada ponto específico numa grelha tridimensional de referências, o espaço potenciava-se pela sua definição corpórea e tangível enquanto sistema dimensional clássico³⁰⁴.

A isto se conjugaram novos e particulares enquadramentos medievos na esteira do platonismo entrelaçadas com premissas aristotélicas, para desembocarem com Patritius e Campanella numa ideia de espaço infinito, homogéneo e indiferenciado extenso na sua imutabilidade. Porém Descartes retorna ao modelo euclidiano para a partir da pura geometria analítica representar linhas curvas, e Newton estabelece como princípio dual materialista e metafísico um espaço absoluto. Este espaço pretendia esclarecer a díade física e sensível, a partir de algo imutável e independente de qualquer factor externo. Para Newton o espaço definia-se pelo seu carácter absoluto e integrado em concepções sempiternas. Contudo o espaço relativo aparecia na sua elaboração pela sua dimensão mutável, cambiante, na qual os sentidos humanos determinam a sua posição em relação aos corpos movimentados numa configuração espacial. O espaço era assim entendido a partir de uma categorização divina, no qual o espaço relativo, constituinte das alterações

³⁰⁴ JAMMER, Max. *Concepts of Space – The History of Theories of Space in Physics*. Dover Publications, New York. 1993, p.10-15.

dispositivas corporais, significa um microcosmo alterável, sujeito às posições percepcionantes, concatenadas pela caracterização empirista da experiência³⁰⁵.

O espaço divinizado assente em pressupostos teológicos conjugados numa fundamentação lógica de extensão empírica, para Max Jammer, sobrepõe-se à noção cartesiana, sendo posteriormente debatida por Berkeley, que apenas entendia o espaço como pura relatividade e Leibniz que defendia essa relatividade entendida como sistema de relações entre objectos cognoscentes. É com Kant que a demonstração relativa e física do espaço é ensamblada numa esfera metafísica, apriorística, que entendia uma construção ideativa e puramente antecedente ao lugar da experiência³⁰⁶.

No século XIX, o positivismo lógico, assente sobre pressupostos matemáticos e materialistas, volta à necessidade experiencial como recolha perceptível de processos físicos de cognição espacial. Riemann defendia um espaço esférico, apoiando-se na dedução lógica em detrimento de uma análise claramente física e Félix Klein definia o espaço como um conjunto de pontos, questionando a elementaridade estática das propriedades espaciais da geometria. Para Hans Reichenbach o problema da geometria física, sustentado pelo modelo euclidiano, amplamente utilizado, desdobrado, integrado em consequentes sistemas abrangentes sem, contudo, perder a sua designação elementar de observação espacial de pontos de referência, não conseguia abarcar todas as problematizações variáveis que não se encontravam previstas no entendimento original³⁰⁷.

No século XX, as teorias de Minkowski propuseram, num desenvolvimento não-euclidiano do espaço, uma ligação de variáveis espaciotemporais, onde as três dimensões físicas se aliam a uma vertente temporal, consideradas como propostas hipotéticas de espaço a quatro dimensões, servindo posteriormente, como menciona Ana Alves, de base às teorias da relatividade de Einstein, onde os resultados dependiam de uma escolha na definição das coordenadas³⁰⁸. Estas coordenadas permitiam uma configuração modelada

³⁰⁵ JAMMER, Max. *Concepts of Space – The History of Theories of Space in Physics*. Dover Publications, New York. 1993, p.70-99.

³⁰⁶ Ibidem, p.108-113.

³⁰⁷ REICHENBACH, Hans. *The Philosophy of Space & Time*. Dover Publications, New York. 2003, p.10-14.

³⁰⁸ ALVES, Ana Margarida Duarte Brito. *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte

na variabilidade, na contingência sistemática das referências introduzidas, que se suportavam da dimensão temporal para enformar uma elaboração impermanente e oscilante entre configurações espaciais, dimensionadas a partir do tempo. Reichenbach refere que estas caracterizações se manifestam pelo facto da ordenação temporal ser possível numa dimensão onde o espaço não se prefigura, nomeadamente no universo das experiências psíquicas e ontológicas de um particular ser humano. “This is the reason why the experience of time is allotted a primary position among conscious experiences, and is felt as more immediate than the experience of space. There is indeed no experience of space in the direct sense in which we feel the flow of time during our life. The experience of time seems to be closely connected with the experience of the ego”³⁰⁹. Na quarta dimensão do espaço o *eu ontológico* particulariza as noções não-euclidianas numa sustentação epistemológica de confrontação matemática de solução e entendimento experiencial perceptual do tempo. Adiante veremos a partir desta elaboração não euclidiana e da sua particularidade experiencial do confronto com o espaço e o tempo, o rumo filosófico ligado à experiência directa no campo fenomenológico, que a partir do campo perceptivo, teve como dinamização concreta a interligação da duração temporal do acto de visualização com a delimitação do território da mesma.

Na espacialização do lugar, seja ele um território cuja indefinição de coordenadas se estende por um horizonte desconhecido, seja uma delimitação concreta e empírica do espaço para conseqüente inquirição experiencial e constatação objectual, a visão aparece como promotor fundamental de conquista do espaço, bem como da conjectura ou pressuposição do campo alargado e impossível de obter o seu enquadramento. A visão ligada ao corpo sugere as possíveis movimentações ou imobilidades que se prendem com as múltiplas configurações de determinado espaço visual. O corpo detém a possibilidade de abarcar, integrar, comunicar, relacionar às suas características volumétricas de escala, de densidade matéria, de identificação física, as possibilidades psicológicas de profundidade ontológica, de densidades variáveis de atracção ou afastamento de determinado sistema de configuração de coordenadas, ambas interligadas pela poderosa

Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Janeiro de 2011, p.17.

³⁰⁹ REICHENBACH, Hans. *The Philosophy of Space & Time*. Dover Publications, New York. 2003, p.110.

e virtuosa capacidade de ver, de antever, ou mesmo de imaginar³¹⁰. Para Ernst Jünger “não ver é deixar de pertencer à terra, é deixar que a terra deixe de nos pertencer: é perder o que nos envolve, é não ter total confiança no corpo”³¹¹. A confiança no corpo representa a atitude fenomenológica que pretende ser ressaltada aqui, quando mencionamos a noção de espaço e a presença do ser, no predomínio da experiência do ver.

Gonçalo M. Tavares, na sua obra *Atlas do corpo e da imaginação* estabelece vários nexos resolúveis ou aporéticos entre a fisicalidade do universo e as possibilidades imagináveis ou oníricas que dele podemos retirar. Na facticidade do corpo e das suas possibilidades anatómicas de sentir, pressentir, ver e dimensionar a visão, o autor refere que “*ver é, em primeiro lugar, uma recepção de segurança*”³¹². A visão surge em primeira instância para identificar a segurança, para detectar o perigo possível, “muito antes de ver para criar, ver para imaginar, eu vejo para não sofrer, para não ter um acidente, para não morrer”³¹³. Parece-nos importante atentar nesta ideia: depois de assegurada a presença do ser, a visão serve para criar, para imaginar. Contudo antes desta visão formadora e criadora, Tavares indica-nos que no fundo o que mais atemoriza, o que realmente faz vacilar a estrutura do ser, prende-se com o espaço não visível (que também pode ser o espaço desconhecido), entendido como um espaço de perigo, o espaço de coisas estranhas, porque como refere aquilo que não se vê é temível, assusta. A situação normalizada do medo pretende ser aquela em que as coisas existem porque são vistas no momento em que existem, ou seja, “existir e ser visível tornou-se quase sinónimo e tal deve-se a uma necessidade de segurança: aparece, mostra que existes”³¹⁴. O aparecer identificado como presença e a existência revelada pela sua capacidade de ser obtida pela visão reforçam a noção de espaço real como também potencial onde as permutas de várias ordens, bem como a simples evidenciação, interligam o ser na instalação espacial cognoscente ou inefável.

As visões aliadas ao corpo formam uma entidade de agenciamento de deslocação, que promove no conflito material do espaço uma capacidade de exploração multívoca, capaz

³¹⁰ TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2019, p.361-63.

³¹¹ JÜNGER, Ernst. *O coração aventureiro*. Cotovia, Lisboa. 1991, p.57.

³¹² TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2019, p.361.

³¹³ Ibidem.

³¹⁴ Ibidem, p.362.

de se centrar e descentrar dos objectos que se encontram ao seu redor. Na esteira apriorística Kantiana, Javier Maderuelo acredita que as experiências sensíveis necessitam de formas antecedentes de espaço e tempo para impor um sentido ao sistema de visão, já que o ser humano compreende por intermédio ideativo ou representacional inato a noção dimensional de espaço. É por isso que qualquer ser humano, independentemente da sua origem geográfica, social, cultural, compreende a diferença entre as direcções gerais axiais bem como as distinções planificadas de longitude e altitude. O conhecimento destas qualidades, para o autor, permite que o ser realize um constante vaivém espacial sem provocar necessariamente contínuas colisões, mesmo se as movimentações forem feitas por terra, mar ou ar. A utilização do corpo, comandado como se um artifício autómato se tratasse, requiere por isso um alto grau de conhecimento e conceptualização do espaço e das suas condições de ocupação.

Contudo, apesar da universalidade do conceito generalizado do espaço, nem todas as pessoas conhecem e compreendem o espaço numa mesma acepção. Maderuelo acrescenta que não se trata dos feitos constatáveis pela simples experiência empírica, como as movimentações dos bailarinos que produzem efeitos plásticos no espaço, ou a capacidade de locomoção, contornando diversos obstáculos na deslocação de um ponto *a* para um ponto *b*, mas sim numa identificação conceptual da relação do homem com o espaço, pertencente à formulação de ideias internas, independentes da fisicalidade do suporte espacial. “Las interpretaciones del espácio que se pueden forjar en la mente están limitadas a lo que seamos capaces de conocer y comprender”³¹⁵. Ainda que ao homem lhe sejam concedidas ideias gerais inatas, como os conceitos abstractos generalizados, é a experiência que define o carácter e as condições de espaço, configurando por consequente a capacidade perceptiva que dele se possa obter.

Se as matemáticas podem conjugar espaços infinitos e isótropos ou mesmo imaginar espaços de *n* dimensões, elas acabam por escapar à possibilidade de uma experiência prática. Por isso a experiência da existência e referências qualitativas espaciais aplicam-se no entender do autor, à ideia de espaço físico, ou seja, “al medio en el cual se ubica y se mueve el cuerpo, al volumen desocupado que surge sobre el plano del suelo que se pisa

³¹⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espácio en la arquitectura y el arte contemporâneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.12.

y que se extiende hasta donde abarca la mirada, a los limites visuales que acotan el horizonte”³¹⁶. São os planos, volumes, escalas, dimensões qualitativas que enformam e produzem a noção de espaço físico, que uma vez reportados à consciência experiencial háptica e óptica desdobram possibilidades de contacto e afastamento nas movimentações repletas de possibilidades de direcção, porque “o homem caminha e age no exterior das coisas; está perpetuamente de fora e se quiser penetrar no interior das superfícies tem de as quebrar”³¹⁷.

Para Yi-Fu Tuan o espaço é um termo abstracto para um conjunto de ideias complexas. É pela diferenciação cultural que o ser humano pode apresentar segmentações, divisões, repartições territoriais, inscrevendo nelas possibilidades valorativas e quantitativas diversas. Contudo existem duas metodologias experienciais que aproximam certos valores uns dos outros, na demarcação existencial do espaço em geral, não necessariamente abstracto, mas dotado de qualidades presenciais que englobam a sua morfologia. Por um lado, a postura e a estrutura, do corpo humano, e por outro a junção plural de dois ou mais corpos na relação humana. “Man, out of his intimate experience with his body and with other people, organizes space so that it conforms with and caters to his biological needs and social relations”³¹⁸. Numa leitura estruturalista do corpo, o autor equivale a palavra *corpo* à noção abrangente de objecto, que ultrapassa questões ontológicas de animação e movimentação existencial, numa redução fenomenológica de pura presença, ou como refere de um *it* (aquilo). Esse *it* existe no espaço porque ocupa uma parcela visível de território e encontra-se disposto numa determinada organização que se estende à sua volta. Contudo não podemos ficar apenas por aqui, porque a própria identificação do espaço ganha ao longo da experiência desse corpo uma dimensão antropomórfica que se vai desenhando e deixando enredar pelas acepções do corpo na sua integração, umas vezes potencialmente imersiva, outras um pouco menos. Daí que surja por consequência não apenas a *coisalidade objectual*, entendida numa primeira fase de

³¹⁶ MADERUELO, Javier. *La idea de espácio en la arquitectura y el arte contemporâneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.12.

³¹⁷ FOCILLON, Henri. *O mundo das formas – o elogio da mão -*. Edições Sousa & Almeida, Porto, p.45.

³¹⁸ TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The perspective of experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 2001, p.34.

concepção material e tridimensional de ocupação, mas a ideia individualizante do homem enquanto habitante do mundo - espaço simbólico.

“The human being, by his mere presence, imposes a schema on space. Most of the time he is not aware of it. He notes its absence when he is lost”³¹⁹. A sua presença indica então a possibilidade de impor esquemas tanto mentais como físicos na trajectória espacial determinada, ou que se vai determinando à medida das especificidades da habitação individual ou colectiva. A perda da noção determina uma perda da consciência abarcável do espaço, portanto a necessidade, que deriva da criação de grelhas sistemáticas de controlo do dispositivo espacial para a segurança, para o conforto que a visão, reprodutora do já apreendido traz, assegura.

Yi-Fu Tuan identifica posteriormente os graus qualitativos de distinção espacial que determinam não só aspectos imbricados numa dimensão geográfica como também dimensionam simbolicamente as margens de conforto ou de perda da segurança num determinado espaço. Conforme visto anteriormente a forma e estrutura do corpo humano servem de guia relacional, ao que agora acrescentamos as polaridades axiais de verticalidade/horizontalidade e as dimensões de escala superiores e inferiores, incluídas num espaço organizado por intermédio das direcções totais de movimentação de um corpo, da frente para trás e da esquerda para direita, como vice-versa.

O espaço frontal é primariamente visual. As suas características vívidas são muito mais abrangentes e reconfortantes que o denominado *rear space* (espaço de trás), uma vez experienciado. “Frontal space is illuminated because it can be seen; back space is dark, even when the sun shines, simply because it cannot be seen”³²⁰. Mesmo no plano temporal e simbólico o espaço frontal adquire a dimensão do presente em direcção ao futuro, já que o espaço de trás se remete ao passado. A frente significa dignidade, já que o rosto impõe respeito, até admiração³²¹. As qualidades simbólicas, juntamente com a

³¹⁹ TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The perspective of experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 2001, p.36.

³²⁰ Ibidem, p.40.

³²¹ “The belief that eyes project light rays goes back at least to Plato (Timaeus) and persists to the Middle Ages and beyond. Another common feeling is that one’s shadow falls behind the body even though in actual fact it often stretches to the front... Lesser beings approach the great with their eyes lowered, avoiding the awesome visage. The rear is profane. Lesser beings hover behind (and in the shadow of) their superiors. In traditional China the ruler stands facing south and receives the full rays of the noon sun; he thus assimilates the male and luminous principle of yang. It follows from this that the front of the body is also yang.

presença física adquirem uma estratégia de composição organizacional no plano espacial de cognição. “Every person is at the center of his world, and circumbambient space is differentiated in accordance with the schema of his body”³²². Portanto à medida que o corpo se movimenta no eixo tridimensional, as regiões frente-atrás e esquerda-direita deslocam-se em uníssono com ele, quer seja mencionado o centro simbólico onde o homem ocupa a sua *presença dinâmica* no solo, quer se refira ao centro objectivo, as direcções e deslocações adquirem a contingência do fluxo da acção.

No entanto a definição de intimidade experiencial no espaço, Tuan para caracterizar a noção de liberdade envolvida na movimentação destituída de amarras constritivas, introduz a noção de *spaciousness*, para caracterizar a acção envolvida. Liberdade implica o acto em si, pela capacidade de ter espaço suficiente para se deslocar, já que ser livre substantia a noção clara e simples de transcender a condição presente, de se enquadrar na transcendência a manifestação elementar da capacidade poderosa de ser livre na acção do movimento. “In the act of moving, space and its attributes are directly experienced. An immobile person will have difficulty mastering even primitive ideas of abstract space, for such ideas develop out of movement – out of the direct experiencing of space through movement”³²³. A deslocação representa assim a consciência total da percepção objectiva, enigmática, simbólica e pressentida do conceito espacial bem como do espaço real. A movimentação enforma as qualidades de concretização do ser humano na sua habitabilidade central num espaço conhecido e reconhecível, ou bem como numa demonstração nómada territorial.

Contudo Tuan insere no movimento uma particularidade que servirá como referência de captação da atenção do ente que se desloca. Sempre que se olha para uma disposição panorâmica e algo capta a atenção num ponto de interesse, essa coordenada referencial no espaço denomina-se *lugar* (place)³²⁴. Essa pausa num objecto recria uma imagem mental, que independentemente da sua duração ou da variabilidade do interesse, essa abertura, ou mesmo esse intervalo ocorrido questionou a localização na demanda de algo

Inversely, the back of the ruler and the area behind him are yin, feminine, dark and profane.” In TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The perspective of experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 2001, p.40.

³²² Ibidem, p.41.

³²³ Ibidem, p.52.

³²⁴ Ibidem, p.161.

que captou a atenção momentânea. Já Javier Maderuelo acredita no âmbito do lugar como um entorno de algo específico da nossa promoção intelectual. O limite, palavra utilizada pelo autor para caracterizar este espaço particular, é referenciado através de concepções filosóficas que se desenvolvem a partir da ideia de limite como término, conducente até uma dimensão conceptual³²⁵, derivando posteriormente em conceito ontológico, e a noção de limite como *dimensão física* dos corpos, já que são os corpos que determinam a forma e que configuram o espaço ocupado. O limite, enquanto dimensão, supõe o fim do corpo e a contiguidade de outro que o sucede, que começa onde o outro termina, surgindo desta forma as ideias de continuidade e contiguidade. Estas relações estabelecidas entre os corpos dão assim origem à ideia de lugar.

Na relação semântica definida pelo lugar, o termo *entorno*³²⁶ é definido por um território ou um conjunto de pontos de interesse pessoal que rodeiam uma paisagem habitada ou não. A esta ideia de entorno, o autor acrescenta a necessidade de *contorno* representativo das linhas virtuais ou reais, visuais ou físicas, que determinam o seu limite. O *âmbito* denomina o perímetro dos espaços correspondidos ao contorno, estabelecendo as suas fronteiras, de tal modo, que tudo o que ocupe o seu enquadramento, pertence ao lugar, como uma relação de pertença. O termo *sítio* representa o espaço ocupado por algo, visto que os espaços ocupados por edifícios, monumentos, esculturas, símbolos de pertença, diferenciam esse espaço do espaço genérico.

Maderuelo, divide o espaço em duas concepções. O espaço matemático operado pela física, enquanto valor epistemológico, representa a vertente abstracta do lugar. Pode estar dotado de direcionalidade ou inclusive ser um território que contém uma orientação vectorial, mas na sua calculada potência abstracta e idealizada não poderá ser um denominado *espaço significante*³²⁷. O espaço geográfico desdobra-se em direcções, estando condicionado por uns pontos cardeais que o dotam de orientação e sentido, distinguindo-se nele acidentes topográficos, formações geológicas, ocupações bióticas e aglomerações urbanas, ou muito simplesmente uma marca distintiva de relevo no espaço homogéneo. O espaço da cultura, definido pelas artes plásticas e arquitectura, encontra-

³²⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.16.

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ Ibidem.

se também ele caracteristicamente referenciado e assinalado e “además de referirse a unas formas características, se cargan com significados emotivos. A través de esta emotividade, de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico se hace paisaje, pueblo, o paraje, se convierte en lugar”³²⁸.

Como vimos, o espaço produzido pela conceptualização mental como pela veracidade real das suas qualidades físicas, abarca uma tipologia diversa de experiência que parte da afetividade até à concretização do espaço entendido como lugar. Quando um espaço se diferencia categoricamente, referenciado pelas suas qualidades físicas e pela sua simbologia inerente, trata-se para Maderuelo de uma projecção sentimental por parte do espectador ou do ocupante (no sentido literal do termo), que o nomeia em clara diferenciação de outros. O lugar torna-se, portanto, uma definição concreta de espaço, em que ao deter as condições físicas determinadas aliadas a formas emotivas que o dotam de referências cognoscentes, permite-lhe poder ser referenciado pela estruturação nominalista, assente na convocação pela nomeação, de uma categorização culturalmente afectiva³²⁹. O lugar é passível de ser todo ele cultural, porque independentemente da lonjura contemplativa do sujeito ou da dinâmica temporal curta, a cognição visual, interpretada posteriormente, localiza numa espécie de inventário categórico, geográfico, afectivo, cultural e social, determinadas características. Estas características, uma vez descritas e nomeadas, ou quando localizadas pela sua posseção mental e física, por intermédio da sua observação e consequente verificação toponímica, potenciam espaços com uma camada de significação, ultrapassando por isso, o seu carácter de meros fenómenos físicos para se converterem em lugares, ou num lugar demarcado dos demais³³⁰.

Contudo, o lugar estabelece uma relação estreita com o sujeito, porque não é o espaço que pertence ao sujeito, mas sim a identificação ontológica e física do sujeito que se ancora na estruturação do lugar. O carácter dos seres que habitam um determinado lugar é induzido pelas condicionantes físicas, geográficas, climáticas, topológicas e emocionais do mesmo. “De igual manera, cada lugar reclama a los sujetos que le pertenecen unas

³²⁸ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.17.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem.

acciones concretas y específicas sobre él, unas actuaciones que mantengan su carácter, para seguir siendo lugar”³³¹. Se o lugar, para se manter o espaço característico necessita que quem o ocupa cumpra determinados requisitos de várias esferas e agenciamentos metodológicos, o lugar também pode induzir a uma relação de estruturação morfológica variável ao recorrer a determinadas ocupações objectuais físicas que enformam, delimitam, enquadram ou anulam o espaço como lugar.

Podemos assim entrar na nomeação e denominação dos objectos culturais, nomeadamente no domínio da escultura³³², para caracterizar a ocupação física do espaço, sem entrar numa dimensão geográfica, nem em dimensões matemáticas e físicas da avaliação do espaço abstracto. Ainda numa dimensão do lugar, como local afectivo, Yi-Fu Tuan indica que a escultura contém em si o poder de criar um *sentido de lugar* pela sua própria expressão física, visto que um objecto singular inanimado, auto-referente na sua materialidade, pode ser o foco simbólico de um universo³³³. As associações referentes à noção de escultura podem assim criar um acontecimento renovador do lugar, como dimensionar a percepção humana enquanto retrato antropomorfo das qualidades materiais. Como o autor refere “a piece of sculpture appears to incarnate personhood and be the center of its own world. Although a statue is an object in our perceptual field, it seems to create its own space”³³⁴. A escultura, seja ela colocada num pedestal ou o recuse, seja ela potenciadora de saturação ou mesmo reduzida na sua escala dimensional, tende a servir de referência às suas próprias qualidades tridimensionais e as do espaço onde se situa ou está colocada.

Henri Focillon define o espaço como o lugar da obra de arte, onde ela não só é passível de o ocupar, como também o trata segundo as suas tipologias e conveniências plásticas e conceptuais, acabando por o definir e criar como lhe é necessário. “O espaço em que a

³³¹ MADERUELO, Javier. *La idea de espácio en la arquitectura y el arte contemporâneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.18.

³³² O domínio da escultura entendida na sua abrangência possível, obedecendo a noção de volumetria, plano, escala, estrutura, composição, dinâmica afectiva do espaço, recusa de monumento, aceitação do carácter de composição simbólica de lugar. A escultura no fundo entendida como um processo físico e um processo simbólico na organização física e metafórica do espaço.

³³³ “Art and architecture seek visibility. They are attempts to give sensible forms to the moods, feelings, and rhythms of functional life... they promote a conscious sense of self and of the things associated with self, including home and locality.” In TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The perspective of experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 2001, p.164-167.

³³⁴ Ibidem, p.162

vida se desenvolve é um dado ao qual esta se submete; o espaço da arte é matéria plástica e mutável”³³⁵. Se o domínio da perspectiva de Leon Battista Alberti pretendeu dominar os espaços euclidianos da percepção da visão plástica, Focillon acredita que existem outras perspectivas não necessariamente racionais, sendo caracterizadas pela sua mobilidade e apta a considerações paradoxais e ficcionais da sua realidade. “Temos de nos esforçar para admitir como tratamento legítimo do espaço tudo o que escapa às suas leis. Para mais a perspectiva liga-se apenas à representação sobre um objecto de três dimensões”³³⁶, onde a impossibilidade de reduzir e cristalizar em abstracto todas as posições possíveis da visão se tornam uma realidade.

Contudo, apesar das particularidades simbólicas e abstractas que a definição de espaço possa conter, o autor refere que independentemente da sua espessura, categorização de escala e volumetria, seja colocada como fundo ou no centro nevrálgico da movimentação do observador, a escultura tem como propriedade principal o cheio, a sua materialidade opaca. Numa leitura de pura fisicalidade, sem ainda o conhecimento das condições metafóricas, nem da desmaterialização que a escultura viria a encarnar, a sua dimensão plástica até poderia sugerir o conteúdo da vida e do seu tratamento interno, mas o seu desenho, ou melhor a sua inscrição espacial não poderia motivar a obsecção do oco, visto que não se trata de um invólucro, existindo sim com todo o peso da sua materialidade³³⁷. Para voltar às proporções do volume entendido no espaço, concebendo superfícies, ângulos, curvaturas, modelados, assentes num ou mais planos axiais, a direcção dos movimentos escultóricos bem como a sua multiplicidade de relação entre partes dum todo, Focillon distingui o espaço em dois termos que ajudam a visualização e consequente integração do objecto na relação espacial-limite/meio.

O *espaço-limite*, faz-se sentir sobre a forma limitando-lhe a expansão, aplicando-se na delimitação de fronteiras e na estratégia de contenção de ampliação. O *espaço-meio* está por sua vez inteiramente aberto à expansão dos volumes que não contém, e que uma vez aí instalados, desenvolvem-se como as formas orgânicas da vida. O espaço entendido como limite não modera apenas a propagação dos relevos, o excesso das saliências, a

³³⁵ FOCILLON, Henri. *O mundo das formas – o elogio da mão* -. Edições Sousa & Almeida, Porto, p.36.

³³⁶ Ibidem, p.37.

³³⁷ Ibidem, p.47.

desordem dos volumes que tende a unir numa massa única, mas tem também acção sobre o modelado reprimindo-lhe as ondulações, servindo posteriormente para sugerir-las por acentuações, por movimentos caracterizados pela sua ligeireza, que se designam a não quebrarem a continuidade dos planos³³⁸. O espaço entendido como meio tende a favorecer a dispersão dos volumes, criando jogos de vazios, cortes bruscos, como admite também no modelado, planos múltiplos, heterogéneos, tangentes, que fragmentam a luz e a sua composição unitária³³⁹.

Estas noções de espaço ajudam na compreensão da escultura entendida como objecto referente na relação com o seu entorno, ou seja, a materialidade tridimensional exposta na expansão ou contracção do espaço. Aqui tendem a entrar já as noções de cheio e de vazio que implicará as modulações necessárias à organização dispositiva do lugar oco albergue do objecto. O exemplo não escultórico, mas que para Focillon caracteriza a construção e estruturação de formas no espaço, prende-se com a arte ornamental e a sua sequencialidade formal numa estratégia compositiva espacial. Como refere, mesmo antes de ser ritmo e combinação, bem como tema decorativo nas artes e arquitectura, a flexão de uma curva, uma folhagem, implicam uma gama perspética múltipla de simetrias, alternâncias, pregueados, dobras e desdobramentos, inscrevendo no vazio a sua existência. O traço ornamental “não existe apenas em si, mas transfigura o meio a que esta forma dá forma”³⁴⁰. A variedade metamórfica entra aqui em questão, porque tão depressa o fundo é absolutamente invisível e a decoração motívica reparte-se com irregularidade, obedecendo a relações estratégicas de assimetria, acabando por obnubilar o plano onde os traços se movem, como o seu contrário. A sua antítese prende-se com o encontro e difusão na confluência das respectivas curvaturas. A regularidade e lógica equilibrada leva a correspondências onde a relação das partes deixa de ser compreensível, onde o começo e fim são estrategicamente ocultos, submersos numa série sistemática de continuidades analisadas, fortemente ritmada, compondo um espaço estável e simétrico, que se defende contra o imprevisto da metamorfose³⁴¹.

³³⁸ FOCILLON, Henri. *O mundo das formas – o elogio da mão* -. Edições Sousa & Almeida, Porto, p.50.

³³⁹ Ibidem

³⁴⁰ Ibidem, p.38.

³⁴¹ Ibidem.

“One lesson the modern sculptor has learned, which is implicit in the sculpture of the last sixty years, is that considerations of scale, proportion, space, and structure are largely irrelevant – in any case, very personal”³⁴². Para Jack Burnham, as noções de escala e proporção são traços vestigiais deixados pelo formalismo clássico, visto que o espaço é considerado uma ficção que deriva como tópico da teoria pictórica, enquanto a estrutura pode ser definida, não integrando a sua materialidade literal, definida e física. Estas referências quantitativas da matéria são assim marcas de um vocabulário em desuso, que se apropriava de uma atitude formalista que ocupava o espaço, como o exemplo da arquitectura, e recebia considerações racionais relativas à sua presença física e à sua tipologia de massa. A escultura parece entrar numa dimensão que ao contrário do que vimos anteriormente, já não obedece somente às questões empíricas da sua estrutura, mas a critérios alargados morfológicos. A escultura na era actual³⁴³ pode reter em si um propósito puramente conceptual “admitting no precise relationship to either mano r environs – the qualitative and quantitative factors for appraising sculpture must resto n another set of criteria”³⁴⁴.

O espaço, na definição de Jack Burnham, enquanto preocupação plástica escultórica cresceu numa cronologia assente nas concepções pós-impressionistas e cubistas onde o espaço pictórico poderia ser reordenado pela vontade criadora. Tanto como Rosalind Krauss no seu ensaio seminal, *Passages in Modern Sculpture*, Burnham identifica a escultura clássica (realizada até ao século XIX), pela utilização de uma base ou pedestal, seja para minimizar danos materiais, seja simbolicamente para identificar a peça com uma aura de distância e dignidade que oferece o carácter transcendental à escultura. “If the base was rendered meaningless – both physically and psychically – sculpture could only

³⁴² BURHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture. The effects of Science and Technology on the sculpture of this century*. George Braziller, Inc. New York. 1975, p.148.

³⁴³ Actualidade que pode ser recuada ao início do século XX, nomeadamente com a escultura cubista, constructivista, passando pelo ready-made até às desmaterializações da massa por Júlio González, David Smith. Rosalind Krauss teoriza sobre a perda da monumentalidade e do pedestal da escultura a favor de uma personalizada e distinta noção criteriosa de tridimensionalidade objectual, onde as referências não se inserem tanto na massificação, mas na sua criação enquanto conceito tanto literal como metafórico. Ver KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Massachussets. 1985 e BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A user's guide*. Zone Books, New York. 1997.

³⁴⁴ BURHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture. The effects of Science and Technology on the sculpture of this century*. George Braziller, Inc. New York. 1975, p.148.

regain meaning free of its confines”³⁴⁵. A sua liberdade significa uma reorganização da base e da sua tipologia enquanto suporte. A sensibilidade moderna que descreve prende-se com a progressiva tentativa de quebrar as barreiras psicológicas, incluindo a tradicional relação dialéctica de sujeito-obra, significando o derrube potencial das qualidades transcendentais e, portanto, imateriais da escultura. O que leva a dois processos diferentes, mas que têm o espaço como categoria enformadora da peça. Por um lado, a incorporação da base na própria escultura, indo ao ponto de ela ter como apoio central o solo, por outro, uma tentativa de libertar a escultura de qualquer contacto material ou de apoio visível, tornando o objecto tanto aéreo ou pelo menos desafiador da gravidade. Estas mudanças implicam uma quebra tradicional da imobilização constante da peça, isolada na sua auto-referência e complacente com o seu pedestal num local escolhido, passando a uma situação de anti-fixação, ou se quisermos, de mobilidade espacial, desdobrando possibilidades direccionais múltiplas. Como explica o autor “To accept a scale or a theory of proportions for constructional purposes seems to be a need of the past”³⁴⁶. Se a escala e metodologias de perspectiva pertencem ao passado, o espaço parece emancipar-se, no seu entendimento, de uma causalidade compositiva para um lugar de referência e organizador das próprias referências estruturantes da escultura.

A concretização da pertença da escultura no espaço, bem como a sua posição ideológica, física, metafórica ou mesmo simbólica, impõe referência aos antecedentes que do século XVIII até à filosofia do pós-guerra. Os conceitos filosóficos adiante mencionados ajudam a problematizar e a enquadrar a disposição de espaço num discurso abstracto ideativo como também em várias propostas físicas, com implicações directas na estética e na crítica da arte e por conseguinte na prática directa do acto de criação artístico.

Recuando até a uma concepção idealista germânica de antecedentes fenomenais, Immanuel Kant, na esteira de Leibniz e Baumgarten, procurou assimilar uma via de acesso da estética na própria natureza do ser. Ao dividir as coisas da matéria em fenómenos e númenos, pretendeu uma separação antinómica entre o mundo psicológico do entendimento fenomenal e a exterioridade das coisas, levando a que o númeno se

³⁴⁵ BURHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture. The effects of Science and Technology on the sculpture of this century*. George Braziller, Inc. New York. 1975, p.19.

³⁴⁶ Ibidem, p.152.

designasse como causa das sensações, integrada como categoria do entendimento individual, e por isso subjectivo. A lei geral do mundo dos fenómenos é a causalidade, a necessidade dos fenómenos. A lei do mundo dos númenos é a liberdade e a lei moral³⁴⁷. Na sua metodologia relativa à crítica do juízo, a finalidade teleológica aparece como um precedente da actividade ou da acção, e aquilo cujo cumprimento prossegue o fim da mesma. Para Kant a distinção entre causalidade e finalidade, permite a distinção entre a vida e a beleza. Pela causalidade, a funcionalidade orgânica da coisa manifesta-se, visto que as partes explicam o todo e o todo explica as partes. A finalidade pertence à ordenação de objectos belos da natureza, onde a causalidade não os consegue aprofundar. Portanto a finalidade é, pois, a causalidade da ideia³⁴⁸. A finalidade incide em três casos do mundo fenomenal onde a causalidade não os conseguem explicar. Em primeiro lugar, a natureza tomada como uma espécie de organismo agenciado do universo; seguindo-se seres orgânicos, pela sua finalidade interna subjectiva; e os objectos belos, que guardam em si uma perfeição teleológica. Não se pode explicar a beleza sem postular algum nexos causal da ideia, visto que o objecto belo é nas palavras Bayer maravilhosamente inútil, e universo funcionaria independentemente dele, mas empobreceria a satisfação sensível do ente observador. O objecto retém assim em si mesmo, a aparência de finalidade, como um símbolo de vintenção de uma finalidade subjectiva.

Kant na sua *Crítica da razão pura* vai estabelecer parâmetros de avaliação da finalidade do entendimento humano. Assim, espaço e tempo identificados na sua doutrina transcendental dos elementos, já não pertencem a noções gerais da matéria nem das coisas em si mesmas, nem tampouco dados perceptíveis pelos sentidos e pela experienciação empírica, mas pertencentes exclusivamente ao âmbito intelectual do pensamento, ou seja, serão formas *a priori* da intuição sensível. O espaço, na definição apriorística de redução fenomenal ao campo antecedente da experiência directa, não é um conceito empírico retirado da experiência externa, visto que, as experiências só se tornam um facto possível pela representação espacial, que se demonstra por uma espécie de ideia inata, uma intuição pura que se encontra no entendimento humano geral.

³⁴⁷ BAYER, Raymond. *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa. 1979, p.197.

³⁴⁸ Ibidem.

“Sejam quais forem o modo e os meios pelos quais um conhecimento se possa referir a objectos, é pela intuição que se relaciona imediatamente com estes e ela é o fim para o qual tende, como meio, todo o pensamento”³⁴⁹. Contudo esta intuição apenas se verifica se o objecto for dado, ou seja, se for oferecido ao homem e afectar o espírito de alguma maneira. A representação desta afectação, denominada de sensibilidade, fornece a intuição do objecto, mas é, no entanto, o entendimento que pensa o carácter objectual e é dele que provêm os conceitos. Porém o pensamento, para servir de transporte do objecto para o homem, tem sempre de se referir a intuições, quer directamente, quer por rodeios ou mediados por outros factores.

Na exposição metafísica do conceito de espaço, Kant, admite que ele não pode ser um conceito empírico extraído de experiências externas. Se para que determinadas coordenadas sejam relacionadas como exteriores ao ente (neste caso, algo ou alguém exterior a si), e para que as próprias representações sejam exteriores umas das outras, requiere já, por isso, a noção de espaço. Ora esta representação não pode ser extraída pela experiência das relações dos fenómenos externos, porque este carácter externo só é possível mediante essa representação. O espaço é uma representação necessária, *a priori*, que fundamente todas as intuições externas³⁵⁰. O espaço não é, por conseguinte, um conceito discursivo, ou um conceito abrangente na sua universalidade das coisas em geral, mas uma intuição pura. Aqui o filósofo, refere que a representação diz respeito apenas a um espaço único, e que quando mencionados vários, as referências incidem em partes de um só mesmo espaço. Ora estas partes não podem anteceder esse único espaço, abrangente, mas podem ser pensados nele. Portanto o espaço *a priori* é uno, na medida em que, apesar da diversidade se encontrar nele, bem como, o conceito universal geral, ele assenta no fundo em limitações. Daí a sua intuição antecedente à experiência, tal como entendida no espaço, desenvolvendo o poder de ser representado por uma grandeza infinita. Todavia, nos primados conceptuais de representação, só através de uma

³⁴⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2018, p.61.

³⁵⁰ “Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço, embora se possa perfeitamente pensar que não haja objectos alguns no espaço. Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade dos fenómenos, não uma determinação que dependa deles; é uma representação *a priori*, que fundamenta necessariamente todos os fenómenos externos.” In *Ibidem*, p.64-65.

identificação subsumida do espaço, é que poderá ser apresentado com as contingências limitativas³⁵¹.

O espaço na crítica pura transcendental não representa qualquer propriedade das coisas em si, tal como, se caracteriza pela condição subjectiva da sensibilidade, capacitada de uma intuição externa. Kant indica que como a organização receptora do ente, mediante a sua afectação objectual, precede todas as intuições desses mesmos objectos, a forma de todos os fenómenos pode ser deste modo dada no espírito antes de qualquer percepção real. Só na condição subjectiva, o sistema *a priori*, enquanto intuição pura, na qual todos os objectos são determinados, numa anterioridade à experiência, se podem estabelecer os princípios das suas relações (ente-objecto).

As valorizações do pensamento kantiano, traduzir-se-ão em várias manifestações filosóficas, nomeadamente no campo da estética, e no pensamento subjacente à teorização da arte. Baumgarten com a obra *Aesthetica* pretende estabelecer, mediante os postulados apriorísticos do conhecimento, uma concepção geral das artes liberais, hierarquizando-as através de uma ciência do conhecimento sensível. O juízo do gosto, apoiado pelas ideias sensíveis do belo, sublime e do feio, submetem-se à racionalidade do sistema, ou como refere “o fim da estética é a perfeição do conhecimento sensível enquanto tal. Isto, porém, é a beleza; e de evitar é a imperfeição do mesmo enquanto tal. Isto, porém, é a fealdade”³⁵². Já Lessing na sua obra sobre *Laocoonte*, para José Miranda Justo não pretende, tal como Baumgarten, subordinar numa relação hierarquizada a arte num aparelho filosófico, apenas e só como valorização do conhecimento sensível, desligada da materialidade e induzida por uma abstracção metafísica³⁵³.

³⁵¹ “nenhum conceito, enquanto tal, pode ser pensado como se encerrasse em si uma infinidade de representações. Todavia é assim que o espaço é pensado (pois todas as partes do espaço existem simultaneamente no espaço infinito). Portanto, a representação originária de espaço é intuição *a priori* e não conceito.” In KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2018, p.66.

³⁵² Citação de Alexander Baumgarten da obra *Aesthetica* (1750). JUSTO, José Miranda. *Contextos e problemáticas do Laocoonte de Lessing* in LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e poesia*. Antígona, Lisboa. 2021, p.305.

³⁵³ “Mas para Lessing, uma estética do objecto inteiramente submetida ao jugo de uma estética sistemática apriorística só pode significar a morte do próprio objecto estético às mãos de uma abstracção completamente redutora de tudo aquilo que há de primordial e incontornável nas obras de arte, sejam elas poéticas ou pictóricas (ou escultóricas)” in *Ibidem*, p.306.

O que Lessing pretende com esta obra, prende-se com a distinção segundo critérios diferenciadores, segundo os cânones classicistas da obtenção de beleza, entendendo o Belo como fim último, como teleologia da função artística. Por um lado, as artes poéticas assinaladas pela sua acção visível progressista, desenrolada ao longo do tempo, por outro as artes visuais³⁵⁴, implicadas numa acção visível estática, cujas partes se desenvolvem uma ao lado da outra no espaço. Atentemos na noção de artes visuais e a sua relação com o espaço, nomeadamente o seu carácter imóvel.

A distinção entre poesia e escultura, concretiza-se pela modalidade de agenciamento que os corpos podem deter na referenciação artística. Se a poesia é a designação por excelência da acção, do movimento coordenado com o tempo, os corpos representados tendem a seguir-se uns aos outros ou mesmo as partes se seguem umas às outras, numa linearidade que o poeta designa na evidência da sequencialidade narrativa proposta. A escultura ou a pintura, tende a ser consideradas pela dinâmica estática de objectos que existem ao lado uns dos outros ou cujas partes existem ao lado umas das outras, porque consequentemente, os corpos com as suas propriedades visíveis são os objectos próprios destes meios artísticos. Na poesia os corpos duram e podem a cada instante da sua duração surgir de modo diferente atendendo à contingência momentânea da acção, em que as ligações são efeitos de movimentos antecedentes ou subsequentes, representando assim o centro da energia activa. Para Lessing as artes visuais também o podem fazê-lo, porém apenas de modo alusivo por intermédio da caracterização plástica dos corpos. Porque a pintura ou a escultura, só pode fazer uso de um único instante da acção, “e tem por isso de escolher o mais pregnante, a partir do qual o que antecede e o que se sucede se tornam maximamente apreensíveis”³⁵⁵. Daqui decorre a regra da unidade sintética dos corpos e a economia das descrições de objectos materiais.

Esta repartição das artes que se desenrolam no tempo e outras que são estáticas, que necessitam do espaço para a sua caracterização, passam nas palavras de José Miranda Justo pela diferenciação que Lessing faz entre a modulação na poesia e a encarnação na

³⁵⁴ Interessando-nos aqui o caso da escultura, mas o conceito é alargado a toadas as artes visuais.

³⁵⁵ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e poesia*. Antígona, Lisboa. 2021, p.160.

pintura, escultura³⁵⁶. Esta valorização da poesia pela utilização variável e altamente desdobrável do devir temporal e por conseguinte enérgico do ser, acaba por enfraquecer teoricamente o lugar das artes visuais como modalidades de obtenção do Belo e do sensível. Contudo, podemos perceber já aqui os contornos essenciais de uma demarcação funcional que arrasta a escultura para o campo da organização visual em torno de um espaço físico e a possibilidade desse espaço se coordenar através das referências plásticas integradas.

É o espaço como noção de experiência que no século XX Husserl desenvolverá pelo seu método fenomenológico, uma recondução da consciência do ser para a presença, para a relação do ente com o espaço e o tempo decorrente da experiência. A estrutura intencional proposta deriva da imanência, ou mesmo de um índice zero no que toca a especulações transcendentais³⁵⁷. A experiência resultante, constitui uma acção corporalizada ao desenvolver-se em relação directa com o mundo, implicando doravante uma consciência directa, sem mediações, nem implicações transcendentais. Porém, o pensamento de Husserl leva-o a interpretar de forma substancial as meditações cartesianas e a noção apodíctica de *ego cogito* para a levar para um campo de subjectividade transcendental, ou seja, uma subjectividade não entendida como antinomia de uma realidade material, mas uma operação de redução fenomenológica até a um princípio absoluto de realidade³⁵⁸. Este idealismo transcendental não serve como teoria

³⁵⁶ “Modular é transformar vivências reais ou imaginárias num devir tendencialmente tão interminável quanto o devir dessas vivências. Encarnar é dar corpo sólido, mas também corpo instantâneo, corpo coagulado, a um fragmento isolado das nossas vivências. A distinção lessinguiana assenta em última e primeira instância na impossível reconciliação (aos olhos do iluminista Lessing) entre o sendo-em-devir e o sendo-cristalizado.” JUSTO, José Miranda. *Contextos e problemáticas do Laocoonte de Lessing* in LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e poesia*. Antígona, Lisboa. 2021, p.312.

³⁵⁷ “O transcendente (o não inclusivamente imanente) não me é lícito utilizá-lo, por isso, tenho de levar a cabo a uma redução fenomenológica, uma exclusão de todas as posições transcendentales... deve atribuir-se o índice zero, isto é, a sua existência, a sua validade não devem pôr-se como tais, mas, quando muito, como fenómenos de validade.” In HUSSERL, Edmund. *A Ideia da Fenomenologia*. Edições 70, Lisboa. 2007, p.22-23.

³⁵⁸ Até porque escreve Husserl a propósito da veracidade insofismável da realidade que “la experiencia sensible universal, en cuya evidencia nos es ya dado constantemente el mundo, obviamente, no puede pretender así, sin más, ser una evidencia apodíctica, que, por ende, excluya de modo absoluto la posibilidad de llegar a dudar acerca de si el mundo es efectivamente real o bien la posibilidad de su no-ser.” in HUSSERL, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Editorial Tecnos, Madrid. 2009, p.24.

para refutar o realismo, nem nada relacionado com as disputas realistas e idealistas dadas pela linearidade histórica.

No pensamento de Husserl, a fenomenologia justifica este idealismo como ciência transcendental. À diferença do idealismo que se identifica num quadro antitético ao realismo, o idealismo fenomenológico transcendental não nega a existência real do mundo, nomeadamente a natureza. A grande tarefa transcendental prende-se com a necessidade de demonstrar o sentido do mundo para cada um como efectivamente existente e com que direito vale esse sentido. Só a subjectividade transcendental tem o sentido de ser absoluto, *irrelativo*, enquanto o mundo real existe sem dúvida, mas apresenta uma essencial relatividade frente à subjectividade transcendental, pois só pode ter o sentido de existência como produto intencional com sentido da subjectividade³⁵⁹. Esta tomada de ideias implica para a contribuição imanente da fenomenologia, no pensamento de outros filósofos, uma recaída em práticas antropológicas ou mesmo numa psicologia transcendental que recusa as premissas epistemológicas da primeira fase da fenomenologia husserliana³⁶⁰.

Se a relação com o espaço e tempo em Husserl implicam certezas apodícticas absolutas que, um pouco como Kant, transportam o antecedente experiencial para a cognição ideativa do mundo, para Jean-Paul Sartre, a filosofia existencialista marca o encontro do corpo como primado substancial de cognição e experiência, posicionando-o também tanto na sua concreta como na sua contingente existência inserido em redor do mundo. Na identificação do corpo, a divisão centra-se em duas relações contíguas e que se interpenetram numa ambígua e implicada rede de conexões, disjunções, relações de visibilidade e transcendência. Por um lado, o *corpo-para-si-mesmo* revela uma facticidade que o transporta para uma perpétua contingência em relação ao mundo que o rodeia. É nesta facticidade que o ser apreende-se a si mesmo simultaneamente numa relação de responsabilidade total pelo seu ser, as suas acções, as suas movimentações e direcções multilíneas e ao mesmo tempo que totalmente injustificadas, pela impossibilidade de desvelar a evidência do ser³⁶¹. Por outro lado, o *corpo-para-o-outro*,

³⁵⁹ HUSSERL, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Editorial Tecnos, Madrid. 2009, p.114.

³⁶⁰ Ibidem, p.115.

³⁶¹ “In this sense we could define the body as the contingent form which is assumed by the necessity of my contingency. The body is nothing other than the for-itself; it is not an it-itself in the for-itself, for in that

num plano de existência relacional, existe necessariamente para o outro, na exacta medida, em que o outro existe para o ser. Para Sartre, o ser deve apreender o outro em primeira instância na medida em que existe como objecto, não ainda necessariamente como corpo, mas como instância de *selfness*³⁶².

A relação da primeira instância revela que “I am not the Other”³⁶³, onde o corpo do outro aparece originalmente como uma perspectiva de sentido, ou um objecto passível de ser instrumentalizado com outros. O corpo do outro nesta reciprocidade entre objectos indica semelhanças, parecenças e inclusões no reino fenomenal da matéria. Posteriormente ele passa a ser integrado no mundo do ser que o olha, demonstrando a radical diferença que os separa tal como a exclusão de integração num todo homogéneo. Os dois corpos separam-se reconhecendo-se na sua mútua exclusão, ou seja, “the Other’s body is therefore the Other himself as a transcendence-instrument”³⁶⁴. Portanto a primeira dimensão do ser, refere-se à existência do corpo, como pura facticidade. A consequente desdobra-se na funcionalidade desse corpo, enquanto instrumento passível de ser instrumentalizado pelo outro, na medida em que, o *ser-para-os-outros* (*I am for Others*), permite que o outro seja revelado como sujeito para o qual o ser é um objecto³⁶⁵. A terceira dinâmica prende-se com a consciência da *existência-para-si-mesmo* do ser como corpo, como entidade ontológica reconhecida pelo outro.

Se a relação se estende da facticidade do corpo até à identificação do espaço do mundo como a dimensão do ser no seu estágio de funcionamento, a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, abraça a inclusão de sujeito e objecto, não entendidos como entidades separáveis, mas como uma união de reciprocidade espelhada pela seu entrelaçamento e interdependência. O objecto torna-se inseparável da percepção do observador, nunca

case it would solidify everything. But it is the fact that the for-itself is not its own foundation, and this fact is expressed by the necessity of existing as an engaged, contingent being among other contingent beings.” In SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Washington Square Press, New York. 1992, p.408.

³⁶² Ibidem, p.445.

³⁶³ Ibidem, p.447.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ “I exist therefore for myself as Known by the Other – in particular in my very facticity.” In Ibidem, p.460.

podendo assumir-se como entidade independente, pela sua total imersão na linha experiencial da visão, como uma exploração sensorial investida de humanidade³⁶⁶.

Na introdução da obra seminal *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty esclarece a recusa do idealismo transcendental husserliano a favor de uma imanência directa do mundo e com o mundo, através da contribuição sensorial dada pelo corpo. O mundo não é um objecto onde o ser tem na sua posse a lei da sua constituição, antes ele é o meio natural e campo experiencial de todos os pensamentos e de todas as percepções explícitas: “La vérité n’habite pas seulement l’homme intérieur, ou plutôt il n’y a pas d’homme intérieur, l’homme est au monde, c’est dans le monde qu’il se connaît”³⁶⁷. Para o filósofo a mais importante aquisição da fenomenologia prende-se com a junção de um extremo subjectivismo a um extremo objectivismo numa noção de mundo e da sua racionalidade, visto que, ela é medida por intermédio das experiências dentro das quais ela se revela³⁶⁸. O mundo privado do ser fica a pertencer apenas a si mesmo, identificando dimensões generalizadas de vida, onde o instante possível de partilha com outro, passa a ser articulado pela comunicação exterior e do que os rodeia. Mesmo na visão directa do mundo, e das coisas a ele associado, a intervenção de alguém não resolve o paradoxo interno da percepção do observador, pelo contrário, ela acrescenta um enigma de propagação de uma vida secreta pertencente ao outro, tendo o mundo como porta de saída comunicacional que poderá aclarar o secretismo do enigma: “Il est donc bien vrai que les mondes privés communiquent, que chacun d’eux se donne à son titulaire comme variante d’un monde commun. La communication fait de nous les témoins d’un seul monde, comme la synergie de nos yeux les suspend à une chose unique”³⁶⁹.

³⁶⁶ Há mesmo um sentido de inefável na transmissão da visão de um corpo para outro como acontecimento singular, dotado de particularidades misteriosas. “Déjà mon corps, comme metteur en scène de ma perception, a fait éclater l’illusion d’une coïncidence de ma perception avec les choses mêmes. Entre eux et moi, il y a désormais des pouvoirs cachés, toute cette végétation de fantômes possibles qu’il ne tient en respect que dans l’acte fragile du regard.” In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et L’invisible*. Éditions Gallimard, Paris. 1964, p.23-24.

³⁶⁷ PONTY, Maurice-Merleau. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.11.

³⁶⁸ “Le monde phénoménologique, c’est, non pas de l’être pur, mais le sens qui transparaît à l’intersection de mes expériences et à l’intersection des mêmes expériences et de celles d’autrui, par l’engrenage des unes sur les autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de l’intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées des mes expériences présentes, de l’expérience d’autrui dans la mienne.” In *ibidem*, p.20.

³⁶⁹ Idem. *Le Visible et L’invisible*. Éditions Gallimard, Paris. 1964, p.27.

O mundo faz da experiência o ponto de contacto, simultâneo entre o sujeito e objecto, enquanto agentes de visão e de recepção, mesmo tratando-se de uma invisibilidade interior que enforma os corpos na relação com o alargamento externo da presença³⁷⁰. Não se pode então dizer que o corpo apenas se encontra no espaço, ele habita o espaço, constrói nele um invólucro carnal donde retira as suas experiências. Na fenomenologia da percepção, o filósofo que enquanto um ser dotado de corpo e passível de ser accionado no mundo através do espaço e do tempo, as referências deste *continuum* não são apenas uma soma de pontos justapostos, nem são pensados como referências abstractas desligadas do vínculo ontológico. Antes, o corpo está no espaço e no tempo, aplicando-se a eles num enlaçar material e simbólico. A amplitude deste entorno mede a proporção da existência do corpo. No entanto, existe uma abertura que impede de ser absoluto, total. O espaço e o tempo formam também parte de outros horizontes indeterminados que integram outros pontos de vista. A experiência motriz do corpo fornece uma maneira de aceder ao mundo do objecto³⁷¹.

Para o entorno do espaço o movimento implica um deslocar ou uma saída de posição neutral. A relação entre sujeito e objecto aqui implicada, redefine-se pela ambiguidade que a consciência do movimento do sujeito-outro, do objecto, implicados numa reciprocidade elementar de contiguidade, têm sobre o olho perceptor. O transporte do olhar de um objecto para outro, não carrega em si nenhuma consciência escópica do sujeito da visão como objecto, da sua movimentação ou do seu repouso no espaço objectivo. A imobilidade da coisa olhada não é então deduzida do acto perceptivo, visto que ela é rigorosamente simultânea. Os dois fenómenos se envolvem um no outro, visto não apresentarem características de uma soma algébrica, mas dois momentos de uma

³⁷⁰ “Il y a une expérience de la chose visible comme préexistant à ma vision, mais elle n’est pas fusion, coïncidence: parce que mes yeux qui voient, mes mains qui touchent, peuvent être aussi vus et touchés, parce que, donc, enc e sens, ils voient et touchent le visible, le tangible, du dedans, que notre chair tapisse et même envelope toutes les choses visibles et tangibles don’t elle est pourtant entourée, le monde et moi sommes l’un dans l’autre, et du percipere au percipi il n’y a pas d’antériorité, il y a simultanété ou même retard.” In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et L’invisible*. Éditions Gallimard, Paris. 1964, p.162.

³⁷¹ Idem. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.11. Daí que a experiência da percepção seja sempre uma originalidade retirada de uma contingência do estar do ser no mundo. Em *Le Visible et L’invisible*, escreve “Chaque perception est muable et seulement probable; si l’on veut, ce n’est qu’une opinion; mais ce qui ne l’est pas, ce que chaque perception, même fausse, vérifie, c’est l’appartenance de chaque expérience au même monde, leur égal pouvoir de la manifester, à titre de possibilites du même monde.” In Idem. *Le Visible et L’invisible*. Éditions Gallimard, Paris. 1964, p.63.

organização que os enforma³⁷². Se se pode falar de movimento sem mobilidade, o corpo próprio pode ser o eixo de referência. A relação que se estabelece entre o movimento do olho na captação de um objecto, não se trata por enquadramento a um outro, mas uma movimentação real, porque o olho encontra-se em movimento ou em repouso na proporção estabelecida entre um objecto que se aproxima ou que foge. O corpo estabelece então, com base no solo ou fundo do mundo, uma percepção do movimento para se estabelecer como âncora no universo objectual³⁷³. A relatividade do movimento reduz-se desta forma ao poder que o ser tem de se modificar enquanto agente perceptor no interior do mundo.

Num texto, intitulado *L'oeil et L'esprit*, Merleau-Ponty define o espaço em estreita ligação ao ser pensante, dotado de corpo que se movimenta. O espaço é então o *em-si*. Cada ponto do espaço é, sendo pensado aí pelo sujeito, onde se abre a contingências do olhar, que se multiplicam num *ali*, num *aquí*, como evidência do *onde*. Orientação, polaridade, envolvimento são no espaço do mundo fenómenos que adquirem a sua relatividade, uma vez ligados à presença do ser. O espaço repousa em si, em todo o lado, igual a si, homogêneo, sendo as suas dimensões por definição substituíveis. Contudo, num proclamado combate, iniciado por Descartes, ao pensamento agrilhado pelo empírico, que não ousa construir nem edificar novas modalidades de liberdade, Merleau-Ponty propõe um espaço idealizado. Neste espaço, concebido como perfeito no seu género, claro, manobrável e homogêneo, onde o pensamento pode sobrevoar sem ponto de vista, e que uma vez reportado sobre três eixos rectangulares, estes pudessem servir para encontrar os limites da construção. Estes limites ajudariam na compreensão de que o espaço não tem três dimensões, e que elas seriam analisadas pelas diversas métricas com base numa dimensionalidade, num denominado *ser polimorfo*, que as justificasse todas sem ser completamente expresso por nenhuma. “Descartes tinha razão em libertar

³⁷² “Mon oeil est pour moi une certaine puissance de rejoindre les choses et non pas un écran où elles se projettent. La relation de mon oeil et de l'object ne m'est pas donnée sous la forme d'une projection géométrique de l'object dans l'oeil, mais comme une certaine prise de mon oeil sur l'object, encore vague dans la vision marginale, plus serrée et plus précise quand je fixe l'object.” In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.330.

³⁷³ “Repos et mouvement apparaissent entre un object qui de soi n'est pas déterminé selon le repos et le mouvement et mon corps, qui, comme object, ne l'est pas davantage, lorsque mon corps s'ancre dans certains objects. Comme le haut et le bas, le mouvement est un phénomène de niveau, tout mouvement suppose un certain ancrage qui peut varier.” In PONTY, Maurice-Merleau. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.331.

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”³⁷⁴. Este espaço poderia então ser a futuridade de uma utopia sem coordenadas nem eixos referenciais, tomado numa aceção absoluta, sem predeterminações contingenciais de percepção³⁷⁵.

Martin Heidegger na obra *Sein und Zeit*, caracteriza o espaço a partir de uma tomada de consciência kantiana, de um espaço como dimensão *a priori* em relação ao ser perceptor. Mas antes de entrarmos na condição espacial propriamente dita, do mundo enquanto agente de mobilização, convém em primeira instância perceber a noção de *ready-to-hand*³⁷⁶ no confronto objectual com o espaço. Este dispositivo latente na sua abordagem e pronto a ser assumido pelo ser, é definido como uma entidade encontrada no percurso aproximado, ou *close by* (in der Nähe). Esta proximidade do equipamento objectual, expressa o *ser-do-equipamento*. Cada entidade que está *à mão*, pode deter diferentes graus de proximidade, que não se relacionam com o cálculo de distâncias, antes, ela é regulada e calculada pelo uso da sua manipulação. Uma vez a proximidade estabelecida, a preocupação entre na dinâmica do uso, em relação à direcção em que o equipamento está acessível em cada momento temporal. Quando à proximidade do equipamento lhe tiver sido dada direcionalidade³⁷⁷, poderá assim resultar não só que o equipamento ocupa a sua posição (*stelle*) no espaço e no momento presente em qualquer lado, como também, uma vez instalado e acomodado, preparado para o seu uso, poderá doravante ocupar um lugar (*platz*), inaugurando um ponto referencial no espaço outrora homogéneo³⁷⁸. Este lugar ou multiplicidade de lugares não poderão ser interpretados

³⁷⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Nova Veja, Lisboa. 2015, p.40-41.

³⁷⁵ Para Buytendijk o homem distingue as dualidades representadas pelo mundo exterior e mundo interior, visto não ser um mero espectador que entrevê passivamente a contemplação das duas modalidades que tendem a intersectar-se imperceptivelmente num momento indiviso. Com isto, o autor reforça a posição do homem como um espectador participante no desenrolar do mundo. O homem é substância integral entre duas realidades, um mundo material, objectivo e cognoscível de uma ambiência concreta, e um subjectivo através do qual existe uma coexistência numa parte integrante da sua atmosfera biológica/ontológica. “L’homme n’existe pas sans ambiguïté dans un monde sans ambiguïté comme l’animal. L’existence de l’homme est ambiguë et son monde est également ambigu.” in BUYTENDIJK, Frederik Jacobus Johannes. *L’homme et l’animal. Essai de psychologie comparée*. Éditions Gallimard, Paris. 1965, p.71-72.

³⁷⁶ HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Harper & Row Publishers, New York. 2008, p.135.

³⁷⁷ “Die ausgerichtete Nähe des Zeugs...” in Ibidem.

³⁷⁸ “When equipment for something or other has its place, this place defines itself as the place of this equipment – as one place out of a whole totality of places directionally lined up with each other and belonging to the context of equipment that is environmentally ready-to-hand.” In Ibidem, p.136.

como um *onde* (woher), com uma qualquer presença à *mão* indefinida, mas com um definitivo *lá* (dort), ressaltando a pertença à presença do lugar.

Quando entidades *within-the-world*³⁷⁹ são encontradas pelo ser-no-mundo, são-lhes concedidas espaço. Este espaço, também denominado por *dar espaço* (raum-geben; einräumen), consiste em libertar espacialidade para o equipamento à *mão*. Como meio de descoberta e apresentação da possível totalidade de espaços determinados por graus de envolvimento do ser, este *dar espaço* é o que viabiliza a orientação real no momento. É neste dar que o ser-no-mundo descobre a espacialidade, doravante acessível para cognição. Contudo o espaço não se encontra no sujeito, nem o mundo está nele. Espaço é um conceito *a priori*, o que não significa para Heidegger, que o sujeito se encontra *worldless*³⁸⁰ e que emite de si mesmo uma construção do espaço. A noção apriorística aqui defendida prende-se com a antecendência com a qual o espaço foi percebido sempre que o equipamento à *mão* é encontrado no enquadramento espacial.

A percepção do espaço como antecedente à experiência é desenvolvido por Heidegger como uma forma da intuição pura. Se os fenómenos podem ser quantidades, a sua intuição, devem ser dotadas de grandeza, como as entidades do espaço e do tempo para Kant. Contudo, se o espaço é uma grandeza, não quer necessariamente dizer ou ser verificável que possui tal determinada grandeza; o espaço nunca possui tal determinação, mas é aquilo que possibilita a essência da grandeza, no sentido de quantidade. O espaço não consiste na sua particularização em parcelas, mas ao contrário, ele é caracterizado por uma limitação da sua totalidade, de tal modo que as suas fronteiras e os limites pressupõem o espaço e a sua extensão e permanecem no espaço como uma porção do espaço. O espaço é uma grandeza diante da qual os enquadramentos finitos, determinados na sua medida e composição *chegam sempre demasiado tarde*³⁸¹, ou seja, é uma tal grandeza que as coisas finitas não possuem sobre ele nenhum direito e em nada contribuem para a determinação da sua essência, daí o espaço ser denominado de *grandeza infinita*³⁸².

³⁷⁹ HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Harper & Row Publishers, New York. 2008, p.146.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ Idem. *Que é uma coisa?* Edições 70, Lisboa. 2018, p.248.

³⁸² Ibidem, p.249. Para a designação de grandeza dividida em dois fenómenos, denominados *Quantitas* e *Quantum*, Heidegger define que “A grandeza enquanto quantitas, enquanto medida e medição do que é

Para a representação de contiguidade de uns objectos ao lado uns dos outros, é necessária a sua imediaticidade, o estar à frente e atrás e a sua sobreposição, não dependendo dos fenómenos, nem dependendo daquilo que se mostra. Pelo pensamento o ser pode afastar-se de todos os objectos do espaço, não podendo nunca sair dele. “Sempre que as coisas se mostram na percepção, o espaço na sua totalidade é representado, antecipadamente e necessariamente, como dado de modo universal e imediato”³⁸³. O espaço contém em si mesmo todos os espaços particulares, visto que se trata de restrições de um espaço originário único, cuja representação da sua singularidade pressupõe uma intuição. O espaço pode ser então uma intuição que se encontra diante do olhar antes do aparecimento dos objectos. Se o espaço é uma intuição pura, é então aquilo que determina antecipadamente tudo o que é dado empiricamente, sendo uma antecipação *a priori*³⁸⁴. Na terminologia heideggeriana, a conclusão deste antecedente prende-se com o ser-espaço do espaço conceder àquilo que se mostra por si mesmo a possibilidade de se mostrar a si mesmo em toda a sua extensão. “O espaço espacializa (*räumt ein*), dá sítio e lugar e este dar-espaço (*einräumen*) é o seu ser”³⁸⁵.

Numa concretização artística do espaço, Heidegger a propósito de uma colaboração em 1969 com o escultor basco Eduardo Chillida, publica uma série de notas, intitulada *Die Kunst und der Raum* (a arte e o espaço). Neste texto, a percepção da escultura como corpo, obriga a estabelecer demarcações e fronteiras concretas no espaço, como local de inserção. Contudo, o que Heidegger questiona é a validade universal dos conceitos acima demonstrados que o espaço tem na sua condição homogénea e antecedente de constituir uma estrutura fixa e *a priori*. Será o espaço projectado na sua dimensão física-tecnológica a única realidade de enfrentar a sua própria noção, onde os espaços do quotidiano, articulados e de intervenção artística serão apenas condicionantes subjectivas de um

dotado de grandeza é, em cada caso, uma determinada unidade, na qual as partes precedem o todo e o compõem. Na grandeza enquanto quantum, no que é dotado de grandeza, o todo, pelo contrário, precede as partes; ele, no que se refere ao número de partes, é indeterminado e, em si mesmo, contínuo.” In *Ibidem*, p.247.

³⁸³ HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?* Edições 70, Lisboa. 2018, p.250.

³⁸⁴ A leitura que Heidegger faz de Kant, determina que o espaço seja considerado a forma de todos os fenómenos do sentido externo, sendo o modo como o ser aceita o que é encontrado, numa determinação, da sua sensibilidade. “Portanto, somente a partir do ponto de vista do homem podemos falar de espaço, de um ser extenso, etc. Se abandonarmos as condições subjectivas sob as quais, somente, podemos receber intuições externas... a representação do espaço não significa, então, absolutamente nada.” In *Ibidem*, p.251.

³⁸⁵ *Ibidem*, p.252.

espaço único e objectivo³⁸⁶? Uma das concretizações físicas do espaço, prende-se tal como em *Sein und Zeit*, e o equipamento disposto para o uso, de *espacializar* (räumen). Aqui entra como definição de *lugar*, a escultura como corpo presente de lugar, onde ao vazio, ou ao esvaziamento do espaço, a escultura seria uma preparação para o uso de lugar. Portanto, a incorporação (uso com o corpo) da escultura no vazio, apresentar-se-ia à maneira de uma demanda e projecção instituidora de lugar. A escultura seria um *bringing-into-the-work* do lugar, como uma materialização palpável do permanecer das coisas envolventes do ser, ou seja, um “embodiment of the truth of Being in its work of instituting places”³⁸⁷.

Em *Der Ursprung des Kunstwerks*, a instituição da obra de arte no lugar, é definida pelo propósito de colocação como instalação (aufstellen). Todavia, esta denominação distingue-se da instalação pertencente ao campo semântico da arquitectura no sentido de levantar (erstellung). Para Heidegger a instalação da obra de arte retém uma origem de erigir, no sentido de consagrar e glorificar³⁸⁸. Erigir (Er-richten) significa abrir mundo, no sentido da medida que o acompanha, na sua orientação, fornecendo para isso a sua sagração. A importância do erigir na origem da instalação prende-se com a essência do ser-da-obra, devido à sua morfologia original de instaladora. Na condição de ser colocada num lugar a *obra abre um mundo*, mantendo-o numa permanência que domina. “Ser obra quer dizer: instalar um mundo”³⁸⁹. Vemos assim desta forma o espaço constituir-se como um lugar objectivado, uma vez que a obra é lá erigida e consequentemente consagrada, para se apresentar à percepção na sua quantificação determinada ao mesmo que simbólica pelo objecto.

³⁸⁶ “the space, within which the sculptured structure can be met as an object present-at-hand; the space, which encloses the volume of the figure; the space, which subsists as the emptiness between volumes; - are no these three spaces in the unity of their interplay always merely derivative of one physical-technological space, even if calculative measurement cannot be applied to artistic figures?” in HEIDEGGER, Martin. *Art and Space*, p.5. Disponível em < <https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf> > consultado a 27 de Novembro de 2022.

³⁸⁷ HEIDEGGER, Martin. *Art and Space*, p.8. Disponível em < <https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf> > consultado a 27 de Novembro de 2022

³⁸⁸ “Consagrar quer dizer sagrar no sentido de que, no erigir pela obra, o sagrado é aberto como sagrado e o deus é convocado para o aberto do seu advento. ... No reflexo deste esplendor reluz, i.e., brilha o que chamamos mundo.” In Idem. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa. 2019, p.34.

³⁸⁹ Ibidem.

O espaço entendido como lugar, tem nas acepções físicas e simbólicas de espaço liso e estriado, propostos por Deleuze & Guattari, uma inovação na maneira de entender as permutações e oscilações da variabilidade do local de acção como um lugar essencialmente ambíguo. Estas duas vertentes são entendidas numa intencionalidade metodológica que transmite um campo de valores, sequenciados por modelos tecnológicos, musicais, modelos de longitude marítima, matemáticos e físicos, passando pela sua interconexão e interdependência num plano abstracto de realidade. O espaço liso, normalmente entendido como o espaço nómada por excelência, passa pela interpretação contínua do desenvolvimento formalista da paisagem, do espaço visualizado. A sua lisura compreende-se pela fusão de valores rítmicos, sejam eles numa notação musical, sejam numa equação matemática, como também num desdobramento nomádico do espaço desértico ou oceânico, tendo como acto a inscrição diagonal do traço representativo por entre o eixo referencial vertical/horizontal. O espaço estriado, entendido como espaço sedentário, como local de presença habitual, combina numa alternância recíproca elementos fixos e variáveis, produzindo uma ordem e sucessão formal distinta, com o objectivo de servir de organização linhas horizontais sob planos verticais de representação.

Daqui surge a dificuldade de explorar a distinta oposição e de perceber onde tem início uma para se desenvolver a outra, ou se as duas ocasionam momentos no espaço de perfeita interpenetração e desenvolvimento interno. O liso e o estriado são em primeira instância distinguidos por uma relação inversa entre o ponto e a linha (o estriado, compreendido como uma linha entre dois pontos e o liso, o ponto entre duas linhas); em segunda, pela natureza da linha (liso-direccional, intervalos abertos; estriado-dimensional, intervalos fechados); em terceira, prende-se com a superfície e o espaço. No espaço estriado, a superfície é fechada e colocada de acordo com determinados intervalos e pausas identificadas. No espaço liso, a distribuição no espaço é feita pelo próprio ente, de acordo com frequências e de acordo com a sua movimentação³⁹⁰. A partir da teoria das multiplicidades de Bergson, os autores para a posterior distinção clarificada destes

³⁹⁰ Numa analogia de cultivo e presença humana na existência da natureza, os autores escrevem que “as simple as this opposition is, it is not easy to place it. We cannot content ourselves with establishing an immediate opposition between the smooth ground of the nomadic animal raiser and the striated land of the sedentary cultivator.” In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.559.

espaços, identificam sistemas diferenciais dentro das multiplicidades. O sistema métrico e não-métrico, o extenso e o qualitativo, o centrado e o descentrado, o arborescente e o rizomático, o numérico e o simbólico, o direccional e o dimensional, o de magnitude e o de distância, a pausa e a frequência dando por fim lugar ao estriado e o liso³⁹¹.

Numa concretização destas tipologias espaciais e da sua representatividade no campo das artes visuais e da cultura abrangente a todas os locais de pertença da simbologia existencial humana, Deleuze & Guattari definem o modelo estético pela denominada *arte nómada*. As dicotomias estendem-se a um campo dialéctico de confronto, cujas premissas enquadram as possibilidades de numa inscrição formal dos valores plásticos, para deste modo, integrar a arte moderna e contemporânea numa identidade artística histórica. Antes da aplicação das tipologias do espaço, convém referir as tendências estruturantes do nomadismo artístico: a visão *close-range*, distinta da visão de longa-distância e o espaço táctil ou háptico por distinção com o espaço óptico. Com estas definições, os autores identificam o espaço liso como o objecto de uma visão próxima por excelência e como um elemento de um espaço háptico (podendo ser tanto visual como auditivo ou táctil). O espaço estriado, por sua vez relaciona-se por intermédio de uma visão mais distanciada organizada em redor de um espaço óptico. Contudo estas, acepções distintas não asseguram com total certeza a diferenciação real que os espaços contêm, visto que existe necessariamente um local de constante transformação e permuta onde eles se tornam incertos, até mesmos disruptores diferenciais³⁹².

A oposição entre o liso e o estriado, não pode ser simplesmente a diferenciação entre o local e o global. Por num caso particular, o global pode ainda ser relativo, bem como, o local pode já ser um absoluto. Quando há visão próxima, o espaço não pode ser considerado visual, ou então o olho e o seu mecanismo de visão detêm qualidades hápticas

³⁹¹ Mesmo dentro do espaço liso verificam-se modificações de distâncias, massas em constante metamorfose, como a sua própria essência, seja ela de deserto, de estepe, de oceano, torna-se uma multiplicidade não-métrica, descentrada, direccional. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.563.

³⁹² Deleuze & Guattari dão o exemplo do acto de pintar aproximado da tela, enquanto a visão do pintor necessita de uma distância considerável. Contudo, o pintor não se pode deixar afastar do objecto de criação. “Cézanne spoke of the need to no longer see the wheat field, to be too close to it, to lose oneself without landmarks in smooth space. Afterward, striation can emerge: drawing, strata, the earth, stubborn geometry, the measure of the world, geological foundations, everything falls straight down... The striated itself may in turn disappear in a catastrophe, opening the way for a new smooth space, and another striated space... in Ibidem, p.573.

associadas a função não-ópticas: nenhuma linha separa a terra do céu, entendidas como a mesma substância; não existe nem horizonte nem plano de fundo, nem persectiva, nem limite, nem contorno ou forma ou centro, visto que não existe distância intermediária, ou mesmo, toda a distância se qualifica pelo seu carácter intermediário. No espaço estriado associado ao espaço óptico da visão de longa distância, a relatividade global que o caracteriza, também requer o absoluto, mas numa perspectiva diferente. É contra este plano de fundo absoluto que o contorno relativo ou a sua forma aparece. O absoluto pode aparecer como integrador, mas só num espaço privilegiado, com um centro bem delimitado, no qual funciona como repelente contra qualquer ameaça que desintegre a unidade global. Aqui percebe-se a subsistência do espaço liso, para fazer nascer ou iniciar o estriado³⁹³. Os espaços promovem assim numa oscilação nem sempre definida e muitas das vezes sub-reptícia, locais de interpretação geológica, histórica, social e artística que suscitam nova interpretações da relação do homem com o mundo e no mundo.

Numa perspectiva filosófica assente sobre pressupostos arquitectónicos³⁹⁴, John Rajchman, identifica duas palavras, *fundo* e *fundação*, com potenciais conceptuais de identificação ou superação do solo do espaço. Seguindo a noção de Schopenhauer, de que a arquitectura é uma arte de superar o peso ou a gravidade e a resistência da matéria, a designação do *fundo* relaciona-se com uma básica infirmitude³⁹⁵ que a vontade, conceito central na teorização da representação do Mundo schopenhauriana, enquanto força vital imanente das coisas, tem de superar. Para o autor “a força da forma (formkraft) é a de nos elevar deste estado informe, contra o qual toda a vida se debate”³⁹⁶, onde por consequência, todos os princípios de regularidade, simetria, proporção e harmonia derivam.

³⁹³ Os espaços lisos identificam-se como integradores absolutos formados pelo horizonte, da estepe, do deserto, do mar para no seu equilíbrio imóvel, fazer nascer a possibilidade da forma. Esta forma associada ao absoluto, tem, por conseguinte, como missão aparecer como centro e desintegrar todos os traços vestigiais do espaço liso. “Thus the great imperial religions need a smooth space like the desert, but only in order to give it a law that is opposed to the nomos in every way, and converts the absolute.” In In DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.575.

³⁹⁴ Mas que podem naturalmente fazer a transição para as artes plásticas, nomeadamente, a escultura, pela significação semântica de volume, massa, escala, dimensão no espaço e percepção filosófica do acto de percepção.

³⁹⁵ RAJCHMAN, John. *Construções*. Relógio D’Água, Lisboa. 2002, p.84.

³⁹⁶ Ibidem.

Num primeiro exemplo, relacionado com a pertença do edifício arquitectónico, ou da peça escultórica, assentes sobre um solo, partindo da teorização dos sítios artificiais em Le Corbusier. Se para o arquitecto o solo natural é o inimigo do homem³⁹⁷, o ponto de partida do novo enquadramento será, portanto o de recusa da tradicional relação entre construção e solo/fundo, desistindo da continuidade em que a peça é designada como forma cujo fundo deriva de um local central escolhido. Daqui deriva a artificialidade da abstracção como solução de continuidade em que o eixo referencial do objecto se coordena às referências espaciais do local. A partir do momento em que a relação solo/fundo é identificada pelo seu falso naturalismo, o objecto poderá doravante ser, como designa o autor, de *ungrounded* (sem sustentação num fundo)³⁹⁸, adquirindo um sentido de exclusão, ou de negação de enquadramento do solo, liberto das amarras da tradição; caracterizado pela sua artificialidade em vez da sua naturalidade como solução de continuidade; abstracto em vez de figurativo, reduzido a uma linguagem universal, imaculada na sua pureza, reproduzível independentemente do seu grau de contingência e integrada num estado relacional de indiferença ao sítio natural.

A partir da ideia natural de fundo, Rajchman elenca algumas ideias funcionais, pertencentes à tradição histórica de edificar, de criar objectos artísticos, cujas oposições se prendiam com binómios antitéticos de naturalidade contra artificialidade, organicidade contra abstracção, expressão figurativa contra geométrica, forma contextual contra autónoma, no qual a valorização se estendia às primeiras categorias de forma a ressaltar a especificidade do sítio (*site-specific*), e por extensão o espaço enquanto seu promotor. Para Rajchman a produção contemporânea estende-se antes no intervalo das oposições, ou num local, caracterizado pelo desprendimento das formas de um fundo que soçobra (*unground*)³⁹⁹. Esta *ungroundness*, por assim dizer, requer uma indeterminação e uma resistência à vida orgânica da forma, que tenderá a substituir a noção geométrica e clara do espaço matemático, para um espaço nómada, um pouco como *Deleuze & Guattari* tendiam a entender o espaço multiplicado e em constante devir⁴⁰⁰.

³⁹⁷ LE CORBUSIER. *The Radiant City*. Orion Press, New York. 1967, p.55-56.

³⁹⁸ RAJCHMAN, John. *Construções*. Relógio D'Água, Lisboa. 2002, p.85.

³⁹⁹ Ibidem, p.86.

⁴⁰⁰ “Na minha opinião, essa filosofia necessitaria de um sentido de indeterminação na concepção de quem somos e, consequentemente, nos movimentos que os nossos corpos fazem no espaço das nossas vidas. Temos de nos encarar como seres vagos ou indefinidos, anteriores às qualidades fixas que nos prendem a

Isto requer então um afastamento da vida enquanto ramificação que se integra num fundo/solo. Com isto, verifica-se uma exponenciação de desenraizamento, enquanto membro integrante de um todo orgânico, desligando os vínculos sociais do espaço. Rajchman às definições artísticas de campo nómada de entendimento, acrescenta uma leitura sociológica e antropológica extensa a todos os quadrantes vivenciais do ser humano. “O mundo moderno emana padrões de demografia ou migração que colocam as pessoas em situações em que já não são capazes, relativamente, a si próprias ou às outras, de contar narrativas lineares das suas origens”⁴⁰¹. As narrativas desprendem-se do fundo que anteriormente as ancorava, tornando-se desarticuladas, construídas por sobreposição, justaposição ou desdobramento, em vez de suportadas por métodos assentes no desenvolvimento ou no progresso.

Este espaço moderno classifica-se pela sua *indefiniteness*⁴⁰², pela mutabilidade que os corpos adquirem enquanto promotores da sua consciência, agora tomados pela sua demarcada contingência e metamorfose, contrastantes com a especificidade identitária regular. Para o autor, a não-definição parte da premissa do corpo ser um qualquer corpo, tanto de impessoal como de supra-singular. O tornar-se corpo é aquilo que mais específico existe sobre o ser, sem porém, nunca se reduzir a nada de específico sobre ele, uma vez que “pressupõe que há sempre algo ainda para ser construído no nosso ser corpóreo e no nosso ser-com-outros”⁴⁰³. Isto significa uma aproximação e uma distanciação variável dos seres⁴⁰⁴. A teorização do espaço sem fundo pretende assim desta forma libertar a forma corporal, social, hierárquica, artística de uma associação opressiva de limite e fronteira, para aceder a uma nova modalidade de sentir o espaço. Um espaço, nómada, livre, sem coordenadas nem referências estáticas. A posição da escultura para Rajchman

fundos ou terras e, portanto, como seres sempre capazes de se libertarem de tais qualidades.” In *Ibidem*, p.91-92.

⁴⁰¹ RAJCHMAN, John. *Construções*. Relógio D’Água, Lisboa. 2002, p.93.

⁴⁰² *Ibidem*, p.93.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ “Quando abandonarmos a crença de que o mundo em que vivemos se enraíza no fundo, poderemos então chegar a um ponto em que a ruína do fundo e o nosso desprendimento deste (ungroundedness) já não são sentidos como ansiedade e desespero existenciais, mas como uma liberdade e uma leveza que finalmente nos permite mover-nos. O movimento e a indeterminação são inseparáveis: nenhum deles pode ser entendido sem o outro.” In *Ibidem*, p.94.

pode aspirar a uma emancipação do solo, sem, contudo, o apagar fisicamente, mas deter o poder de ultrapassá-lo numa modalidade isenta de conveniências tradicionais.

Numa configuração das ciências sociais do espaço enquanto elemento de significação, Henri Lefebvre na sua obra *La production de l'espace*, elaborou uma rede simbólica de espaços de inscrição, onde as envolventes urbanas, aliadas às materialidades universais partilham num mesmo dispositivo, a construção da realidade social. Em que medida pode o espaço ser *lido* ou *descodificado*, pergunta o autor? Na verdade, o que Lefebvre aponta, não pretende tornar-se numa categorização genésica do espaço, nem de individuar numa estratificação arqueológica as sucessivas camadas que compõem o solo potencial do evento social. O que, no entanto, esta avaliação do espaço implica é de salientar numa pré-existência espacial, a possibilidade de leitura e descodificação num espaço produzido, por intermédio de um processo de significação⁴⁰⁵. Historicamente os modelos organizadores do espaço abstracto, mental e matemático, identificados como concepções acríticas e desvalorizadores da simbologia quotidiana da presença humana, são contrapostos a um conceito de espaço social. A passagem do modelo teorizante para um modelo actuante, da organização para a fragmentação em multiplicidades interpretantes derivadas da prática social, pretende combater ideologicamente os fenómenos distanciados da teoria.

A teleologia subjacente a esta identificação produtiva, estende-se à identificação englobante, em que o denominado espaço social, revelado na sua íntima particularidade, será doravante indistinto e sem contradição do espaço mental (assim definido pela filosofia e matemática), assim como com o espaço físico (definido pela actividade prática/sensorial e a natureza da percepção)⁴⁰⁶. Lefebvre pretende demonstrar que o espaço social não é constituído por um agregado de coisas ou objectos ou mesmo um acúmulo de dados sensoriais, nem por uma parcela composta por vários conteúdos,

⁴⁰⁵ “Such a space implies a process of signification. And even if there is no general code of space, inherent to language or to all languages, there may have existed specific codes, established at specific historical periods and varying in their effects. If so, interested subjects, as members of a particular society, would have acceded by this means at once to their space and to their status as subjects acting within that space and (in the broadest sense of the word) comprehending it.” In LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Blackwell Publishing, London. 1991, p.17.

⁴⁰⁶ Ibidem, p.27.

irredutível a uma forma imposta sobre os fenómenos, sobre as coisas, sobre a materialidade física objectual.

Com bases subjacentes num pensamento fenomenológico, acrescentado por uma militância política, o autor, refere que a cognição do espaço não pode derivar de uma teoria isolada, cujas ramificações são cortadas, numa concepção irrealista e materialmente afastada das contingências humanas, mas antes, por uma oscilação experiencial, cuja vivência se torna formatada ao longo da linearidade histórica, pelas suas condições particulares, envolvidas no evento existencial do ser. Isto não é o trabalho de um momento para uma sociedade gerar ou produzir, um apropriado espaço social no qual pode realizar uma forma, por intermédio de uma auto-apresentação ou de um auto-representação. Um espaço social onde a esfera humana não é idêntica, e onde tanto pode servir para os dois momentos irredutíveis da sua existência, como berço e como túmulo, não pode ser referido como uma organização criativa, de realização *ex nihilo*, mas de um contínuo e variável *processo*⁴⁰⁷.

Este *processo*, enquadra-se posteriormente numa configuração de espaço, abrangente a uma multiplicidade de intersecções, cada uma com a sua localização devidamente enquadrada. Mesmo nas representações das relações de produção, na qual derivam relações de poder, o espaço surge como o local privilegiado de acção: o espaço contém-nas em forma de edifícios, monumentos e obras de arte. Com isto Lefebvre desenha uma tríade conceptual, que servirá de apoio conceptual para a inscrição do *processo* social, designado pela actividade humana. A *práctica espacial*, que envolve produção e reprodução, e as localizações particulares e módulos espaciais característicos de cada formação social. Esta prática garante continuidade e coesão. O seu enquadramento no espaço social, e para cada membro de uma sociedade e a sua consequente relação, releva da coesão, cujo objectivo, prende-se com um nível garantido de competência e um específico nível de performance. A *representação do espaço* está conectada às relações de produção e subjacente à ordem por elas imposta, resultando numa configuração do conhecimento, dos códigos, dos sinais e signos relacionais. Os *espaços representacionais*,

⁴⁰⁷ LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Blackwell Publishing, London. 1991, p.34. "If space is a product, our knowledge of it must be expected to reproduce and expound the process of production." In *Ibidem*, p.36.

envolvendo complexos simbolismos, umas vezes codificados, outras vezes um pouco mais desvelados, têm na sua formulação uma ligação à identificação clandestina ou *underground* da vida social, como também à arte (designada eventualmente como um código pertencente aos espaços representacionais do que a um código abrangente do espaço)⁴⁰⁸. Os *espaços representacionais* configuram o lugar simbólico, afastado da elementaridade referencial de coordenadas de um espaço homogéneo, para assim darem visibilidade à pertença da obra artística. A obra encontra deste modo o seu espaço social, afastado clandestinamente das relações de poder estabelecidas pela prática social vigente numa determinada sociedade.

Numa continuação da transformação do espaço social e do espaço de inserção da obra de arte, Guy Debord, pertencente ao grupo *Internationale Situationniste*, elaborou um conceito de vivacidade urbana⁴⁰⁹, entendido numa perspectiva comportamental desviante em relação à norma quotidiana de deslocamento⁴¹⁰. Debord identifica a mudança do mundo, a necessidade de recorrer a diferentes meios de promover a acção militante, a promoção dos valores existenciais, pela descoberta interactiva de mudanças revolucionárias⁴¹¹. A ideia central passa então pela construção de situações, ou seja, uma concreta construção de ambiências momentâneas de existência e a sua consequente transformação numa instância passional superior. Para o autor, esta construção teria

⁴⁰⁸ LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Blackwell Publishing, London. 1991, p.33.

⁴⁰⁹ Ana Alves entende o conceito como pertencente a uma longa linhagem referencial de passeios deambulantes pela e na cidade como a *flânerie* de Baudelaire, a pulsão da avenida Névisky de Gogol, as ruas de Londres em *Mrs Dalloway* de Woolf, a Nova Iorque de, dos Passos, ou mesmo os percursos em *Nadja* de Bréton. ALVES, Ana Margarida Duarte Brito. *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Janeiro de 2011, p.125.

⁴¹⁰ Gonçalo M. Tavares, a propósito de Debord refere “a possibilidade de reduzir uma existência humana aos movimentos do corpo, mas propriamente às suas deslocações no espaço. Pelo percurso, pelos caminhos, temos a revelação da existência: como se a direcção dos passos revelasse uma musculatura existencial, uma musculatura associada a hábitos, uma musculatura de hábitos. Neste sentido, de um modo directo e linear, mudar de movimentos é mudar de vida.” In TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Relógio D’Água, Lisboa. 2019, p.122.

⁴¹¹ DEBORD, Guy. “*Writings from the Situationist International*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.701.

necessariamente de se iniciar nas denominadas ruínas do espectáculo moderno e as suas composições teriam de ser efémeras, sem perspectiva de futuro- meras passagens⁴¹².

Daqui surge a noção de *dérive*⁴¹³ (deriva), como motivo essencial para a acção e deslocação de movimentos, como variabilidade instantânea, num território propício para deambulações-em devir, cujas marcas após o término da acção, serão apagadas e futuramente renovadas. A espacialização psico-geográfica, identificada pelo manifesto, permite criar uma rede de acasos, mantida pelo carácter marginal do passeio citadino, que uma vez traçada, não poderá ser fixada num itinerário determinado, mas sim aniquilada da superfície da visibilidade, para novas e diversas ruminações do corpo senciente na redescoberta espacial. Debord numa crítica à sociedade territorial actual, identifica as unidades atmosféricas, propiciadas utopicamente pela liberdade desvinculada das amarras opressivas, marcadas por extensas e indistintas regiões fronteiriças que envolvem e diminuem o plano de acção possível. A deriva pretende deste modo propor uma gradual diminuição das fronteiras, estabelecidas por estratégias histórias, sociais e políticas, por instâncias de poder, até à sua completa supressão.

A deriva associada a uma constante divergência dos parâmetros funcionais de deslocamento, liberta a possibilidade de criação de espaços múltiplos, não únicos, que se desdobram, a partir da assimilação visível da realidade. Ora, desta forma, a realidade passa para segundo plano, de maneira a substanciar uma capacidade prodigiosa de recriar no já feito, de reordenar no já ordenado, uma reformulação de existências na pré-existência, para conseguir a derivação pretendida. Estas construções criativas de experiência, de múltiplas possibilidades, construídas pelo ser vivente em clara contradição à intuição dada pela materialidade do mundo, são elaborações que não se sujeitam a uma passividade existencial, mas, pelo contrário, formulam novas existências na própria existência. Por isso, e com base na técnica de Debord, Gonçalo M. Tavares distingue duas tipologias de movimentação. Por um lado, os *movimentos recpetores da*

⁴¹² DEBORD, Guy. “*Writings from the Situationist International*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.703.

⁴¹³ “Among the various situationist methods is the derive (literally: drifting), a technique of transient passage through varied ambiances. The derive entails playful-constructive behavior and awareness of psycho-geographical effects; which completely distinguishes it from the classical notions of the journey and the stroll.” In *Ibidem*.

existência, que recebem os acontecimentos e tentam adaptar-se a eles o melhor possível. Por outro, os *movimentos emissores da existência*, onde melhor se enquadra a teoria da deriva debordiana, caracterizada por movimentos que criam deliberadamente situações concretas, alternando as condições momentâneas de existência⁴¹⁴.

A deriva pretende assim destruir situações fixas, derribando os movimentos e percursos que uma determinada sociedade impõe e fixa ao corpo, para posteriormente construir as suas próprias deambulações espaciais, numa pessoalizada dimensão existencial, a sua própria psico-geografia. O passeio como deriva resulta numa existência que se vai formando e postulando enquanto agente à medida que vai traçando o seu percurso singular, individualizado na sua única tentativa contingente de acção, avançando, cruzando, afastando de situações estabelecidas, para desembocar numa atitude fenomenológica indiferenciada e irrepetível.

A deriva e as componentes associadas ao movimento pertencem a uma fenomenologia territorial que impõe uma estratégia de deambulação ao observador, que desta forma, obtém uma espécie de emancipação activa na sua participação da experiência procurada. A experiência torna-se uma condição fundamental da construção e visualização do espaço, como um local perene de contaminações sociais, mas também como um local isento de marcas, pronto a servir de receptor para a integração futura de um objecto. John Dewey na sua obra *Art as Experience* revela precisamente este lado experiencial associado à condição empírica da obra de arte⁴¹⁵. Existe aqui uma percepção concreta, afastada de um universo abstracto da forma, em que o ser desdobra-se em inquirições sensoriais, resultantes das condições ambientais, num sentido fenomenal de acontecimento, onde as modulações inerentes à percepção, sejam de escala, direcção, movimento, distância ou aproximação, afectam directamente a linha de observação e, por conseguinte, a afectação dispositiva do ser.

A experiência acontece então, pela sua tremenda importância (palavras do autor), relativamente ao impacto rememorativo que ela virá a ter, num futuro indefinido, ou

⁴¹⁴ TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2019, p.123.

⁴¹⁵ "Experience occurs continuously, because the interaction of live creature and environing conditions is involved in the very process of living. Under conditions of resistance and conflict, aspects and elements of the self and the world that are implicated in this interaction qualify experience with emotions and ideas so that conscious intent emerges." In DEWEY, John. *Art as Experience*. Perigee, New York. 1980, p.35.

mesmo a experiência como acontecimento fortuito, que do anonimato se proclama como um evento inolvidável. Para Dewey, nestas tipologias experienciais, cada parte da sua integridade desenvolve-se por intermédio de um fluxo livre, sem fendas nem intervalos deixados em aberto, enquanto, nenhuma destas partes tenha de perder a sua identidade própria. Graças a esta continuidade, na experiência não há ocorrência de buracos, junções mecanizadas opostas à organicidade da livre exposição, nem centros isentos de expressão. Existem pausas, lugares de repouso para pontuar e definir a qualidade do movimento. Numa obra de arte, diferentes actos, episódios, ocorrências misturam e fundem-se num invólucro unitário, e, no entanto, não perdem as suas características singulares. Contudo, o resultado da unidade experiencial é revelado por uma qualidade singular ressaltada pelo ser que a experiência no acto da sua duração⁴¹⁶.

Uma experiência composta por padrões e estruturas, tem no seu centro relacional um mecanismo de oscilação entre percepções sensoriais, denominadas pelo autor de *doing* (fazer) e *undergoing* (passar por)⁴¹⁷. Estes dois termos enlaçam-se no acto da percepção, enquanto agentes da acção inicial, desencadeada pelo ser central, e, por conseguinte, as consequências que daí derivam. A interpretação significativa resulta da junção num todo homogéneo, onde as partes se enformam no resultado final, no objectivo da experiência. A experiência pode ser também limitada por todas as causas que interfiram na percepção relacional, derivada de um desequilíbrio das instâncias fundamentais, do fazer e do passar por⁴¹⁸. Este desequilíbrio propicia uma vantagem perceptiva ao acto da receptividade, cujas marcas são evidenciadas por um desfasamento da concretude experiencial ocorrida no seio interno do ser, como também num excesso de acção, levar a que o ente se torne num agente sem finalidade concreta e actue por intermédio apenas e só do seu próprio impulso.

Esta componente vivencial viabiliza o desenvolvimento das premissas construtivas da experiência, enquanto um acto englobante, cujo início e fim é determinado pelo movimento e pela sua capacidade de se desenvolver num quadro perceptivo de integração

⁴¹⁶ DEWEY, John. *Art as Experience*. Perigee, New York. 1980, p.36-37.

⁴¹⁷ Ibidem, p.44.

⁴¹⁸ “There may be interference because of excess on the side of doing or of excess on the side of receptivity, of undergoing. Unbalance on either side blurs the perception of relations and leaves the experience partial and distorted, with scant or false meaning.” In Ibidem.

sensorial, intelectual num determinado contexto. Dewey, vê o objecto, como uma construção expressiva, como *a expressão*, tanto válida como uma acção e como o seu resultado. O objecto pode ser o entorno espacial onde a categoria experiencial se insere, contextualizando-se ao mesmo tempo que liberta a possibilidade expressiva de penetrar no objecto por intermédio da sua capacidade de formular significância. A significação pertence deste modo à percepção do objecto num enquadramento organizacional nas coordenadas espaciais de um lugar.

David Summers, numa concretização funcional dos métodos fenomenologistas associados a categorias de experiência, faz a distinção entre espaços virtuais e espaços reais. Os espaços virtuais caracterizam-se pela percepção imagética estabilizada numa superfície, numa espécie de mimetização das referências tridimensionais de um conjunto espacial universal. Os espaços virtuais caracterizam-se por serem *representações do espaço*, cujas premissas se desenvolvem por intermédio de uma caracterização sem espessura, nem dimensões sujeitas a constatações antropomorfas. Estes espaços, podem ser elaborados para descrever e interpretar lugares reais, sob planos projectantes, incidindo paralelamente com imaginários. Em todos os casos, este espaço torna-se credível, ocupável e passível de ser atravessado por um mapeamento fictício, elencado pela imaginação experiencial.

Os espaços reais são caracterizados por serem locais onde se encontra a realidade material e biológica, funcionantes num aglomerado, caracterizada pela vivência como experiência. Dentro da realidade, Summers faz a distinção entre espaços sociais e espaços pessoais, assentes sobre dois *media* artísticos. Os espaços sociais, definidos pela arquitectura, são definidos pela sua marcação territorial e pela sua delimitação espacial dentro um conjunto alargado de espaço. Estes espaços acabam por englobar todos os outros espaços mencionados, pela sua inclusão vivencial da experiência com um todo, onde as partes se enformam para desenvolverem características operantes de experiência⁴¹⁹. Os espaços pessoais, identificados pela arte escultórica, são articulados pelas relações dos objecto no espaço real acondicionado pela existência corporal do ser,

⁴¹⁹ “As social space, Architecture embraces the specifically articulated personal space of sculpture as well as the formats necessary for virtual spaces, and the conditional categories of personal space are embraced by those of social space, much as individuals belong to groups.” In SUMMERS, David. *Real Spaces*. Phaidon, London. 2003, p.43.

cuja envolveria remete para compreensões de “sizes, uprightness, facing, handedness, vulnerability, temporal finitude, capacities for movement, strenghts, reaches and grasps”⁴²⁰. Este inventário categorial de percepção alia a movimentação corporal à identificação sensorial e sensitiva do ente na procura expressiva de um espaço pessoal, onde a escultura se integra numa organização ontológica e referencial do lugar como instância personalizada. Estes espaços são também referenciados pela sua capacidade de serem formulados pela tangibilidade, pela sua ordenação manipulável, pela sua facilidade de deslocamento e de transporte, pelo seu dispositivo de possessão, tal como os seus opostos. A pessoalização espacial ocorre quando as referenciações reais se dimensionam numa escala existencial aproximada da capacidade de percepção simbólica-real do ser.

Adolf Hildebrand em *Das problem der form*, parte do movimento para a concretização do espaço, assente na relação íntima entre espectador e objecto. O início do movimento tem uma origem dual, que se divide numa relação formal entendida num plano tridimensional a partir dos conceitos de *pura visão* e *visão cinestésica*. Refere-se o exemplo de um objecto com os seus limites e plano de fundos, juntando-lhe uma linha de visão em que o observador pode tomar a sua posição de domínio nas mais variadas distâncias e ângulos do objecto. Posteriormente, o observador perde de vista, devida a uma grande distância que o separa do objecto, na qual os seus olhos já não podem produzir um ângulo de convergência sobre ele, mas vislumbrá-lo paralelamente para a distância. Doravante, duas imagens retinianas tornam-se idênticas, na formulação da ideia do objecto tridimensional. Esta visão produz-se, através da relação focal de distância, visão estereoscópica, que à ideia da tridimensionalidade anterior, acrescenta-lhe factores às duas dimensões, como diferenciações tonais, lumínicas, sombreados, tamanhos, proporções, perspectivas e amalgamentos, permitindo fazer a distinção entre aquilo que se encontra perto daquilo que está longe.

A visão não estática dá-se pela aproximação gradual do sujeito observador ao objecto observado. Hildebrand menciona que, após sucessivas leituras de campo, os olhos terão de requerer um diferente enquadramento focal, associado a diversos ângulos de convergência que exponenciam as primeiras percepções tomadas no espaço. Em vez de

⁴²⁰ SUMMERS, David. *Real Spaces*. Phaidon, London. 2003, p.43.

uma imagem completa, o sujeito adquire um conjunto variável delas, que por sua vez, são interconectadas por uma veloz sucessão de movimentos oculares. Quanto mais próxima a linha de visão, mais movimentações necessárias a conceptualização retiniana terá de produzir, fragmentando em várias partes a imagem completa anterior. A intensidade da aproximação suscita no sujeito, um cada vez mais limitado campo de visão, até à contracção final, onde a linha dos olhos só poderá fixar um ponto no espaço. Portanto, Hildebrand esclarece que a percepção espacial do observador do entorno físico estabelecido por linhas visuais, deriva necessariamente das contingências momentâneas dos movimentos dos olhos estabelecidos em diferentes direcções, a diferentes distâncias⁴²¹.

A especificidade mental do escultor, Hildebrand continua, consiste em ideias cinestésicas, visto que nelas, este dá-lhes expressão por intermédio da solidez do material. A projecção visual desta representação, leva o observador a que forme uma concepção unitária da ideia e forma do objecto. Contudo, o escultor não pode ter como princípio o desenvolvimento das formas expressivas entendidas enquanto visão estereoscópica, ou separadamente num campo próximo retiniano, senão seria sempre apresentada como se de uma projecção visual se tratasse. A unidade do escultor deve depender da sua *clareza pictórica*⁴²².

O que importar ressaltar em Hildebrand é a sua noção de espaço enquanto agente mediador de comportamentos visuais que o sujeito adquire na observação aproximada ou distanciada do objecto. A relação entre sujeito e objecto torna-se o elemento central da sua teoria, elencados num palco visual espacial cujas referências permitem estabelecer modalidades de compreensão e percepção. A clarificação formal deriva de uma contemplação distanciada que ao oferecer uma imagem bidimensional unificada, assegura a distância como elemento agregador de todos os objectos situados num mesmo plano. Já a visão próxima e cinestésica oferece uma potência estereoscópica que coloca em

⁴²¹ “Our ability to receive and understand a pure visual impression as such, illustrated by a binocular-parallel and monocular vision, is now superseded by an ability to receive and understand by the aid of acts of movement.” In HILDEBRAND, Adolf. *The Problem of Form*. G.E. Stechert & Co., New York. 1907, p.22-23.

⁴²² Ibidem, p.33. Hildebrand vê ainda a necessidade da escultura se conformar a um plano bidimensional pictórico, onde a visualização enquanto obra denota ainda o seu carácter de alguma forma transcendental, cuja materialidade se apaga para se relevar num todo formal visual.

evidência as qualidades do espaço por meio de impressões sucessivas que obrigam o olho a adoptar distintas acomodações focais, gerando deste modo, uma sensação de tridimensionalidade do espaço.

O espaço fica assim formulado por uma aproximação à realidade do mundo, pela sua aproximação ao sujeito que visualiza a peça, baseada nas suas próprias contingências formais e corporais, associadas a elementos fantasistas e simbólicos de uma pertença ontológica que individualiza o espaço real. A escultura, enquanto elemento funcional da tridimensionalidade, associada a valores volumétricos, sustentada por eixos referenciais variáveis, englobadas por noções de escala pertencentes ao domínio do tangível, enquanto factor empírico, é referenciada como um objecto pertencente à esfera do real, mediada pela criação artística e pela observação visual.⁴²³

Devido à multiplicidade de divergência de ocorrências formais que a escultura, atravessou a partir da modernidade, Jean Selz, em 1963, acreditou que a escultura deixara de ser possível como elemento de compreensão, como instância equilibrada de proporções e escalas pretensamente reconhecíveis. A unidade de estilo e conjunto de técnicas a ela associada, deu lugar a uma pluralidade de metodologias e materialidades inusitadas e nunca até então pensadas, que a escultura poderia doravante ser denominada como *déroutante*⁴²⁴. A familiarização da escultura e dos elementos para esculpir, as técnicas a eles associadas, bem como a escolha dos materiais, levaram a que Selz reconhecesse a sua dificuldade na aceitação e até no reconhecimento da escultura enquanto objecto classicamente definido⁴²⁵.

Contudo, esta dificuldade de referenciação nos moldes tradicionais que a escultura parecera ter rompido ou mesmo corrompido, o conceito de esculpir enquanto acto de pertença do homem, poderiam não ter sido resvalado para uma ressemantização conceptual. Uma das elementaridades escultóricas ao prender-se com o volume real, que o tornava num objecto pertencente ao mundo das formas materiais e da realidade palpável

⁴²³ HILDEBRAND, Adolf. *The Problem of Form*. G.E.Stechert & Co., New York. 1907, p.33-34.

⁴²⁴ SELZ, Jean. *Découverte de la sculpture moderne*. George Braziller, New York. 1963, p.4.

⁴²⁵ “Au milieu d’un tel dédale de formes, de conceptions, d’intentions et de matériaux, il semble impossible de découvrir vers quoi évolue la sculpture et il est souvent très difficile de comprendre par quels chemins de l’esprit, de l’oeil et de la main elle est parvenue à ces stades de réalisation. Aussi, si l’on compare une oeuvre sculptée il y a un siècle...avec une des œuvres les plus manifestement abstraites d’aujourd’hui, on peut sérieusement se demander si le mot sculpture n’a pas changé de signification.” In Ibidem, p.10-12.

e tangível, levava a que o autor designasse a escultura pela sua presença, ou seja, pela pertença partilhada com o homem num determinado contexto espacial⁴²⁶. É com este estatuto de objecto, que independentemente da sua qualidade representativa e da sua apresentação antropomorfa ou mimética que possa estabelecer com alguma presença extra-artística, coloca a escultura no seio da pura presença, da pura facticidade da forma tridimensional háptica e óptica. Selz dá um exemplo concreto: “un cheval en Pierre n’est pas une référence à l’idée de cheval. Même s’il nous renvoi par l’imagination à un ailleurs où se trouverait un cheval vivant, modèle de ce cheval de pierre, il est avant tout un vrai cheval de pierre. Cela veut dire que par sa forme, par son volume et par sa matière, il est un compromis entre le réel et la fiction”⁴²⁷.

É precisamente nesta noção verdadeira, não da representação, nem das ideias reais a elas associadas, que a concepção de escultura adquire a sua veracidade, a sua verdadeira essência: não o cavalo como ideia equina; nem a mimetização aproximativa da imaginação cavalo sustentada na realidade, projectada pela fantasia; mas um cavalo verdadeiramente real pela sua materialidade, pela sua composição, neste caso de pedra, que adquire a sua presença enquanto elemento englobante do território universal partilhado pelos seres e objectos. A escultura moderna, na concepção de Jean Selz, configura-se por intermédio do seu valor formal, cuja relação com o sujeito observador obedece a percepções contínuas, sustentadas por um fundo espacial capaz de os dois albergar.

Para voltarmos um pouco atrás, ao século XVIII, Hegel relaciona a escultura como símbolo de pertença a uma estrutura espacial, devido à sua essencialidade física na envolvente do lugar seleccionado. A própria execução da peça já deveria ser realizada com a ideia final de colocação em mente, ou seja, o espaço, poderia ser entendido numa atitude prática como uma espécie de *apriori* objectual. A localização, a envolvência e as suas especificidades referenciais, sejam no exterior, sejam no interior, deveriam ser tomadas sempre em consideração aquando da concretização conceptual da obra em questão. Para

⁴²⁶ SELZ, Jean. *Découverte de la sculpture moderne*. George Braziller, New York. 1963, p.12.

⁴²⁷ Ibidem, p.14.

marcar a sua posição no terreno demarcada, a estátua devia ser colocada num plinto ou pedestal para identificar um intervalo transcendental no espaço homogéneo⁴²⁸.

Esta problematização da importância espacial da colocação da escultura é salientada por David F.Martin. O espaço que se estende à volta da escultura, embora não fazendo parte do seu corpo material, nem de nenhuma extensão directa, é uma parte essencial da sua estrutura perceptível. As suas forças perpétuas neste espaço em volta impactam numa intensificação fenomenológica, os corpos dos sujeitos observadores, concedendo-lhe uma visualização translúcida, uma espessura, que se perde quando a *media* artística é apresentada a duas dimensões, como o caso da pintura⁴²⁹. Tendo em vista esta aproximação perceptiva, Robert Hopkins, para um maior desenvolvimento prático na tentativa de integração do espaço enquanto elemento fundamental ou funcional da escultura, elenca dois tipos de espaço. Um caracterizado pelo seu lado mais metafísico, onde dois espaços se diferem desestabilizando o *continuum* espacial. Ao não haver uma ligação estrutural linear entre secções de um determinado espaço, nomeadamente de uma galeria ou de um museu, leva a que a peça autonomize a sua parcela territorial demarcada da restante, incutindo-lhe uma afectação, potenciação, significação diferente, em relação à restante localização espacial: o lugar da escultura não é igual na sua constatação qualitativa como também quantitativa em relação ao espaço vazio, desocupado. O outro prende-se com as demarcações ou elaborações fronteiriças dentro do *continuum* espacial. Aqui Hopkins identifica uma sala e as suas propriedades arquitectónicas, que por uma atribuição matemática, como também simbólica, com valores diferentes. Uma parede distancia-se de uma janela, tal como uma passagem de ligação entre duas salas não é o mesmo que uma porta. Estas definições estruturais, habitualmente definidas num programa constructivo elementar podem tomar proporções diversas quando passam a ser habitadas pela escultura e pela sua intensidade envolvente. Aquilo que eram unidades parciais discretas, tidas como referências às soluções arquitectónicas, podem tornar-se elementos de questionamento e inquirição interpretante, uma vez o seu contacto com uma

⁴²⁸ HEGEL, G.W.F. *Aesthetics: Lectures on fine art Vol.II*. Oxford University Press, Oxford. 1974, p.702.

⁴²⁹ MARTIN, David F. “*The autonomy of sculpture*” in *Journal of Aesthetics and Art criticism* 34. 1976, p.273.

peça escultórica, que exponha o seu volume, escala, dimensionalidade da matéria e a sua consequente penetração simbólica no espaço⁴³⁰.

Contudo, Susanne Langer, aborda a criação da escultura e da sua consequente posição espacial, como uma espécie de espaço virtual, ou seja, uma caracterização que fuja ao espaço quotidiano e tenha na sua morfologia estruturante a possibilidade de divergência do real, enquanto factor único de experiência. Para isso, a autora, distingue em cada ser uma *ambiência*, definida por uma organização espacial, em que o observador é capaz de entender uma rede cinestésica de volumes tangíveis dos objectos, dos intervalos de vazio deixados entre eles, onde no espaço a sua percepção ocupa uma posição central⁴³¹. Posteriormente o sujeito é capaz de observar o espaço em torno de uma escultura como concentricidade dinamizada pelas suas possibilidades cinestésicas. Uma peça escultórica é um centro tridimensional espacial. É um volume de virtualidade cinestésica, que acaba por dominar a envolvência do lugar, e este espaço deriva as suas proporções e relações por intermédio do objecto, tal como o espaço actual quando observado pelo espectador. Portanto, a escultura para Langer é literalmente a imagem do volume cinestésico enquadrado num espaço sensorial⁴³².

Similar entendimento de espaço, como uma espécie de activação orgânica proposta pela peça objectual, o caso da escultura, tem Bollnow, que não o entende como um espaço matemático característico de uma abrangente homogeneidade. Porque senão todos os pontos e todas as direcções seriam subordinadas à mesma escala valorativa, nenhuma preferida nem nenhuma preterida. Em vez deste espaço abstracto, qualificado pela sua dimensão matemática e um pouco na esteira da fenomenologia, o autor propõe a noção de *lived-space* (espaço vivido)⁴³³. Este espaço é caracterizado pela centralização que o corpo humano tem como ponto original de um sistema axial de planos verticais e horizontais. O ponto zero pode não ser necessariamente o local axial onde o ser corpóreo

⁴³⁰ HOPKINS, Robert. *Sculpture and Space*. in LOPES, Dominic McIver; KIERAN, Matthews. *Imagination, Philosophy, and the Arts*. Routledge, London. 2003, p.10-11.

⁴³¹ “his body and the range of free motion, its breathing space and the reach of its limbs, are his own kinetic volume, the point of orientation from which he plots the world of tangible reality – objects, distances, motions, shape and size and mass.” In LANGER, Susanne. *Feeling and Form*. Charles Scribners & Sons, New York. 1953, p.90.

⁴³² Ibidem, p.91-92.

⁴³³ BOLLNOW, O.F. “*Lived-space*” in *Philosophy Today*, V. 1961, p.31.

se encontre num determinado momento, mas sim o lugar natural onde ele pertence. É a sua casa, ou algum elemento fundamental de pertença na vida existencial, que se torna o ponto referencial à volta do qual é construído o mundo espacial, e, por conseguinte, todo o movimento real, dimensional no espaço, ocorre com base numa aproximação ou afastamento da casa de origem⁴³⁴. Egocentrismo espacial, como definido pelo autor, torna-se a centralidade referencial da organização do ser, enquanto a exterioridade contém uma percepção de afastamento e distanciamento simbólico. Deste modo, o espaço pode ser simbólico nas suas referenciações a um sistema de coordenadas reais, e ao mesmo tempo, ser um espaço caotizada pelo desconhecimento relativo à distanciação do ponto de referência, a casa.

É precisamente este ponto de referência que Bachelard desenvolve a partir da questão de tamanho num contexto espacial. O tamanho é aquela instância quando o lado psicológico pode-se expandir num espaço ideal muito para além de si mesmo. “Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being which life curbs and caution arrests, but which starts again when we are alone. As soon as we become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. Indeed, immensity is the movement of a motionless man”⁴³⁵. A partir desta mesma ideia, Gonçalo M. Tavares refere que a imobilidade é não sair da posição anterior, tratando-se de uma ligação fixa, sem referências extra senão as do corpo como objecto. A imobilidade física não é ausência de movimento, mas, como chama o autor, fixação, ou seja, a transformação do movimento no seu oposto, como qualquer coisa que tome o seu espaço, volume, tornando-se num movimento que pode ser contemplado quantas vezes possível, graças à imobilidade⁴³⁶. Se o espaço pode ser perceptível a partir das forças cinestésicas dadas pelos seus objectos contidos, a imobilidade e o sentido simbólico de pertença a um ponto de referência espacial potenciam diálogos pregnantes de possibilidades interpretativas que não possuam exclusivamente uma dimensão matemática e lógica, mas uma

⁴³⁴ “Bollnow sees the inner space of the house as a private and safe space that is separated from the outer space of abandonment and danger. The world beyond the protective boundaries of the house is characterized by breadth or unrestrictedness, strangeness, and distance, yet it is opened up by roads and paths through which people structure their space as a reflection of the lines of force along which they move.” In BERLEANT, Arnold. *Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture*. Ashgate Publishing, Aldershot. 2005, p.16.

⁴³⁵ BACHELARD, Gaston. *Poetics of Space*. Penguin Books. 2014, p.184.

⁴³⁶ TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2019, p.244.

divergência concatenada pelas leis experienciais interiores, transportando os objectos para novas realidades instaladas na realidade original.

O fenómeno de organização estética para Raymond Bayer é marcado por uma circunscrição de restrições e alargamentos, de contracções e extensões da fisicalidade do suporte referencial. Este espaço é perceptível por intermédio de uma repartição de volumes, constatando os seus limites bem como as suas cadências e desdobramentos. Estes limites tornam-se referenciais a partir da escala humana. No lugar de um módulo de dimensões variáveis, como o caso da escultura ou mesmo de um edifício, a mediação de medida é uniforme, visto que esta é concebida pela escala real do homem, enquanto ser perceptor, só depois é que a natureza dos materiais entra em questão. Para Bayer, este princípio obriga sempre o artista a dimensionar a obra em relação à escala humana, a ter em conta a dimensão dos materiais utilizados⁴³⁷.

Na construção de obras plásticas é revelado uma intenção de ocupar um espaço, seja pelas suas dimensões, estratégias compositivas, estruturação tridimensional, como uma espécie de espaço-limite próprio de toda a escultura. A parecença cinestésica e a abstracção esquemática de movimento entendido através de dispositivos formalistas que na sua imobilidade parecem destinados a incutir um sentido rítmico à composição. Bayer refere que a linha que é vista e que a nossa visão estética transforma em viva, pertence ao espaço real. O observador projecta-se nele, tornando-o dotada de animação, espiritualizado e personalizado pelo sujeito. Ou seja, o espaço, dotado de características manifestamente reais, sustentadas sob uma base matemática e lógica positivista, é também explorado pelas noções animistas que Victor Basch ou mesmo Wilhelm Worringer fazem da vivacidade da forma. Se o espaço pertence à realidade é também ele explorado pela interioridade do sujeito pertencente à esfera real⁴³⁸.

⁴³⁷ “Une porte ne grandira plus en proportion de l’édifice, car la porte est faite pour l’homme, elle conservera l’échelle de sa destination; un degré sera toujours un degré praticable. C’est donc l’homme qui devient le module, et ce module est invariable.” In BAYER, Raymond. *Traité d’Esthétique*. Armand Colin Libraire, Paris. 1956, p.33. Convém salientar o enquadramento desta citação numa prática arquitectónica dos materiais e da sua escala, mas que poderá ser alargada a um âmbito escultórico, pela sua analogia tridimensional e pela sua valorização de escala, sem, contudo, servir de base a uma estrutura funcional e habitacional.

⁴³⁸ “La pierre tend vers la terre; un corps se meut dans telle direction, un roc se dresse: partout, nous percevons des efforts, des forces, des activités, c’est-à-dire mon effort, ma force, mon activité. Et en projetant dans la nature ma force... j’y projette en même temps les sentiments qui accompagnent en moi

Passando agora da interpretação directa do espaço, para a noção de corpo escultórico que aí se instala, Rosalind Krauss, no seu seminal *Passages in modern sculpture*, elencou diversos factores que contribuíram para a presença da escultura no espaço, como um agente auto-referente, ultrapassando as noções tradicionais e historicistas da linha e contorno sustentado na massa, para desenvolverem uma composição equilibrada e sustentada por eixos referenciais harmoniosos e claros. Uma das mais relevantes tarefas é a de desequilibrar o centro compositivo da escultura, bem como de destruir simbolicamente e materialmente a possibilidade clássica de uma sequencialidade apoiada numa narrativa lógica. No classicismo a transcendência de um ponto único de vista era usada para indicar a unicidade englobante que a percepção detinha ao olhar para o plano, permitindo a sua legibilidade através de várias dimensões, aproximadas ou distanciadas.



Figura 10- Auguste Rodin. The three shades, 1880. Bronze. 97,2x94x52,1 cm. The Met. *Passages in Modern Sculpture*.

Para Krauss a negação conformista a estes princípios de equilíbrio na obra de Rodin instala na peça um sentido de desequilíbrio e contraste perenes. Ao simplesmente repetir a mesma figura três vezes, Auguste Rodin retira da obra *The three shades* a ideia de

son exercise: mon orgueil, mon audace, mon opiniâtreté, ma légèreté, mon assurance souriante, mon bien-être tranquille...” in *Ibidem*, p.40.

composição, ou seja, a sua ideia de arranjo rítmico da forma, a pose e contraposto, entendidas como significação latente do corpo. O acto de simplesmente alinhar referências idênticas da forma humana, não pode transportar o sentido tradicional de uma composição⁴³⁹. Parecendo não incutir no sujeito observado nenhuma intenção senão a de atentar na produção tripla do mesmo objecto, Rodin, para Krauss, substitui o conjunto narrativo por um sistema tautológico, cujas referências se integram no processo repetitivo da sua própria criação⁴⁴⁰.

Tradicionalmente, na identificação clássica que a autora faz da escultura, a sua linguagem só poderia tornar-se coerente e inteligível se se ligasse às condições subjacentes da experiência observadora. As condições físicas, como a contracção muscular, ou a experimentação de dor física e o seu resultado implícito tomado pelo corpo, tornam-se representações passível de ser entendidas. Este entendimento poderia ser possível, como cognição das configurações anatómicas, mimetizadas pelo objeto cultural, e que só assim, poderiam dar liberdade ao reconhecimento legível. Para isso, o sujeito teria de poder ser capaz de o entender da frente para trás a partir da configuração superficial ao terreno anatómico da possibilidade do gesto, para poder perceber a sua significância. É esta comunicação entre a superfície e as profundidades anatómicas que Rodin tenta abolir para dar lugar a “gestures that are unsupported by appeals to their own anatomical backgrounds, that cannot address themselves logically to a recognizable, prior experience within ourselves”⁴⁴¹.

Esta recusa na referenciação à anatomia tangível, suportada pela realidade empírica, transporta a escultura e as suas possibilidades a uma dimensão extra-referencial, onde a mimetização já não se identifica como causa primeira (não querendo com isto afirmar que o antropomorfismo deixou de ser possível, pelo contrário), sendo ultrapassada pela forma enquanto meio auto-referencial. Ora a antecedência experiencial, entendida, pela suposta cognição e entendimento do sujeito perceptor diante de algo familiar ou semelhante nas suas qualidades e técnicas visuais, passa a ser colocada em questão. A escultura com a

⁴³⁹ “The Shades do not form with each other a relationship that seems capable of signification, of creating a sign that is transparent to its meaning. Instead, the repetition of the Shades works to create a sign that is totally self-referential.” In KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.20.

⁴⁴⁰ KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.17-20.

⁴⁴¹ Ibidem, p.27.

sua inegável presença, a sua imposição material que defronta o espaço onde o ser humano pertence, propõe um desdobramento meta-referencial, no qual o próprio lugar da peça é valorizado ou entendido numa acepção ambígua, múltipla⁴⁴².

Javier Maderuelo no seu entendimento do lugar da escultura moderna e da sua relação com o espaço refere que teria necessariamente de haver uma negação dos princípios em que se fundava esta prática artística. Deste modo, a escultura do século XX teve que operar em sentidos diferentes, se bem que complementares, oferecendo novas maneiras de fazer e provocando novas formas de ser contemplada. Para conseguir estes propósitos foi necessário renovar ou mudar os seus recursos formais, utilizar novos materiais e procedimentos, e gerar um novo reportório de temas. A necessidade de propor ao observador uma nova dimensão de visualidade apoiada pela presença da escultura, catalisou um crescente interesse pelo fenómeno da *apresentação* em detrimento da *representação*, e provocou uma mudança da estética da criação até a uma estética da recepção, em que se pretendeu do observador uma predisposição mais activa que a mera contemplação distante da obra⁴⁴³.

Nas tendências modernas, nomeadamente nos movimentos constructivistas, tendeu-se a abandonar a ideia da representação objectual a favor de uma abstracção formal. Esta redução sintética levou à substituição dos procedimentos tradicionais de modelar, talhar, esculpir (concernentes directamente à realização de figura, de massa, de concretização de um volume pesado e estático) pelo acto de construir. A ideia de que a obra se constrói supõe a necessidade de apoiar um conjunto de corpos, englobados, ensamblados e encaixar para isso diferentes componentes materiais, conduzindo à elaboração de um projecto constructivo, em que as peças se têm de verificar previamente, justamente nas suas medidas para conseguir um perfeito aparelho. Por intermédio dos actos de projecção e construção de objectos que se desenvolvem numa tridimensionalidade real, o centro nevrálgico estético começa-se a desviar da importância da forma, que pode ser mutável e

⁴⁴² Ibidem.

⁴⁴³ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.86. Note-se, no entanto, que esta mudança da criação para a recepção, não implica necessariamente um afastamento do trabalho com os materiais, nem tampouco uma negação da sua materialidade.

diversificada, como também dos próprios materiais, que passam a ser meios para dar lugar ao protagonismo central do espaço⁴⁴⁴.

Naum Gabo e Anton Pevsner, no seu *Manifesto Realista*, datado de 1920, imbuídos de um espírito revolucionário, entendem o caminho utópico da arte, afastada das tendências transcendentais e físicas da sua criação, defendendo um constructivismo *avant-garde* como solução plástica para a escultura⁴⁴⁵. Para os artistas a vida não reconhece verdades racionais e abstractas como medida cognoscível, será a arte enquanto meio de exploração que trará a possibilidade de enfrentar a nova realidade social: “Space and time are re-born to us today. Space and time are the only forms in which life is built and hence art must be constructed”⁴⁴⁶. A realização das percepções do mundo nas formas do espaço e do tempo são o objectivo pictórico e plástico da arte proposta. Se tudo tem uma imagem essencial, onde cada objecto é possuidor do seu próprio ritmo, da sua própria órbita, os artistas pretendem como afirmam, arrancar as etiquetas dos seus donos, sem contexto nem rupturas acidentais, deixando apenas a realidade da constância rítmica das forças cótidias nos objectos.



Figura 11- Naum Gabo. Two Cubes, 1930. Painted wood. 30,5x30,5x30,5 cm. Tate Modern, London.

⁴⁴⁴ Ibidem, p.45.

⁴⁴⁵ “In spite of demand of the renascent spirit of our time, Art is still nourished by impression, external appearance, and wanders helplessly back and forth from Naturalism to Symbolism, from Romanticism to Mysticism.” In GABO, Naum; PEVSNER, Anton. “*The Realistic Manifesto*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.299.

⁴⁴⁶ GABO, Naum; PEVSNER, Anton. “*The Realistic Manifesto*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.299.

Como princípios fundamentais do manifesto, entre outros, destacam-se os concernentes à definição de espaço como meio privilegiado de exposição artística. Gabo e Pevsner renunciam à linha devido ao seu valor descritivo, visto que na vida real estas não existem, porque a descrição é um traço accidental do homem projectado num mundo objectual. A linha servirá de direcção das forças estáticas e do seu ritmo no objecto. Renunciam ao volume como forma pictórica e plástica do espaço, porque não é possível medir o espaço em volumes. A dimensão e a sua profundidade poderão doravante ser a única forma visual do espaço. Renunciam na escultura o elemento plástico da massa. As forças estáticas de um corpo sólido e a sua força material não dependem da quantidade massa, mas para os escultores, ainda persiste a ideia de que não é possível libertar o volume da massa. Contudo, é possível pegar em quatro planos e construí-los a partir do mesmo volume como se tivessem quatro toneladas de massa. Daí a necessidade de trazer para o âmbito da escultura a linha como direcção e nela afirmar a densidade como forma do espaço. Afirmam por fim um novo elemento de ritmo cinestésico como forma básica da percepção do sujeito em tempo real⁴⁴⁷.

El Lissitzky, na continuação da exploração do espaço como entidade referencial central, onde os objectos podem se instalar, distingue-o por intermédio de várias posições matemáticas, lógicas e mesmo até simbólicas. Num texto de 1925⁴⁴⁸, começa por definir o espaço planimétrico feito por intermédio de uma fisicalidade a duas dimensões, com superfícies planas, acentuadas por um ritmo constante de progressão numérica. A partir da experiência de uma certa distância existente entre certos objectos, começa-se a perceber a sua dimensão no espaço, deixando o plano bidimensional de ser uma mera superfície. O espaço perspectivado caracteriza-se por um simples plano superficial percebido pelo olho, que se estende e alarga no espaço vívido, sendo assumido como objectivo, inequívoco e óbvio. A representação perspectivada é baseada numa vista rígida tridimensional baseada nas leis da geometria euclidiana. A perspectiva limita o espaço, tornando finito e fechado em-si-mesmo.

⁴⁴⁷ GABO, Naum; PEVSNER, Anton. “*The Realistic Manifesto*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.300.

⁴⁴⁸ LISSITSKY, El. “*A. And Pangeometry*” in Ibidem, p.317-321.

O espaço irracional define-se pela medição de distâncias captadas apenas pela intensidade e pela posição da rigidez dos planos coloridos. Este espaço é estruturado dentro de um enquadramento direccional inequívoco, sendo um sistema posicional. As distâncias não podem ser medidas com uma escala finita, tal como nos espaços acima mencionados, ou seja, as distâncias tornam-se irracionais e não podem ser representadas numa relação finita. Aqui entre o conceito de tempo como elemento indirecto dos sentidos humanos. A mudança de posição de um objecto no espaço indica a sua passagem temporal. O suprematismo, devido à movimentação das forças do objecto numa oscilação de tempo, criou uma dinâmica tensão das forças. Isto é representado pelas superfícies estáticas caracterizadas pelo seu dinamismo, sendo transpostas irracionalmente e concretizadas em oscilogramas de velocidade. O espaço imaginário refere-se à capacidade limitada de percepção visual na apreensão do movimento e da condição total de um objecto em geral. Quando um objecto é tornado movimento torna-se diferente na sua morfologia, através de uma impressão espacial que existirá apenas durante a duração do movimento, sendo, portanto, imaginária. A produção actual, refere El Lissitzky, tem como essência e efeito um grau de intangibilidade, porque uma vez não considerado uma obra num sentido delongado do tempo, na sua persistência, a obra será implicada na base de uma contínua expansão da performatividade humana.

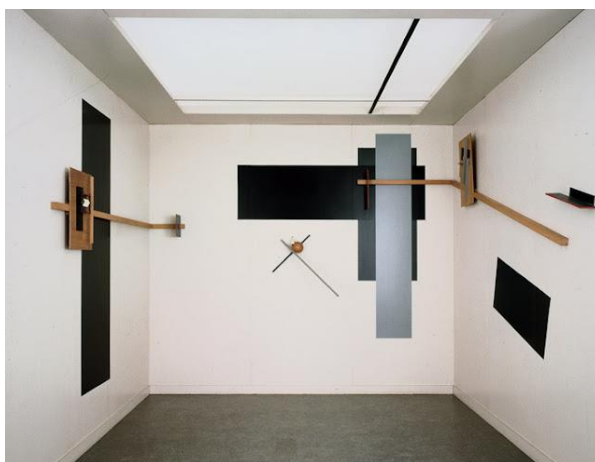


Figura 12- El Lissitzky. Prounenraum, 1923 (reconstruído em 1971). Mixed media, dimensões variáveis.
Moma, New York.

A obra de El Lissitzky tentou numa demonstração espacial supra-envolvente, uma junção heteróclita de materiais e prácticas envolventes de várias caracterizações artísticas. Na *Prounenraum*, 1923 (reconstruído em 1971), o artista realizou materialmente e a três dimensões a sua ideia espacial, transformando o cubículo que lhe haviam concebido na grande exposição de Berlin, para demonstrar uma panóplia de referências: figuras geométricas (prisma, cubo, esfera), relevos, linhas, superfícies coloridas (negro, branco, cinzento em madeira) projectadas de forma a poder configurar um espaço verdadeiro, organizando os volumes para conferir um sentido dinâmico e não perspectivado à caixa-cubo inerte⁴⁴⁹.

Para entrar num campo teórico da proposição espacial na arte moderna, Clement Greenberg, com uma tendência formalista, anti-ilusionista, pretendia, dando o exemplo da transição da pintura cubista analítica para a sintética, corresponder a tridimensionalidade à bidimensionalidade, através de uma ultrapassagem da representativa para um campo puro, ou mesmo do ilusório/transcendental ao real. Porque se numa primeira instância esta pintura pretendia ressaltar os volumes tridimensionais e a sua organização no espaço através da representação de múltiplos planos simultâneos, numa ideia de desdobramento e replicação, criando uma ilusão teatral, ela acabaria por reduzir-se sinteticamente à eliminação desse expoente metafísico de observação, assumindo a bidimensionalidade do plano da tela. Contudo, no ensaio, *Towards a Newer Laocoon*, Greenberg refere o acto inverso, a passagem da bidimensionalidade à tridimensionalidade, já não no campo pictórico, no plano da tela superficial, mas através da escultura, sem recorrências à ilusão atrás criticada⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ No texto escrito para a exposição, El Lissitzky descreve a sua nova concepção visual: “Espacio: lo que no se mira por el ojo de la cerradura ni por la puerta abierta. El espacio no existe sólo para la vista, no es cuadro; se quiere vivir en él... El espacio debe existir para el hombre – no el hombre ara el espacio -. Los metros cúbicos que el hombre necesita para el descanso, el trabajo y la vida social han de transformarse en una unidad, y esta unidad há de ser permanentemente móvil, según las necesidades, por medio de un sistema elemental de estructuración. Ya no queremos el espacio cual ataúd pintado para nuestro cuerpo vivo.... El nuevo espacio no necesita y no quiere cuadros- no es un cuadro traspuesto de superficies...” citação do artista em MADERUELO, Javier. *La idea de espácio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.86

⁴⁵⁰ “Artists like Hans Arp, who begin as painters, escape eventually from the prison of the single plane by painting on wood or plaster and using molds or carpentry to raise and lower planes.” GREENBERG, Clement. “Towards a Newer Laocoon” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.559.

Com este exemplo, o autor, revela a passagem transicional que vários artistas fizeram, da pintura à escultura ou vice-versa, revelando desta forma a dificuldade, senão mesmo a impossibilidade, de integrar este modelo a partir de uma teorização absoluta. Greenberg, tanto defende a autonomia auto-referencial das artes e as particularidades evidenciadas por cada um dos *media*, como também constata uma produção heterogénea derivada de múltiplos planos artísticos, sem serem identificados em nenhuma outra categoria singularizada e passível de ser rotulada⁴⁵¹. Estas peças já não tanto pictóricas, mas nem por isso ainda escultóricas, são designadas por fabricações ou construções, estabelecendo-se um agenciamento mediador entre os dois campos artísticos, como que ocupando uma fase intermédia de entendimento objectual.

Este entendimento escultórico é posteriormente desenvolvido por Greenberg, no texto *The new sculpture*, após uma tomada de consciência com a escultura norte-americana do pós-guerra, nomeadamente do minimalismo. Percebendo a escultura através da sua condição de objecto tridimensional, que ao contrário da pintura, poderia ser referenciada pelo seu carácter literal, imediata e não mediato ilusionista, o autor entendeu a linguagem escultórica como a possibilidade, antes procurada na pintura, de reduzir a evidenciação de planos metafísicos e transcendentais abertos a interpretação, a favor de uma carga expressiva supra-formal, assente na sua verdadeira essência, a materialidade⁴⁵². Esta primeira fase escultórica derivava da pintura cubista e dos seus processos de *collage*, enquadrando o plano da tela como um meio tridimensional de colocação material, onde as suas qualidades evidenciavam saliências volumétricas que saíam do plano bidimensional. Contudo, uma nova tradição foi encontrada ou um novo género práctico comprovado pelo trabalho dos construtivistas⁴⁵³. Esta nova escultura-construção, com

⁴⁵¹ “the sculpture of these metamorphosed painters is rather unsculptural, stemming as it does from the discipline of painting. It uses colour, fragile and intricate shapes and a variety of materials. It is construction, fabrication.” In GREENBERG, Clement. “Towards a Newer Laocoon” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.559.

⁴⁵² “Abstract and near-abstract painting has proved fertile in major works, especially in this country. But it can be asked whether the modernist reduction does not threaten to narrow painting’s field of possibilities... I wish to suggest, however, that sculpture- that long-eclipsed art- stands to gain by the modernist reduction as painting does not. It is already evident that the fate of visual art in general is not equated as implicitly as it is used to be with that of painting.” In GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press, Massachusetts. 1989, p.140.

⁴⁵³ Greenberg referencia não só o construtivismo em si, mas também artistas como Picasso, Lipchitz, Gonzalez e Giacometti. In *Ibidem*, p.142.

origem na premissa cubista, era identificada pela sua linearidade e as suas redes intrincadas, a sua abertura, transparência e ausência de peso; pela sua preocupação com a superfície como plano isolado, expresso em materialidades finas como lâminas ou formas como papel materializado. O espaço conclui, Greenberg, serve para ser “shaped, divided, enclosed, but not to be filled”⁴⁵⁴.

A distinção entre modelar e talhar torna-se deste modo irrelevante. Uma peça ou as suas partes pode ser feita por um molde, forjada, cortada ou simplesmente ensamblada. O seu resultado não se configura tanto numa tradicional escultura, mas num um objecto construído, feito, englobado, arranjado, verificando-se deste modo a possibilidade da escultura obter um maior leque expressivo do que a pintura⁴⁵⁵. A convicção formalista mantinha-se assim deste modo para caracterizar uma nova tendência assente na materialidade objectual, como o caminho do concreto, do irreduzível. A noção de espaço em Greenberg limitava-se ainda a uma exploração dentro da peça, bem como na sua desmaterialização da massa nela contida.



Figura 13- Robert Morris. Untitled, 1965. Mirror glass and wood, 91,4x91,4x91,44 cm. Tate Modern, London.

⁴⁵⁴ GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Beacon Press, Massachusetts. 1989, p.142.

⁴⁵⁵ Ibidem.

Dentro do minimalismo, e fortemente marcado pela teorização da *Gestalt*, Robert Morris salienta diversos campos de exploração enquanto modos de apreensão da escultura, evidenciando, desde início, uma central preocupação elaborada pela relação entre corpo e obra no acto perceptivo. Numa análise da relação entre a escala da obra e a escala do ser humano, enquanto valor determinante para a apreensão, fundada mais numa aproximação ontológica do que numa mera referenciação formalista reduzida (contudo, nunca contrariando a essência literal da peça minimalista), o artista revela a importância que o espaço tem na participação do sujeito na apreensão da obra. No seu texto, *Notes on Sculpture*, Morris define que a simplicidade da forma não implica necessariamente a simplicidade da experiência, porque as formas unitárias não reduzem o grau relacional, antes, elas ordenam-no. Na percepção de um tamanho relativo, a escala humana entra no *continuum* total dos tamanhos e estabelece-se como uma constante de uma qualquer escala. Os objectos pequenos obrigam a aproximações visuais, implicando por consequência um menor campo expandido de visão existente para o observador. Para Morris é necessária uma maior distância, que separa os corpos dos objectos percebidos no espaço, de forma a poderem ser vistos, estruturando deste modo uma conduta impessoal numa modalidade pública, tal como a aproximação dentro dos limites implica uma maior intimidade num espaço pessoalizado. Contudo, é nesta distância entre objecto e sujeito, que é possível ser criado uma situação extensa, para que a participação física seja necessária⁴⁵⁶.

A obra, continua Morris, deve apresentar-se autónoma no sentido de ser uma unidade auto-referencial para a formação da *Gestalt*. Deve realizar-se enquanto um todo indivisível e indecomponível e a sua estética funcional deve ser dependente de um objecto autónomo servido por variáveis não fixas que encontram a sua condição específica num campo de visão específico do observador, determinado pelas qualidades de espaço particular e de luz. Existe apenas um aspecto imediato na peça: a apreensão da *Gestalt*, visto que a sua intenção é diametralmente oposta à experiência cubista caracterizada pela sua simultaneidade de campos de visão num só plano. A experiência da obra deve então acontecer no espaço e pela movimentação do observador, enquanto condição desdobrável

⁴⁵⁶ MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture" in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.831.

de percorrer, ou trilhar o caminho em redor do campo onde a obra se instala⁴⁵⁷. Embora não seja a prática abrangente aos vários artistas que trabalham dentro da estética minimal, a noção de espaço em Morris permite que o espectador se liberte da realidade homogênea do espaço e passe a *habita-lo*, por assim dizer, que passe a ter uma conduta participativa em redor do objecto e das suas particularidades físicas, em contacto com o local de inserção.

Estas escalas são entendidas como um confronto directo do sujeito observador com a obra em questão, que a partir da sua presença, da sua atitude fenomenológica de activação directa de pertença ao espaço, investe na obra não necessariamente uma projecção antropomorfa, mas uma grelha qualitativa de diferenciação volumétrica. Esta participação activa do observador leva a que os artistas passem não só a integrar o espaço como uma componente directa de referenciação da identidade da obra, mas essencialmente a entender o espaço como um agenciamento directo a partir de uma total integração e imersão, levando até a transformações da sua morfologia visual⁴⁵⁸.

O espaço pode ser entendido como um lugar referencial de representatividade onde o objecto escultórico e a sua extensão visual se coadunam numa composição que extravasa os limites da sua materialidade. Estas formas representativas, incluídas em várias tendências artísticas da arte do pós-guerra, estabelecem relação pela sua força interna com o espaço externo. Pela sua presença física, a obra pode condicionar e estruturar uma nova territorialização simbólica e mesmo física num determinado lugar, num determinado contexto. A partir destas ideias gera-se o conceito- *site-specificity*. Estas especificidades do lugar dizem respeito a obras criadas para um determinado lugar, com um intuito formal de exclusivamente dizerem respeito ao espaço escolhido e determinado, contrariando a tendência escultórica de se situar em qualquer lugar, em qualquer espaço que ofereça condição mínimas de integração. Para Javier Maderuelo, um dos problemas surge com a complexidade do lugar público, condicionado por um sistema muito particular de

⁴⁵⁷ Ibidem, p.832.

⁴⁵⁸ “The kind of scale that acts as content is not simply a matter of size and proportion, it is a function of the way the forms appear to expand and continue beyond their physical limitations aggressively on the space around them, and compressing it. The intrusion of these forms into the surrounding space and their interaction with the architecture force the viewer to consider the environment in which they are placed in the context of the structure.” Eleanor Green citada por BATTCOCK, Gregory. “Preface” in *Minimal Art – A critical Anthology*. University of California Press, Los Angeles. 1995, p.20-25.

construção. Esta configuração traz uma diversidade de elementos diferentes que foram sedimentados em distintos momentos históricos e por motivos e necessidades contingentes, contextualizados numa determinada vivência. Cada espaço urbano configura um microcosmo de elementos significantes, e nele qualquer actuação que transforme a sua ordem por um simples capricho ou motivação ideológica, alterará sensivelmente o equilíbrio precário que esse conjunto de elementos, configuram como uma determinada paisagem⁴⁵⁹.

Esta noção de especificidade do lugar é desenvolvida pelo artista Richard Serra, ao implementar nas suas obras, características que se podem configurar harmoniosas para o lugar escolhido, como também, controversas no embate visual que elas provocam. Para o artista, o conceito de *site-specific sculpture* não se baseia em opiniões nem crenças, ele é somente baseado na verificação empírica recorrente de cada caso. O processo da sua concepção pode ser reconstruído e a especificidade de uma obra na relação com o lugar pode ser medida pelos seus efeitos nele. As obras *site-specific* lidam com as componentes ambientais de cada lugar, sejam as noções de escala, tamanho e localização, estas são determinadas pela topografia do lugar, tanto urbano paisagístico ou numa formação arquitectónica interna. Por conseguinte as obras podem tornar-se parte do lugar e reestruturar tanto conceptualmente como perceptualmente a organização espacial envolvente⁴⁶⁰.

Baseado na interdependência da obra e do lugar, Serra afirma que estas obras referem o conteúdo e o contexto do lugar de um ponto de vista crítico. As soluções específicas destas obras demonstram a possibilidade de perceber a simultaneidade de novas relações desenvolvidas entre a escultura e o seu contexto. Uma nova orientação comportamental e perceptiva dum lugar pode obrigar a um ajuste contextual crítico a partir da experiência individual do lugar. As obras específicas tendem a reforçar o valor dialógico com as estruturas que as rodeiam, enfatizando uma comparação entre as

⁴⁵⁹ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.226.

⁴⁶⁰ “The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent on and inseparable from their location. Scale, size and placement of sculptural elements result from an analysis of the particular environmental components of a given context.” In SERRA, Richard. “*The Yale Lecture*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.1098.

linguagens, por um lado artísticas e referenciais à sua produção e por outro à linguagem da sua envolvimento espacial⁴⁶¹. Contudo este tipo de obras levanta uma rede problemática contextual. Serra indica que vários trabalhos inseridos num plano contextual envolvido por sistemas governamentais, económicos, educacionais e religiosos podem correr o risco de serem interpretados numa luz associada a estes organismos, já que nenhum lugar pode reter em si uma perfeita e absoluta neutralidade. Cada contexto tem o seu enquadramento e tonalidades ideológicas, umas mais explícitas, outras um pouco mais sub-reptícias⁴⁶². A contradição da obra com o lugar tem em Serra uma necessidade de afirmar a estrutura isenta de contaminações ideológicas e contextuais sociais, para se servir dos seus interesses próprios, i.e, de ser uma obra de arte auto-referencial integrada num lugar público. O artista afirma mesmo que para a escultura ter algum potencial, essa tem de ser utilizado para entrar em contradição com os lugares e espaços para os quais ela foi criada.

A obra *site-specific* ultrapassa o simples contexto onde esta é largada no espaço, sem a envolver nem particularizar a sua identidade, para se inserir, ou melhor, fixar num lugar determinado e próprio. O espaço abstracto e idealizado, cuja experiência se resumia a uma fenomenologia de distância e isenta de mediação particular entre o sujeito e obra, passa a ser substituído por um espaço concreto, dimensional, manipulado e explorado pelo observador. Esta noção da especificidade do lugar não se aplicou somente a situações singulares onde o espaço é identificado pela sua interioridade ou demarcado pelas limitações físicas, definido por planos e superfícies. Ela também se alargou para um espaço exterior, rejeitando por vezes o espaço galerístico ou museológico que limitava o âmbito espacial da intencionalidade do artista. Miwon Kwon caracteriza os lugares específicos como implicados num solo, sujeitos a leis físicas. Contudo, podem também desafiar a gravidade, questionando o factor da sua presença, mesmo se materialmente efémeros ou se direccionalmente imóveis⁴⁶³. Existe uma contingência contextual na

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² “It is a matter of degree. But there are sites where it is obvious that artwork is being subordinated to/accommodated to/adapted to/subservient to/required to/useful to... In such cases it is necessary to work in opposition to the constraints of the context, so that the work cannot be read as an affirmation of questionable ideologies and political power. I am not interested in art as affirmation or in art as manifestation of complicity.” In SERRA, Richard. “*The Yale Lecture*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.1099.

⁴⁶³ “Whether inside the White-cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a

definição de *site-specific*, onde uma determinada formulação estabelece os critérios formais centrais, para depois desembocar numa outra formulação que recusa os critérios previamente delineados, estas mudanças, para a autora, não são pontuais nem definidas, podendo ocorrer em tempos síncronos e implícitos. A distinção passa então por três critérios de exploração fenomenológica, social/institucional e discursiva. A fenomenológica assente sob as premissas filosóficas, vê a obra como meio de inserção num espaço real, observado pela experiência directa do observador. A social/institucional dá ênfase não tanto à morfologia formal da obra, mas ao seu carácter ideológico e capaz de sustentar uma relação integral ou confrontacional com o lugar de escolha. A discursiva implica um grau mais elevado de participação, onde a obra pode até ser efémera, mas que contribuiu num determinado período para referenciar determinada posição social que o artista queria salientar, levando à participação activa do público⁴⁶⁴.

A variabilidade da especificidade de lugar é desenvolvida, (apoiada por uma base estética ligada à natureza, e ampliada posteriormente numa tendência de *land art*), por Robert Smithson. O artista, numa primeira fase da sua carreira começou por utilizar um vocabulário minimal, isento de ornamentação e de excedentes supérfluos formais, recorrendo a formas geométricas bem delineadas em objectos fabricados industrialmente, induzidos pela técnica proficiente e pela sua aparência racional. Ao abandonar a ideia minimalista, a definição de *site-specific* levou-o a fixar-se na relação valorativa do lugar como albergue essencial da obra, bem como a capacidade de sugestão da realidade espacial “à sua volta. A partir da ideia de sítio, de lugar, elaborou a sua própria definição”⁴⁶⁵. Sustentado numa dialéctica operacional, Smithson opôs o local de sítio ao seu contrário, não sítio.

O sítio é o lugar concreto onde o artista se detém para observar e trabalhar, enquanto o não-sítio é o resultado artístico exposto na galeria, consistindo em baús com formas herdadas da linguagem minimalista, marcadamente geométricos, de fabrico industrial,

unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features and so on.” KWON, Miwon. *One place after another. Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, Massachusetts. 2002, p.11.

⁴⁶⁴ KWON, Miwon. *One place after another. Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, Massachusetts. 2002, p.30.

⁴⁶⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.257.

que contêm amostras materiais extraídos no sítio, acompanhados de documentação fotográfica. Para Maderuelo, os não-sítios têm a clareza dos símbolos em que os níveis visuais e verbais do discurso estão coordenados sem, no entanto, se encontrarem englobados num conjunto absoluto. Na galeria de arte, o não-sítio remete o observador ao local de origem, e se ele fosse aos sítios donde originalmente foram extraídos os materiais, normalmente pedras, poderia ver nele e reconhecer o desbaste realizado para posterior recolha, impossibilitando-se desta forma de observar o extraído, agora formando parte do não-sítio⁴⁶⁶. Robert Smithson acredita que uma obra de arte quando colocada numa galeria perde a sua dinâmica potencial, tornando-se um objecto portátil ou mesmo uma superfície desintegrada do mundo exterior. A galeria detém o poder de a neutralizar, de a tornar inválida, à espera de que o crítico de arte se pronuncie. A sua integração na sociedade, ocorre após uma mecanização e uma *lobotomização* perpetrada pelos agentes artísticos, tornando-a própria para consumo mediático⁴⁶⁷.

O que entra em jogo no *site-specific* prende-se com a aceitação do lugar ou a sua recusa, a confirmação do lugar como espaço íntegro da obra, ou a iniciação confrontativa da obra com o local escolhido. Para isso, Rosalyn Deutsche, dentro desta tipologia espacial, distingue dois modelos referenciais. Por um lado, um modelo assimilativo, que tem como principal objectivo a procura de uma total integração e harmonia com as condições pré-existentes, afirmando o local como sítio referencial por excelência em que o artista pretendeu evidenciar a sua concepção estética. Por outro lado, um modelo interruptivo, operante pelo confronto crítico em relação às condições apresentadas pelo local, questionando-as enquanto meio existencial, social, político e mesmo histórico, propondo a sua própria lógica inerente, desafiando o lugar, tendo como base teleológica a redefinição da percepção de espaço. A interrupção nega qualquer representação

⁴⁶⁶ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.257.

⁴⁶⁷ “A vacant White room with lights is still a submission to the neutral. Works of art seen in such spaces... are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable... Once the work of art is totally neutralized, ineffective, abstracted, safe, and politically lobotomized it is ready to be consumed by society. All is reduced to visual fodder and transportable merchandise.” In SMITHSON, Robert. “*Cultural Confinement*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.970.

simbólica do lugar, talvez o entendendo como uma paródia irónica, invertendo por isso, a cumplicidade relacional existente entre o meio envolvente e a peça escultórica⁴⁶⁸.

Na senda da exploração de lugares específicos e na percepção do espaço como elemento fundacional e agregador por excelência de várias práticas artísticas, a participação do observador entra numa nova relação, outrora inexistente, possibilitando-lhe novas possibilidades de confronto e diálogo com a obra. O termo *instalação* começa a aparecer para designar a entrada física do observador na peça, por intermédio de meios *imersivos* ou mesmo *teatrais* que suscitam ambíguas permutas entre o estatuto de obra de arte e a sua identidade enquanto artefacto de visibilidade⁴⁶⁹. A sua riqueza semântica traduz-se nas múltiplas abordagens que se podem fazer do termo, onde a própria escultura se torna obsoleta. A arte da instalação por conseguinte diverge dos *media* tradicionais, sejam escultura, pintura, fotografia e mesmo vídeo, pelo facto de se dirigir ao observador pela sua presença literal no espaço. Em vez de imaginar o observador como um agente distanciado de visão que perscruta a obra pelo espaço homogéneo, a instalação pressupõe um agente mediado pelo seu corpo, enquanto receptor senciante, cujos sentidos sensoriais, hápticos e ópticos, são maximizados pela abrangência experiencial proposta. Esta insistência na presença literal do observador é, para Bishop, a chave simbólica de toda a instalação enquanto forma de arte⁴⁷⁰.

Julie Reiss escreve que a instalação tem como definição prática a utilização de um espaço particular, como uma entidade singular e não tanto como um local segmentado e fragmentado por várias situações extra-arte. A essência da instalação prende-se com a participação do observador e correlaciona-se com várias entidades estéticas, que se cruzam, como o minimalismo, a vídeo arte, *earth art*, a arte conceptual, a performance, utilizando diversos meios como o *site-specificity*, a crítica institucional, a temporalidade, a relação da duração como o seu carácter efémero. A definição destas participações e

⁴⁶⁸ DEUTSCHE, Rosalyn. “Uneven Development: Public Art in New York City” in Revista October nº47. New York, Winter. 1988, p.52.

⁴⁶⁹ “Installation art is a term that loosely refers to the type of art into which the viewer physically enters, and which is often described as theatrical, immersive or experiential. However, the sheer diversity in terms of appearance, content and scope of the work produced today under this name, and the freedom with which the term is used... has now expanded to describe any arrangement of objects in any given space, to the point where it can happily be applied even to a conventional display of paintings on a wall.” BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005, p.6.

⁴⁷⁰ Ibidem.

meios interrelacionados implicam actividades específicas para quem as experiencia⁴⁷¹. Historicamente, a instalação foi vista a partir de uma *showcase form*⁴⁷², devido, em grande parte, à sua natureza específica. A sua natureza considera atípica que uma instalação seja produzida na privacidade do estúdio do artista para posteriormente ser desmontada e transferida para um espaço público. A arte de instalação é normalmente dependente das configurações de um espaço particular ou situação. Mesmo se a instalação for realizada em mais de uma localização, ela não terá a mesma exactidão em dois lugares, devido em grande parte, às particularidades diferenciadas que os separam. As características físicas do espaço têm deste modo um efeito fundamental na obra exposta⁴⁷³.

A grande diversidade que a instalação apresenta, prende-se com as distintas elaborações que implicam diferentes níveis de percepção e actuação enquanto receptor. Algumas obras implicam o sujeito num universo fictício, enquanto outras oferecem pequenos estímulos, ou mesmo, índices reduzidos de percepção sensorial. Algumas dinamizam ou amplificam a atenção derivada para sentidos particulares (olfactivos ou hápticos), enquanto outras negam o sentido referencial do corpo do sujeito, refractando a imagem numa infinita reflexão especular ou mesmo num vazio enegrecido. Outras desencorajam a contemplação, obrigando o observador a actuar. Estes diferentes convites às participações indicam não tanto o foco central colocado em premissas temáticas ou em ênfases materiais, mas na experiência absoluta do sujeito⁴⁷⁴.

Para atrair a atenção dos observadores, a qualidade de presença que a obra escultórica possui tornou-se um polo agregador referencial espacial e simbólico que tende a colocar a obra no centro da envolvência espacial. A ordem concêntrica dos seus elementos, a confluência dos seus eixos e os usos de simetrias fazem parte do diálogo tradicional

⁴⁷¹ “Participation can mean offering the viewer specific activities. It can also mean demanding that the viewer walk through the space and simply confront what is there. Objects may fall directly in the viewer’s path or become evident only through exploration of space. In each of these situations, the viewer is required to complete the piece; the meaning evolves from the interaction between the two.” REISS, Julie. *From margin to center. The spaces of installation art*. MIT Press, Massachusetts. 1999, p.XIII

⁴⁷² Ibidem, p.XIX

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005, p.8. “Instead of making a self-contained object, artists began to work in specific locations, where the entire space was treated as a single situation into which the viewer enters. The work of art was then dismantled and often destroyed as soon as this period of exhibition was over, and this ephemeral, site-responsive agenda further insists on the viewer’s first-hand experience.” In *Ibidem*, p.10.

empregue na arte que utiliza o espaço como ordem de pertença. O conceito de centro está relacionado com a ideia de espaço e geometria, ou seja, integrado numa espécie de ponto interior no qual todos os exteriores da circunferência ou da esfera são equidistantes⁴⁷⁵. O centro designa a parte interna de um objecto ou de um artefacto, o seu núcleo, ou mesmo a sua essência nevrálgica. Contudo, com o desenvolvimento da escultura no pós-guerra, nomeadamente com o minimalismo, passando pelo conceptualismo e pelas tendências a ele inerentes que valorizam tipologias distintas de valores formais da obra, a obra tornou-se ambígua na sua referenciação centrada. O centro enquanto agente antropomorfo de relação deixa de ser utilizada como percepção funcional e desdobra-se pelas possibilidades múltiplas que o espaço privado ou público pode oferecer.

O centro na obra de instalação deixa de ser a referência, ou melhor, deixa de ter um sentido fundacional a partir do qual todas as elaborações espaciais indicam um caminho único para o lugar da obra. O descentramento catalisado pela obra de instalação deve ser experienciado e percebido racionalmente a partir de uma posição de subjectividade central. Tudo acerca da estrutura da instalação e o sobre o seu *modus operandi* reiteradamente valorizam a presença em primeira mão do observador. Mais precisamente, a instalação implica o sujeito como componente crucial da obra. O que a instalação oferece então, no entender de Claire Bishop, passa pela experiência contínua de centro e descentro, ou seja, uma obra insiste na persistência da presença centrada do observador, para o submeter por consequência a uma experiência de descentramento. A instalação não articula apenas uma noção intelectual de subjectividade dispersa (reflectida num mundo sem centro ou princípio organizador), ela também edifica um enquadramento em que o sujeito observador poderá experienciar esta fragmentação em primeira instância⁴⁷⁶.

Claire Bishop, na obra *Installation Art. A critical history*, caracteriza a instalação a partir de quatro grupos experienciais, cada qual com as suas particularidades. A *dream scene*, composta por obras que têm o sentimento onírico como revelação material expositiva. A relação imediata sensorial da percepção cônica, aliada a uma estrutura compósita que tem como elucidação uma contextualização de livre-associação, permitem

⁴⁷⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.95.

⁴⁷⁶ BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005, p.130.

que estas obras explorem dimensões internas do sujeito e obriguem o sujeito a dimensionar-se na sua própria intimidade. A *heightened perception* diz respeito à formalização literal do minimalismo e da sua redução interpretante. Os materiais das obras são normalmente auto-referenciais colocados em espaços que dimensionam a escala objectual sem interferência nem contaminações subjectivas e transcendentais. A *mimetic engulfment* corresponde à imersão descentrada do sujeito na percepção multívoca que pretende uma abordagem alargada e abrangente do espaço, enquanto local, transformador da simples realidade. A imersão passa em primeira instância por um sentido mimético de comparação com a naturalidade da natureza real, seja por aspectos lumínicos, por reflexos especulares, por aspectos sensoriais, para depois ocorrer um descentramento provocado para alienar, i.e., descentrar o sujeito da sua percepção tradicional e habitual do quotidiano. A *activated spectatorship* corresponde a uma militância política, social, ideológica presente na obra ou que suscite no observador o convite à associação temática referenciada. A instalação política procura sobretudo relações de confronto, de impacto dialógico, que permitam uma postura activa do sujeito enquanto portador de uma identidade definida e por ele defendida. O lado social destas obras levanta questões relacionais que impactam a estrutura comunitária e determinam muitas das vezes uma tomada de posição favorável, reticente ou mesmo contrária ao proposto pela obra. Estes diferentes enquadramentos estéticos, apoiados por referências explícitas ou interpretadas na obra, definem a arte de instalação como uma vertente multidisciplinar, que explora os mais variados campos de actividade humana.

A arte de instalação insiste na presença física, precisamente para desembocar numa experiência de descentramento, uma transição adequada à dependência contextual da obra⁴⁷⁷. É possível, para a autora, que a insistência da arte de instalação na experiência do observador tenha como âmbito funcional colocar em questão o seu sentido de estabilidade e de *mestria sobre o mundo*, e para poder revelar a verdadeira natureza da subjectividade enquanto identidade fragmentada e descentrada. Ao tentar uma exposição à realidade da condição humana enquanto entes descentrados, a instalação implica que

⁴⁷⁷ “Merleau-Ponty’s phenomenology is an account of our everyday relationship to the world and is not intended to engender specific mechanisms of subjective fragmentation; likewise, for Freud and Lacan we are decentred at all times, not just when experiencing a work of art. By seeking to contrive a moment of decentring, installation art implicitly structures the viewer a priori as centred.” In BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005, p.133.

possa haver uma adequação a este modelo, por consequência, mais preparados para relacionar as acções realizadas no mundo e com outros entes: “That this is to be achieved by our literal immersion in a discrete space contiguous with the real world has been the tacit manifesto – and achievement- of installation art”⁴⁷⁸.

O espaço da escultura e na escultura desdobra-se em múltiplas formas e tendências, cuja identificação passa não só pela criação artística, como também pela activação do observador que passa a ter uma participação directa no evento proposto pela obra. Rui Chafes, Pedro Cabrita Reis e Alberto Carneiro são artistas que utilizam nas suas peças escultóricas/instalações, concepções individuais e singulares do espaço e da sua respectiva envolvência. Uma vez referenciado directamente como elemento presente na realização da peça, outras vezes implícito na sua estrutura, como também negado ou transformado de acordo com as necessidades conceptuais presentes que a obra requer. O espaço multiplica-se ou divide-se perante a posição que a obra pede, como também da interpretação que o observador pode dela retirar. A verdade é que o espaço com as suas coordenadas referenciais, estejam elas presentes num espaço galerístico, num espaço vazio isento de contaminações ou mesmo em espaços públicos e inóspitos, como florestas e sítios inacessíveis, serve de referência no pensamento destes três artistas. Entendido de uma forma mais directa ou indirecta, o espaço como lugar atravessa todos os corpos de obra, apresentando-se como categoria interpretante passível de ser distinguida do espaço homogéneo e absoluto.

⁴⁷⁸ BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005, p.133.

3. Natureza

“Le parti pris d’insérer l’homme dans la définition de la nature se heurte à des obstacles intellectuels très puissants”⁴⁷⁹. Moscovici define, a partir deste prisma, a dificuldade da inserção valorativa, tanto do homem na natureza, como da naturalidade intrínseca ao homem no meio natural. Consequentemente, existe a necessidade de restabelecer a precisão linguística e tentar dissipar as confusões que se perpetuam no domínio lógico das suas definições. O autor indica que o vocábulo *natureza* aplica-se tanto ao mundo exterior como às forças que nele são exercidas, assim como ao substrato fisiológico e psíquico da espécie humana⁴⁸⁰. O termo *matéria* denota processos, forças (químicas, físicas, nucleares) e estruturas orgânicas e inorgânicas regidas por leis próprias. O seu enunciado evidencia regularidades específicas: o princípio de inércia supõe o deslocamento de corpos em linha recta e as energias nucleares apenas são sensíveis às distâncias definidas pelos núcleos. Portanto, a possibilidade de determinar um fenómeno sob um ângulo quantitativo facilita a sua integração numa família mais vasta, caracterizada por dimensões mais gerais, entendidas pelo tempo, pelo espaço ou mesmo por descargas de energia. De maneira prática, a matéria é tanto uma designação de uma determinada classe fenomenal como a marca distintiva de cada uma.

A natureza identifica-se na matéria sob um ponto de vista particular, visto que pode designar a organização das suas forças matéricas, a totalidade dos seus dispositivos comunicacionais concretizados numa determinada configuração. Por necessidade, a cadeia organizativa resultante destes processos pode apresentar-se de forma variável num *continuum* espaciotemporal. O aparecimento de uma substância ou de um ser materialmente desconhecido tende a modificar a arquitectura do mundo objectivo, levando à reorganização da sua disposição. Em toda a biosfera, particularmente nas vias pelas quais se formam as matérias, existem influências recíprocas que se exprimem entre sistemas orgânicos e inorgânicos. Os componentes da realidade natural variam de um

⁴⁷⁹ MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l’histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977, p.29.

⁴⁸⁰ “Que recouvre alors le concept de matière qui s’emploie à peu près de la même façon, dans le sens de milieu naturel sans l’homme, avant l’homme, au-delà de l’homme? Ou bien nature et matière sont synonymes, et nous pouvons nous dispenser de l’un d’eux.” In Ibidem.

sistema referencial de vida para outro, assim como de um período para outro. Para Moscovici, imaginar um agenciamento único e universal destes componentes é cair numa abstracção dos diferenciais operados nos diversos pontos do espaço e no decurso da história. De outro modo, para alcançar tal agenciamento, necessitar-se-á de reter de forma única as forças e as estruturas comuns à maioria das combinações que tendem a coexistir no tempo presente.

Deste modo a natureza é percepcionada como uma constelação de matérias organizadas em séries simultâneas ou sucessivas, por intermédio de ordens ou estados. O tempo intervém para assinalar uma evolução desencadeada por resultados sucessivos de uma combinação de elementos, num retrato de correspondência entre a pluralidade de ordens naturais e os seus devires⁴⁸¹. A ideia de processo natural e a forma como ela se materializa implicam um abandono da imagem da natureza como um receptáculo inerte de vida biológica, mineral e geológica ou mesmo como um conjunto ensablado de elementos de acordo com a sua potência, a favor de uma representação que coloca em evidência as ligações e sucessivas correspondências entre forças humanas e não-humanas. Por isso, o autor, destaca duas possibilidades de acção: a *reprodução* e a *invenção*. Quando se deseja reproduzir um trabalho ou mesmo um objecto parte-se de uma massa inicial de músculos e cadeias de nervos ao qual acrescenta-se um meio de reprodução: “le résultat en est tout l'éventail des talents propres à maintenir le contact avec le milieu, à produire ce qui est indispensable à la vie physique et intellectuelle”⁴⁸². Na invenção, os meios de reprodução servem como materiais brutos aos quais são aplicados uma habilidade integrada por intermédio de conhecimentos distintos. Não se trata apenas de uma eficácia técnica ou de uma estrutura orgânica, ou mesmo de uma conformação de um ser humano, a invenção simboliza antes de tudo uma potência material.

Os saberes apoiados nos conhecimentos que envolvem estes dois mecanismos de acção do homem na natureza constituem aquilo a que o autor denomina por *ressources matérielles ou inventives*⁴⁸³. Estes são os recursos de um grupo humano, determinado por uma escala qualitativa de trabalho, empregues no desenvolvimento ou na criação de

⁴⁸¹ MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977, p.30-31.

⁴⁸² Ibidem, p.82.

⁴⁸³ Ibidem, p.83.

recursos originais, para consequentemente desembocar em estratégias laborais efectivas. Reproduzido o trabalho ou as actividades recreativas facilitam o consumo de energias biológicas integradas num circuito material inédito, ao mesmo tempo, que certas faculdades podem tornar-se obsoletas e mesmo eliminadas. Desta forma, no decurso da invenção, o estado da natureza aparece sob um ângulo dos recursos materiais e inventivos, ou seja, como uma relação entre a regularidade do mundo físico e a regularidade das faculdades humanas. O mundo objectivo subjacente é, por um lado, aquele do corpo humano, dos seus sentidos e a sua coordenação de gestos manuais aplicados à resistência da terra, à postura de um animal, por outro, a articulação do corpo com os fenómenos mecânicos, a sua gravidade e organização material. estes produzem uma conversão dos conteúdos pertencentes ao dispositivo natural numa repartição de habilidades e formações adaptadas a cada ser e por ele produzidas. “La correspondance des ressources inventives ou matérielles et du système de reproduction définit, pour l’homme, son état naturel”⁴⁸⁴.

Os recursos materiais da natureza orgânica são determinados pela reprodução e pela invenção do trabalho artístico. Moscovici refere que antes da aparição das artes, a transferência das habilidades não era entendida como um acto distinto da transferência dos múltiplos reconhecimentos e reflexos imbuídos de uma vida em sociedade. Após o seu aparecimento, a habilidade torna-se objecto de uma atenção particular e mesmo um campo potencial de investimento de energias intelectuais e físicas. No trabalho artístico, o acto inventivo intervém sobretudo no acto de origem, ou seja, no nascimento de uma arte ou de uma instrumentalização artística, no fundo, como uma parição primordial. Esta actuação possui um carácter cíclico que se manifesta na ocasião da reorganização, por divisão, das habilidades. Instintivamente, o conjunto reordena-se em cada meio artístico, provocando os ajustes necessários. Deste modo, a invenção é obrigatoriamente subordinada à estabilidade e à estrutura de um conjunto que a enforma. Numa caracterização historicista e antropocêntrica, o homem encontra-se no centro de tudo, primeiro como sujeito, mas também paradoxalmente como o mais complexo dos objectos. A sua força de trabalho é materializada nos seus instrumentos, enquanto a sua habilidade permanece antes de tudo como uma configuração ideativa, de potência, de estrutura. O contacto prolongado com os materiais enriquece a sua sensibilidade e mesmo o seu

⁴⁸⁴ MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l’histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977, p.84.

horizonte é alargado pela ajuda inanimada utilizada para manipulação objectual. A matéria encontra-se por sua vez no trabalho, ora como matriz, ora como substância elementar de um princípio estético⁴⁸⁵.

O desenvolvimento da natureza, dos seres nela contidos, não se assenta sob princípios de desordenação submetidos à intervenção constante de forças desconhecidas, antes materializa-se numa ordem visada, visto a sua existência prévia. As relações observadas são de forma geral qualitativas, intencionais, visto o observador humano aproximar-se de uma forma directa e não mediada dos fenómenos naturais, não para os determinar na sua junção quantitativa, algo que nunca alcançará, mas para se incluir como mais uma força telúrica organizada em torno da materialidade natural. Nesta ordem natural orgânica, nada permanece fora do contacto com o homem, visto que não existe nenhuma descontinuidade radical entre ele e as substâncias às quais ele atribui uma forma. Esta forma imprime na matéria da natureza uma marca identitária a partir de uma extensão ontológica do seu ser⁴⁸⁶. Com esta integração humana na natureza, o autor, refere que a ilusão subjacente mais tenaz que pode prorromper pelos estados normais de conjunção, prende-se com a ideia de uma segunda natureza acrescentada à substância natural primordial, original⁴⁸⁷. Esta incompatibilidade de uma existência natural e de uma existência artificial traduz-se num processo evolutivo que desencadeia o artifício e consequentemente o pensamento anti-natural. Este antagonismo, para o autor, normalmente desemboca num princípio de exclusão ou de regressão em prol de um dos cantos. Se a arte avança é em detrimento da natureza, fazendo-a regredir à insignificância microscópica e marginal, como também, se a arte não se desenvolve sob as premissas da actualização e inscrição de marcas metafísicas do homem no espaço e no tempo, a natureza humana tende a atrofiar-se numa involução estagnada. Nestas condições, este confronto supõe uma assimetria de termos relacionais. Contudo, Moscovici indica que o meio natural não pode ser vencido, nem diminuído pelas técnicas, mas modificado por um outro meio natural ao qual se integra. Uma arte não poderá fazer recuar ou eliminar a natureza, não obstante, um estado de si

⁴⁸⁵ MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977, p.89.

⁴⁸⁶ Ibidem, p.90.

⁴⁸⁷ “On imagine en l’occurrence une constitution organique mue par des impulsions autonomes et plastiques, à laquelle on superpose le moule de reflexes stéréotypés, de lois rationnelles abstraites, de mouvements d’outils ou de machines, soumis aux exigences des forces mécaniques.” In Ibidem, p.34.

ser apropriado (apropriação não parasitária) pelo surgimento de um outro. “Cela ne signifie pas la transformation du monde naturel en monde technique, mais l’évolution du monde naturel lui-même”⁴⁸⁸.

Para Moscovici, o estado originário é um estado de plenitude, porque o homem, criatura entre outras, aí experimenta uma unidade indivisa do social e do natural, a harmonia das suas faculdades intelectuais e sensoriais. A invasão das regras, dos sistemas hierarquizados e politizados institucionais, instalados na proliferação de meios tecnológicos, acabam por quebrar a unidade dantes estabelecida, falseando a relação que o homem mantém com a natureza. Este homem doméstico tem, na acepção do autor, os hábitos e necessidades irremediavelmente afastadas do contacto primordial com a natureza, exceptuando a pretensão da posse, do domínio abrangente e alargado do mundo natural. Este animal racional é prisioneiro das suas leis e das suas habitações, sobrecarregado por tarefas mecânicas, amarrado por hábitos artificiais, arrastado por um dispositivo construído pelas relações sociais, cujo contacto com ele próprio e com a verdadeira realidade foi perdido⁴⁸⁹. A importância de uma aproximação prende-se com uma abolição de todas as noções de escala, de verticalizações do pensamento em detrimentos de outras culturas, de forma a valorizar e dimensionar num plano horizontal a diversidade, o todo heterogéneo, reconstituindo por isso valores de proximidade e de associação. Conforme o autor refere, a razão e a cultura separam, mas o corpo e a natureza unem⁴⁹⁰. A acção utópica que pretende, prende-se com a libertação do corpo e por consequência a da natureza, não exercendo nenhum controlo sobre ela, mas, ao invés, de maneira gradativa ir-se acomodando às substâncias cíclicas e reformuladoras que a natureza instaura no mundo. O regresso à natureza, de forma poetizada, incute no fundo, a exaltação do desejo vital, de recuperar a potência primigénia do homem enquanto movimento perpétuo de essência funcional. Este excesso não se prende com tipologias de desejo sem freio, incutidas num princípio de prazer ilimitado, nem de um ilusório retorno à natureza, como função de regresso às origens, mas antes, com a promessa de

⁴⁸⁸ MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l’histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977, p.36.

⁴⁸⁹ Idem. *Homens domésticos Homens selvagens*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1976, p.33.

⁴⁹⁰ “Reconciliar com os modos de vida, as sociedades, os povos... reconciliar com o seu próprio corpo... Em nome de que o não reflexivo deveria submeter-se ao reflexivo, o apercebido ao concebido, o ideal ao real, o inconsciente ao consciente, o presente ao futuro, o simples ao complexo, o evidente ao oculto, o corpo ao espírito...” in Ibidem, p.34.

enquadramento possível para novas e fundadas relações entre sociedade humana e natureza⁴⁹¹.

Deste modo, surgem duas correntes antagónicas, mas que se podem integrar e transmutar uma na outra. Por um lado, o *culturalismo* tem por princípio e por realidade a ruptura entre a sociedade e a natureza, espelhada pelas separações entre homem e natureza, entre história e natureza, entre espírito e matéria. Toda a evolução no sentido social, que se desenvolve sob premissas epistemológicas de conservação e aperfeiçoamento, tende a alargar o fosso do mundo natural. À força de melhorar instituições, leis, linguagens, produtos culturais, os seres podem colocar entre eles próprios e o mundo uma distância suficiente para se sentirem em segurança. Para Moscovici, a evolução não é senão o afastamento que os arrasta para fora da natureza, para lá dela. Por outro lado, o *naturalismo* afirma a unidade da sociedade e da natureza, postulando essa mesma unidade ontológica e histórica com a naturalidade da natureza. Independentemente da relação que o homem estabeleça com a natureza, conforme possibilidades de uma maior aproximação ou afastamento, essa relação não poderá nunca ser esquecida, nem suprimida: a saída da natureza não é uma opção. Esta impossibilidade nada tem de inquietante, nem implica qualquer privação, não fazendo do humano nem vítima nem prisioneiro. “A natureza é sempre a presença das presenças, terreno sobre o qual os homens associados, como todos os seres vivos à sua volta, inventam a sua existência, e alavanca de renovação na mão de uma vida que se dilui e lhes escapa”⁴⁹². Não se trata de um meio exterior ao qual o homem se adapta depois de o ter negado, nem tampouco uma terra de exílio, visto que o homem é a natureza, e a natureza é o seu habitáculo existencial⁴⁹³.

Contudo, mesmo após estas distinções, que embora aplicadas enquanto métodos teóricos não se conseguem transpor para a realidade material e empírica de um mundo humano segmentado e dividido entre dois polos que não se agrupam. Na natureza, o homem enquanto agente participante e directamente implicado, tanto provoca equilíbrios como desequilíbrios que se desenvolvem posteriormente enquanto construtores de uma

⁴⁹¹ MOSCOVICI, Serge. *Homens domésticos Homens selvagens*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1976, p.45-46.

⁴⁹² Ibidem, p.110.

⁴⁹³ Ibidem, p.109-111.

arquitectura tanto produtiva como nefasta à natureza. Verifica-se uma distância e estranheza da relação humana à ordem das coisas, naturais, o afastamento do organismo individual e colectivo pertencentes a estas ordens, marcando uma segregação, a favor de exponenciais quantitativos⁴⁹⁴. A falta na natureza provoca a existência da sociedade, conforme visto anteriormente. Porém, o excesso de sociedade conduz a reintegração da natureza de uma forma unitária negativa e externa, não só porque as circunstâncias em que elas comunicam e se necessitam de forma recíproca são momentos de crise, mas também porque cada uma é na sua morfologia original, na outra, uma ausência. A natureza deve assim retroceder para que a sociedade se possa expandir plenamente, assim como a sociedade, por sua vez, deve medir os efeitos ou mesmo desvanecer-se para que haja um regresso à natureza. Moscovici indica que a história aparece como um movimento entre o ponto em que a natureza, corrigindo-se, torna possível a eclosão da cultura e o ponto em que a cultura procura reencontrar a natureza. Corrigindo-se com a sua ajuda. “A alternância das progressões e das regressões, a reversibilidade implicada, dão a ilusão de um devir, fenómeno de superfície que deixa imutáveis as estruturas latentes nas profundezas”⁴⁹⁵. Num perspectiva antropocêntrica, o autor define que o verdadeiro lugar destas estruturas é o indivíduo orgânico, com as suas componentes genéticas e psíquicas, visto que tudo parte dele e tudo a ele conduz, ou seja, a ligação ao fundamento natural é essencialmente uma ligação à biologia⁴⁹⁶.

A natureza é um agregado autónomo de forças e de criaturas que existem desde sempre, segundo um princípio próprio e harmonioso, assim nos diz Moscovici. Estas forças e criaturas dispostas à realidade de forma imediata representam entidades gratuitas, que podem ser utilizadas pela apropriação e sistematização particular de qualquer entidade que delas pretendem inscrever no curso da temporalidade existencial. Dentre todos, o homem, dotado de um equipamento físico e intelectual, necessitou-se de se estabelecer graças a uma organização colectiva para determinar actividades finalizáveis. Ora, associados para escapar à natureza e para submeter à sua força as criaturas e meios elementares naturais, os homens construíram um meio constituído por artifícios, nomeadamente através da sociedade. A sociedade deste ponto de vista é também um

⁴⁹⁴ MOSCOVICI, Serge. *Sociedade contranatura*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1977, p.334.

⁴⁹⁵ Ibidem, p.311.

⁴⁹⁶ Ibidem.

meio, um instrumento de luta contra as forças materiais às quais os indivíduos reunidos querem ter livre acesso, contrariando a natureza manifestada e que de certo modo lhes resiste⁴⁹⁷. A transformação do meio natural em artifício instrumentalizado pelo homem, enquanto acumulação contínua, é reunida num aglomerado de conquista e usurpação das forças naturais. Paul Ricoeur fala da transformação do meio animal em mundo humano, recorrendo ao facto fundamental que assim se constitui, o trabalho. As coisas a desejar e a temer num meio natural não são produzidas pelo ser vivo. O homem sendo um agente de produção, produz a sua própria subsistência, a partir da vontade social do trabalho. Nesta noção de trabalho, o ser institui uma nova relação com as coisas, a partir de um enquadramento da subsistência a partir da força laboral. Daí que, enquanto o animal se conserva, o homem subiste e instala-se entre as coisas, tratando-as como posses⁴⁹⁸. A história será, a partir da evolução destas forças laborais e culturais, essencialmente um processo de levantamento e domínio que acaba por consolidar o cometimento do controlo do universo, sinónimo da sua exploração, ou seja, tenderá a verificar-se um preenchimento artificial a favor de uma falta inicial, bem como a substituição da escassez pela ilusória sensação do ilimitado. Deste modo, se representa o termo do seu movimento, libertando o sistema social do dispositivo opressivo que o prende ainda ao sistema natural⁴⁹⁹.

Para regressar às particularidades do mundo natural enquanto elemento da percepção, de um ponto de vista fenomenológico, Merleau-Ponty descreve o mundo natural como um conjunto relacional intersensorial. A sua identificação não se relaciona com as expressões kantianas apoiadas num sistema recíproco invariável onde tudo o que existe está subordinado de forma a poder ser perscrutado⁵⁰⁰. O mundo tem a sua unidade, sem que o espírito consiga conectar num todo absoluto a noção singularizada e fragmentária

⁴⁹⁷ Numa aproximação interessante de Moscovici aos elementos fabricados dos ready-made artísticos, iniciados por Marcel Duchamp, opõe a naturalidade dos elementos existentes à naturalidade fabricada e seleccionada para representar certas ideias objectuais da realidade. “O que o homem atinge por seu intermédio cessa de pertencer aos circuitos naturais, à maneira desses objectos ready made, insignificantes, vulgares, desamparados, que o artista, pelo simples facto de os distinguir e separar do que os rodeia para os incorporar na sua obra, transforma em objectos de arte.” In MOSCOVICI, Serge. *Sociedade contranatura*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1977, p.301.

⁴⁹⁸ RICOEUR, Paul. *O homem falível*. Edições 70, Lisboa. 2019, p.146.

⁴⁹⁹ Ibidem, p.301-302.

⁵⁰⁰ “Il n’est pas comme un cube de cristal dont toutes les presentations possibles se laissent concevoir par sa loi de construction et qui même laisse voir ses côtés cachés dans sa transparence actuelle.” In MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.384.

que apresenta. A experiência do mundo enquanto unidade apresenta-se imutável na superfície da sua aparência, mesmo que para o espírito do homem ela tenda a mutar-se em determinadas gradações qualitativas. Daí que a permanência absoluta seja enclausurada numa contingência variável que dependerá de indivíduo para indivíduo. É precisamente, desta maneira, que o conhecimento das coisas é o elemento de variação, mesmo quando determinadas linhas de visão são insignificantes ao primeiro olhar, elas tendem-se a transformar pelo desenvolvimento da cognição perceptiva. O filósofo esclarece que o mundo-em-si-mesmo permanece inalterável durante todo o percurso existencial de um ente, visto que ele se apresenta permanente ao interior, onde ele opera todas as correcções associadas a experiências de conhecimento, que não são por elas alcançadas na sua unidade, porque a sua evidência polariza o movimento em direcção à verdade, através da aparência e do erro⁵⁰¹.

Dentro da percepção do mundo, Merleau-Ponty indica-nos que o sujeito não detém uma vista perspectiva, à qual se segue uma outra, onde entre elas pode existir uma ligação de entendimento, mas é a partir de cada perspectiva que se passa a outra e assim sucessivamente, tratando-se no fundo de uma síntese de transição. De modo particular, a visão actual não é limitada apenas àquilo que o campo de visão pode determinar naquele momento particular, e o campo vizinho, entendido como paisagem, não pode ser evocado ou mesmo representado. “Mon point de vue est pour moi bien moins une limitation de mon experience qu’une manière de me glisser dans le monde entier”⁵⁰². Quando se observa o horizonte, ele não faz pensar numa outra paisagem que seria vista se os sentidos lá estivessem, estabelecendo correspondência com uma terceira e assim sucessivamente até a um limite indefinido, porque não se pode representar nada. Contudo, todas estas paisagens estão já inseridas naquele particular campo de visão, a partir de um encadeamento concordante, juntamente com uma infinitude aberta das suas perspectivas⁵⁰³. No horizonte interior e exterior da coisa ou da paisagem existe um copresença ou mesmo uma coexistência de perfis que se entrelaçam através do espaço e

⁵⁰¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.384.

⁵⁰² Ibidem, p.386.

⁵⁰³ “Quand je regarde le vert brillant d’un vase de Cézanne, il ne me fait pas penser à la céramique, il me la presente, elle esta lá, avec sa croûte mince et lisse et son intérieur poreux, dans la manière particulière dont le vert se module.” In Ibidem.

do tempo. O mundo natural é o horizonte do todos os horizontes, que garantem à experiência do ser, sentido unitário dado e donde o correlativo está em si e na sua existência garantida, geral e pré-pessoal das suas funções sensoriais onde se encontra a definição do corpo⁵⁰⁴.

No entanto, esta articulação, entendida enquanto conjunto de coisas e instantes que se organizam para a formação de um mundo perceptivo, só pode ser feita por intermédio de uma subjectividade, ou seja, só pode aparecer como co-presença a partir de um certo ponto de vista e uma determinada intenção. A pretensa plenitude de um objecto e do seu instante aparecem apenas diante da imperfeição do ser intencional⁵⁰⁵. É assim essencial que a coisa e o mundo se apresentem como aberturas capazes de enviar o ser para além das suas manifestações determinadas, daí a concretização misteriosa de que menciona Merleau-Ponty. O mundo não se identifica deste modo com um objecto, visto que possui em si um englobado de determinações objectivas, impressas na percepção a partir de fissuras, de lacunas, donde as subjectividades se instalam para delas concretizar o seu sentido contingencial. A coisa e o mundo existem apenas na vivência de um *eu* visto, que se apresentam como um encadeamento das suas perspectivas, que uma vez transcendidas, abrem-se à realidade subjectiva temporal e inacabada. “Il me semble que le monde se vit lui-même hors de moi, comme les paysages absents continuent de se vivre au-delà de mon champ visuel et comme mon passé s’est vécu autrefois en deçà de mon présent”⁵⁰⁶.

Para Alfred North Whitehead a natureza é aquilo que o sujeito observa pela percepção obtida dos sentidos. Nesta percepção adequada ao corpo senciente, o ser está consciente de algo que não é ainda pensamento, mas que é contido em si mesmo em relação a ele. Essa propriedade perceptiva, encontrada na base de toda a ciência natural significa que a natureza pode ser concebida como um sistema fechado, cuja relações mútuas prescindem da expressão do facto de que se pensa acerca das mesmas. Num certo sentido a natureza

⁵⁰⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021, p.387.

⁵⁰⁵ Este sentido de contingência representa um tempo objectivo que determina as particularidades objectuais da percepção que por sua vez se interliga a um tempo histórico que organiza os limites de um presente, de um passado e de um futuro, porque como refere “un présent sans avenir ou un éternel présent est exactement la définition de la mort, le présent vivant est déchiré entre un passé qu’il reprendre un avenir qu’il projette.” In *Ibidem*, p.390.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p.390-391.

não se encontra dependente do pensamento, o que não implica o encontro de algum postulado metafísico. A natureza pode ser pensada sem necessidade de recorrer ao pensamento, de uma forma homogénea. Contudo, é possível pensá-la de acordo com uma metodologia inserida no pensamento, através da sua heterogeneidade. Para Whitehead, porém, a percepção sensível traz consigo um elemento diverso do pensamento. O pensamento sobre a natureza é diferente da percepção sensível da natureza: daí, para o autor, o facto da percepção sensível conter determinadas propostas axiológicas e premissas que não se encontram estabelecidas pelo pensamento, denominadas de apreensão sensível. Se a percepção sensível não envolve o pensamento, a apreensão sensível e a percepção sensível são idênticas. Aquilo que é percebido é-o enquanto entidade que constitui o termo da apreensão sensível, algo, que para o pensamento, se encontra além do facto daquela apreensão sensível. De tal forma, que a natureza, tal como revelada na percepção sensível, é contida em si mesma em relação à apreensão sensível, além de contida em si mesma em relação ao pensamento. Na percepção sensível a natureza é revelada como um complexo de entidades cujas relações mútuas são passíveis de expressão no pensamento sem referência à mente, ou seja, sem necessariamente referenciar quer a apreensão sensível quer o pensamento. Daí que o pensamento homogéneo seja um pensamento sobre a natureza sem a necessidade de recorrer à apreensão sensível, enquanto o pensamento heterogéneo, refere-se ao pensamento pensado, ou sobre a apreensão sensível⁵⁰⁷.

Desta forma, nenhuma característica da natureza imediatamente apresentada ao conhecimento pela apreensão sensível pode ser explicada, sendo impenetrável ao pensamento. O facto imediato para a apreensão é a ocorrência da natureza na sua totalidade. É a natureza que se demonstra enquanto evento apta para ser captada pela apreensão sensível, sendo impensável imobilizá-la para a contemplar. A totalidade deste evento é pelo sujeito fragmentada em eventos parciais⁵⁰⁸. Contudo, existem na natureza outros factores, além dos eventos que são revelados directamente na apreensão sensível.

⁵⁰⁷ WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de Natureza*. Martins Fontes, S.Paulo. 1994, p.7-10.

⁵⁰⁸ “Estamos cōscios de um evento que é nossa vida corporal, de um evento que é o andamento da natureza no interior desta sala e de um conglomerado vagamente percebido de outros eventos parciais. Essa é a discriminação na apreensão sensível de um fato em partes.” In *Ibidem*, p.21.

A concepção, no pensamento, de todos os factores da natureza como entidades distintas imbuídas de relações naturais definidas é determinada pela diversificação da natureza⁵⁰⁹.

A matéria, encontrada no espaço e no tempo, representa para Whitehead a aceitação das características da dualidade espaço/tempo para assim desembocar numa categorização de entidade individual. Esta entidade adquire uma condição física de *tessitura última da natureza*⁵¹⁰ de forma que o curso natural seja concebido a partir dos atributos morfológicos da matéria ao longo da abertura do espaço. O espaço não se apresenta como uma simples ordenação de entidades materiais de modo que cada entidade individual guarde determinadas relações com outras entidades materiais. A ocupação do espaço imprime um determinado carácter a cada matéria isolada. “Dada a sua ocupação do espaço, a matéria tem extensão. Dada a sua extensão, cada porção de matéria é divisível em partes e cada parte é uma entidade numericamente distinta de todas as outras partes”⁵¹¹. Desta maneira, Whitehead chega à conclusão de que parece não haver fim nesta dissociação da matéria em multiplicidades, a não ser ao se identificar cada entidade última a ocupar um ponto individual. A questão que levanta o autor é a de saber que dentro desta extensão múltipla, a entidade material revelará uma propriedade atómica essencial, independente da sua dissociação em múltiplos, ou seja, se poderá existir algo uno em si mesmo e que seja mais do que uma simples reunião de entidades que ocupam os pontos do volume ocupado pela unidade. Contudo, esta verificação levará para um campo de lógica abstrata afastado irremediavelmente do facto observável⁵¹².

Whitehead, de forma a aprofundar as realidades distintas da natureza, aponta para a sua bifurcação em dois sistemas de realidade. Uma realidade faria parte de entidades enquanto objectos de estudo da física especulativa enquanto a realidade entendida como agente de cognição, como acção coadjuvante da mente, seria outra distinção. De outra maneira, esta bifurcação estender-se-ia em dois segmentos, a natureza apreendida pela percepção e a natureza que é a causa da percepção. A natureza, enquanto facto apreendido pela percepção, traz dentro de si as inúmeras possibilidades sencientes que o corpo enquanto dispositivo técnico tem de apreender o universo sensorial que o rodeia. A

⁵⁰⁹ WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de Natureza*. Martins Fontes, S.Paulo. 1994, p.21.

⁵¹⁰ Ibidem, p.27.

⁵¹¹ Ibidem, p.29.

⁵¹² Ibidem, p.30.

natureza enquanto causa da apreensão é o sistema hipotético de moléculas e elétrons que afectam a mente de modo a produzir a apreensão da natureza aparente. “O ponto de convergência dessas duas naturezas é a mente, sendo a natureza causal influente e a natureza aparente, efluente”⁵¹³. Este sistema permite desdobrar as multiplicidades de causas e efeitos que surgem da natureza externa e que se desenvolvem do interior da natureza humana, de forma, a que se estabeleçam relações entre aquilo que é produzido pela substância natural e aquilo que se encontra dimensionado à escala humana sensorial e cognitiva.

Dentro da materialidade do mundo, Jean-François Lyotard identifica a matéria como um elemento que não está coordenado com nenhum destino. As formas domesticam-na, tornam-na consumível, em perspectivas visuais e modos e escalas de som. São no fundo, formas de sensibilidade que se identificam na submissão a um conhecimento que não impõe tremendas dificuldades⁵¹⁴. Para o autor a paisagem constitui um conjunto material que se encontra em estado selvagem, antes da domesticação humana. “Whether or not you like a landscape is unimportant. It does not ask you for your opinion. If it is there, your opinion counts as nothing”⁵¹⁵. Uma paisagem deixa a mente inquietada, num sentido de estranheza, que acaba por recusar qualquer pretensa categorização associativa ou de sintetizar processos naturais. A paisagem não só detém o poder da solitude, mas também da qualidade desconcertante de alterar os poderes e por consequência, as defesas da mente. Esta solidão não pode ser encarada como um tempo dedicado ao ser consigo mesmo, mas ao ser deixado abandonado no desconhecido, visto que o “self is left behind, sloughed off, definitely too conventional, too sure of itself and over-arrogant in the way it puts things into scale”⁵¹⁶. Se conforme vimos anteriormente, o homem pretende dimensionar a natureza à sua escala, ela tende a resistir-lhe, dimensionando-o à sua pequenez de espécie rodeada pela multiplicidade vivencial. Para Lyotard, a maneira para

⁵¹³ WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de Natureza*. Martins Fontes, S.Paulo. 1994, p.39.

⁵¹⁴ Porém as coisas tornam-se mais difíceis quando a matéria se estende a outras qualidades, quando se desdobra noutra capacidade sensorial. “For a beautiful visual landscape, walking without any goal, strolling and the desire to wander simply authorize a transfer of material powers to scents, to the tactile quality of the ground, of walls, of plants. Your foot savours the morbidezza of the mossy heathland and the undergrowth which flank and contradict the sharp stones of the path.” In LYOTARD, Jean-François. “*Scapeland*” in KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012, p.38.

⁵¹⁵ Ibidem.

⁵¹⁶ Ibidem, p.39.

o ser se dimensionar à escala da paisagem, deve antes perder a noção de *lugar*, de conforto cognoscível do reconhecido e conquistado⁵¹⁷. A paisagem é um excesso de presença. O estranhamento que daqui deriva torna-se absoluto, caracterizado pela implosão das suas formas. Uma paisagem é um marco (não identificado numa escala humana, mas numa escala potencialmente assombrosa), que deve ser pensado, não como uma inscrição, mas como um apagamento de um enquadramento de apoio reconhecível. Se algo permanece é uma ausência que se determina como o signo de uma presença de sobressalto, na qual a mente teima em falhar e a não reconhecer a sua objectividade⁵¹⁸.

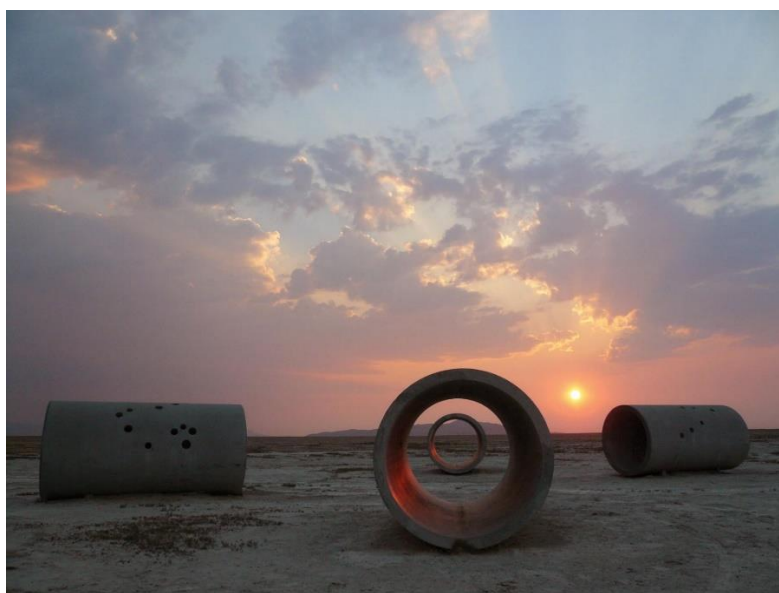


Figura 14- Nancy Holt. Sun Tunnels, 1973-76. Concrete, steel, earth. Dimensões gerais—2.8x26.2x16.2 cm. Lucin, Utah. Holt.Smithson Foundation⁵¹⁹.

⁵¹⁷ “A place is natural, a crossroads for the kingdoms and for homo sapiens. The mineral, vegetable and animal kingdoms are ordered by knowledge and knowledge takes to them quite spontaneously. They are made, selected for one another.” In LYOTARD, Jean-François. “*Scapeland*” in KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012, p.39.

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ A obra de Nancy Holt explora precisamente a dicotomia entre o assombro do inóspito natural e a tentativa de arranjar um lugar de conforto nessa estranheza. Se Lyotard fala em falha da mente no reconhecimento objectivo, Holt parte desse desconhecido para apresentar uma marca indefinida, inutilizável e mesmo sujeita à erosão, como possível posse existencial de um trilho executado na natureza.

Antes de entrarmos nas questões concernentes à natureza enquanto meio material por excelência, atentemos em aspectos metafísicos de equilíbrio humano em redor de um enquadramento ontológico do ser. Para Michel Serres, se o sujeito apenas apresentasse o princípio de identidade ele seria mudo, imóvel, passivo, e o mundo para ele não teria existência. Pelo princípio da razão, a evidência da existência assume-se em detrimento do nada, porquanto a realidade do mundo, a sua presença, e o *hic et nunc* do ser. Para o autor, este princípio nunca é explicado a não ser pela utilização de substantivos: a coisa, o ser e o nada, o vazio. “For it says: exist rather than”⁵²⁰. Esta existência denota uma estabilidade e, por conseguinte, um desvio da sua posição fixa. Ora, este *existir em vez* é estar num desvio em relação ao equilíbrio. Se a materialidade objectual existe, bem como o mundo que a alberga, eles são deslocados em relação ao zero. A razão estará nesta proporção inclinada⁵²¹. Esta é a essência do primeiro discurso de Arquimedes, a condição da sua ciência unitária de formas e números, medidas e perpendicularidades. São estas desigualdades, formadas a partir destes desvios, que permitem o ser comunicar, que possibilitam a sua deslocação, fazendo da sua razão uma vertente inclinada, invertendo as premissas platónicas, em que se verifica um centro, uma raiz capaz de albergar uma continuidade constante. “Nature runs, indefinitely, down the river of its heavy elements, towards an equilibrium. The beam no longer has a balance-point. Here or there, yesterday or tomorrow, deviations appear stochastically. Or differential angles of inclination”⁵²². Neste estado existe algo em vez do nada, numa evidência repleta de vórtices, espirais, redemoinhos, modelos que se distanciam de um ponto de equilíbrio. O seu retorno, a um ponto zero, traz deterioração, ruína e mesmo a sua morte. Contudo, temporariamente, estes elementos tendem a formar-se, existindo como desvios ao equilíbrio, e nesta formação caracterizam-se pelo seu diferencial no desvio.

O mundo, os objectos, os vários corpos, a própria substância metafísica de cada sujeito, estão desde o tempo do seu nascimento à deriva (*adrift*), em redor do plano inclinado. Para Serres, isto constitui uma significância contingencial e particular que define a sua mortalidade e a sua inexorabilidade para a morte. Esta deriva caracteriza a

⁵²⁰ SERRES, Michel. *The Birth of Physics*. Clinamen Press, Manchester. 2000, p.21.

⁵²¹ “We do not exist, do not speak and do not work, with reason, science or hands, except through and by this deviation from equilibrium. Everything is deviation from equilibrium, excepting Nothing.” In Ibidem.

⁵²² Ibidem, p.22.

totalidade do tempo, o despontar do aparecimento, numa vida marcada pela sua finitude, e por consequência pela sua desintegração e pela aleatória fragmentação de múltiplas temporalidades no espaço infinito. Tudo se encontra à deriva, a partir da substância primordial atômica, bem como das suas raízes elementares. Aqui se dá a origem do significado, onde o sentido nada é senão a sua inclinação, num sentido desviado. Daí que a existência, o tempo e correspondentes significados partilhem uma existência num plano inclinado⁵²³. “I am myself deviation, and my soul declines, my global body is open, adrift. It slips, irreversibly, on the slope. Who am I? A vortex. A dispersal that comes undone. Yes, a singularity, singular”⁵²⁴. Deste modo, Serres caracteriza a entropia que domina os planos inclinados da existência, absorvendo tudo à medida que se vai desenvolvendo ao longo de uma determinada voragem temporal. Esta voragem particulariza a vivência dos átomos que se agregam para formar corpos compósitos, que se preparam para ser subsumidos no abismo infinito que devora a evidência material: a natureza aparece assim como uma composição especular destas transformações contínuas.

A agitação é turbulência global, é um desequilíbrio que aumenta à sua própria custa, freneticamente compensada, contrabalançada à exacerbação. Dentro do plano inclinado, esta agitação (*disturbance*) é um desequilíbrio local do próprio vórtice. Estas escalas desequilibradas permitem, pelo desvio da natureza, o nascimento, a existência. Por este desvio a natureza nasce. A vida de acordo com a natureza permanece em proximidade ao nascimento das coisas, ao seu constante movimento. O homem habita neste desvio, este espaço entre o pouco e o nada, permanecendo num ângulo entre o equilíbrio e a declinação. Este mínimo traduz-se pelo nascimento da natureza no diferencial do plano declinado⁵²⁵.

O homem, a partir desta conceptualização ontológica, que se divide enquanto ser mortal pela composição múltipla entendida num plano desviante, desenvolve-se a partir da sua conceptualização linguística e da sua instrumentalização da matéria do mundo. Para Serres, “we take up the entire chain of beings, spiritual, living and inanimate: I think as an individual; we used to live as collective animals; our collectives are becoming as

⁵²³ SERRES, Michel. *The Birth of Physics*. Clinamen Press, Manchester. 2000, p.34.

⁵²⁴ Ibidem, p.37.

⁵²⁵ Ibidem, p.182-185.

powerful as seas and share the same destiny”⁵²⁶. O ser humano invadiu não só o espaço do mundo, mas também a própria ontologia, seja em pensamento ou em comunicação, o ser torna-se o mais bem informado da totalidade biológica da terra e o mais activo enquanto totalidade material. Estar-em-todo-o-lado alastra-se não só em extensão, mas também de um reino biológico para outro: esse estar em todo o mundo transformou-se em ser tão poderoso como ele. A nova duplicidade da humanidade é a natureza global, formada pelo planeta terra na sua totalidade, por intermédio da reciprocidade e inter-relação entre os seus elementos locais e as suas componentes assombrosas (oceanos, desertos, atmosferas). A condição humana ocupa o lugar destinado a estas inter-relações entre os seus indivíduos e subgrupos, as suas ferramentas, os seus objectos mundanos, o seu conhecimento, enformados num enquadramento com consequências nefastas para os sentidos habituais de lugar, localidade, vizinhança e proximidade⁵²⁷.

Por este meio, Serres aponta a relação dialéctica entre mestre e possessão, enquanto desejo de domínio e apropriação da totalidade da natureza enquanto agente externo da identidade humana⁵²⁸. Esta mestria cartesiana transforma a objectividade epistemológica num dispositivo de violência, tornando-a numa estratégia controlada, pautada por uma relação fundamental com os objectos a partir das noções bélicas e de propriedade. Dominar, mas também possuir, tornam-se, na relação possível que os indivíduos conseguem estabelecer com o mundo, direitos de propriedade, entendidos não só pelo conhecimento científico disponível, mas também pautado pela intervenção tecnológica. “Through our mastery, we have become so much and so little masters of the Earth that it once again threatens to master us in turn”⁵²⁹. A través dela, com ela, e nela, os seres e o mundo partilham um recíproco destino temporal. Ainda mais que possuir, o mundo possui-los-á tal como em eras remotas, quando a necessidade estava submetida às restrições naturais, de uma forma local. Para Serres, o homem deve dominar a sua vontade de ser mestre, visto que a sua irregularidade, a sua excedência arrogante, contraprodutiva, está a virar-se contra si mesmo. “Thus former parasites have to become symbionts; the

⁵²⁶ SERRES, Michel. *The Natural Contract*. The University of Michigan Press, Ann Arbor. 1995, p.20.

⁵²⁷ Ibidem.

⁵²⁸ “These are the master words launched by Descartes at the dawn of the scientific and technological age, when our Western reason went off to conquer the universe.” In Ibidem, p.32.

⁵²⁹ Ibidem, p.33.

excesses they committed against their hosts put the parasites in mortal danger, for dead hosts can no longer feed or house them”⁵³⁰. A mudança de direcção urge e a necessidade de abandonar os postulados cartesianos torna-se imperativa. Devido a estas interacções a noção de mestre rapidamente se transforma em servidão, tal como a propriedade, adquire uma ascendência lesta tal como a sua destruição. “This is history’s bifurcation: either death or symbiosis”⁵³¹. O regresso à natureza, significa para Serres, o acrescento ao exclusivo contrato social, um contrato natural de simbiose e reciprocidade, no qual a tendência de apropriação e regime de mestre seriam postos de parte a favor de uma atenção recíproca, contemplativa e respeitosa. “Where knowledge would no longer imply property, nor action mastery, nor would property and mastery imply their excremental results and origins”⁵³². O parasita retira tudo e nada retribui, o corpo anfitrião tudo oferece e nada retira, daí que os direitos de mestre e sistemas de propriedade sejam considerados actos parasitários. De outro modo, os direitos simbióticos são definidos por um contrato de reciprocidade, independentemente do que a natureza contribui, o homem deve retribuir em igual medida⁵³³.

Para Oswald Spengler, o mundo vegetal é um processo uniforme da natureza, uma ordem que homogeneíza a coordenação vital do universo vegetal conforme às suas especificidades. Contudo, por si mesma, a unidade vegetal não é livre de esperar, nem mesmo detentora de processos desejantes de eleição. Por outro lado, o animal na sua eleição vive desprendido do resto do mundo. Todos eles são pequenos mundos em si, incluídos num outro maior. De facto, a sujeição e a liberdade, são características utilizadas pelo autor para demonstrar as possibilidades funcionais dos dois universos. O animal é assim um microcosmo que está em relação a um macrocosmo. Quando um ser vivo se separa do cosmos, de tal maneira que pode determinar a sua posição em relação a ele, esse ser vivo converte-se em microcosmo⁵³⁴. Todo o cósmico leva impresso o signo da

⁵³⁰ SERRES, Michel. *The Natural Contract*. The University of Michigan Press, Ann Arbor. 1995, p.34.

⁵³¹ Ibidem. Serres acrescenta tem interrogativo “What is nature? First, all the conditions of human nature itself, its global constraints of rebirth or extinction, the hostelry that give us lodging, heat, and food. But nature also takes them away from us as soon as we abuse them. It influences human nature, which, in turn, influences nature. Nature behaves as a subject.” In Ibidem, p.36.

⁵³² Ibidem, p.38.

⁵³³ Ibidem.

⁵³⁴ “Los planetas mismos giran sujetos en su curso a los grandes ciclos astronómicos. Pero aquellos pequeños mundos son los únicos que se mueven libremente en relación al mundo mayor, del que tienen conciencia como de su mundo circundante. Y sólo cuando así sucede adquieren las cosas para nosotros el

periodicidade, porque todo apresenta um ritmo próprio. Em contrapartida, o microcosmo apresenta uma polaridade, manifestando-se como oposição. Spengler diferencia o esforço da atenção do esforço do pensamento. Todos os estados de consciência vigilante são por essência esforços, oposições entre dois polos. Os sentidos e os objectos, o ser e o outro, a causa e o efeito, a coisa e a propriedade, são polos de tensão, dilatação, oposição. Contudo, o ritmo dos ciclos cósmicos vive e vibra sempre em todo o movimento que os microcosmos verificam no espaço. Os limites do microcosmo são limitados quando comparados com a potência macrocósmica que enquanto corpo colectivo ruga e ameaça, empurra, torna e vibra, daí que o autor afirme que “sentir es darse cuenta del ritmo cósmico; percibir es darse cuenta de las oposiciones microcósmicas”⁵³⁵.

Para o microcosmo que se move livremente dentro do macrocosmo, Spengler acrescenta que o órgão de diferenciação, o sentido primordial e funcional de toda a actividade, prende-se com o tacto. O tacto, ilustrado pelo toque físico, mental, pelo entendimento, é a denominação que é aplicada à mobilidade dos seres e. por consequência, à sua relação com o ambiente. A palavra determinar significa, em Spengler, definir um lugar. Portanto, todos os sentidos, por muito desenvolvidos que estejam, por muito que estejam afastados da sua origem primária, são, no entanto, sentidos topográficos. A percepção, seja qual for a sua índole, distingue o próprio do estranho e, para determinar a posição do abscondito, serve-se de todas as qualidades sensoriais que o corpo senciente permite para definir enquadramentos de proximidade, de afastamento, de extensão e de contracção⁵³⁶. Porém, entre os sentidos, a visão adquire suprema importância para a definição de modalidades e agenciamento de acção do homem na natureza. Por mais que o pensamento abstracto que, medita sobre a luz se empenhe em eliminá-la e anulá-la, tentando substituí-la por um módulo de ondas e raios, a vida apoiada na sua realidade imanente, fica circunscrita e envolta no mundo lumínico identificado pelos olhos⁵³⁷. Neste universo luminoso, a vida, segundo modalidades ópticas, distingue

sentido de cuerpos vivos.” In SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Volume 2. Espasa-Calpe, Madrid. 1958, p.14.

⁵³⁵ Ibidem, p.15.

⁵³⁶ Ibidem, p.17.

⁵³⁷ “En el mundo espectacular de la luz es donde hay lejanías, que son colores y claridades; en esse universo es donde existen la noche y el día, las cosas visibles y los movimientos perceptibles en un amplio espacio luminoso, un mundo de astros infinitamente lejanos, que giran alrededor de la Tierra, un horizonte

as tenuidades sub-reptícias das emancipações solares de grande intensidade que contribuem para a formação evolutiva e cultural do homem. Dentro desta existência, a pulsação ontológica perdura através das várias gerações, enquanto a vigília (empregue sobretudo na vida vegetal) começa cada vez de novo em cada microcosmo: assim se diferencia o estado de engendrar e nascer. Engendrar é garantir a duração, enquanto o nascer será sempre um começo. A vida vegetal existe, mas não se verifica nela um despertar, “un primer día en que descubre en derredor el mundo sensible”⁵³⁸. O homem consegue assim tornar a natureza não só numa particularidade empírica que o transcende na sua magnitude, mas também incutir-lhe uma simbologia individualizada distinta para cada dealbar civilizacional.

A distinção entre natureza e história é feita por Oswald Spengler, que as demarca como extremas possibilidades que cada homem possui para ordenar a sua realidade circundante como imagem cósmica. Uma realidade é natureza quando subordina toda a produção ao produto, enquanto a história subordina todo o produto à produção. Conhecer, para o autor, no sentido mais enérgico da palavra, é aquela experiência íntima cujo resultado se chama natureza. Daí que o conhecido e a natureza sejam para si idênticos. O conhecido é sinónimo do mecanicamente definido, de o fixado de uma vez para sempre, do legal conforme a lei. A natureza é o conjunto da quantidade necessária segundo leis fixas. Não existem leis mais fixas que as da natureza, ou seja, a sua totalidade representa integralmente a imagem da natureza. De outro modo, a intuição enquanto verificação de um estado momentâneo, susceptível de ser transposto num outro plano modal, dá-se pelo nome de história, porque “lo que vivimos es lo que acontece, es historia”⁵³⁹. Todo o acontecer é singular e nunca se repete, levando consigo uma direcção temporal, de irreversibilidade. Já o conhecido é intemporal, não tendo passado nem futuro, sendo a sua actualidade absoluta, entendida como validade perdurável. Desta forma se constrói uma constituição íntima da lei natural, confirmada pela sua morfologia anti-histórica. As leis naturais, por conseguinte, são formas de uma necessidade que não admitem excepções,

iluminado que envuelve la vida individual y que trasciende lejos de las proximidades del cuerpo.” In Ibidem, p.18.

⁵³⁸ Ibidem, p.19.

⁵³⁹ SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Volume 1. Espasa-Calpe, Madrid. 1958, p.139.

de necessidades inorgânicas. O devir não apresenta numerologia, apenas o que carece de vida, pode ser contado, medido, analisado. O puro devir, para Spengler, da vida é, neste sentido ilimitado, e acaba por transcender o nexos causal da lei e da sua medida. Já a história não se entende num devir puro, mas sim numa imagem incorporada num entendimento formal do mundo, que irradia do sujeito e no qual a produção predomina sobre o produto⁵⁴⁰.

Com esta identificação não existe um limite preciso entre as duas maneiras de conceber o mundo. A produção e o produto opõem-se um ao outro, na sua existência antagónica. No entanto, as duas vertentes encontram-se presentes em todas as tipologias de intelecção. O sujeito que os vê intuitivamente em processo de devir, em vias de realizar-se, está enredado na trama da história, aquele que os analisa como já produzidos e consumados está defronte da natureza. Numa demonstração antropológica, o autor, indica-nos que todo o homem em toda a cultura e em todos os estádios dessa mesma cultura, existe numa certa disposição primária e com uma certa tendência e inclinação originária a preferir como ideal uma destas duas formas. Contudo, elas tendem-se a formar num todo heterogéneo mas inclusivo porque “el ritmo del cuerpo reside en la relación simultánea de sus partes”⁵⁴¹. Com isto, o conceito de espaço, entendido na sua relação natural com o mundo, refere-se exclusivamente a uma essência de profundidade, ou de lonjura ou mesmo, de afastamento, cuja direcção se designa num sistema abstracto matemático de *terceira dimensão*, junto à longitude e latitude. Todavia, a ilusão produzida por estes conceitos leva a que na impressão de espaço e da sua espacialidade, por assim dizer, estes elementos não se apresentem como equivalentes, muito menos numa relação de homogeneidade. A longitude e a latitude, sentidas como unidade, não são mais que meras formas de sensação: representam uma impressão puramente sensível. A profundidade, por outro lado, representa a expressão natural da natureza porque com ela e a partir dela começa o mundo. A dilatação da profundidade converte a sensação em intuição. Esta profundidade é a dimensão propriamente dita, num sentido literal, capaz de

⁵⁴⁰ SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Volume 1. Espasa-Calpe, Madrid. 1958, p.139-140.

⁵⁴¹ Ibidem, p.142.

estender as coisas⁵⁴². Com isto, Spengler leva para o campo artístico o conceito de espaço natural, para indicar que os artistas não poderão, nem nunca conseguirão, representar a mesma unidade absoluta e imutável do que os rodeiam, porque cada qual tem a sua própria natureza, que apesar de ser idêntica aos demais, tem em si uma possessão saturada de essência pessoalizada. “La naturaleza es una función de la cultura correspondiente”⁵⁴³.

Dentro desta concretização histórica do pensamento e do desenvolvimento civilizacional, Hannah Arendt distingue as concepções de mortalidade e imortalidade como duas facetas metafísicas que o homem detém ou procura alcançar na sua relação com a natureza. A imortalidade significa duração perpétua, numa via eterna sobre a terra, onde num enquadramento filosófico da Grécia, a natureza e os deuses se encontram reunidos numa mesma instância. Em face deste eterno retorno e desta via sem fim e sem idade dos deuses, os homens encontram-se como os únicos seres mortais num universo imortal, mas não eterno, afrontando as vias imortalizadas dos seus deuses, sem, no entanto, estarem submetidos às leis de um Deus eterno. Para isto, Arendt refere que para os gregos existe esta preocupação da imortalidade, porque conceberam uma natureza imortal bem como os seus deuses que rodeiam todas as partes das vias individuais dos homens mortais. Os homens são os mortais, singularizados na sua existência, porque à diferença dos animais, eles não existem unicamente como membros de uma espécie onde a imortalidade é garantida pela procriação. A mortalidade humana garantida pela via individual, tendo do nascimento à sua morte uma história reconhecível, tende a afastar-se da via biológica; ela distingue-se de todos os outros seres por um percurso estabelecido em linha reta que corta o movimento circular da definição biológica. “Voilà la mortalité: c’est se mouvoir en ligne droite dans un universo où rien ne bouge, si ce n’est en cercle”⁵⁴⁴.

⁵⁴² “La experiencia íntima de la profundidad – y de esta noción depende todo lo demás- es un acto tan perfectamente espontáneo y necesario como perfectamente creador; por medio de él recibe el yo su mundo como, por decirlo así, al dictado. Él convierte el torrente de las sensaciones en una unidad de forma, en una imagen movida que desde este instante cae bajo el dominio de la inteligencia, obedece a leyes, se somete al principio de causalidad y, por lo tanto, como copia de un espíritu personal, es también transitoria.” In SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Volume 1. Espasa-Calpe, Madrid. 1958, p.223.

⁵⁴³ Ibidem.

⁵⁴⁴ ARENDT, Hannah. *Condition de l’homme modern*. Calmann-Lévy, Paris. 2020, p.76.

Para Arendt, o dever dos mortais e a sua grande possibilidade reside na capacidade de produzir e instrumentalizar a matéria da natureza, que poderão garantir a pertença a uma duração, sem fim reconhecido ou aproximável, de forma a poderem alcançar um lugar cósmico onde tudo reside na imortalidade menos eles. Aptos a acções imortais e capazes de deixar traços e marcas perenes no solo territorial, os homens, independentemente da sua mortalidade individual, lançam-se a uma imortalidade que lhes pode pertencer, provando que a natureza divina pode estar ao seu alcance. A distinção entre homem e animal encobre o próprio género humano, porque só os melhores que constantemente se apresentam como melhores, preferindo a imortalidade nomeada às coisas mortais, são realmente humanos, porque os outros satisfeitos dos prazeres oferecidos pela natureza, enquanto meio de apropriação, vivem e morrem como animais⁵⁴⁵. Após Sócrates e Platão, a eternidade é entendida como centro de reflexão estritamente metafísico, transportando a imortalidade encontrada na própria natureza a esferas transcendentais de pensamento e culto devocional, fora do alcance do homem. Contudo, a delimitação histórica que Arendt traz para o seu pensamento de *vita activa* e *vita contemplativa*, que trarão ao longo do tempo uma cisão e sucessivas excisões de uma ou da outra. Contudo, nem por isso, elas deixarão de até aos tempos modernos, fazer parte da essência funcional, biológica e simbólica do homem⁵⁴⁶.

Nesta valorização da *vita activa* pelo homem ao longo do percurso histórico, Arendt define que o desprezo do trabalho nas teorizações antigas e a sua hiper-glorificação nas teorias modernas orienta-se numa atitude ou numa actividade subjectiva do trabalhador, que tanto suspeita do seu duro esforço, como exalta a sua produtividade. Numa leitura marxista do trabalho, a autora, caracteriza a produtividade trabalho enquanto medida às coisas onde o processo vital tem necessidade de se reproduzir. Ela reside na mais-valia que possui virtualmente a energia do trabalho humano, não se encontrando, nem na qualidade, nem no carácter dos objectos produzidos⁵⁴⁷. Considerados como partes do

⁵⁴⁵ Esta conceptualização de Arendt é desenvolvida de acordo com o pensamento de Heráclito espelhado no fragmento B 29. “Eligen una sola cosa, por cima de cualquier otra, los mejores: la gloria imperecedera entre los mortales. Los más, en cambio, están cebados como reses.” In BARNABÉ, Alberto. *Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. Alianza editorial, Madrid. 2019, p.167.

⁵⁴⁶ ARENDT, Hannah. *Condition de l’homme modern*. Calmann-Lévy, Paris. 2020, p.78-80.

⁵⁴⁷ “Il semble que la distinction du travail et de l’œuvre, si constamment négligée par nos théoriciens, si obstinément conservée par la langue, ne soit plus en effet qu’une différence de degré, si l’on ne prend pas

mundo, os produtos da obra, e não aqueles do trabalho, garantem a permanência, a sua durabilidade, sem os quais não haveria possibilidade de se relacionarem com a natureza. É no interior do mundo das coisas duráveis que se encontra os bens de consumo pelos quais a vida garante os seus meios de subsistência. Necessários ao homem e produzidos pelo seu trabalho, mesmo desprovidos de estabilidade, estas obras, feitas por intermédio de um consumo incessante, tendem a aparecer e a desaparecer numa múltipla experiência objectual que não é consumida, mas antes, utilizada e habitada, que garante a familiaridade do mundo, entre os seus costumes, as suas relações estabelecidas entre o homem e as coisas, ou mesmo, entre os homens. “Les objects d’usage sont au monde humain ce que les biens de consommation sont à la vie. C’est d’eux que les biens de consommation reçoivent leur caractère d’objects”⁵⁴⁸.

Deste modo, Arendt distingue os bens de consumo de objectos de uso e esclarece que a sua realidade depende inteiramente da pluralidade humana, da constante presença do outro relacional que pode observar, entender e testemunhar a sua existência. A realidade e a solidez do mundo humano, assim, repousam antes de mais, no facto que o homem se instala num meio onde as coisas mais duráveis têm um maior alcance existencial que a actividade que as produziu, mesmo em relação à sua durabilidade, são mais estáveis que a vida de quem as produziu. A vida humana, entendida num sentido de edificação de um mundo para si, é inserida num processo constante de reificação, e as coisas produzidas por ela formam o artifício humano ao qual se confirma a sua presença e a sua constante permanência na natureza humana e natural⁵⁴⁹. Porém, a durabilidade do artifício humano não é absoluta, visto que o processo vital alcança uma excedência produtiva em relação à procura da sua utilização, levando a que os objectos acabem por se corromper, por regressar a um processo natural global donde eles foram retirados e posteriormente instrumentalizados, deste modo, a durabilidade que dá aos objectos do mundo uma relativa independência em relação aos homens que os produziram e que deles se servem. A sua objectividade permite uma certa oposição (numa certa metodologia de resistência, durante algum período temporal pelo menos) à voragem dos seus autores e utilizadores:

en considération le caractère d’objet-de-ce-monde de la chose produite: son emplacement, sa fonction, la durée de son séjour dans le monde.” In Ibidem, p.182.

⁵⁴⁸ ARENDT, Hannah. *Condition de l’homme moderne*. Calmann-Lévy, Paris. 2020, p.183.

⁵⁴⁹ Ibidem, p.184.185.

os objectos têm como função, como *telos* funcional, uma estabilidade objectiva numa entropia subjectiva que enrede o humano; permitem uma natureza pretensamente imutável na mutabilidade cambiante humana. Esta objectivação é importante para Arendt, na medida em que é a partir do fabrico objectual do mundo humano, retirado do mundo natural, que uma vez instrumentalizado e inserido no meio ambiente como ferramenta de protecção, o homem poderá olhar para a natureza como algo de concreto e dimensionado numa escala perceptível. A utilização, pensada nesta proporção de equilíbrio, contém um elemento de consumo, na medida em que o processo de usura tem lugar por contacto entre o objecto e o organismo vivo que o consome, ou seja, uma tipologia relacional onde quanto mais o contacto entre o corpo e o objecto utilizado é vinculado, maior o grau assimilativo será plausível⁵⁵⁰.

Com esta assimilação, Arendt alarga o campo de utilização para a relação mais ancestral do homem e a da natureza, o seu cultivo por intermédio da sua relação, onde este trabalho pode ser encarado de certa forma como uma obra em si mesma. O trabalho da terra, apesar dos seus laços com os ciclos biológicos e a sua total dependência dos grandes ciclos naturais, deixa, após a sua actividade, uma certa produção que se adiciona de maneira perdurável ao artifício humano. O trabalho da terra, enquanto exploração do solo, não só tem como função primordial o seu cultivo para fins de expropriação e objecto de subsistência, mas detém igualmente a função de preparar a terra para a construção do mundo. A terra cultivada não pode ser identificada propriamente a partir da relação do homem com os objectos de uso, que se determinam pela sua durabilidade e pela permanência que não requer cuidados exclusivos de preservação. O trabalho do solo, para permanecer cultivado, exige um trabalho perpetuamente recomeçado, daí que não se possa mencionar um trabalho de reificação, para que obtenha uma existência perdurável e assimilada no tempo humano. O seu tempo é próprio e requiere uma reprodução constante, enquanto meio de cultivo, para que a terra permaneça cognoscível no mundo humano⁵⁵¹.

A fabricação, entendida como obra do *homo faber*, consiste por sua vez numa reificação. A solidez, inerente a todos os objectos, mesmos os mais frágeis, vem da

⁵⁵⁰ ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme modern*. Calmann-Lévy, Paris. 2020, p.244-245.

⁵⁵¹ Ibidem, p.246.

materialidade trabalhada pela entidade humana. Esta materialidade deixa de ser natural num grau zero de pertença, porque sofre uma mediação do processo vital humano, para a trabalhar e identificar para uma utilidade própria e para a designar enquanto elemento de apropriação natural⁵⁵². Estes actos de agressividade perante a natureza resultam numa força humana que não é relacionada com a presença eterna da natureza, mas que consiste na remoção violenta da sua materialidade. Contudo, mesmo esta implicação rítmica de subjugação que o homem representa para o seio natural obedece, ela mesma, a estruturas cíclicas naturais periodicamente estruturadas na vida existencial humana⁵⁵³. O trabalho, mesmo enquadrado como no processo vital cíclico, não apresenta começo nem fim, visto que a sua acção não poderá ter um fim previsível. Esta segurança dada na obra, ao contrário da acção humana, não apresenta um carácter irreversível, porque tudo o que é produzido pelo homem pode por ele ser destruído e nenhum objecto de uso é estritamente necessário ao processo vital do homem, que não possa a ele sobreviver. Desta maneira, para Arendt o *homo faber*, enquanto senhor e mestre, pode apropriar-se da natureza, dada a sua possibilidade de a instrumentalizar. Já o *animal laborans*, identificado como vimos no homem que cultiva a terra, submete-se à sua própria necessidade, sempre dependente daquilo que a natureza lhe pode oferecer⁵⁵⁴.

Georges Bataille, na sua obra *Théorie de la religion*, esboça as premissas das potencialidades humanas de compreensão e cognição do espaço tanto imanente como transcendente. Neste aspecto, o homem distingue-se do animal pela sua penetração perscrutante no mundo fenomenal e coisal, por intermédio do pensamento e das ferramentas linguísticas por ele representadas. O animal, na sua imediatez, ou na sua pura imanência terrenal é passível de compreendido pelo facto da situação biológica, onde um como o outro, onde se dá um processo de assimilação de um animal no outro. A imanência dá-se, neste sentido, pela ideia de que um animal quando come um outro é sempre semelhante àquele que ingere. Para Bataille, não se trata de um semelhante como tal

⁵⁵² Para Arendt, estes actos consistem em violações perpetradas no sei da natureza, porque o *homo faber* enquanto criador de artífices humanos, foi sempre um destruidor das forças naturais. ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme modern*. Calmann-Lévy, Paris. 2020, p.247.

⁵⁵³ “Cette répétition est imposée, elle demeure soumise au cycle biologique; les besoins et les désirs du corps vont et viennent, et, s'ils reparaissent périodiquement à intervalles réguliers, ils ne durent jamais longtemps.” In *Ibidem*, p.250.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p.253-254.

conhecido, mas não pode haver transcendência do animal que devora. Pode sim, existir uma diferença, mas esse animal que come outro não se pode opor a ele na afirmação dessa diferença. A diferença desta não-distinção que ocorre no reino animal, não se verifica no mundo humano, onde, ao contrário, identifica-se uma cognição objectual animal. A distinção, para o autor, requer uma posição do objecto como objecto, não existindo uma diferença apreensível se o objecto não estiver devidamente posicionado. A posição dá-se pelo entendimento humano, pelas categorizações que o ser faz de determinados propósitos de caça, de instrumentalização, de um dado espaço na natureza. Ao animal que devora outro, não pode ser entendido como objecto, porque objecto significa, antes de tudo, posse, num sentido de apropriação. Ora, o que o animal faz quando come outro, não se prende como uma subordinação causal, mas apenas uma necessidade básica da biologia existencial, contingente da sobrevivência⁵⁵⁵.

O mundo animal, na sua devoração, na sua assimilação para propósitos de sobrevivência, não induz nenhuma espécie de coordenação intelectual entre as diferentes espécies de animais, porque elas se encontram num mesmo nível existencial de duração. O animal não se pode tornar sujeito para o qual o resto do mundo é o objecto, porque nunca lhe é dada a possibilidade de se ver a si próprio dessa maneira ontológica. Deste modo, Bataille procede por uma via antropocêntrica de pensar o universo, quando chega à conclusão de que nada lhe pode ser mais alheio, ou abstruso, do que a vida animal procedente da organização orgânica. “Nada mais estranho ao nosso modo de pensar do que a terra no seio do universo silencioso, não tendo nem o sentido que o homem dá às coisas, nem o não-sentido das coisas... sem uma consciência que as reflectisse”⁵⁵⁶. A representação aliada ao pensamento das coisas terrenais, implicam necessariamente, a consciência humana, aderindo de modo indelével à sua presença. O surgimento de uma coisa, reflecte Bataille, nunca é concebível fora de uma consciência que substitua a sua, se a sua desapareceu. O mundo sem o homem, onde o olhar animal seria o único perante o universo coisal, só poderia suscitar uma visão em que não se veria nada, seria um apagão significativo, em que o objecto dessa visão seria um deslizar que se deslocaria das coisas sem sentido quando encontradas sozinhas, para um mundo repleto de sentido vindo do

⁵⁵⁵ BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Letra Livre, Lisboa. 2020, p.15-16.

⁵⁵⁶ Ibidem, p.17.

homem que atribui a cada coisa o seu⁵⁵⁷. Contudo, existe uma atracção e um sentido inefável de mistério sedutor que o homem acaba por encontrar no olhar animal, e por extensão, o olhar simbólico mineral e vegetal. O animal abre em si uma profundidade que atrai que se torna ao mesmo tempo familiar. Esta profundidade é de certa forma conhecida do homem, pela partilha animal que os representa e engloba. Ao mesmo tempo, torna-se naquilo que é mais distintamente subtraído, aquilo que nessa profundidade significa, uma dimensão que inexoravelmente escapa ao homem. A profundidade orgânica enérgica e material da natureza representa tanta a redutibilidade humana como o muro intransponível irreduzível, no momento lógico de compreensão.

Tal como Arendt, Bataille formula pela posição do objecto da natureza, que não inclui a animalidade, uma utilização instrumental de ferramentas objectuais encontradas no meio natural e produzidas pela entidade humana. Para o autor, é na medida em que as ferramentas são elaboradas num sentido teleológico, que a consciência as situa como processos de reificação, como interrupções na continuidade indistinta representada pela natureza, daí que afirma que “a ferramenta é a forma nascente do não-eu”⁵⁵⁸. A ferramenta introduz a exterioridade no mundo em que pertence ao sujeito, a capacidade de a relevar dos objectos distintos, relevando o mundo. Se a ferramenta tem a génese morfológica no seio da natureza, uma vez terminada ela encontra-se subordinada aos ditames processuais do homem. A ferramenta em si não possui valor, a não ser em relação a um resultado esperado. Por isso, o tempo absorvido pelos meios do seu fabrico situam directamente a ferramenta num nexo causal de utilidade, subordinada ao utilizador em vista de um dada e profícua finalidade. O que se torna fascinante para Bataille, é o facto de o objecto, mesmo depois da sua utilização, pertencer a um reino da continuidade indistinta da morfologia natural, opondo-se à imanência ou ao escoamento de tudo o que existe, que transcende. A ferramenta é alheia ao sujeito, pese embora ser propriedade e coisa dele, ela não deixa nunca de lhe ser impenetrável. O único conhecimento claro e distinto que o homem pode fazer da ferramenta, decorre exclusivamente do seu processo de fabrico. O conhecimento exterior pode ser superficial, mas só a partir dele, o homem pode diminuir a distância que determina a sua esfera de cognição e metodologia cognoscente dos

⁵⁵⁷ Ibidem, p.18. “Não existiu paisagem num mundo em que os olhos que se abriam não apreendiam aquilo que viam, em que, para nós, os olhos não viam.” In Ibidem.

⁵⁵⁸ BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Letra Livre, Lisboa. 2020, p.23.

objectos. A sua realização, apesar de ainda conterem uma opacidade fechada do invólucro significativo, representa aquilo que é mais próximo e mais familiar ao reino do homem⁵⁵⁹.

Para Bataille a ferramenta é um objecto fabricado, que se remete a uma certa disposição de utilidade e a uma certa morfologia estruturante de acordo com os efeitos pretendidos. Contudo, o único caminho, pelo autor entendido, que liberta o objecto fabricado da servilidade da ferramenta é a arte, vista como uma verdadeira finalidade. Mas, mesmo na arte, não pode haver um total impedimento do objecto ornamentado de servir para uma função ou outra tipologia de aparelhamento funcional. Todavia, essas significâncias podem já não ser reportadas às funções primordiais e objectivas de um uso independente, mas serem referenciadas pelos dispositivos metafóricos de trocas semióticas⁵⁶⁰. Num plano de sujeito-objecto, a ferramenta pode ser vista como parte integrante, recebendo os atributos do sujeito e situando-se na fronteira animal, vegetal, que a transcendência do objecto, que lhes foi atribuída, retira do *continuum*. A ferramenta desta maneira, torna-se contínua em relação à totalidade do mundo, continuando separada, no espírito de quem a fabricou. Neste ponto, cabe ao homem, apetrechado pela sua simbologia e potenciação referencial ontológica, de considerar a ferramenta, como sua semelhante, sem com isso, lhe retirar o poder de operar e a sua própria transcendência. Um objecto assim trasnposto não difere, na imaginação de quem o concebe, daquilo que ele é ou apresenta na sua vertente material⁵⁶¹.

O trabalho com as ferramentas para a utilização de potencialidades da natureza, acarreta de certa forma uma alienação daquele que as criou. Por isso, para Bataille o mundo das coisas é sentido como uma degradação das forças naturais⁵⁶². Subordinar, nas relações estabelecidas entre humanos e o mundo, não se prende somente com a modificação do elemento subordinado, mas implica ser modificado também. A ferramenta modifica em igual instância a natureza e o homem, subjugando o meio natural à entidade humana que a fabrica e a utiliza, ligando numa proporção inversa o homem à natureza subjugada. A natureza, de acordo com o autor, torna-se propriedade do homem, deixando-lhe, todavia, de ser imanente, sendo apenas dele, se para ele estiver fechada. Se

⁵⁵⁹ BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Letra Livre, Lisboa. 2020, p.24-25.

⁵⁶⁰ Ibidem, p.25.

⁵⁶¹ Ibidem, p.27-28.

⁵⁶² Ibidem, p.34.

o homem se apodera do mundo, é porque se esqueceu que ele próprio é parte constituinte nele, porque no fundo, a negação do mundo traz consigo a negação do próprio. É neste aspecto que a distinção antropocêntrica introduz um esquema dilemático de programação teleológica. Aquilo que deriva do poder de apropriação do homem, significa que consegue reduzir o que lhe é semelhante a não existir para a sua função final e primordial, dada pela natureza, para uma finalidade que lhe é estranha. Com o trabalho da terra, estendido à reificação material da natureza, o homem desvirtua a proporção equilibrada, dotada pelas forças naturais, para uma apropriação centralizada e invadida pelos seus próprios interesses⁵⁶³. Paul Valéry, na obra *Eupalino ou o Arquitecto*, conclui que o homem fabrica por abstracção, ignorando e esquecendo uma parte qualitativa daquilo que utiliza, atendo-se somente às condições claras e distintas que podem ser satisfeitas por determinadas utilizações materiais. O artesão não pode realizar a sua obra sem violar ou perturbar a ordem natural através das forças aplicadas na matéria para a adaptar à ideia subjacente ao seu pensamento, indicada por uma previsão de necessidade. Por isso, para o autor, o homem, é inevitavelmente conduzido a produzir objectos cujo conjunto é sempre de um grau inferior ao grau das suas partes, porque se ele constrói uma mesa, o conjunto desse móvel torna-se um dispositivo material menos complexo do que o da textura das fibras da madeira⁵⁶⁴.

Carlo Michelstaedter, na obra *La persuasione e la rettorica*, entende o homem como um agente de necessidades e de desejos, que pela sua persuasão, é capaz de ir preenchendo as durações ocupacionais existenciais a partir da indefinida, mas medida pertença à sobrevivência animal. Ora a retórica supõe os mecanismos de defesa e de arguição que o homem encontra para limitar o terror ignoto que se alastra pelo desconhecido da natureza. Se o meio natural provoca o horror do abscôndito inefável, a retórica e os seus mecanismos de defesa assentes em postulados derivados do *logos* grego da razão, servem como paliativos de luta contra a pequenez e fragilidade humanas. O autor apresenta a segurança como fórmula possível, que permite ao homem existir num lastro temporal mensurável, embora contingente. A segurança das coisas necessárias está na força suficiente para assegurar no futuro, as afirmações das próprias determinações de frente a

⁵⁶³ BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Letra Livre, Lisboa. 2020, p.34.

⁵⁶⁴ VALÉRY, Paul. *Eupalino ou o Arquitecto, seguido de A alma e a Dança e Diálogo da árvore*. Vasco Santos Editor, Lisboa. 2022, p.75.

todas as outras determinações, ou forças, estranhas e inimigas, de forma a vencer a matéria com a forma implicada pelo homem. Deste modo, o homem associa-se num plano homogêneo a todos os outros, que ao se distinguirem da matéria natural, num acto de continuidade do futuro, impõem nela as mesmas formas entendidas pela individualidade. Assim, a segurança de um, é estendida a todos, resultando em práticas de trabalho, que atentam através da violência contra a natureza, bem como incutindo nelas um sentido de propriedade, explorando o homem pela própria violência⁵⁶⁵.

O sujeito trabalha o campo, aproveitando-se das vantagens dos elementos naturais, e dos seus ritmos e períodos cíclicos, que transformam a terra, e os procedimentos de cultivo, de acordo com os momentos e estações. O seu trabalho impõe uma violência e uma constante agressividade perante o solo natural, perante as forças mutáveis da natureza, que oferecem por sistemas de crescimento e regeneração orgânica os frutos de sobrevivência a ele necessários. A potencialidade do trabalho, bem como os acúmulos passados, que se englobam num todo manufactor, oferecem a segurança necessária para um futuro indeterminado, mas vindouro. Contudo, o maior perigo, para o autor, prende-se com as forças idênticas, que de maneira similar, se apropriam dos mesmos terrenos e com as mesmas ferramentas, que o sujeito mencionado, o homem. O homem contende entre a segurança de violentar a natureza e de usar assimilações passadas para o seu usufruto. Em breve, os semelhantes, rompem a cadeia homogênea humana, para um obter os direitos do trabalho ou da propriedade imóvel, e o outro, à mercê do vencedor, ver o seu futuro truncado e posto em perigo. Desta forma, o proprietário subordinado os seus semelhantes a favor da sua própria segurança, violenta²⁶⁷ o outro, numa relação hierarquizada de produção laboral, onde se apresenta como uma coisa⁵⁶⁶. A sua escravatura não se torna absoluta, mas relativa e dependente à sua necessidade existencial. A mão do escravo é ocupada pelas ferramentas e pela manutenção laboral, não como um castigo irrefutável, mas como um meio possível para conseguir uma finalidade de protecção e subsistência que determine o porvir. Por isso, em cada meio coercivo ou em

⁵⁶⁵ MICHELSTAEDTER, Carlo. *La Persuasione e la Rettorica*. Adelphi Edizioni, Milano. 1982, p.146.

⁵⁶⁶ Ibidem, p.147. “ma egli è cosa in altro modo di come sia cosa un albero che il padrone sradica per usar tutto il legno; egli è cosa come l’albero che il padrone innesta e pota per ricavarne le frutta, e come quello ch’egli priva periodicamente dei rami per aver legna da ardere. “ in Ibidem.

cada ameaça por ele proposta, é inerente a vitoriosa violência senhorial, assente na persuasão absoluta da vontade de viver do escravo⁵⁶⁷.

O patrão serve-se do escravo por intermédio da sua potência laboral, fazendo-o sentir que o seu direito de existir coincide com a soma de deveres perante o superior hierárquico, e que a sua segurança é condicionada pela sua união ininterrupta às necessidades do senhor. Nas suas cadeias opressivas, mas seguras, o escravo conquista pela agressividade imposta na natureza, a segurança entre os homens, ao mesmo tempo, que com a violência imposta nos seus semelhantes, o senhor retira deles a segurança de frente à natureza, que uma vez não trabalhando, não possui em si. “Uniti: sono entrambi sicuri – staccati: muoiono entrambi: chá l’uno há il diritto ma non la potenza del lavoro: l’altro la potenza ma non il diritto”⁵⁶⁸. Ora, estas forças ocorrem de forma recíproca, impondo condicionantes tanto ao meio natural, como nas relações estabelecidas entre os humanos. Contudo, existe na natureza algo que os une indelevelmente, algo que neles ressalta as condicionantes existenciais, que não se modificam, nem se podem alterar no panorama civilizacional tecnológico. O homem utiliza os meios referentes naturais como dispositivos úteis de eliminação da necessidade, do desejo. O primeiro e funcionante acordo estabelecido entre o homem e aquilo que o rodeia, é assente, para Michelstaedter, numa finalidade propicia ao abastecimento das vontades prementes. Desta forma, os lugares por onde o viajante passa são para ele lugares-comuns. Agora, das coisas que o homem desflora, das coisas em que se apoia para prosseguir no caminho trilhado, “che cosa sa egli come vivano e che vogliano e che siano”⁵⁶⁹? O homem, no entendimento do autor, apenas sabe as suas características superf  ciais, as suas texturas, as suas volumetrias, as suas integrações visíveis no seio da natureza. O homem ignora aquilo que é indicado para os outros, porque apenas usa as coisas e as forças nelas agregadas, como meios para atingir um fim pessoal, útil e necessário aos seus des  gnios⁵⁷⁰.

Arnold Gehlen menciona que as transformações da natureza, conforme as descobertas gradativas por parte do homem, são para ele, ligadas desde a origem matricial da sua

⁵⁶⁷ MICHELSTAEDTER, Carlo. *La Persuasione e la Rettorica*. Adelphi Edizioni, Milano. 1982, p.148.

⁵⁶⁸ Ibidem, p.149.

⁵⁶⁹ Ibidem, p.162.

⁵⁷⁰ Ibidem. “Cos   piegandosi, aspettando, transigindo e, per non impegnarsi a fondo cos   da comprometter tutto il futuro in un punto, dimentico e irresponsabile – l’uomo sociale trae la vita ignorandola –” in Ibidem.

penetração e utilização material, uma luta contra o seu semelhante. Graças às deficiências orgânicas demonstradas pelo homem, o desenvolvimento de utensílios e instrumentos metódicos de alcances teleológicos variáveis, tornou-se um facto imperativo para a sua subsistência e conseqüente evolução. O princípio de substituição dos órgãos, é encarado pelo autor, como um reforço tecnológico orgânico de ajuda e cooperação nas labutas multímodas apresentadas pelo mundo existencial. Existem técnicas de descarga que visam a consubstanciação reforçadora dos órgãos biológicos, dispensando-os da sua acção, a favor de uma economia do trabalho e uma representação de mais-valias laborais⁵⁷¹. Esta intelectualização liberta a humanidade dos constrangimentos das adaptações morosas biológicas, subjacentes ao universo animal, tornando as condições naturais alcançáveis pela modificação tecnológica dos utilizadores. Verifica-se uma extensão de exploração e compreensão das leis e as periodicidades cíclicas dos ritmos favoráveis do trabalho da natureza, às quais o homem acrescenta a sua técnica, instrumentalizada a partir das raízes intelectuais do seu pensamento, na definição, formação, enformação de uma realidade dual, elencada pela naturalidade da natureza e artificialidade do homem natural. O mundo da técnica é, deste modo, entendido como uma espécie de hipertrofia do alcance humano, pela sua volatilidade inventiva e astuciosa, facilitando a vida ao mesmo tempo que a destruindo, estabelecendo com a natureza a mesma relação destrutiva que mantém entre si. “Comme l’homme, elle est une nature artificielle”⁵⁷². A material orgânico é substituído por uma materialidade artificial, tal como as forças orgânicas pelas inorgânicas. Deste modo, estabelece-se o crescimento civilizacional, onde a natureza inorgânica torna-se o padrão referencial para metodologias omnímodas epistémicas, relegando a organicidade natural para uma atmosfera repleta de irracionalidade. A natureza, no entendimento do autor, demonstra para a racionalização científica do homem uma maior proximidade por contaminação dos apetrechos e aparelhos mecânicos em detrimento das leis naturais, relegadas para um plano secundário, próximo de um espiritualismo sensacionalista⁵⁷³.

⁵⁷¹ GEHLEN, Arnold. *Anthropologie et psychologie sociale*. Presses Universitaires de France, Paris. 1990, p.174-175.

⁵⁷² Ibidem, p.176.

⁵⁷³ Ibidem, p.177-178.

Martin Heidegger distingue as facetas do homem instrumentalizado para fins produtivos, demarcando aquilo a que apelida de *construir e habitar*. “Nous ne parvenons, semble-t-il, à l’habitation que par le bâtir. Celui-ci, le bâtir, a celle-là, l’habitation pour but”⁵⁷⁴. mas, ao mesmo tempo, nem todas as construções são habitações. Existem construções que ultrapassam o caso da habitação, como os aeroportos, as centrais elétricas, e aquelas que podem entrar num domínio habitável, como os mercados, as autoestradas, que, no entanto, não podem servir de alojamento (*logement*)⁵⁷⁵. Estes edifícios oferecem uma permanência ao homem, onde ele tanto os pode habitar como apenas ocupar durante um período temporal definido ou indefinido. As construções que não oferecem alojamento habitacional permanecem, contudo, determinadas a partir da habitação, porque tanto podem servir de habitação aos homens, chegando assim à conclusão que habitar será o *telos* que preside a cada construção. Habitar e construir entendem-se numa reciprocidade a partir de um nexo de finalidade e de meio: construir, não pode ser apenas entendido como um meio de habitação, uma via que conduz, porque construir tem já na sua génese morfológica um intuito habitacional⁵⁷⁶. Num desdobramento filológico o autor procura definir construir pela sua acepção genésica de permanecer, de ficar⁵⁷⁷.

A origem do verbo alemão *bauen* (construir) designa habitar, o que pode se desenvolver até às fronteiras do ser da habitação, porque a sua construção sintáctica representa a mesma palavra que o *bin* (ser). Ora, o *eu sou* alemão (*Ich bin*), na sua dupla acepção de ser/construir (habitar), pode ser entendido, como um *eu sou habitante* ou mesmo *eu habito*⁵⁷⁸. A maneira onde o *tu és* (*du bist*) e o *eu sou* (*ich bin*), juntamente com o *nós somos* (*wir sind*) desdobram-se na palavra *bauen* e as suas terminações remotas do velho alemão. Portanto, “être homme veut dire: être sur terre comme mortel, c’est-à-dire:

⁵⁷⁴ HEIDEGGER, Martin. “*Batir Habiter Penser*” in *Essais et Conférences*. Éditions Gallimard, Paris. 1958, p.170.

⁵⁷⁵ “L’homme du tracteur devant ses remorques se sent chez lui sur l’autostrade, mais il n’y loge pas; l’ouvrière se sent chez elle dans la filature, pourtant elle n’y a pas son habitation; l’ingénieur qui dirige la centrale électrique s’y trouve chez lui, mais il n’y habite pas.” In *Ibidem*, p.171.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p.170-171.

⁵⁷⁷ “Le mot du vieux-haut-allemand pour bâtir, *buan*, signifie habiter. Ce qui veut dire: demeurer, séjourner. Nous avons perdu la signification propre du verbe *bauen* (bâtir) à savoir habiter. Elle a laissé une trace, qui n’est pas immédiatement visible, dans le mot *Nachbar* (voisin).” In *ibidem*, p.172.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p.173.

habiter”⁵⁷⁹. Este habitar pode estender-se para *enclorre et soigner* (envolver e cuidar), nomeadamente cultivar um campo, uma vinha. Os dois modos de *bauen*, no sentido de cultivar e no sentido de edificar construções são compreendidos na expressão filológica da palavra no sentido de habitação. Este habitar significa ser-sobre-a-terra, numa experiência quotidiana do homem, onde qualquer coisa, desde o seu início, lhe informa da sua quotidianidade. *Bauen*, portanto, significa numa acepção generalizada de habitar, posteriormente habitar no sentido como os mortais se encontram sobre a terra, e por fim, habitar como se tratam as coisas por um cuidado e cultivo numa finalidade de crescimento, com vista à edificação. A lógica de Heidegger indica que o sujeito não apenas habita porque constrói, mas constrói e foi construindo à medida que foi habitando, resultante em que o processo se instala porque o homem tem na terra uma habitação⁵⁸⁰.

O autor refere que a condição humana reside na habitação com um sentido de permanência sobre a terra dos mortais. Sobre a terra, porém, pode também caracterizar o céu, levando posteriormente a acepções divinas como de força telúrica que edifica a comunidade dos homens. Estes quatro aspectos, a terra, o ar, o divino e os mortais formam um todo a partir de uma unidade original. A terra é aquela que carrega e que serve, que floresce e frutifica, entendida como rocha e como água, abrindo-se como planta e animal. O céu representa a variação estelar, os ritmos ciclos anuais, a luz e o seu declínio. Os divinos são aqueles que representam os mensageiros da divindade, pela sua potência sagrada. Deus aparece à sua presença para depois se retirar. Os mortais representam os homens, porque o seu acto derradeiro, implica uma capacidade própria de ser-para-morte, mas cuja ocupação vital se estende pelo espaço múltiplo da natureza. Os mortais habitam à medida que salvam a terra. Este salvamento não se prende com um afastamento do perigo, nem mesmo uma eliminação da potência nefasta da morte, mas libertar uma coisa, deixando-a vir a si própria. “Sauver la terre est plus qu’en tirer profit, à plus forte raison que l’épuiser. Qui sauve la terre ne s’en ren pas maître, il ne fait pas d’elle sa sujette”⁵⁸¹. Na libertação da terra, na recepção do céu, da espera do divino e da conduta mortal, a habitação revela-se como a gestão quadrupla que coloca o ser-da-habitação na essência

⁵⁷⁹ HEIDEGGER, Martin. “*Batir Habiter Penser*” in *Essais et Conférences*. Éditions Gallimard, Paris. 1958, p.173.

⁵⁸⁰ Ibidem, p.175.

⁵⁸¹ Ibidem, p.178.

de habitar. Todavia, se a habitação fosse apenas uma permanência na terra, sob o céu, à espera do divino e em contacto com os mortais, a gestão habitacional não poderia ser compreendida na sua totalidade. Habitar, para Heidegger, necessita de uma permanência entre as coisas, visto que através dela a divisão quadrupla pode-se concluir com exactidão e segurança. “De cette manière, que les mortels protègent et soignent les choses qui croissent et qu’ils édifient spécialement celles qui ne croissent pas. Soigner et construire, tel est le bâtir au sens étroit”⁵⁸². A habitação, no sentido em que preserva a distribuição em quatro partes permitindo-lhe a entrada das coisas, substancia-se num *bauen* (construir) no sentido de preservar.

As coisas quando agrupadas em conjunto determinam lugares, que por sua vez enquadram geografias locais de acordo com mapeamentos espaciais. Pegando na palavra *raum* (espaço), Heidegger designa um lugar livre preparado para um estabelecimento de um campo ou de um território ocupacional, porque espaço é identificado como algo arranjado, tornado liberto, dentro de um limite definido, onde qualquer coisa pode começar a ser⁵⁸³. As coisas dentro dos espaços que edificam um lugar são, no entendimento do autor, antecipações das construções, sendo assim chamadas devido à pré-produção existente nas coisas. Estas coisas são laços formados num espaço que originam um sentido de lugar para o plano quadruplo, onde se procede por consequência a um ganho-de-espaço (*einraumd*), para a edificação consequente. No ser das coisas como laços recíprocos, reside a relação entre lugar e espaço, como também a relação estabelecida entre eles e o homem que se fecha neles. O espaço não é entendido para o homem pelo seu estado de frente-a-frente, visto não se tratar nem, de um objecto exterior, nem de uma experiência interior. Não se pode afirmar que existam homens e depois o espaço, porque o homem é já dele um ser que habita, que permanece, obedecendo às regras funcionais quadruplas da existência, visto que tem como ocupação uma habitação na terra em redor das coisas. “Alors même que notre comportement nous met en rapport avec des choses qui ne sont pas sous notre main, nous séjournons auprès des choses elles-

⁵⁸² HEIDEGGER, Martin. “*Bâtir Habiter Penser*” in *Essais et Conférences*. Éditions Gallimard, Paris. 1958, p.179.

⁵⁸³ “L’espace est essentiellement ce qui a été ménagé, ce que l’on a fait entrer dans sa limite. Ce qui a été ménagé est chaque fois doté d’un *place* (*gestattet*) et de cette manière inséré, c’est-à-dire rassemblé par un lieu, à savoir par une chose du genre du pont.” In *Ibidem*, p.183.

mêmes”⁵⁸⁴. As coisas habitam no mundo com o homem na exacta medida em que o homem se sente rodeado por elas, perscrutáveis ou inefáveis.

Os espaços e o espaço por eles realizado recebem o seu lugar na permanência dos mortais, visto se abrirem para que sejam admitidas as habitações do homem. Daí que os homens estabelecem uma relação de permanência entre as coisas e os lugares. As extensões e as múltiplas estratificações locais que o espaço pode apresentar representam para o homem dificuldades de os atravessar, por isso, a necessidade da construção e edificação do ser-das-coisas para a possível permanência e estadia na terra. “Leur apport de l’homme à des lieux et, par des lieux, à des espaces reside dans l’habitation. La relation de l’homme et de l’espace n’est rien d’autre que l’habitation pensée dans son être”⁵⁸⁵. O construir, deste modo, é uma permissão para o poder habitar e um modo de estabelecer o plano quadruplo entendido numa coisa, num ponto, colocando-os posteriormente num lugar diante do homem como presença particularizada de espaço, definindo fronteiras e estabelecendo limites a partir do edificado. “Bâtir est, dans son être, faire habiter. Réaliser l’être du bâtir, c’est édifier des lieux par l’assemblage de leurs espaces. C’est seulement quand nous pouvons habiter que nous pouvons bâtir”⁵⁸⁶. É precisamente quando o homem habita que pode desenvolver a sua construção, sendo a sua acção incontornável e inevitável, visto, habitar para Heidegger, é a particularidade fundamental do *ser* (sein)⁵⁸⁷.

Numa determinação do mundo e dos seus constituintes, Eugene Thacker refere a existência duma plurivocidade de elementos que contribuem para a sua formação identitária, desde experiências subjectivas de experiências vivenciais até a condições objectivas e científicas de estudos geológicos. “The world is human and non-human, anthropocentric and non-anthropomorphic, sometimes even misanthropic”⁵⁸⁸. Por um lado, o autor argumenta que o humano está cada vez mais consciente de pertencer a um universo onde não-humanos habitam, onde é manifestado pelos efeitos das alterações climáticas, pelos desastres naturais, pelas crises de energia e pela progressiva extinção de inúmeras espécies animais. Por outro lado, todos estes efeitos estão invariavelmente, e

⁵⁸⁴ HEIDEGGER, Martin. “*Bâtir Habiter Penser*” in *Essais et Conférences*. Éditions Gallimard, Paris. 1958, p.186.

⁵⁸⁵ Ibidem, p.188.

⁵⁸⁶ Ibidem, p.191.

⁵⁸⁷ Ibidem, p.192.

⁵⁸⁸ THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Zero Books, Alresford. 2011, p.9.

num grau de intensidade maior ou menor, ligados à existência humana enquanto habitantes do mundo. Daí a contradição proposta, os humanos não podem deixar de pensar no mundo enquanto extensão e agenciamento humano, pela virtude do facto de o seu pensamento estar inexoravelmente ligado ao nexo antropocêntrico, enquanto antropomórfico. Quando o mundo cataclismicamente se manifesta através da formalidade de um desastre como é interpretado pelo homem? Esta questão leva Thacker a encontrar precedentes na cultura ocidental. Na Grécia clássica a interpretação prende-se a partir de uma instância mitológica. A tragédia grega, por exemplo, lida não só com as questões metafísicas do destino, mas ao declará-las evoca um mundo tanto familiar como desconhecido, comandado pelas forças humanas e ao mesmo tempo envolvido nos eventos divinos. Em contraste, a resposta do período inicial do cristianismo e da época medieval é primariamente teológico. A longa tradição da literatura apocalíptica, bem como dos comentários escolásticos sobre a natureza do mal, lançam o mundo não-humano dentro de um enquadramento de salvação. Na modernidade, na intersecção da hegemonia científica, do capitalismo industrial, e naquilo a que Nietzsche intitulou de morte de Deus, o mundo não-humano alcança uma diferente tipologia valorativa. Com a modernidade a resposta é essencialmente existencial, num questionamento do papel do indivíduo conjugado num agrupamento social à luz da ciência moderna, da alta tecnologia, por intermédio das relações capitalistas⁵⁸⁹.

Para Eugene Thacker uma das grandes lições que se pode retirar sobre a discussão das alterações climáticas é a de que estas mesmas abordagens já não podem ser as mais adequadas. Portanto, o autor define novos parâmetros de integração humana num mundo não-humano, chamando ao mundo onde os humanos vivem de *world-for-us*. Este mundo é a instância onde os seres humanos interpretam e projectam significância, onde se relacionam ou se sentem alienados, um mundo que tanto alberga a comunidade de indivíduos como também se encontra deles separado. Este *world-for-us*, todavia, não se encontra integralmente dentro do âmbito das necessidades humanas e os seus correspondentes agenciamentos desejantes. O mundo tende, nas suas descargas naturais e comportamentos cíclicos, a resistir, a ignorar as sucessivas tentativas de o tornar presença domesticada. A isto, Thacker denomina por *world-in-itself*. Esta categoria

⁵⁸⁹ THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Zero Books, Alresford. 2011, p.10.

ilustra o mundo enquanto agente inacessível, cristalizado em si mesmo, contendo uma conceptualização paradoxal, porque a partir do pensamento e da actuação humanas, ele deixa de ser o mundo em si para se transformar no mundo para os humanos⁵⁹⁰. Apesar de existir algo externo que não se enquadra no *world-for-us* e apesar mesmo de poder ser nomeado de *world-in-itself*, este último constitui um horizonte para inquirição, sempre recuando para-além dos limites inteligíveis.

Os humanos tomam contacto com o mundo em si mesmo a partir dos desastres naturais, e ainda que não se possa experienciar o mundo para si mesmo, eles parecem fatalmente determinados pelo mundo como um limite que define a essência metafísica. A este mundo espectral e especulativo, Thacker dá o nome de *world-without-us*. Neste sentido, o mundo sem nós permite o pensamento do mundo em si mesmo, sem o problema da queda circular de algum paradoxo de lógica. O *world-in-itself* pode coexistir com o *world-for-us* e, por contraste, o *world-without-us* não pode coexistir com o humano *world-for-us*; o *world-without-us* é a subtracção do humano do mundo. Afirmar que o *world-without-us* é o antagonista ao humano é uma tentativa de colocar as premissas de um ponto de vista humano, em termos do *world-for-us*. Dizer que o *world-without-us* mantém uma relação neutral em relação ao humano é uma tentativa de colocar as coisas numa perspectiva de *world-in-itself*. O *world-without-us* fica numa zona intermédia, nebulosa, que é por sua vez impessoal e horrorífica. O *world-without-us* é tanto um conceito cultural como científico⁵⁹¹.

Para Thacker o grande desafio não se limita a descobrir um melhor e renovado *world-for-us*, nem tampouco procurar a objectividade fantasmática do *world-in-itself*. O verdadeiro desafio prende-se com a confrontação do conceito enigmático do *world-without-us*, para perceber de que forma é que continua a persistir nas sombras do *world-for-us* e do *world-in-itself*. Com isto, o *world-for-us* compreende o mundo tal como ele é, o *world-in-itself* representa a terra, e o *world-without-us* é o planeta. O termo mundo é frequentemente utilizado na fenomenologia para descrever a relação dos sujeitos humanos no mundo, a sua duração existencial, à medida que o mundo é para eles

⁵⁹⁰ “A significant part of this paradoxical world-in-itself is grounded by scientific inquiry – both the production of scientific knowledge of the world and the technical means of acting on and intervening in the world.” In THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Zero Books, Alresford. 2011, p.12.

⁵⁹¹ Ibidem, p.12-14.

revelado. A terra é entendida como uma reunião epistemológica do mundo enquanto objeto, pela geologia, arqueologia, paleontologia, ciências da vida, as ciências da atmosfera. O mundo implica não só um modo de ser antropocêntrico, mas também denomina aquilo que escapa à existência humana. Assim o mundo implicitamente abre-se na terra. Contudo, esta é simplesmente uma designação dada a algo que se revelou ou que se tornou disponível para a recolha de amostras, gerando dados, pela produção modelar, ficando algumas componentes por explorar, num estado abscondito de cognição. “Anything that reveals itself does not reveal itself in total”⁵⁹². O que resta pertence ao planeta. Num sentido literal, Thacker argumenta, que o planeta se movimenta para além do mundo subjectivo, mas ao mesmo tempo recua perante a objectivação da terra. O planeta dimensiona-se a uma escala que compreende a localização terrestre até a dispositivos cosmológicos. Quer o planeta seja uma outra concepção subjectiva, assente numa construção idealista ou contenha em si uma objectividade que possa ser referenciada, permanece do ponto de vista do autor, um enigma irresolúvel. A importância no conceito planeta é o facto de permanecer enquanto conceito negativo, como aquilo que se mantém numa constituição pós-humana, pela sua impessoalidade e pelo seu anonimato⁵⁹³.

Para Jane Bennett, na sua obra *Vibrant matter*, existem dois conceitos que se estendem na materialidade natural: o *thing-power* e o *out-side*. A gestualidade do *thing-power* detém uma estranha habilidade do quotidiano e da produção dos objectos produzidos pelo homem, para os exceder enquanto estatuto puramente objectual, manifestando traços de independência ou de vivacidade, constituintes do *out-side* da experiência humana. Objectos produzidos podem-se tornar coisas vibrantes, dotadas de uma certa efectividade e mesmo dum certo grau de irredutibilidade, concernente à independência de palavras, imagens e sensações provocadas no sujeito. Esta situação é apresentada como uma espécie de vivacidade intrínseca à materialidade da coisa em si mesma. A conceptualização do poder-da-coisa pode oferecer uma alternativa ao objecto como uma forma de encontrar um mundo não-humano, não só pela vitalidade de entidades fixas ou

⁵⁹² THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Zero Books, Alresford. 2011, p.15.

⁵⁹³ Ibidem, p.14-16.

estáveis, como também pela sua caracterização supra-individualista⁵⁹⁴. Numa primeira acepção, a autora particulariza, dentro do *thing-power*, uma associação heterogénea de corpos de animais mortos, outrora dotados de vitalidade orgânica e detritos causados pelo agenciamento industrial humano. Esta associação, aparentemente heteróclita de diferentes estados de matéria, representa por um lado uma existência vital, evidenciada pela carcaça actual, e por outro, os dejectos poluentes largados na natureza ou na sua extensão civilizacional, a cidade. Com isto, Bennett pretende conduzir a sua experiência a uma espécie de transgressão, onde os corpos deixados ao abandono e à degradação, podem não apenas apresentar uma intractabilidade passiva, não comunicadora, mas uma estranha habilidade acontecimental de produzir no sujeito alguma espécie de sensação⁵⁹⁵. Neste ensablado, pode-se experienciar uma cultura coisal irreduzível à cultura objectual. Numa influência da fenomenologia de Merleau-Ponty, a autora, define que esta janela excêntrica para o *out-side* foi tornada possível pela posição fortuita do conjunto de detritos e de animais mortos, mas também, graças a um estilo perceptual de abertura que permitiu vislumbrar o poder da coisa, devido ao milagre expressivo evidenciado pelos objectos. Daí a possibilidade de afirmar que os itens espalhados pelo chão, possam apresentar-se como que vibratórios, numa transmutação de imutabilidade inerte, morta, para uma presença vibrátil de vivacidade. Deste modo, o inerte pode não representar a sua verdadeira essência natural, visto a produção semiótica e perceptual ser dimensionada à escala humana e simbolizada por ela⁵⁹⁶.

Contudo, o *thing-power* pode nascer de corpos inorgânicos tal como de orgânicos, porque como refere Manuel de Landa, pela autora citado, nota na matéria inorgânica o poder de se organizar. A matéria-energia inorgânica detém uma maior gama de alternativas para a geração da estrutura do que simples fases transicionais, ou seja, mesmo as formas mais humildes de matéria e energia têm o potencial de se organizarem para além da simplicidade relativa envolvida na criação de cristais. Existem diferentes

⁵⁹⁴ BENNETT, Jane. *Vibrant matter. A Political Ecology of things*. Duke University Press, Durham. 2010, p.XVI-XVII.

⁵⁹⁵ “But they were all there just as they were, and so I caught a glimpse of an energetic vitality inside each of these things, things that I generally conceived as inert. In this assemblage, objects appeared as things, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.” In *Ibidem*, p.5.

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p.5-6.

combinações nas quais as entidades resultantes de actos de cristalização, de pulsões coerentes e de padrões cíclicos podem entrar. Quando juntas, estas formas de geração estrutural espontânea sugerem que a matéria inorgânica é muito mais variável e criativa do que jamais se poderia pensar⁵⁹⁷. Estas definições entram numa conceptualização que a autora pretende ressaltar com a vitalidade da materialidade focando-se em corpos não-humanos, num retrato em que são actantes em detrimento de objectos. Porém, mesmo no caso da actuação humana, a actividade da matéria também se pode ajustar, ao apresentar o poder humano constituinte como uma materialidade viva. O poder humano pode ele tornar-se um *thing-power*, visto que os humanos são compostos por várias partes materiais, seja a mineralidade dos ossos, o metal no sangue até mesmo a electricidade neuronal. De um ponto de vista temporal evolutivo em detrimento de um tempo biográfico, a eficácia de um mineral, por exemplo, torna-se visível, o que implicará necessariamente uma cadeia causal emergente do osso, que por sua vez, nas conglomerações de matéria-energia detêm um agenciamento criativo de transformar ao longo do tempo as substâncias vitais⁵⁹⁸.

Numa crítica ao antropocentrismo que coloca a natureza como uma agência humana, Bennett demarca os humanos dos não humanos, pretendendo com isto uma ecologia sustentável abrangente à totalidade biológica, vegetal e mineral da natureza e não apenas da relação hierarquizada do homem com ela. A crítica prende-se com a conformação proposta pelas entidades teóricas e intelectuais que se debruçam sobre estes temas, ao fazer proliferar os entrelaçados entre materialidades humanas e não-humanas com o intuito e finalidade de reforçar as fronteiras entre a natureza e a cultura. Em vez de um pensamento horizontal, em privilégio aos confrontos dialécticos, dialógicos e fenomenológicos com natureza, estas teorizações enfatizam a verticalidade da assunção humana em detrimento da natureza, pensando nela apenas como uma segunda natureza. “The idea of second nature emphasizes that what we used to call natural is actually the cultural determination of nature”⁵⁹⁹. Esta segunda natureza tem como base a ideia privilegiada humana da natureza, apenas para identificar o agenciamento humano como

⁵⁹⁷ DE LANDA, Manuel. *A thousand years of nonlinear history*. Zone Books, London. 2000, p.16.

⁵⁹⁸ BENNETT, Jane. *Vibrant matter. A Political Ecology of things*. Duke University Press, Durham. 2010, p.10-11.

⁵⁹⁹ Ibidem, p.115.

a única e proveitosa mediação entre entidades naturais⁶⁰⁰. Tanto a materialidade da natureza como a materialidade humana apresentam semelhanças na sua morfologia, na sua distribuição vibrátil e na sua finitude e consequente desagregação.

Numa leitura semelhante na sua enfatização da vivacidade da matéria, Roger Caillois escreve sobre o fascínio das pedras, tal como o reino da natureza, que embora pareça vago e difuso ao homem, ele não resiste à afectação da simplicidade e da indestrutibilidade do reino mineral, por algo lapidar que assombra e causa espanto⁶⁰¹. Esta perfeição ameaçadora, como escreve o autor, devido à sua ausência de vida, à imobilidade mortal, aparece na pedra de forma tão variável e múltipla que as concepções estéticas do homem não conseguirão reproduzir nem fabricar algo parecido. A admiração surge das qualidades materiais que se definem pela sua constância e pelo seu rigor estrutural, visto o seu valor intrínseco, sem aparente referência externa. As suas variações são de tal forma que “some pattern or peculiar configuration appears in which the imaginative observer describes an unexpected, in this context an astonishing and almost shocking copy of, an alien reality”⁶⁰². A partir desta concepção de realidade, o dom instável da senciência de que menciona Caillois, encontra-se em movimento de um lado para o outro. A existência da pedra é referida como uma obscura alquimia, ao utilizar modelos imutáveis e incansavelmente se prepara para se evidenciar em vários planos, sobre vários refúgios naturais. Cada partícula espacial, cada lugar prepara-se para formar, ao longo dos séculos, até que se acomodam, estrato após estrato, numa miscigenação composta por si mesmas, que dinamizam a vitalidade da pedra. Com isto e apesar da sua materialidade, o autor enquadra-as na paisagem como formas incógnitas, como signos abstrusos que denotam a passagem temporal das espécies. A ocupação do espaço, bem como dos seus interstícios é dinamizada pelo carácter enigmático destes elementos naturais que se insinuam através de gerações, como assinaturas imortais, tal como a pretensão humana que referia Hannah Arendt. Para Caillois, a natureza adquire uma proporção dinâmica e vital emancipada da

⁶⁰⁰ BENNETT, Jane. *Vibrant matter. A Political Ecology of things*. Duke University Press, Durham. 2010, p.113-115.

⁶⁰¹ “Nonetheless, even though he neglects, scorns, or ignores the general or fundamental beauty which has emanated since the very beginning from the architecture of the universe and from which all other beauties derive, he still cannot help being affected by something basic and indestructible in the mineral kingdom.” In CAILLOIS, Roger. *The Writing of Stones*. University Press of Virginia, Charlottesville. 1985, p.3.

⁶⁰² Ibidem, p.6.

presença do homem, onde ele apenas pode partilhar o seu espaço e domínio e nunca ocupar com propriedade os seus lugares⁶⁰³. Marguerite Yourcenar numa introdução à obra de Roger Caillois, menciona que apesar do homem só poder partilhar a natureza e nunca a dominar, não pode nunca ser entendido como um elemento a ela externo, não num sentido antropomórfico, mas num sentido enigmático e altamente simbolizado, poetizado se quisermos. A partir daqui a autora menciona o estudo de Caillois como um *mysticism of matter*⁶⁰⁴.

Roger Caillois designou um envolvimento simbólico, altamente poético de fantástico natural. De forma oposta aos contos de fadas ou ao mundo maravilhoso, que envolve um universo de encantamento, de constante metamorfose e milagres onde tudo permanece possível, o fantástico presume um universo bem ordenado dominado por leis físicas imutáveis, de astronomia e de química. O mundo é caracterizado pela sua causalidade em vias de se realizar em efeitos determinados e que por consequência elimina qualquer possibilidade milagrosa eventual. O fantástico aparece assim como uma disrupção da ordem natural, aparentemente impossível de perturbar. A ordem natural, tal com a natureza no seu sentido mais abrangente possível, pode apenas ser definida pela sua regularidade formal que acaba por ultrapassar qualquer possibilidade de manipulação, ou seja, “it is so strong that human skill can modify it only by obeying it”⁶⁰⁵. Deste ponto de vista, Caillois entende o fantástico impassível de nunca ser natural, visto ser apresentado como a brecha inadmissível provocada na natureza por algum poder misterioso essencialmente visto como sobrenatural. Terá de ser imaginário, entendido pela invenção da mente, daí o fantástico nunca será real, porque não poderá fazer parte da natureza, do universo empírico. Contudo, existem paisagens capazes de serem consideradas fantásticas, tal como acontecimentos naturais que desafiam a crença humana, assim como inúmeros exemplos de devires mutacionais de organismos em constante movimento. “Under these conditions, it is surely useful to try to define how animate or inanimate

⁶⁰³ CAILLOIS, Roger. *The Writing of Stones*. University Press of Virginia, Charlottesville. 1985, 105-108.

⁶⁰⁴ Introdução de Marguerite Yourcenar em *Ibidem*, p.XIV

⁶⁰⁵ Idem. “*The Natural Fantastic*” in *The Edge of Surrealism*. Duke University Press, Durham. 2003, p.349.

nature can give the impression of escaping its own norms, and even of mocking them outright. Rarity and strangeness here play a crucial role”⁶⁰⁶.

A morfologia de certos animais leva a catalogações passíveis de extravasar o paradigma epistemológico de inventariação e definição. Porém, defini-los de fantásticos, para o autor, será sempre uma atribuição errónea realizada pela linguagem⁶⁰⁷. Graças a contradições de afrontamento para com a realidade palpável e na presença estranha de alguns elementos naturais, o autor salienta o facto do fantástico surgir como símbolo intenso de novidade e originalidade. O mesmo se aplica no reino mineral, onde abunda um diferencial tipológico de grande variedade⁶⁰⁸. O carácter inusual entre as pedras prende-se com aspectos morfológicos nem totalmente geométricos, nem absolutamente figurativos. Cada imagem oferecida envolve uma cadeia regular de linhas e vagas formas, tal como evocações ilegíveis concatenadas pela imaginação humana⁶⁰⁹. No reino da matéria indiferenciada, o fantástico parece tomar figura pela simetria. “In the heart of the din that it negates and organizes, the ruling effigy is emerging, the extravagant emblematic seal (either polyhedron or sphere, polygon or circle, exact angle or perfect curve), which draws to itself a portion of the floating mass”⁶¹⁰. O fascínio aqui, como refere Caillois, estabelece-se a partir de um ambiente onde não se regista um eixo, polo ou centro, mas onde surge de forma inesperada um princípio de distribuição equilibrada. A imagem clara de uma agulha inscrita na superfície da pedra, como uma pura silhueta, manifesta-se como um acto escandaloso, devido à sua inesperada protuberância de pura geometria. Esta presença súbita, emergente de um fundo de matéria indistinta, adquire uma presença perturbadora, devido à sua paradoxal condição de ordem. Esta ordem, no

⁶⁰⁶ CAILLOIS, Roger. “*The Natural Fantastic*” in *The Edge of Surrealism*. Duke University Press, Durham. 2003, p.349.

⁶⁰⁷ O termo foi aplicado historicamente por Caillois após a impressão dada por um insecto do nordeste brasileiro, a *lycorma delicatula*, e por um mamífero norte-americano, o *condylura*. “These two animals’ appearances made me resort to a category whose specious nature I could easily perceive. Quite obviously, these creatures were not fantastic because they were a part of nature. Just as obviously, they seemed fantastic, and even gave quite an exceptional sense of the fantastic.” In *Ibidem*, p.350.

⁶⁰⁸ Aqui surge novamente o lado místico de Roger Caillois ao incutir numa materialidade inerte, um sentido vital e poético de movimento e transição em devir. “Blind and insensate stone, lacking consciousness and initiative, deprived of the fluidity of life, makes the least exchange or hybridization seem inconceivable. However, the frequency of such wonders, and their ease, are so excessive as to be made thereby inoperative.” In *Ibidem*, p.353.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ *Ibidem*, p.354-355.

universo indistinto, pode cumprir a sua missão disruptiva ao introduzir nesta substância confusa um terror absoluto desenhado pela emergência de uma estrita e imprevisível legislação⁶¹¹.

O mistério reside através da condição de que o mundo é finito, ou seja, as coisas são repetidas e respondem num sistema recíproco. Existem ciclos discerníveis e simetrias, homologias e recorrências, onde tudo adquire um lugar, e cada elemento tem uma intervenção estruturada nos desígnios mecânicos e orgânicos no mundo. O mistério está na impressão que a natureza dá ao abrir fendas disruptivas na ordem imutável natural, porque dentro da sua cadeia inter-relacional, existem “perplexing shortcuts and short-circuits, all sorts of unexpected echoes that seem the product of hallucination... the fantastic deploys its show of splendors and signals even into the realm of the inanimate”⁶¹². Deste modo o fantástico surge devido a agenciamentos dos mecanismos externos providenciadores de imagens de fenómenos espalhados pelo inventário abrangente do mundo coisal, traindo a supremacia dos elementos e da multitude da sua habitual aparência. Dentro deste universo, Caillois acredita no homem despojado da sua autoproclamada preeminência, consciencializado que não se encontra sozinho e muito menos é mestre da natureza, mas sim um elemento entre outros, formando conjunto de emblemas reiterados pela natureza; por vezes ele é acossado por uma imagem perturbadora, por vezes o regresso do simulacro permite-lhe o vislumbre de uma ordem sub-reptícia nunca dantes alcançada⁶¹³.

Para Gaston Bachelard a dialéctica do duro e do mole comanda todas as imagens que o humano possa fazer da matéria íntima das coisas. Esta dialéctica anima, porque animada, as imagens pelas quais o sujeito participa activamente, arduamente, na intimidade das substâncias. *Duro* e *mole* são os primeiros qualificativos receptores da resistência da matéria, a sua primeira existência dinâmica de um mundo resistente⁶¹⁴. Não

⁶¹¹ CAILLOIS, Roger. “*The Natural Fantastic*” in *The Edge of Surrealism*. Duke University Press, Durham. 2003, p.354-355.

⁶¹² Ibidem, p.356.

⁶¹³ Ibidem, p.357. “Dazzled or enlightened, he tries to understand and, at times, to expand the rules of a game he never asked to take part in, and that he is not allowed to renounce.” In Ibidem.

⁶¹⁴ “Dans la connaissance dynamique de la matière – et corrélativement dans les connaissances des valeurs dynamiques de notre être- rien n’est clair si nous ne posons pas d’abord les deux termes dure et mou.” In BACHELARD, Gaston. *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Librairie José Corti, Paris. 1948, p.17.

existem imagens matéricas sem esta relação de invocação e de exclusão, que uma vez propulsionada pela imaginação, transportá-las-á em inúmeras metáforas, em sinédoques significantes que se entrelaçam numa potenciação múltipla. Para o autor a imaginação da resistência atribuída às coisas oferece a primeira coordenação aos dispositivos de violência que a vontade humana exerce contra elas. Com isto, torna-se evidente, no trabalho excitado de forma diversa pelas formas duras e moles, que o humano toma consciência da sua potência dinâmica, da sua variedade como também das suas contradições. Pela questão do duro e do mole é feita uma apresentação de devires que conforme a sua temporalidade tendem a estender-se e dilatar-se ou a contrair-se no espaço. É por estas duas condições que se verifica uma activação energética no homem e que por ele pode tomar significados diferentes, a partir de um enquadramento de acção sobre a matéria. Todos os objectos resistentes carregam em si a marca das ambivalências do obstáculo e da ajuda, pela sua condição de instrumentalização. “Ils nous donnent l’être de notre maîtrise, l’être de notre énergie”⁶¹⁵.

Desta forma, a matéria revela a força humana ao sugerir uma categorização dinâmica das forças potenciais. Ela oferece não só uma substância durável à vontade humana, como também possibilita uma esquematização temporal bem definida com a paciência. Bachelard de certa forma antropomorfiza a matéria ao ver nela uma projecção imagética que revela uma espécie de *imago* da energia humana. É pela matéria que a dinâmica energética se desenvolve e actua, canalizando a força humana para as condições de dureza e moleza que se encontram no estado original natural⁶¹⁶. Pode ser o homem, o despertar da matéria com o contacto da sua mão maravilhosa, por intermédio de um dispositivo táctil provido de todos os sonhos do tacto imaginante, que garante a vida às qualidades encobertas das coisas. Ao mesmo tempo, a matéria é uma qualidade de instrução. Na tentativa de trabalhar as matérias diversas e bem individualizadas, o homem pode adquirir tipologias singulares de flexibilidade e de decisão. Não apenas o homem deve permanecer atento à fabricação e construção formal, mas deve também ser materialmente hábil para chegar a um ponto de equilíbrio entre a sua força e a resistência da matéria. A matéria e

⁶¹⁵ BACHELARD, Gaston. *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Librairie José Corti, Paris. 1948, p.19.

⁶¹⁶ Este carácter poético e onírico da vontade dinâmica é referenciado pelo autor a partir da possibilitação que a matéria oferece ao homem acrescentando-lhe a dimensão da sua força, incutindo-lhe uma impressão demiúrgica, bem como ilusão todo-poderosas. Ibidem, p.24.

a mão devem então ser unidas para concretizar a relação do dualismo enérgico, intensificado pela sua actividade de contemplação e inércia, activação e trabalho⁶¹⁷. A mão trabalhadora coloca o sujeito numa nova ordem, na emergência da sua existência dinâmica.

A simples existência, para o autor, é uma espécie de recuo, caracterizada pela sua inércia, pela sua gravidade, pelo seu resíduo temporal passado. Por isso, cabe à imaginação como função positiva, para dissipar esse acumular de quotidianidade inerte, a desprender o peso da gravidade, para abrir o ser a novas tipologias existenciais. “L’imagination est un principe de multiplication des attributs pour l’intimité des substances”⁶¹⁸. Ela é igualmente vontade de acrescentar novas modalidades ao ser, não evasivas, mas pródigas, não propriamente contraditórias, mas ébrias de oposição. “L’image, c’est l’être qui se différencie pour être sûr de devenir”⁶¹⁹. A imaginação não pode ser submetida à pura substância das coisas, porque se ela aceita a primeira ordenação imagética dada, será para posteriormente as modificar ou mesmo exagerar num enquadramento de vontade dinâmica, o que não quer dizer que a materialidade física desaparece, mas somente que a sua pura fisicalidade pode ser integrada num plano contextual de grande variabilidade e mutação. Pelas imagens, o homem está apto a alcançar a geometria interna, a materialização geométrica de todas as substâncias. Pela imaginação o homem garante a ilusão de catalisar as potências informantes de todas as matérias. De qualquer forma, as imagens materiais, aquelas que são feitas por intermédio da geometria da matéria, têm em si um carácter activo, porque de outra forma o sujeito não as conseguiria transmutar⁶²⁰. O mundo é activo, garantido pela resistência apta a ser transformada pela força humana. “Ce monde actif est une transcendence du monde au repos. L’homme qui y participe connaît, au-dessus de l’être, l’émergence de l’énergie”⁶²¹.

Bachelard esclarece que os poderes mentais da nossa imaginação se desenvolvem através de dois eixos diferentes. Alguns recebem o seu ímpeto da novidade: eles

⁶¹⁷ BACHELARD, Gaston. *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Librairie José Corti, Paris. 1948, p.25.

⁶¹⁸ Ibidem, p.26.

⁶¹⁹ Ibidem.

⁶²⁰ Ibidem, p.27-28.

⁶²¹ Ibidem, p.62.

contentam-se com o original, com a variação e com a potência inesperada. A imaginação assim descrita varia de acordo com uma regeneração, com uma criação e nascimento. Outros abismam-se nas profundidades do ser. Aí procuram tanto o primitivo como o eterno, prevalecendo sobre o tempo e a história. Na natureza, tanto num lado externo como a nível interno a imaginação planta a semente, cuja forma está incrustada numa substância, que por sua vez se encontra formalmente a nível interno. Nestas duas espécies de imaginação pode-se ainda dividir entre aquelas que concretizam uma parição de uma causa formal e outras que dão vida a uma causa material. As causas que emergem dos sentimentos e a um nível metafísico devem-se tornar causas formais, conjugadas pela variabilidade lumínica da imaginação. As imagens da matéria derivam essencialmente da própria materialidade da natureza. Um olhar perscruta-as, um sentido penetra-as, mas apenas a mão as pode tornar cognoscíveis à sua instrumentalização. Uma alegria dinâmica toca-as, molda-as e refina-as, uma vez que as imagens formais podem desvanecer e ser eliminadas da cognição humana, a matéria permanece trabalhada, talhada ou moldada, na sua integridade substancial. Existem obras, prossegue Bachelard, onde os dois poderes imaginantes cooperam, sendo a sua desintegração muitas das vezes impossível. “Even the most fleeting, changing and purely formal reverie still has elements that are stable, dense, slow and fertile”⁶²². Desta forma, cada obra que penetra na profundidade do coração do ser a partir da sua constância e perfeita monotonia matérica, derivando a sua força de uma causalidade substancial, deve florescer e ornamentar-se a si mesma.

A imaginação incide nos espaços onde existe a excitação do trabalho, como menciona o autor, tanto produzida pela sua conceptualização formal, pelas suas tonalidades, pela sua variabilidade e metamorfoses contínuas, ou mesmo pelas transformações da superfície material. A imaginação tende a obscurecer a profundidade, o volume e os interstícios abscônditos da substância, mas mesmo nos “depths of matter there grows an obscure vegetation; black flowers bloom in matter’s darkness. They already possess a velvety touch, a formula for perfume”⁶²³. A perspectiva da profundidade faz com que a matéria seja um princípio actuante que se pode dissociar das formas, não num sentido de uma simples ausência de actividade formal porque permanece apesar de qualquer

⁶²² BACHELARD, Gaston. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas. 1983, p.1.

⁶²³ Ibidem, p.2.

distorção e divisão. A matéria pode ser tida de duas maneiras: ora pela sua profundidade em acção, que a torna insofismável, como um mistério ou uma solução aporética; ora pela sua elevação, que a torna numa força inexorável, como um milagre. Em ambos os casos, a percepção da matéria cultiva uma imaginação aberta, daí que na sua génese a relação entre uma causalidade material e formal possa dar-se, umas vezes favorecendo umas particularidades em detrimento de outras e vice-versa⁶²⁴. A matéria enquanto substância real, dimensional e palpável pode oferecer à imaginação a sua dura realidade ou a sua libertação etérea e isenta de gravidade, ou mesmo um enquadramento binário.

A partir dos estudos da física da época barroca, nomeadamente de Leibniz, Deleuze explica que um corpo flexível ou elástico possui partes coerentes que formam uma prega, e partes que não se separam em outras partes de partes, mas se dividem até ao infinito em pregas sempre mais pequenas, mantendo, entre si, um certo grau de coesão. Deste modo, o labirinto da continuidade não se configura como uma linha que se pode dissolver em pontos independentes, mas como uma espécie de tecido que se divide até ao infinito em pregas ou descompõe-se em movimentos curvilíneos, cada um dos quais determinado por um ambiente consistente⁶²⁵. A unidade da matéria, com o seu mais pequeno elemento do labirinto, é a prega, não um ponto que nunca chega a ser uma parte, mas uma simples extremidade da linha. Devido a esta acção, as partes da matéria constituem-se como massas ou agregados e correlativos da força elástica compressiva. Neste sentido, Deleuze, distingue o pregueado não identificável como a antítese da prega, mas, ao contrário, tendendo a segui-la até à formação de uma nova e assim sucessivamente, de forma que sejam sobrepostas num movimento contrário a elaborar novas mutações⁶²⁶.

Daqui surge a afinidade da matéria com a vida biológica orgânica, visto as pregas orgânicas deterem a sua própria especificidade, como testemunham os fósseis. Contudo, a divisão das partes da matéria nunca pode actuar sem uma descomposição do movimento curvilíneo ou da flexão. De outra forma, a formação do organismo permaneceria num

⁶²⁴ BACHELARD, Gaston. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas. 1983, p.3.

⁶²⁵ “La divisione del continuo non deve essere considerata come quella della sabbia in granelli, ma come quella di un foglio di carta o di una tunica in pieghe, di modo che si possa formare un’infinità di pieghe, le une più picolé delle altre, senza che il corpo si dissolva mai in punti o in minima.” In DELEUZE, Gilles. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Biblioteca Einaudi, Torino. 2004, p.10.

⁶²⁶ Ibidem.

mistério inalcançável ou mesmo um simples milagre se a matéria se dividisse até ao infinito em pontos independentes, enquanto se torna confiável e natural apenas e só por um estágio intermédio infinito sem correlação nenhuma com o todo das partes. Para Deleuze, o melhor exemplo que se pode dar do mecanismo da matéria é através da noção de mola. Se o mundo é infinitamente cavernoso e se existem mundos nos corpos infinitesimais, a sua conexão é devida à existência de uma mola na matéria, que não apenas intervém na divisão infinita das partes, mas também regulariza as constantes progressões da aquisição e perda do movimento, tentando-o manter dentro dos limites de uma conservação da força. É neste sentido que se intui a afinidade da matéria com a vida, na medida em que se trata de uma concepção quase muscular da matéria, que por todo o lado postula uma acção de mola. O pregueado assim tanto significa estender-distender, contrair-dilatar como comprimir-explodir. Um organismo é caracterizado por pregas endógenas, enquanto a matéria inorgânica é referenciada pelas suas pregas exógenas, determinadas pelo seu lado externo do ambiente. Assim, no caso do organismo vivo existe uma prega formativa interior que se transforma com a evolução, com o desenvolvimento do organismo, daí a necessidade de uma génese performativa. A matéria orgânica é, todavia, inorgânica, apesar da matéria ser sempre a mesma, divergindo apenas na actividade das forças lá inseridas⁶²⁷.

Com isto os mecanismos são compostos de partes, não por máquinas, enquanto o organismo é infinitamente maquinado. O organismo é uma máquina na qual todas as partes ou todas as peças são máquinas implicadas em si, numa macro-máquina englobante que se transforma por intermédio das diferentes pregas que são accionadas. O organismo vivo, em virtude da sua performatividade, possui uma determinação interna que o faz passar de prega em prega, ou constitui ao infinito máquinas de máquinas. Deleuze distingue entre o inorgânico que se endereça sempre para massas de maior grandeza onde operam máquinas estatísticas e o orgânico que se endereça para massas mais pequenas e polarizadas onde opera uma máquina individuante através de uma individuação interna. O organismo é caracterizado pela sua capacidade de pregar as suas partes ao infinito e de as desdobrar até a um grau de desenvolvimento concedido pela espécie singular em

⁶²⁷ DELEUZE, Gilles. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Biblioteca Einaudi, Torino. 2004, p.11-12.

causa⁶²⁸. A matéria prega-se duas vezes, uma primeira sob a solicitação de forças elásticas, e uma segunda sobre forças plásticas. Portanto, desdobrar a prega equivale a um aumento, a um crescimento, enquanto preguear implica uma diminuição, uma redução de forma cada vez mais ínfima até à multiplicidade infinita⁶²⁹.

“All we talk about are multiplicities, lines, strata and segmentarities, lines of flight and intensities, machinic assemblages and their various types, bodies without organs and their construction and selection, the plane of consistency, and the units of measure”⁶³⁰. Deste modo, iniciam Deleuze & Guattari a ideia de rizoma, uma multiplicação sem centro nem objecto, desenvolvendo a extensão da prega material para uma concretização divergente da sua funcionalidade. Para isto desenvolvem quatro princípios de actuação: o primeiro definido, prende-se com a ideia de raiz-livro, visto que a árvore é a imagem do mundo, ou mesmo a raiz é a imagem do mundo-árvore. A noção que daqui deriva prende-se com a formulação de que se o livro imita o mundo, por extensão a arte imita a natureza, concretizando assim a clássica justaposição de um torna-se o dois. Contudo a natureza não se organiza desta maneira, visto que as suas raízes são múltiplas, laterais, pertencentes a um sistema circular de ramificação, em vez de uma unidade dicotómica. O segundo representa o sistema-raiz ou a raiz fascicular, a partir de um aborto da principal raiz, umas imediatas e indefinidas multiplicidades de raízes secundárias interligam-se num florescimento que se desenvolve. Nesta situação o sistema fascicular não quebra necessariamente com o dualismo entendido como complementaridade entre o sujeito e objecto, uma realidade natural e uma realidade espiritual, porque a unidade é de forma consistente frustrada e obstruída no objecto, enquanto uma nova tipologia unitária se desenvolve no sujeito. O mundo perdeu a sua âncora, o sujeito não pode dicotomizar, mas acede a uma unidade elevada, de ambivalências ou sobredeterminações, numa dimensão suplementar àquela do objecto. Através desta consequência, o múltiplo deve ser produzido, não pela adição de uma dimensão mais elevada, mas pela mais simples das

⁶²⁸ Di modo che un organismo è avviluppato nel seme (performance degli organi) e i semi sono avviluppati gli uni negli altri all'infinito (incassatura dei germi), come le bamboline russe: è la prima mosca a contenere tutte le mosche che verranno, e ciascuna è chiamata a spiegare, a sua volta, le proprie parti al momento opportuno.” In DELEUZE, Gilles. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Biblioteca Einaudi, Torino. 2004, p.15.

⁶²⁹ Ibidem, p.14-15.

⁶³⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.3.

formas, pela força da sobriedade, com os números das dimensões já existentes, sempre, $n-1$ (a forma que o um pertence ao múltiplo, pela subtracção). Este sistema, rizoma, “as subterranean stem is absolutely different from roots and radicles. Bulbs and tubers are rhizomes”⁶³¹. O rizoma pode assumir-se por uma miríade de formas, tanto como uma extensão de uma superfície ramificada por todas as direcções, como por intermédio duma concretização em bolbos e tubérculos. Qualquer ponto do rizoma pode ser conectado com outro, unidos pela necessidade.

O terceiro princípio prende-se com uma formulação de multiplicidade, que se desenvolve a partir da sua efectivação enquanto múltiplo que deixa de ter alguma relação com o uno entendido como sujeito e objecto, natural ou espiritual, imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas que não integram um centro unitário para servir de âncora ao objecto ou para se dividir no sujeito. Uma multiplicidade não contém sujeito, nem objecto, apenas determinações, magnitudes e dimensões que não conseguem aumentar em número sem a modificação da natureza da multiplicação⁶³². Um conjunto (assemblage) é um exemplo perfeito do rizoma, visto incrementar em si as dimensões de uma multiplicidade que necessariamente muda de natureza à medida que expande as suas conexões: não existem pontos ou posições num rizoma, tal como encontrados numa estrutura de árvore ou de raiz, mas apenas linhas. O número também não significa aqui um conceito universal de medição de elementos de acordo com a sua localização numa dada dimensão, mas torna-se ele também uma multiplicidade que varia de acordo com as dimensões consideradas. Deste modo, não existem unidades de medida, apenas variedades múltiplas de medida. A questão do rizoma e da multiplicidade é a de que não permitem serem codificadas, porque se tornam pontos elásticos que podem ocupar todas as dimensões internas e externas de um plano⁶³³.

⁶³¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.5.

⁶³² “Puppet strings, as a rhizome or multiplicity, are tied not to the supposed will of an artist or puppeteer but to a multiplicity of nerve fibers, which form another puppet in other dimensions connected to the first.” In *Ibidem*, p.7.

⁶³³ *Ibidem*, p.8. Deleuze & Guattari dão o exemplo seguinte de um rizoma biológico: “The orchid deterritorializes by forming na image, a tracing of a wasp; but the wasp reterritorializes on that image. The wasp is nevertheless deterritorialized, becoming a piece in the orchid’s reproductive apparatus. But it reterritorializes the orchid by transporting its pollen. Wasp and orchid, as heterogenous elements, form a rhizome.” In *Ibidem*, p.9.

O princípio de cartografia desenvolve-se a partir da sua impassibilidade em gerar qualquer modelo estrutural ou generativo. O rizoma é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estruturação profunda, porque um eixo genético é como uma âncora unitária e objectiva onde estádios sucessivos se organizam, enquanto a estrutura profunda é uma sequência de base onde a unidade produtiva passa para uma dimensão lógica e de constituição matemática. O rizoma neste aspecto toma a figura de um mapa, visto a impossibilidade de reproduzir um inconsciente fechado em si mesmo, antes, ele constrói o inconsciente, promovendo conexões entre campos, como também a remoção de bloqueios nos corpos sem órgãos. O mapa é aberto e passível de ser conectado em todas as suas dimensões, “it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by an individual, group, or social formation. It can be drawn on a wall, conceived as a work of art, constructed as a political action or as a meditation”⁶³⁴. O mapa possui múltiplas entradas, bem como o seu lado performativo encontra-se em evidência e em constante mutação. Através destas permanentes acções e devires, os autores explicam que uma vez obstruído, arborizado, dá-se o fim do rizoma, pelo que, necessita de uma atenção desejante que o faça movimentar e produzir, por forças externas.

O rizoma pode-se conectar a partir de qualquer ponto geograficamente localizável, e mesmo as suas características não se coordenam num retrato da mesma natureza, visto que não se pode reduzi-lo à unidade nem à conjugação homogénea, não tendo nem início, nem fim. Em vez de uma estrutura que se define por um grupo de pontos e posições, que estabelecem relações binárias e biunívocas entre os locais, o rizoma é constituído apenas por linhas segmentares e de estratificação como as suas dimensões, integradas numa linha de desterritorialização onde a sua multiplicidade se insere numa metamorfose e mudança de natureza. “The rizhome pertains to a map that must be produced, constructed, a map that is always detachable, connectable, reversible, modifiable, and has multiple entryways and exits and its own lines of flight”⁶³⁵. Um rizoma não tem início, nem fim, porque se

⁶³⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.12.

⁶³⁵ Ibidem, p.22. Neste sentido o rizoma pode-se instalar na obra de arte a partir das variações que se dão numa determinada série ou projecto conceptual explorado a partir de um tema que é constantemente renovado, modificado, alterado, com base numa génese de resquícios formais.

encontra sempre no meio, por entre as coisas, por processo de inter-relação. Estar entre as coisas não designa uma relação localizável que parte de um *ponto a* para um *ponto b*, mas uma direcção perpendicular, a partir de movimentos transversais que deslocam a imobilidade das coisas, por um “stream without beginning or end that undermines its banks and picks up speed in the middle”⁶³⁶.

Façamos aqui uma incursão pelos antecedentes da inquirição estética sobre o belo e o sublime, no apogeu das discussões iluministas, em pleno século XVIII, para demonstrar uma acepção de natureza ainda hoje referenciada no caminho interpretativo da esfera da arte. Edmund Burke, na sua obra seminal *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* traz consigo uma tradição de conceptualização dos predicados naturais e da relação que o homem tem com eles. Neste estudo, interessa-nos sobretudo a maneira de entender o sublime em detrimento do belo, que pode ser concebida não só pelas mãos artífices humanas, como também facilmente apreensível por um entendimento generalizado. Com isto, Burke entende o sublime como algo capaz de excitar as ideias de dor e perigo, ou seja, o de alguma maneira terrível, ou relativo a objectos terríveis, ou mesmo que opere de uma forma correspondente ao terror. O sublime é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. Para o autor, os tormentos que se abatem sobre o corpo humano e sobre a mente têm efeitos muito mais poderosos do que qualquer prazer que o voluptuoso mais explícito seja capaz de ilustrar, ou que a imaginação mais prodigiosa e o corpo mais saudável e sensível sejam capazes de experimentar. Quando os perigos associados à dor estão próximos são incapazes de causar no sujeito qualquer deleite, sendo antes fonte de algo terrível, mas vistos a alguma distância e sujeitos a modificações eles podem ser deleitosos, como por exemplo aqueles experienciados na existência quotidiana⁶³⁷.

Este desenvolvimento estende-se para as paixões causadas pelo que é grande e sublime na natureza, quando estas causas operam da maneira mais poderosa possível, sendo caracterizadas pela ideia de assombro. Assombro é um estado da alma no qual todos os seus movimentos estão suspensos, com algum grau de horror, visto que a mente está

⁶³⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.27.

⁶³⁷ BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica acerca das Origens das nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Edições 70, Lisboa. 2015, p.58.

completamente absorvida pelo objecto de inquirição que não se consegue dele desocupar e encontrar outro, nem ao mesmo tempo, raciocinar acerca do objecto que lhe ocupa o espaço mental. “Esta é a origem do grande poder sublime que, longe de ser produzido por eles, antecipa os nossos raciocínios e arrasta-nos com uma força irresistível”⁶³⁸. O assombro é o efeito do sublime no seu grau mais elevado, cujos efeitos interiores são a admiração, a reverência e o respeito. O autor esclarece, de seguida, que nenhuma paixão priva tão eficazmente a mente de todos os seus poderes activos e racionais como o medo. Devido à sua génese morfológica integrante no receio da dor e da morte, o medo opera de uma maneira análoga à dor efectiva. Independentemente da visão obtida pelo homem é sublime aquilo que é impossível de considerar irrelevante ou desprezível, ou algo que seja perigoso. As coisas de grande dimensão são um dos exemplos, mas se a elas pudermos anexar uma ideia de terror adventícia, elas tornam-se incomparavelmente maiores⁶³⁹. O terror, neste sentido, toma a forma mais manifesta ou latente do princípio dominante do sublime. Tal como vimos anteriormente com a ideia de apagamento do lugar que a natureza não domesticada apresenta em Lyotard, Burke assinala uma situação análoga na medida em que aquilo que está para-além do cognoscível ou apreensível pelo sujeito por representar uma fonte de terror ao desconhecido.

A grandeza de dimensão é uma causa poderosa do sublime, pois a extensão e a quantidade têm o seu efeito mais impressionante. A extensão diz respeito ao comprimento, à altura e à profundidade. Com isto, Burke salienta que o comprimento é o menos impressionante, devido aos seus efeitos humanos de medição, visto que nunca terão um efeito tão grandioso com a altura de uma montanha, nem com a profundidade de um precipício, porque coloca a sujeito numa atitude de despojamento das suas ferramentas mentais de inventariar o espaço, para se colocar numa dimensão microcósmica em relação ao macrocosmo. Mesmo nas observações acerca do sublime, não só a escala grandiosa detém o poder do sublime, mas a escala infinitamente pequena também pode ser objecto sublime, na medida em que a sua morfologia diminuta da existência acaba por escapar à

⁶³⁸ BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica acerca das Origens das nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Edições 70, Lisboa. 2015, p.77.

⁶³⁹ “Uma vasta extensão plana de terra não é, certamente, uma ideia mesquinha; a perspectiva dessa planície pode ser tão extensa quanto uma perspectiva do oceano; mas será alguma vez capaz de encher a mente de forma tão grandiosa quanto o próprio oceano? Isto deve-se a diversas causas, mas a nenhuma mais do que ao facto de o oceano ser objecto de grande terror.” In *Ibidem*, p.78.

inquirição mais refinada dos sentidos. O que leva a que outra fonte do sublime seja a noção de infinito. A infinitude tem a tendência para ocupar a mente com uma espécie de horror delicioso, mencionado por Burke: o efeito genuíno do teste sublime. Contudo, estas escalas infinitas não podem ser objectos dos sentidos humanos devido à sua própria natureza de lonjura e impossibilidade de perscrutação. É precisamente por esta impossibilidade humana, ou como refere, onde os olhos não conseguem ver os limites de muitas coisas, onde emerge ao entendimento como algo infinito, representando simbolicamente o mesmo assombro como se realmente fossem dotadas de infinitude⁶⁴⁰.

Também Kant menciona os dois atributos de percepção, o *belo* e o *sublime*, dotando-os com exemplos. O sublime é-nos dado para experiência uma vista de uma montanha, cujos topos nevados se erguem por cima das nuvens, ou mesmo de uma tormenta enfurecida que suscita sentimentos de horror, daí que os cumes ou as grandes profundidades sejam entendidos como assombros sublimes, tal como a noite é sublime e o dia é belo, porque o sublime comove e o belo encanta. A solidão profunda provocada pelas grandes extensões, tal como em Burke é objecto de horror, perante aquilo que menciona da ideia de infinito. Em Kant, ao contrário de Burke, o sublime será sempre grande e o belo e poderá apresentar as várias dimensões, o sublime será sincero, o belo limpo e adornado. “Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada por la sensación de estremecimiento y aquélla por la de admiración”⁶⁴¹. O mesmo se estende para as noções temporais de contacto natural. Um grande período é sublime, mas se se trata de tempo passado o seu carácter define-se pela sua nobreza, de outra forma a previsão do futuro tem em si a impossibilidade de o calcular, entendido como algo terrível. As três modalidades temporais associadas a particularidades naturais detêm o poder do assombro ou da rememoração, este último belo, o primeiro sublime⁶⁴².

⁶⁴⁰ BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica acerca das Origens das nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Edições 70, Lisboa. 2015, p.93-95. “Somos enganados de modo semelhante quando as partes de um determinado objecto de grandes dimensões atingem uma sucessão de tal modo indefinida que a imaginação não encontra qualquer restrição que a impeça de as estender a seu bel-prazer.” In *Ibidem*, p.95.

⁶⁴¹ KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza editorial, Madrid. 2019, p.38.

⁶⁴² *Ibidem*, p.35-38.



Figura 15- Walter de Maria. *The Lightning Field*, 1974-76. Quemado, Nuevo México. La Idea de Espacio.

Para o artista Walter de Maria, estas conceptualizações são levadas ao extremo ao afirmar o verdadeiro poder do sublime nos desastres naturais em detrimento das obras humanas. O pensamento de Burke é associado ao artista a partir da mesma noção de assombro e horror que as descargas da natureza provocam na entidade microcósmica que é o homem. “I think natural disasters have been looked upon in the wrong way... I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience”⁶⁴³. O artista salienta, posteriormente, a impossibilidade que a arte humana tem de lhes fazer frente, seja na escala, na grandiosidade, na magnitude poética, seja na simplicidade dos factores que contribuíram para aquela visão. A grande possibilidade que os desastres têm de se afirmar como um todo a uma escala global é o seu carácter impessoal, onde qualquer experiência artística não resiste ao puro impacto perpetrado pelas forças naturais. “If all of the people who go to museums could just feel an earthquake. Not to mention the sky and the ocean. But it is in the unpredictable disasters

⁶⁴³ DE MARIA, Walter. “*On the importance of Natural Disasters*” in MACLOW, Jackson; YOUNG, LaMonte. *An Anthology of Chance Operations*. Heiner Friedrich, New York. 1970, p.24.

that the highest forms are realized. They are and we should be thankful for them”⁶⁴⁴. Neste pequeno texto, Walter de Maria, tendo em conta as suas próprias experiências com a natureza e as instalações naturais que realizou, ficam, todavia, curtas para a experiência primordial e fundamental que o desastre natural capta, nomeadamente pela ordem de reverência e respeito que menciona Burke. A transposição do museu para um ambiente natural seria a causa funcional do entendimento do assombro que o sujeito poderia experienciar. O seu carácter de imprevisibilidade é o que demarca, para o artista, o artífice que desenvolve e executa os materiais pelas suas técnicas das intensidades e puras grandiosidades que a natureza consegue despoletar. A importância dos desastres naturais é para Walter de Maria a primeira e maior experiência estética possível.

Arthur Schopenhauer refere que o sujeito ao contemplar uma paisagem inserida num enquadramento natural, alegra-se sobremaneira entre dois factores, a verdade e a consequência da natureza. Neste sentido, aqui não se segue o fio condutor lógico da conexão dos fundamentos do conhecimento, dos antecedentes e consequentes, premissas e conclusões estudados na sua obra como ferramentas de construção da vontade. Obedece, contudo, a uma lei análoga à causalidade na conexão moral das causas e efeitos. Qualquer modificação, mesmo a mais leve, que recebe um objecto para a sua posição, aproximação, ocultação, distanciação, iluminação, perspectiva linear e aérea dá-se irremissivelmente pelo seu efeito sobre o olho, pelo que não pode existir nenhuma espécie de subterfúgios. O autor sublinha o privilégio espectacular da natureza, antes de tudo o harmónico e o satisfatório da sua impressão, mas também o efeito favorável que tem sobre o conjunto do pensamento, o qual se vê afinado e refinado formalmente, visto que um panorama paisagístico é entendido como uma catarse do espírito⁶⁴⁵. O autor exemplifica que a visão repentina de uma cordilheira que coloque o sujeito num estado anímico grave e elevado, pode obedecer, por um lado, a que a forma das montanhas e o seu contorno resultante da cordilheira seja a única linha permanente da paisagem, pois somente as montanhas desafiam a decadência que rapidamente dizima todo o demais, especialmente o sujeito efêmero. “No es que la visión de la montaña lleve todo esto a nuestra clara consciencia,

⁶⁴⁴ DE MARIA, Walter. “*On the importance of Natural Disasters*” in MACLOW, Jackson; YOUNG, LaMonte. *An Anthology of Chance Operations*. Heiner Friedrich, New York. 1970, p.24.

⁶⁴⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Volume 2. Alianza editorial, Madrid. 2013, p.530-531.

sino que un oscuro sentimiento a esse respecto se vuelve el tono fundamental de nuestra disposición anímica”⁶⁴⁶. A estética da natureza é definida pela possibilidade de constantemente se renovar, de, dependendo dos ciclos naturais, se ir transformando, numa espécie de agenciamento contínuo, ou mesmo um vaivém, entre uma gama multímota, de cores, sensações, percepções ínfimas que traduzem o assombro e espanto no sujeito que com ela se depara⁶⁴⁷. A natureza, ao contrário do homem, mostra com maior clareza a objectivação da vontade de viver ainda de forma inconsciente, revelando-se com a maior ingenuidade, visto as suas formas não estarem determinadas por fins externos, como no mundo animal. Os elementos constituintes da natureza apenas se identificam com o solo, o clima e uma terceira instância misteriosa, em virtude do qual muitos deles representam formas e caracteres da maior diversidade possível, mesmo quando brotados originariamente em exactas condições existenciais⁶⁴⁸.

Karen Barad, a partir da sua elaboração de uma ontologia realista agencial (agential realist ontology)⁶⁴⁹, argumenta que os fenómenos não são os meros resultados de exercícios laboratoriais engenhados pelos sujeitos humanos. Os fenómenos são padrões diferenciados de matéria -diffraction patterns- produzidos por intermédio de complexificações agenciais de intra-acções de múltiplas discursividades matéricas ou de aparatos de produção corporal. Estes aparatos não são apenas instrumentos de observação, mas objectos de desdobramento das fronteiras práticas incutidas nas configurações materiais do mundo. Estas intra-acções causais não necessitam do envolvimento humano, aliás, é precisamente por estas práticas que as fronteiras diferenciais entre os humanos e os não-humanos, cultura e natureza, ciência e sociedade, são constituídos. O mundo fenomenal é constitutivo da realidade, visto que ele é composto não pelas coisas em si mesmas ou pelas coisas por detrás dos fenómenos, mas pelas coisas inseridas nos fenómenos (things-in-phenomena). Para Barad o mundo é um

⁶⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Volume 2. Alianza editorial, Madrid. 2013, p.530-531.

⁶⁴⁷ “Cualquier rincón sin cultivar y asilvestrado, esto es, abandonado a ella misma, en cuanto queda libre de la garra de lo hombre, la naturaleza lo decora con el mejor de los gustos, lo reviste con plantas, flores y arbustos, cuya gracia natural y gracioso agrupamiento muestran que na han crecido bajo la férula del gran egoísta, sino que la naturaleza há imperado aquí libremente.” In Ibidem.

⁶⁴⁸ Ibidem, p.532.

⁶⁴⁹ BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, Durham. 2007, p.140.

processo dinâmico de intra-actividade e de materialidade na promulgação de determinadas estruturas causais com fronteiras estabelecidas, propriedades, significados, e padrões e marcas assinalados nos corpos. Esta fluidez acontecimental de agenciamento, onde uma parte do mundo torna-se diferencialmente inteligível para outra, e por onde estas estruturas causais são estabilizadas ou desestabilizadas, não acontecem no espaço e no tempo, mas numa integração aglutinadora no *continuum* espaciotemporal. É por esta intra-acção agencial que um sentido de ser diferencial é constituído nas redes contínuas da fluidez da agência. “That is, it is through specific intra-actions that phenomena come to matter – in both senses of the word”⁶⁵⁰.

O mundo é um processo aberto de materialidades, onde a própria matéria adquire um significado e forma através da realização de diferentes possibilidades agenciais: a temporalidade e a espacialidade emergem nesta historicidade processual, onde as relações de exterioridade, de conectividade e de exclusão são continuamente reconfiguradas. As topologias mutacionais do mundo implicam uma sucessiva renovação própria da noção de dinâmica, e como refere Barad “dynamics are a matter not merely of properties changing in time but of what matters in the ongoing materializing of different spacetime topologies. The world is intra-activity in its differential mattering”⁶⁵¹. Em suma, as unidades primárias ontológicas não podem ser entendidas como coisas, mas como fenómenos, ou seja, como topologias dinâmicas de reconfiguração, de entrelaçamentos, de relações e de articulações do mundo. O dinamismo é assim entendido como agenciamento, a partir do seu contributo para a reconfiguração contínua do mundo, dado que o universo é uma intra-actividade agencial na sua formação⁶⁵².

O realismo agencial, de acordo com Barad, providencia uma compreensão da materialidade que ultrapassa as fronteiras limitadas do antropocentrismo, visto reconhecer o dinamismo intrínseco da matéria. Do ponto de vista de uma realidade agencial, a matéria não é referida por intermédio de uma substância fixa, antes, a matéria é uma substância na sua formação intra-activa, não uma coisa reificada, mas um processo em devir. A matéria é um processo iterativo de estabilização e desestabilização na sua

⁶⁵⁰ BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, Durham. 2007, p.140.

⁶⁵¹ Ibidem, p.141.

⁶⁵² Ibidem.

intra-actividade. Os fenómenos – as unidades materiais mais pequenas – deslocam-se para a matéria através de um processo contínuo de intra-actividade. Assim que “matter does not refer to an inherent, fixed property of abstract, independently existing objects; rather, matter refers to phenomena in their ongoing materialization”⁶⁵³. A matéria não pode ser apenas a superfície efectiva dos corpos biológicos ou o resultado de actos discursivos e linguísticos. A matéria não é uma construção linguística, mas antes produção discursiva no sentido pós-humanista na qual se verificam reconfigurações materiais do mundo onde as fronteiras, as propriedades e os sentidos são constantemente avaliados e mudados. As dinâmicas da intra-actividade implicam a matéria como um agente activo na sua contínua materialização, “or rather, matter is a dynamic intra-active becoming that is implicated and enfolded in its iterative becoming. Matter(ing) is a dynamic articulation/configuration of the world”⁶⁵⁴. Os fenómenos matéricos são inseparáveis dos aparatos da produção corporal, tal como a matéria que daí emerge, e que se inclui na configuração do ser. A própria relação entre a discursividade e a materialidade é de uma implicação constante. Nem as práticas discursivas, nem os fenómenos materiais são antecedentes ontológicos e epistemológicos, visto nenhum poder ser explicado nos termos do outro, nem nenhum é reduzível ao outro. Nenhum detém um estatuto privilegiado que determine o outro, nem nenhum é articulado ou articulável na ausência do outro. A matéria e o significado são mutuamente articuláveis⁶⁵⁵.

Para Rosi Braidotti, a matéria viva, incluindo a carne humana, é inteligente e auto-organizadora, precisamente pelo facto de não se encontrar desconectada da vida alargada orgânica encontrada na natureza. Numa crítica à continuidade antropocêntrica a autora, caracteriza a vida biológica como uma entidade longe de ser codificada como propriedade exclusiva dos direitos inalienáveis dos humanos, como também afastada da sacralização divina como um dado pré-estabelecido: é antes, encarada como uma abertura interactiva e dinâmica. Numa abordagem vitalista à matéria viva, a sua génese bifurca-se entre as fronteiras reservadas à porção vital, tanto orgânica como discursiva, tradicionalmente reservada para a noção de *Anthropos*, isto é, a qualidade de *bios*, e reservada, por outro

⁶⁵³ BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, Durham. 2007, p.151.

⁶⁵⁴ Ibidem, p.151-152.

⁶⁵⁵ Ibidem, p.152.

lado, a uma maior contextualização animal e de vida não-humana, denominada por *zoe*. A igualdade *Zoe-centred*, que postula Braidotti, prende-se com a importância da impressão pós-humana desenvolvida para a caracterização da natureza. Ela é uma “materialist, secular, grounded and unsentimental response to the opportunistic trans-species commodification of Life that is the logic of advanced capitalism”⁶⁵⁶. Uma vez que a centralidade do *Anthropos* é posta em questão, um número de fronteiras e limites estabelecidos ao longo dos séculos pode ser derrubado e eliminado, num efeito de cascata que poderá abrir perspectivas inesperadas. Se a crise humanista inaugura o pós-humano, dando poder aos outros sexualizados e racializados, emancipando-os das relações de mestre-escravos, a crise antropocêntrica abdica das forças demoníacas dos outros naturalizados: “animals, insects, plants and the environment, in fact the planet and the cosmos as a whole, are called into play”⁶⁵⁷. Este pós-antropocentrismo é gerador de novas perspectivas de produção cartográfica das condições biológicas reais, devido ao seu enfoque preciso nas complexidades da mediação tecnológica e social nos corpos. Para além disso, esta tipologia de vitalismo material, não restrito pelas distinções clarificadas entre espécies, compõe a noção de *zoe*, como uma força vital geradora, porque “a nomadic zoe-centred approach connects human to non-human life so as to develop a comprehensive eco-philosophy of becoming”⁶⁵⁸.

Voltando novamente às materializações agenciais, incutidas num autêntico vaivém activo entre todas as suas particularidades, derribando fronteiras e limites entre verificações humanas e não-humanas, Karen Barad justifica o seu interesse na questão da antropomorfização como uma intervenção de activação e de eliminação das escalas nefastas e deletérias do antropocentrismo. “That is, I am interested in troubling the assumptions that prop up the Anthropos in the first place, included the assumed separation between the human and its others.”⁶⁵⁹ Neste sentido, a autora insere o conteúdo natural num reflexo especular sexualizado, caracterizado pela sua *queerness*⁶⁶⁰, que se alastra

⁶⁵⁶ BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, Cambridge. 2013, p.60.

⁶⁵⁷ Ibidem, p.66.

⁶⁵⁸ Ibidem, p.104.

⁶⁵⁹ BARAD, Karen. *Nature's Queer* Performativity, p.27. Disponível em <https://www.academia.edu/1857572/Natures_Queer_Performativity_the_authorized_version_> consultado em 10 de Janeiro de 2023.

⁶⁶⁰ Ibidem, p.29.

pelas múltiplas possibilidades dinâmicas de se inserir em dispositivos contextuais diversos. “These ultraqueer critters with their quantum quotidian qualities queer queerness itself in their radically deconstructive ways of being”⁶⁶¹. Visto a definição de *queer* pressupor uma investigação radical de identidades e perspectivas binárias, incluindo o binómio natureza/cultura, potenciando que as impossibilidades predefinidas possam acontecer na causalidade da matéria, do espaço, do tempo. *Queer* não é um termo determinado, nem contém um contexto referencial estável, mas pode ser definido pela sua vivacidade enquanto organismo mutável, na sua abertura radical, pela sua multiplicidade diferencial, por intermédio de uma agenciamento de continuidade e de descontinuidade, envolvida reiteradamente numa espaciotemporalidade promiscuamente inventiva⁶⁶².

Uma performance pós-humana da materialização não limita o seu escopo aos problemas e análises pertencentes ao reino humano. Na perspectiva realista agencial, todos os corpos, não apenas os humanos, abrem-se à matéria a partir da performatividade do mundo, a partir da sua iterada intra-actividade. As entidades individuais não são ligadas de forma determinada e enquadradas como objectos de propriedade, mas entrelaçamentos de fenómenos (intra-acções material/discursiva) que se estendem no espaço e no tempo. Os fenómenos são assim interligações de matéria espaciotemporal, não num sentido coloquial de uma conexão de entidades individuais, mas no sentido técnico de ligações quânticas, que são o carácter de inseparabilidade dos componentes do agenciamento intra-activo⁶⁶³. Uma intra-acção específica implica um corte agencial (em contraste com o corte cartesiano distinguindo sujeito e objecto promotor da separação entre sujeito e objecto, ou seja, o corte agencial pressupõe uma resolução local dentro dos fenómenos do indeterminado ontológico. De forma crucial, as intra-acções reforçam uma separabilidade agencial. Assim, a diferenciação não é uma relação de exterioridade radical, mas antes uma separação agencial, de uma exterioridade por dentro (exteriority-within). Como Barad refere, a identidade é uma matéria fenomenal, não uma concepção

⁶⁶¹ BARAD, Karen. *Nature's Queer Performativity*, p.27. Disponível em < https://www.academia.edu/1857572/Natures_Queer_Performativity_the_authorized_version_ > consultado em 10 de Janeiro de 2023, p.29.

⁶⁶² Ibidem.

⁶⁶³ “The notion of intra-action (in contrast to the usual interaction which presumes the prior existence of independent entities/relata) marks an important shift, reopening and refiguring foundational notions of classical ontology such as causality, agency, space, time, matter, discourse, responsibility, and accountability.” In Ibidem, p.32.

individual. A identidade é multiplicidade dentro de si mesma, ou mesmo, difractada através de si⁶⁶⁴.

Friedrich Nietzsche identifica que a consciência pertence à existência humana entendida não como uma individualidade, mas a uma espécie de comunidade ou irmandade ligada aos aspectos da natureza. Este desenvolvimento é entendido apenas em relação à sua utilidade para a comunidade, o que, conseqüentemente, cada um dos sujeitos, mesmos dotados pela maior vontade possível para perceber os outros como indivíduos, ou a si mesmos, trará a consciência para um grau definido pela sua falta de individualidade, ou seja, para um plano generalizado: devido à natureza da consciência, os próprios pensamentos formam um contínuo englobado num todo pertencente à comunidade. No fundo, todas as acções são incomparavelmente pessoais, únicas e individuais, mas uma vez transferidas para a esfera da consciência, elas já não aparentam tal individualidade. Para o filósofo, este passo representa a pura possibilidade fenomenal e perspectivista, porque devido à natureza da consciência animal, o mundo em que o sujeito pode-se tornar consciente aparenta-se como uma mera superfície e referência sígnica, desenvolvida por um fundo geral, onde tudo aquilo que entra no seu dispositivo, torna-se superficial, relativo, repleto de denominadores comuns. A consciência torna-se um lugar de lugares-comuns, que é ao mesmo tempo a única possibilidade do homem se relacionar com a natureza a um nível ontológico⁶⁶⁵.

Na sua teoria da vontade do poder, o homem ao desligar-se do espírito metafísico que o corrompe através de séculos pelas instituições laicas e religiosas, deve ligar-se à pura materialidade compreendida no seu corpo e por extensão na natureza que o rodeia. Em *Also Sprach Zarathustra*, o autor insere um capítulo dedicado aos desprezadores do corpo, por aceitarem as inserções metafísicas do pensamento e do sentimento como únicos guias para a existência. Nietzsche escreve: o “corpo é uma grande razão, uma multiplicidade dotada de um sentido único, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor”⁶⁶⁶ ao contrário do espírito, visto este necessitar do convencimento do sujeito para

⁶⁶⁴ BARAD, Karen. *Nature's Queer Performativity*, p.27. Disponível em < https://www.academia.edu/1857572/Natures_Queer_Performativity_the_authorized_version_ > consultado em 10 de Janeiro de 2023, p.32.

⁶⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *The Gay Science*. Cambridge University Press, Cambridge. 2001, p.213-214.

⁶⁶⁶ Idem. *Assim Falou Zarathustra*. Publicações Europa-América, Lisboa. 2008, p.29.

que se afirma como uma teleologia, essa é a sua vaidade. Por isso, o autor, defende a existência de mais razão num corpo e na sua estrutura orgânica que na melhor sabedoria, porque um corpo cria para si as condições próprias da sua biologia e da sua movimentação em devir, ao contrário do espírito que se institui como uma fabricação *a posteriori* dos sentidos humanos. É pelo corpo que se possibilita a liberdade da acção e da actividade desenfreada, já que no espírito as leis morais e éticas tendem-se a confrontar e a enclausurar o corpo numa jaula dimensionada à sua escala⁶⁶⁷. “I find those people unpleasent in whom every natural inclination immediately becomes a sickness, something disfiguring or even contemptible- they have seduced us into the belief that man’s natural inclinations are evil”⁶⁶⁸, ou seja, a causa da grande injustiça para a natureza humana, para toda a natureza. O corpo deve doravante ser entendido como não liberto do mal imaginário pensado pela natureza, mas que pelo contrário, se distingue pela sua temeridade, pela sua tenacidade e pelas inclinações libertárias que um corpo pode proporcionar⁶⁶⁹. “O corpo com boa saúde fala com uma voz mais pura e mais honesta: e fala do sentido da terra”⁶⁷⁰.

Na obra *O Anticristo*, o corpo é mencionado pela sua dedução ao espírito, pela sua exclusão da religião e pela sua inclusão no reino animal. Com esta inclusão, Nietzsche não pretende salvaguardar os interesses humanos das particularidades animais, até porque salientaria aquilo a que denomina de vaidade, do reino humano em relação aos demais. Esta inclusão pretende-se igualitária, na qual o homem não poderá ser mais o grande desígnio da evolução animal, visto ele não poder ser a coroa da criação, ou como escreve: “todos os seres estão, em comparação com ele, num grau idêntico de perfeição... e ao afirmar isto, ainda afirmamos demasiado: o homem é, em termos relativos, o animal mais falhado, o mais doentio, o que mais perigosamente se desviou dos seus instintos”⁶⁷¹. A consciência do homem é-nos descrita como a prova da sua ascendência superior, da sua divindade e da sua tentativa de se aperfeiçoar e por isso contrariar os desígnios da natureza. Neste sentido, o autor interpreta o espírito como sintoma de relativa imperfeição

⁶⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Publicações Europa-América, Lisboa. 2008, p.30.

⁶⁶⁸ Idem. *The Gay Science*. Cambridge University Press, Cambridge. 2001, p.167.

⁶⁶⁹ Ibidem.

⁶⁷⁰ Idem. *Assim Falou Zaratustra*. Publicações Europa-América, Lisboa. 2008, p.29.

⁶⁷¹ Idem. *O Anticristo*. Relógio D’Água, Lisboa. 2000, p.21.

do organismo, como uma tentativa tacteante de erros a partir de um laborioso dispêndio de energia vital para alcançar a errónea perfeição⁶⁷². O poder do espírito é-nos descrito em *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* como o poder de apropriação de elementos externos de forma a assimilar o novo ao já experienciado, de forma a simplificar o desdobramento, para ignorar ou mesmo repudiar o contraditório absoluto. O espírito falsifica para si mesmo certos traços e linhas envolvidas nestes elementos externos em cada porção do mundo exterior. Os seus objectos são passíveis de serem incorporados em novas experiências, pela catalogação da novidade em arranjos já existentes, para desenvolver uma espécie de sensação de crescimento, de poder sobre o objecto⁶⁷³. Na mesma obra, o autor menciona o trabalho humano como erróneo em afirmar a conformidade da natureza com a lei desenvolvida e aplicada por entidades institucionais humanas⁶⁷⁴. Isto persiste na continuação secular da história evolutiva do homem, onde a natureza é mais uma extensão da sua apropriação territorial. Ora, Nietzsche refere que tanto a natureza como o corpo são regidos por desígnios próprios e entrelaçados num causalidade recíproca, onde cada um reforça a identidade do outro. Tal como na natureza, o corpo representa uma vida instintual na qual todas as funções orgânicas, incluindo a regulação própria, assimilação, nutrição, secreção e mudanças materiais, estão sinteticamente unidas umas nas outras, tal como as formas primárias biológicas⁶⁷⁵.

Dentro das experiências do corpo e da sua natureza, Nietzsche distingue, a partir dos seus estudos dos tragediógrafos e comediógrafos gregos, duas concepções de produção estética alicerçadas na natureza senciente. Na obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, o autor refere dois deuses da arte, Apolo e Dioniso, as suas origens e propósitos e as suas fronteiras distintas. Para uma iniciação esclarecedora a estas

⁶⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2000, p.21-22.

⁶⁷³ Idem. *Beyond Good and Evil*. Wordsworth Editions, Ware. 2008, p.633-634.

⁶⁷⁴ “It is no matter of fact, no text, but rather just a naïvely humanitarian adjustment and perversion of meaning, with which you make abundant concessions to the democratic instincts of the modern soul! Everywhere equality before the law – Nature is not different in that respect, nor better than we...” in Ibidem, p.532.

⁶⁷⁵ Ibidem, p.546. A natureza natural e a do corpo tendem sempre à mudança e a processos alternativos de agregação e desagregação. “Assim, toda a história de uma coisa, de um órgão, de um costume, pode assumir a forma de uma corrente alargada de sinais, de interpretações e manipulações sempre novas, cujas causas não estão necessariamente relacionadas umas com as outras, limitando-se a seguir e a substituir-se umas às outras arbitrariamente e de acordo com as circunstâncias.” In Idem. *A Genealogia da Moral*. Publicações Europa-América, Lisboa. 2002, p.75.

tipologias, Nietzsche entende-as, em primeira instância, como mundos separados de sonho e intoxicação, entendidos como fenômenos fisiológicos que estabelecem correspondências entre o mundo apolíneo e o dionisíaco. A aparência do mundo onírico, onde o homem ocupa a posição de artista e artífice, é a instância inicial de todas as artes plásticas. A forma aqui é entendida pela sua imediatez, onde cada contorno comunica, onde nada aparece indiferente e desnecessário. Nesta realidade onírica de intensa vivência, o homem tem, no entanto, um sentido amargo de uma qualidade ilusória, sendo assim a produção intensa que o sonho pode despertar no seio íntimo, onde a realidade mistura-se com a criação supra-real. Deste modo, a arte grega expressa esta necessidade onírica através de Apolo, sendo não só o deus das artes plásticas, como também o da profecia. Na potenciação lumínica, ele detém o domínio da aparência do mundo fantasioso íntimo. A verdade cimeira, a perfeição desta condição em contraste com o entendimento mundano da realidade diária, bem como uma consciência profunda de uma capacidade regenerativa por intermédio da natureza e do sonho, transportam em si a delicadeza e a pureza do mundo estratificado em arte⁶⁷⁶.

O assombro, instalado no homem quando se apercebe das suas falsas estratégias de alcançar a ilusão, ou mesmo quando o princípio da razão, em qualquer uma das suas formas parece enquadrado por alguma exceção, o mundo apolíneo tende a desvanecer-se. Junto a tal processo, o arrebatamento e o êxtase surgem graças à queda do *principium individuationis* ligado a Apolo, de um fundo abstruso da intimidade do ser humano, mesmo do seio da natureza profunda, leva a que a essência dionísica se enquadre, a partir da sua analogia com a intoxicação. Seja pela influência da bebida narcótica cantada nos hinos ou mesmo pela poderosa instância primaveril do nascimento e regeneração natural, a excitação dionísica toma o seu lugar, “as it intensifies, the subjective fades into complete forgetfulness of self”⁶⁷⁷. Debaxo da intensificação mágica de Dioniso, não só os laços entre os homens se estreitam num abraço de alegria desmedida, como a própria natureza, independentemente da sua alienação, hostilidade, ou subjugação, se liberta novamente

⁶⁷⁶ “In fact, we could say of Apollo that the imperturbable trust in that principle and the calm sitting still of the man caught up in it attained its loftiest expression in him, and we may even designate Apollo himself as the marvellous divine image of the principium individuationis, from whose gestures and gaze all the joy and wisdom of illusion, together with its beauty, speak to us.” In NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Vancouver Island University, Nanaimo. 2008, p.12-13.

⁶⁷⁷ Ibidem.

num festival de reconciliação com o homem. Portanto, o mundo de imagens oníricas, cuja perfeição não tem conexão com a elevação intelectual ou educação artística do homem representada por Apolo e o mundo da intoxicação da realidade, é ressaltado pela comunhão colectiva e simbiótica de reunião de forças humanas e naturais, representada por Dioniso estabelecem-se como dois princípios actuates do homem.

A cultura apolínia, no seu estudo, deve representar de maneira poderosa as imagens ilusórias e de grande intenção onírica, ressurgindo à superfície como vitoriosas sobre a realidade terrorífica observada no mundo, ilustrada pela capacidade hérculea do sofrimento. Neste estado deve existir o ardil ou logro, ou mesmo puro engano, para ressaltar a pureza utópica do estado perfeito da felicidade absoluta. Aqui as formas harmoniosas, um pouco ingénuas, devem-se instalar para retratar o homem e a sua relação com a natureza, ou como refere o autor “the true goal is concealed by a deluding image: we stretch our hands out toward this image, and nature reaches its goal through our deception”⁶⁷⁸. Por outro lado, a felicidade metafísica no trágico é a tradução do inconsciente instintivo da sapiência dionisíaca retratada na linguagem da imagem. Se Apolo ultrapassa o sofrimento do indivíduo por intermédio de uma exaltação da eternidade da ilusão, a beleza representa a vitória sobre o sofrimento inerente à existência. A arte dionisíaca pretende incutir um estado de êxtase eterno na existência, só que não envolta à superfície da visão, mas escondida⁶⁷⁹. Ela tende a paralisar o sujeito no momento do tormento para num ápice o corpo devir uno com um sentido primordial de felicidade existencial, num arrebatamento dionisíaco, sentido a natureza indestrutível e eterna deste júbilo. Apesar do medo e da angústia, a arte transporta em si uma concepção vital humana, onde a individualidade perde a sua identidade para se fundir numa única comunidade procreativa que se regoziza no tumulto dos ritmos desenfreados do deus⁶⁸⁰. A sua coexistência divina, deve, no entanto, como defende Nietzsche, ser uma realidade, porque se o despertar dionisíaco se liberta das amarras individualizantes do ser para se

⁶⁷⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Vancouver Island University, Nanaimo. 2008, p.18.

⁶⁷⁹ “We are to recognize how everything which comes into being must be ready for painful destruction; we are forced to gaze directly into the terror of individual existence – and nonetheless are not to become paralyzed: a metaphysical consolation tears us momentarily out of the hustle and bustle of changing forms. For a short time we really are the primordial essence itself and feel its unbridled lust for and joy in existence.” In *Ibidem*, p.58.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

afirmar como uma espécie de insurreição à instituição, podendo levar o caminho até à indiferença, mesmo hostilidade, a construção apolínia deve ser respeitada e mantida, porque graças ao seu *principium individuationis*, permite à terra pátria e à natureza o respeitoso tratamento por intermédio da afirmação de uma entidade singular humana⁶⁸¹.

Nietzsche vai ao extremo de qualificar as duas vertentes sobre um ponto de vista de embriedade. A disposição ébria apolínia produz, antes de tudo, a irritação do olho, ao promover, posteriormente, a faculdade da visão. O pintor, o escultor e o poeta épico são visionários por excelência. No estado dionisíaco, pelo contrário, todo o sistema emotivo apresenta-se irritado e amplificado, de forma a produzir uma descarga de um só golpe, com todos os seus meios de expressão, ao expulsar a sua força de imitação, de reprodução, de transfiguração, de metamorfose, toda a espécie de mímica e de artes de imitação. O homem dionisíaco é incapaz de não perceber uma qualquer sugestão, nem deixa escapar nenhuma marca emocional, detendo em si um alto grau de compreensão divinatória e compreensiva. Ele sabe transformar-se sem cessar, num devir permanente⁶⁸².

De um ponto de vista epistemológico, Ingeborg Reichle reflecte sobre a demarcação entre a ciência e a arte, a sua oposição e a sua integração num sistema híbrido ou transgressivo. Contudo, na sua génese morfológica, estas duas concepções tendem-se a contradizer pela sua natureza antitética. A divisão entre as artes e as ciências parte de uma exploração na época do Iluminismo, continuando pelo século XIX. A ciência na sua rigidez autónoma apresenta uma base estável integrada em ideais de objectividade e neutralidade, por sua vez, a arte demarcou-se pela sua crescente subjectividade e temperamento individuante que recusa qualquer tipologia teleológica. Os movimentos de ruptura artísticos apenas registaram a existência científica, tornando-se uma referência externa sem possível contacto com os ciclos tautológicos e de autoreflexividade que a arte tomou. A oposição entre a arte e a ciência, para Reichle, encontrou particular

⁶⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Vancouver Island University, Nanaimo. 2008, p.71. “That striving for the infinite... reminds us that in both states we must recognize a Dionysian phenomenon, which always reveals to us all over again the playful cracking apart and destruction of the world of the individual as the discharge of primordial delight, in a manner similar to the one in which gloomy Heraclitus compares the force constructing the world to a child who playfully sets stones here and there, builds sand piles, and then knocks them down again.” In *Ibidem*, p.82-83.

⁶⁸² Idem. *Le Crépuscule des idoles*. Denoël/Gonthier, Paris, p.83. Nietzsche acrescenta ainda que “pour qu’il y ait de l’art, pour qu’il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable: l’ivresse.” In *Ibidem*, p.81.

expressão no desígnio científico da validade universal e nas formulações matemáticas das suas descobertas, e na quebra de regras da arte e subversão desenfreada que deliberadamente desafia qualquer verificação. Na sua modernidade, a arte tentou visualizar aquilo que a ciência sempre suprimiu, negligenciou ou mesmo ignorou⁶⁸³.

Durante os anos 60 do século XX, a arte parece ter compreendido o seu âmbito de actividade com as condições culturais dos processos sociais, não mais tentando expressar o universal. A arte operou a partir de estratégias locais e temporais dentro de um campo de práticas, que tentando alargar-se a qualquer contexto possível, possibilitou a inclusão da ciência e do seu trabalho laboratorial. Tal como qualquer instituição ou subsistema da sociedade, ciência e a pesquisa científica tornaram-se também um local e um objecto de reflexão artística. Devido a esta circunstância, o campo artístico começou a utilizar a palavra pesquisa (research) no seu vocabulário. Esta terminologia é “readily seen as an independent form of epistemic practice in order to break science’s monopoly in scientific research methods”⁶⁸⁴. Desta forma, os artistas integram nas suas experimentações e tarefas de pesquisa, abordagens performativas materializadas numa acção de processos de semantização e de representação próximas das próprias pesquisas e ferramentas científicas. No campo científico, os métodos utilizados são normalmente referenciados a uma problematização específica da pesquisa elaborada, mas, nas artes, a utilização de um método particular é comumente um componente integral do conceito de um projecto com motivações artísticas ou mesmo no seu resultado material.

Na arte contemporânea, Reichle argumenta que os artistas munem-se das mais variadas formas de articulação, seja o desenvolvimento metódico de um projecto, seja uma adesão profunda a um método particular que é posteriormente revelado a partir de uma prática artística. Reichle encontra analogias metodológicas nos métodos de produção e operação nos campos da arte e da ciência: coleccionar, arquivar, observar, especular, abstrair, modelar, examinar de forma experimental utilizando analogias e metáforas. Mesmo se a objectividade da ciência tenha uma finalidade demonstrável e precisa que a ligue a um campo específico epistemológico, onde a sua verificação, concretização e

⁶⁸³ REICHLE, Ingeborg. *Art in the age of technoscience: Genetic Engineering, Robotics and Artificial Life*. Springer Verlag, New York. 2009, p.213.

⁶⁸⁴ Ibidem, p.214.

reprodução são factores essenciais, a ciência não deixa de ser tida em conta pela sua actividade creativa intelectual, ligando-a inevitavelmente à experimentação artística. A arte parece gozar de uma maior liberdade de escolha das suas formas de expressão, não sujeitas aos paradigmas da racionalidade e da causalidade. Porém, os artistas procedem de forma intencionada pela sistematicidade e pela observação empírica que por vezes não pode ser considerada puramente subjectiva ou arbitrária⁶⁸⁵. Esta situação traduz-se numa ressemantização metodológica da natureza da arte em conjugação com a ciência e da ciência com a arte. Se o campo científico abre espaço para a promoção de criatividade apoiada numa primeira instância subjectiva, o próprio campo da arte, na sua dimensão ontológica, insere uma determinação natural que se verifica pela sua concreta observação empírica⁶⁸⁶.

Num texto sobre a condição nómada na arte, Michael Auping considera a existência de algo de venerável, na deslocação pela superfície planetária sem a necessidade de apropriar nem possuir nada. Para os nómadas, a arquitectura tem uma significação única, sendo muitas vezes impermanente, capaz de colapsar a qualquer momento, acima de tudo ser móvel, contrariando o sentido monumental de um dispositivo de controlo de um determinado espaço. Neste sentido, a arquitectura não pode ser entendida como um objecto reificado, na terminologia de Arendt, mas um estado temporário do ser, de ser. Os trabalhos dos artistas com a natureza, nomeadamente de Hamish Fulton, contêm uma abordagem, não de deslocação num eixo referencial, mas a partir de uma odisseia nómada que articula o espaço com o corpo e espírito sencientes.

⁶⁸⁵ “Artists thematize in the best avant-gardist manner the processes of scientific praxis and what science does not describe, what it leaves out. It is almost as though artists are following the dictum of Joseph Beuys by incessantly declaring the end of art.” In REICHLE, Ingeborg. *Art in the age of technoscience: Genetic Engineering, Robotics and Artificial Life*. Springer Verlag, New York. 2009, p.215.

⁶⁸⁶ Ibidem, p.215-216.

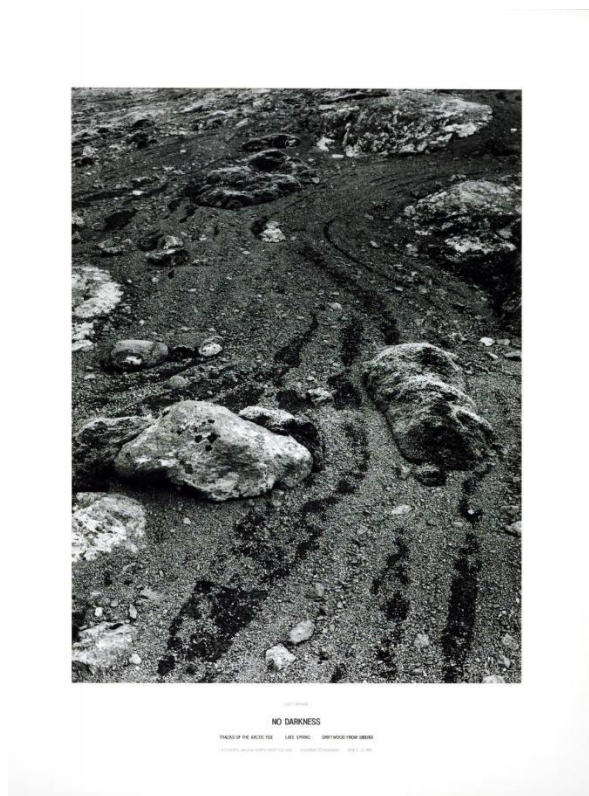


Figura 16- Hamish Fulton. No Darkness, 1979. Photograph, Black & white on paper. Tate Modern.

Para Fulton esta filosofia de desprendimento é expressa de forma perene através do simples acto de caminhar. “He sees walking as the central aspect of his art. No walk, no work, has been one of his maxims”⁶⁸⁷. Na obra de Fulton, o acto de caminhar é apresentado como um dos mais simples diálogos do homem com a natureza, um diálogo que se aproxima dos nativos índios da América ou dos povos aborígenes australianos. O artista não aborda, contudo a natureza como uma paisagem, num sentido tradicional de uma imagem cristalizada, mas como uma experiência física, fenomenológica perto da noção de sublime que mencionámos anteriormente. O tempo é comparado à distância e medido em relação ao terreno e ao tempo meteorológico. “As he moves, each footstep is a form of measurement that mediates between his body and the landscape”⁶⁸⁸. Fulton nunca se separa do terreno de acção, mas caminha em direcção a ele, nele, através dele, e

⁶⁸⁷ AUPING, Michael. “A nomad among builders” in KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012, p.37.

⁶⁸⁸ Ibidem.

por ele. Logo, os diferentes tipos de terreno tornam-se elementos cruciais do acaso no seu trabalho, determinando o percurso da caminhada, a direcção e o número de fotografias tiradas. Fulton prefere a imposição da natureza e não ao contrário, evitando ao máximo a mudança de lugar previamente designado por ele. As fotografias, resultantes do processo de deslocação, documentam a atracção pela paisagem não adulterada e pelo seu carácter de *hic et nunc*. “Fulton agrees with the idea that the only things you should take out of the landscape are photographs and the only things you should leave are footprints”⁶⁸⁹.

Num texto intitulado *O desaparecer da Natureza*, José Gil argumenta que o juízo de gosto kantiano tem uma pretensão concreta a uma possibilidade universal, visto o valor da obra de arte, entendido na sua emoção ou sensação estética que provoca, é comunicável, o que adquire desde logo um assentimento aos alicerces da universalidade. Para Kant a relação entre o sujeito observador e a obra nunca é uma relação binária fechada, mas supõe sempre já um outro, um conjunto teoricamente absoluto de entidades humanas. Ora, se o prazer do belo é facilmente comunicável é porque o outro transcendental, estando *a priori* no sujeito, se encontra numa distância comunicável. “É esse julgar o belo na comunicação com todos que faz com que eu deseje imediatamente comunicar o meu prazer aos outros e pretende obter a sua adesão”⁶⁹⁰. Nas linhas de Kant, identifica-se uma ligação profunda entre gosto, desejo de acordo e comunicação que funda uma comunidade humana, que tenderá para um consenso universal do gosto. Para o filósofo alemão, a arte imita a natureza, sendo por isso que o artista produz obras belas, constatando-se assim uma relação imbricada directamente na universalidade estética. Portanto, não se trata de um artista conceber unicamente, devido a um intelecto superior, formas belas, mas porque através dele se exprime a natureza. É a natureza que dimensiona a temperada medida do necessário, da imaginação, do entendimento, para produzir uma obra que se possa afirmar como bela. Para Gil, este cálculo só pode ser indeterminado e indeterminável, ou seja, pode haver sim um laço fundamental entre a natureza e a pretensão à universalidade do gosto estético. “Se esta pretensão funda a comunicação visando o acordo de todos os homens, então é a presença da natureza na arte que assegura

⁶⁸⁹ AUPING, Michael. “A *nomad among builders*” in KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012, p.37.

⁶⁹⁰ GIL, José. “O *Desaparecer da Natureza*” in *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, p.72.

a própria possibilidade desse acordo⁶⁹¹, mas uma presença não enquanto objecto representado mas como agente de um fazer criador da obra que ultrapassa os simples poderes do intelecto artístico.

Em Kant, para que uma obra seja bela é preciso todos os fundamentos da intenção humana, restando apenas uma organização formal intencionada pela sua espontaneidade, como se tivesse sido formada por si mesma; como se a sua dinâmica nascesse de si e não do artista, sem integração de nenhuma possibilidade do acaso. Espontânea, autónoma, autosuficiente, é preciso que a obra pareça natural: o entendimento da arte como imitação da natureza. Gil transporta este postulado para o campo da arte moderna para relacionar com o ecletismo do gosto e nomeadamente com a noção de *ready-made* de Duchamp. Com isto, argumenta que se todo o objecto natural ou fabricado pode ser dito objecto de arte, então as fronteiras que separam a esfera da arte do que não é arte apagam-se irreversivelmente: tudo é passível de ser coligado à esfera da arte, porque tudo pode apresentar a ideia de *ready-made*. A partir deste ponto deixa de haver uma regra, de haver normas, que venham da tradição da natureza, do conhecimento que possam reinvidicar a absoluta universalidade para impor um gosto determinado. A lógica é a de que se tudo pode ser arte, porque todos os gostos são válidos e aceitáveis na medida em que formulam um dispositivo estético, então não pode haver mais natureza: “basta que eu escolha um objecto natural, uma pedra, e o exponha como *ready-made*, para que a natureza seja reduzida a uma fábrica que produz objectos já-feitos⁶⁹². Desaparece deste modo a natureza como objecto de representação e como fundadora da norma, da imprevisível consciência que dota a obra de um sentido. Este efeito do desaparecimento da natureza (na acepção de Kant) é acompanhado pelos termos de desestetização ou de desdefinição da arte e do gosto estético, empregues por José Gil. Duchamp refere os seus *ready-mades* como a indiferença perante o deleite estético, visto na sua escolha de materiais existir o desejo de provocar uma indiferença visual, combinada ao mesmo tempo com uma falta de bom ou mau gosto, no fundo, uma anestesia completa⁶⁹³.

⁶⁹¹ GIL, José. “O Desaparecer da Natureza” in *Sem Titulo. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, p.72.

⁶⁹² Ibidem, p.73.

⁶⁹³ Ibidem, p.73-74.

Aqui trata-se do postulado de Kant, marcado pela ausência de gosto numa ausência de sentimento estético, finalizando portanto por uma recusa da universalidade do juízo de gosto. Se no *ready-made* reside numa indiferença visual, ele tem como gênese morfológica um princípio de irrelevância concernente à escolha criteriosa. Contudo, Gil argumenta existir precisamente este carácter pautado pela indiferença, levando inúmeros artistas a reivindicarem-se contra a arte, mantendo sempre esta percepção centrada na sua esfera, instaurando de certa forma a universalidade do gosto. Por um lado, o *ready-made* não supõe um juízo de gosto centrado numa universalidade exigente, mas apenas uma total indiferença, por outro, esse objecto qualquer era exposto nas galerias e nos territórios específicos onde se decidia o valor estético das obras, obtendo-se, deste modo, mensagens contraditórias: esta obra não pode conter em si valor estético e a sua presença num local específico transporta-a magicamente para uma aceção universal do gosto. Gil esclarece que a sobreposição destas mensagens provocou a alienação da adesão universal a um só gosto, verificando-se ao invés, uma pluralidade heterogénea de *ready-mades* que adquiriram em vários territórios da arte uma universalidade local⁶⁹⁴. “A universalidade plural caracteriza-se pelo facto de o juízo que lhe corresponde não pretender já a adesão de todos, mas de a afirmar como se ela se encontrasse realizada pela obra de arte, tal como ela se vê e expõe”⁶⁹⁵. Um outro efeito do *ready-made* obriga a que o artista se coloque na posição de espectador indiferente, visto a obra seleccionada ter como função a negação do processo criativo. O *ready-made* increve-se graças a um acto instantâneo, recusando por isso alguma integração poética e inventiva do artista, negando o permitir fazer e posteriormente dar regra, a natureza⁶⁹⁶.

Gil esclarece que se Kant tem razão quando desenvolve que é a presença da natureza na arte que garante a legitimidade do desejo de acordo entre os gostos, a universalidade plural que caracteriza o modernismo e as suas várias identidades testemunha o desvanecer da presença da natureza. Graças à sua ocultação, os gostos diversificam-se e a universalidade, dada pela regra, dividiu-se, fragmentou-se. A sujeição dos gostos a várias regras, a vários sistemas de juízos valorativos marca, o desvanecer da natureza com o

⁶⁹⁴ GIL, José. “O Desaparecer da Natureza” in *Sem Titulo. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, p.74.

⁶⁹⁵ Ibidem, p.75.

⁶⁹⁶ Ibidem.

intuito de pôr termo a uma certa espécie de comunicação universal. Contudo, “existem hoje indícios de um re-aparecer da natureza na arte”⁶⁹⁷. Para o autor, não é por acaso que se integram na obra, com insistência, motivos naturais, como utilização de paisagens, de animais, de plantas, de naturezas-mortas, utilizados como imagens ou como imagens da natureza. “Como se, com esse gesto, ao representar de novo seres e objectos naturais (através da representação de uma representação que tinha um laço real com a natureza), se reapropriasse, magicamente, daquele dom ou talento inato... que dá a regra – guia natural do gosto no gesto criador do artista”⁶⁹⁸. Com a contemporaneidade, as imagens tonam-se cada vez mais virtuais, onde as redes tecnológicas tendem novamente a substituir os procesos naturais de realização artística. Contudo, Gil acredita que no plano da arte não é a imagem digital que ameaça a imagem artística, como não é a arte virtual que anuncia a morte da arte. O artifício está no centro nevrálgico do processo de criação do corpo da arte. O corpo, mesmo tornando-se imagem virtualizada, não pode modificar a sua natureza, que é a de ser ao mesmo tempo virtual e actual. “A nós interessa-nos o facto de que, desde sempre, a arte tenha integrado o espírito e o fantasma na sua matéria. Não há que temer a morte da arte ou o desaparecer da natureza. Para isso, é preciso distinguir desaparecimento e destruição”⁶⁹⁹.

⁶⁹⁷ GIL, José. “O Desaparecer da Natureza” in *Sem Titulo. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, p.75.

⁶⁹⁸ Ibidem, p.75-76.

⁶⁹⁹ Ibidem, p.77.



Figura 17- Richard Long. A line made by walking, 1967. Photograph, gelatin silver print on paper. Tate Modern.

Num outro texto⁷⁰⁰, o autor pergunta como se constrói o natural: constrói-se naturalmente através do tempo. Toda a potenciação dos objectos artísticos vem do que neles constrói um tempo (através de uma forma), que destrói a forma e o objecto. O cultural artístico, Gil opina, não imita a natureza numa sua representação, mas torna-se objecto natural através da arte, e no lugar da representação, na superfície do objecto, aparece um *interior*, o natural, ou seja, aquilo que é da ordem do real, do espaço a três dimensões ou a n dimensões, do objectual, da sua iconicidade. Assim, o interior aflora e enche o espaço do objecto, tornando-o repleto de tempo e de real⁷⁰¹. A natureza deste modo pode não se integrar como uma extensão sua na criação artística, não invalidando o facto de ela se encontrar sempre presente em todo o acto. A natureza abre-se com as suas propriedades naturais do tempo, do espaço, do corpo, a dimensões criativas que se apoiam em todas as modalidades do objecto de arte: o objecto pode até não referenciar na sua representação nenhuma aproximação à natureza, mas ela está contida no seu interior; mesmo quando no objecto a natureza está como meio representativo, a sua representação

⁷⁰⁰ GIL, José. “O Objecto-Tempo” in *Sem Titulo. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D’Água, Lisboa. 2005, p.228-229.

⁷⁰¹ Ibidem, p.228.

será a de uma segunda natureza, metaforizada, como refere Alberto Carneiro, ou como uma intenção poetizada dos seus eventos. É precisamente estas situações, entre a natureza e o corpo, entendidos como permutas de interioridades e exterioridades, que Richard Long concebeu a obra atrás referenciada. A linha pode deste modo figurar o tempo, a passagem indefinida de um corpo senciente pela natureza, a sua reacção projectiva ao desenhar no seu território uma espécie de cicatriz aberta pela sua passagem.

Como vimos anteriormente no texto de Lyotard⁷⁰², a paisagem abole a pertença de um lugar, bem como um marco sógnico num determinado território. A paisagem é um complemento assombroso da natureza que pode percorrer uma extensão indefinida para os parâmetros humanos. Contudo, numa interpretação da paisagem entendida como representação artística, Joachim Ritter escreve:

“La naturaleza en cuanto paisaje es fruto y producto del espíritu teórico. El paisaje es, por lo tanto, algo subjetivo, es una interpretación teórica, una actividad intelectual, realizada sobre una realidad que viene determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero en la que intervienen factores estéticos, que le unen a categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco, así como a factores emocionales, que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes contemplan”⁷⁰³.

Para Adriana Serrão a compreensão que advém da ideia que a paisagem é uma formação histórica-cultural e espiritual relativamente recente, localiza-se na modernidade com a substituição do sentimento do natural ou dos sentimentos da natureza como totalidade do mundo, para uma sensação da paisagem como um ponto de vista fragmentário e plural, característico da heterogeneidade moderna. De forma correspondente, a compreensão que a paisagem não existe antes do acto de observação que ao mesmo tempo o constitui, confirma que a sua invenção é correlativa com uma importância crescente da subjectividade, na qual tende a converter cada experiência paisagística, por assim dizer, num encontro manifestado pela objectividade como pela subjectividade. A filosofia da paisagem, proposta pela autora, contém uma espécie de ponto de vista do mundo, em que precisamente, pela sua especificidade torna-se numa reflexão alargada do mundo, incluindo a imagem que o homem faz de si mesmo e da sua condição mundana. Para isso é necessário um campo especulativo pertencente às ordens

⁷⁰² LYOTARD, Jean-François. “Scapeland” in KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012.

⁷⁰³ RITTER, Joachim. *Subjectividad. Seis Ensayos*. Alfa, Barcelona. 1986, p.131.

metafísicas (o um e o múltiplo), gnoseológicas (sujeito e objecto), ontológicas (pensar e ser), e antropológicas (estatuto do homem e seu campo de acção) que reúna num todo, um dispositivo capaz de albergar estas concepções divergentes de paisagem⁷⁰⁴.

Com isto Serrão utiliza o ensaio de Rosario Assunto, intitulado *Il paesaggio e l'estetica*, para esclarecer que a essência da paisagem é capturada na própria natureza, não idealizada ou cientificamente e teoreticamente concebida, mas na natureza que o homem especificamente experiencia, na habitação do lugar em comunhão com a contemplação, “di quella natura che in quanto viviamo in essa, è, per noi, paesaggio... perché il paesaggio non vive in noi, siamo noi che viviamo in esso”⁷⁰⁵. A compreensão de Assunto da paisagem prende-se com a noção de espaço e a simultaneidade de natureza e presença humana que a habita. Como Serrão refere, implica o ser nela, a experiência de ser com ela, como habitantes do mundo e seres espaciotemporais colocados em múltiplas esferas espaciais⁷⁰⁶. Para Assunto a paisagem é um espaço limitado, mas aberto, porque diferentemente do espaço fechado, ela contém acima de si o céu, ou seja, um espaço ilimitado; também não representa o infinito, de forma simbólica ou ilusionista, mas pode abrir-se ao infinito, apenas pela sua finitude de instância limitada, constituindo-se como presença e não representação do infinito no finito⁷⁰⁷. A temporalidade, pela sua qualidade e poder integracional, adquire uma importância fundamental, não só pela sua premonição da passagem inexorável do tempo que traz a morte, mas também do retorno cíclico, do rejuvenescimento, das modificações contínuas que fazem com que a natureza se renove de forma sempre nova, mantendo a matriz imutável primordial

Na paisagem, na qual a vegetação é uma parte fundamental, a imagem do tempo infinito dá-se pela sua circularidade sazonal, tal como “la vita contempla l'immagine stessa della temporalità infinita”⁷⁰⁸. As paisagens são sempre presenças em espaços finitos que se interligam pela passagem temporal do passado, presente e futuro, tanto em acções

⁷⁰⁴ SERRÃO, Adriana. “Landscape as a World Conception” in REKER, Moirika; SERRÃO, Adriana (ed.). *Philosophy of Landscape Think, Walk, Act*. Centre for Philosophy at the University of Lisbon, Lisboa. 2019, p.27-29.

⁷⁰⁵ ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Edizioni Novecento, Palermo. 2005, p.212.

⁷⁰⁶ SERRÃO, Adriana. “Landscape as a World Conception” in REKER, Moirika; SERRÃO, Adriana (ed.). *Philosophy of Landscape Think, Walk, Act*. Centre for Philosophy at the University of Lisbon, Lisboa. 2019, p.40.

⁷⁰⁷ ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Edizioni Novecento, Palermo. 2005, p.19.

⁷⁰⁸ Ibidem, p.101.

previsíveis, quanto ao reino orgânico natural, como à vegetação e aos minerais. Também surgem acções imprevisíveis geradas pelo acaso com a vida animal que na sua permanência desnevolvem sentimentos de harmonia e e temporalidade transitória oscilantes. A presença do reino animal na paisagem é tida por Assunto como a pura presença da vida, já que os animais, na paisagem, são vida presente em si mesma, como imagem vital, onde em cada uma, a vida é reflectida e reconhecida como um ser vivente. Portanto, a “forma della infinità in quanto si mostra come finitezza e sotto le sembianze dell’assolutamente finito, del creaturale. Infinità come imprevedibilità e inesauribilità della vita vivente, che non si lascia progettare né programmare”⁷⁰⁹. A perda da natureza derivada da agressiva industrialização, das fontes nefastas que alteram ecossistemas, territórios vegetais, são para a autora uma perda, não só da paisagem enquanto elemento agregador das várias forças vitais, mas também um corte na consciência orgânica dos seres, porque como afirma, “senza la natura moriremo”⁷¹⁰.

Dirk Hennrich, fala numa filosofia da paisagem que emerge de um mundo fragmentário distanciado das criações cosmológicas ou do atentado a elas. O fim das cosmologias, implica, no seu entender, o fim das Metafísicas, mas não necessariamente o fim da metafísica, de tudo o que se encontra ao lado, atrás, ou acima do físico, nem mesmo o fim daquilo que está para-além da medição, do dispositivo lógico. Se o fim das cosmologias não implica o fim da metafísica, a sua categorização já não pode pertencer ao eterno, ao uno, entendido como a razão do ser absoluto. Pode ser entendida como uma terceira presença que se encontra num plano intermédio, entre o observador e o observado, o atmosférico, o enigmático, o inominável, e a base do conhecimento místico. A metafísica não pode ser entendida como uma normal continuidade da história, mas sim integrada directamente no ser humano e nas suas necessidades, estendidas para lá do puramente físico. As paisagens são as terceiras presenças entre o céu e a terra, que podem abrir um horizonte do imperscrutável, despertando a atenção humana para tudo o que possa transcender a aparência física do mundo. A terra, no entendimento do autor, hodiernamente tratada como um objecto físico e um recurso maetrial puro, deve ser reconsiderada como um solo inescrutável e uma razão de vida, como uma fonte do

⁷⁰⁹ ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Edizioni Novecento, Palermo. 2005, p.102.

⁷¹⁰ Ibidem, p.128.

desconhecido e não apenas como um repositório do previsível. Existe, deste modo, a necessidade de retornar à terra e para o solo sem as pretensões de regressar a um espécie de natureza pura, entendida numa acepção pré-cultural de totalidade harmoniosa, e de ultrapassar a mera vontade de sobrevivência, em vez de existir em redor de uma multiplicidade de formas de vida anónimas⁷¹¹.

Para Victor Gonçalves a paisagem não é um contorno do outro (otherness) da natureza, ou o resultado exclusivo de uma abordagem estética. Não se trata também de uma forma de contemplar a natureza na presumível pureza, modelada após o pensamento estético dalgum artista ou originante de uma teleologia da própria natureza, nem mesmo, de prestar homenagem a um imposta ordem natural resiliente à antropomorfização. O autor prefere pensar a paisagem como uma impregnação recíproca de lugar e dos seus constituintes, ou como um lugar existencial de habitação humana na terra. “It is not a simple topos, a space waiting to be materially filled... but the set of relations between the biological ecosystemic and the techniques and symbols inhabiting it”⁷¹². Neste sentido, a paisagem constitui-se, quer de um ponto de vista lógico como empírico, imediatamente após o primeiro traço do trajecto entre o homem e a natureza, o que assim deriva, que o mundo natural seja inteiramente constituído por paisagens. A percepção na qual o homem estabelece as suas *imagens* do mundo é formada pela denominada *body-action*. A acção do corpo, o seu trajecto, a sua movimentação, a sua deslocação num espaço, cria significados ontológicos no mundo e organiza a produção simbólica, levando a que o corpo obtenha algo além da mera consciência. O corpo como centro de acção, entendido como inscitor no meio natural numa trajectória, oscila assim entre um enquadramento físico e espiritual. Gonçalves pensa o corpo subjectivo como um emergente de outros, tornando-se mais um elemento formante da paisagem, contribuindo por sua vez, para a memória de um lugar, o seu *genius loci*, numa definição de natural nunca petrificada numa substancialidade: as paisagens são organismos vivos em constante mutação⁷¹³.

⁷¹¹ HENNRICH, Dirk Michael. “Landscape as a forthcoming paradigm” in REKER, Moirika; SERRÃO, Adriana (ed.). *Philosophy of Landscape Think, Walk, Act*. Centre for Philosophy at the University of Lisbon, Lisboa. 2019, p.61-62.

⁷¹² GONÇALVES, Victor. “Intertwining body and landscape: Petrarch, Rousseau and Nietzsche” in *Ibidem*, p.173.

⁷¹³ *Ibidem*, p.173-174.



Figura 18- Michael Heizer. Displaced/Replaced Mass (1/3), 1969. 30-ton granite block in concrete depression. Dimensões variáveis. Silver Springs, Nevada. Michael Heizer.

Maderuelo refere que a partir dos anos 60 alguns artistas interessados em desenvolver obras de grandes dimensões, abandonam o âmbito inóspito da cidade, particularmente, das instituições artísticas tradicionais, na procura de lugares recônditos na natureza, não só por uma implantação crítica contra o dispositivo de poder instituído, mas também pela vertente natural que o contacto pode permitir. Muitas destas obras, rotuladas de *earthworks* e *land art*, compartilham com o monumento urbano o facto de estarem localizadas num lugar determinado, diferenciando-se assim de obras transportáveis, cujas qualidades assentam na sua variabilidade dispositiva e espacial. Neste sentido, a *land art* partilha um vínculo estreito com o entorno em que se situa, visto uma vez realizada, lá permanece no sítio da sua criação, pertencendo desde então a ele, e com ele evoluindo. O vínculo à paisagem é a característica mais específica deste tipo de obras, porque, como afirma o autor, estão invariavelmente implicadas a um enquadramento e tomam grande parte do seu conteúdo, da relação estabelecida com as características próprias de um entorno físico particular. Neste sentido, não podem ser encarados como objectos discretos concebidos para uma inventariação estética distanciada, mas enquanto elementos

comprometidos e integrados, com os seus respectivos lugares, criados para providenciar uma experiência única de um lugar concreto⁷¹⁴.

Num catálogo de *land art*, intitulado *earth art*, publicado através de Andrew Dickson White Museum Of Art, uma das primeiras exposições com esta temática, Willoughby Sharp, escreve sobre os procesos originais que esta estética promove. Para o autor, um dos aspectos mais impressionantes prende-se com a variedade multimoda e o carácter inusual dos materiais utilizados, muitos deles, praticamente não associados às práticas escultóricas vigentes. Muitas das suas características, contudo, têm algo em comum, como a sua facilidade de manipulação, a sua reprodutividade, a sua flexibilidade e as suas dinâmicas texturais. O tratamento material é ditado pelas propriedades peculiares a cada artista. “They are bent, broken, curled, crumpled, heaped, or hung; piled, propped, rolled, scattered, sprayed, spread, and sprinkled. Such procedures appear casual, offhand; they blatantly defy the definition of sculpture as something modeled or carved. Nothing is made in the traditional sense; materials are allowed to subside into, or assume, their final shape naturally without being coerced into a preconceived form”⁷¹⁵. A partir de um enorme vocabulário de meios à disposição, esta nova escultura manifesta-se em configurações infinitas e variadas. Um denominador comum destes trabalhos manifesta-se nas questões físicas de propriedade e de densidade, de opacidade, de rigidez em vez de enquadramentos geométricos. Uma consequência natural resultante prende-se com a relação íntima que a obra tem com o sítio. A distribuição da matéria constituinte é intuitiva, informal e normalmente os procedimentos estéticos são descurados no que toca a arranjar a matéria numa disposição. “The massiveness of the works is often dictated by economic factors rather than by esthetic considerations. A sense of anonymity and impermanence emanates from them. Of especial importance in the context of site is the work's relation to the floor or the ground. The new sculpture does not stand remote and aloof on a pedestal”⁷¹⁶. O solo da natureza normalmente forma uma parte integral da obra, tal como outros planos perceptivos.

⁷¹⁴ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.255.

⁷¹⁵ Texto de Willoughby Sharp no catálogo de 1969, *Earth Art*. Disponível em <file:///C:/Users/eu/Desktop/NATUREZA/Earth_Art_1969_catalogue.pdf> consultado em 18 de Novembro de 2022.

⁷¹⁶ Ibidem.



Figura 19- Dennis Oppenheim. One-Hour run (detail), 1968. 6-mile continuous track with a 10 h.p. snowmobile repeating the continuous route for an hour. St.Francis, Maine. SF MOMA.

À parte de uma nova atitude de trabalho em relação objectual com o espaço, que doravante adquire propriedades facilmente cambiáveis, outro dos aspectos da nova sensibilidade escultural enfatiza o processo levantado pelo tempo, por uma orientação anti-objectual e um desejo corrente de subversão estética. Sharp refere o facto de muitos dos trabalhos expressarem um desejo veemente de atrair para os seus campos de actuação fenómenos reais e naturais. Os materiais usualmente pensados pelo seu carácter quotidiano ou mesmo inartístico são agora designados pela sua importância estética. Com esta nova escultura, a pura apresentação dos materiais em situações previamente seleccionadas tornam-se assim uma referência mandatória e vital. O uso não-utilitário de certos e habituais materiais utilizáveis é entendido num sentido paradoxal: “many of the works display a certain stubbornness and recalcitrance, as though they refuse to be absorbed into the existing culture. One major consequence of this is that the traditional line between art and life has become blurred. We are encouraged to draw the distinction

between the two afresh”⁷¹⁷. Desdobrando a dimensão temporal, formadora de uma parte integral com muitas das obras e actuante sobre muitos dos materiais, a percepção mais habitual destas obras de *land art* prende-se com a sua simplicidade formal. Os materiais são tratados de uma forma directa, sem subterfúgios nem invenções aglutinadoras de outros campos do pensamento, permitindo assim um comportamento físico da substância em detrimento de alguma ambição plástica. Em muitos casos, o meio é apresentado intacto, apenas com mínimas modificações formais. Deste modo, estes *earthworks* revelam uma clara emancipação das ideologias e códigos estéticos doutrinários. “A marked feature of this radical work is that it casts doubt on a whole range of previous assumptions about the nature of sculpture, the nature of art itself. It is understandable that earth art should throw open to question the exhibition system generally adopted throughout the world”⁷¹⁸. A tipologia de em análise leva o artista a abandonar o estúdio de trabalho, produzindo directamente no e com o ambiente, na e pela natureza. A significância estética da nova escultura, ao se escapar da orientação objectual, tenta confrontar-se com novos problemas, alguns de vasta escala, de aberturas, de espaços não estruturados a partir de atitudes não-materialistas⁷¹⁹.

Javier Maderuelo afirma o pensamento cartesiano como indutor à criação na mente humana, sobretudo um conceito de espaço isotrópico coberto por uma espécie de quadrícula matemática ideal. No geral, este espaço pode conter uma condição métrica e uma orientação insinuadora de direcções, podendo converter-se num espaço estilizado e temporalizado pela acção humana. Alguns artistas plásticos⁷²⁰, que conseguiram superar a trama cartesiana e o conceito de espaço euclidiano, possuem um olhar divergente para o espaço, tentando carregá-lo, a partir de outros conteúdos de carácter mais simbólico e emotivo, do que o meramente estético, descobrindo nele dobras subversivas na visão convencional da cultura assente na epistemologia⁷²¹.

⁷¹⁷ Texto de Willoughby Sharp no catálogo de 1969, *Earth Art*. Disponível em <file:///C:/Users/eu/Desktop/NATUREZA/Earth_Art_1969_catalogue.pdf> consultado em 18 de Novembro de 2022.

⁷¹⁸ Ibidem.

⁷¹⁹ Ibidem.

⁷²⁰ Os casos de Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, James Turrell, entre outros.

⁷²¹ “El land art, a pesar de sus contradicciones, há sugerido una serie de nuevas visiones del espacio, del paisaje y de la naturaleza. Há extendido conceptos como los de beleza o sublimidade desde la naturaleza en su estado salvaje o reordenada por el gusto estético del hombre, hasta la naturaleza en algunos de sus



Figura 20- Robert Smithson. Broken Circle and Spirall Hill, 1971. Water, earth, topsoil, sand and boulder. Dimensões variáveis. Emmen, The Netherlands. Holt.Smithson Foundation.

O autor escreve que a acção do homem sobre a natureza, desde os tempos pré-históricos, não é diferente dos demais tipos de acções que realiza e que causam assombro. O *homo faber*, entre o seu afã de construir e a sua necessidade de saber, escavou no solo à procura de se servir dos materiais encontrados, como se servia também da caça e da vegetação. Os locais onde exerce estas actividades são muito particulares. São paisagens, as mais das vezes, fisicamente activas devido a regiões geológicas de energia e transmissão dinâmica de correntes naturais cíclicas, podendo ou não se encontrar facilmente ou até de difícil acesso, sofrendo movimentos telúricos, para posteriormente ser-lhes incutidos princípios de magia e simbologia. Os artistas exploram da mesma forma estas aproximações realizadas pelos antepassados, mas desta feita, já sem carácter

estados alterados o, incluso, degradados.” In MADERUELO, Javier. *La idea de espácio en la arquitectura y el arte contemporâneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.261.

utilitário, mas de comunhão simbólica com os locais sem tempo e sem história humanos⁷²².

⁷²² MADERUELO, Javier. *La idea de espácio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008, p.262.

4. Alberto Carneiro

Alberto Carneiro refere que na sua formação, as suas convicções bem como o seu processo artístico se encontram ligados ao mundo da infância, no qual, como explicita em pormenor, a imposição de condições peculiares, tanto pobres como libertadoras, o ajudaram na promoção da criatividade que surgiu pela sua experimentação. “Tive que inventar quase tudo de que precisava ao nível da minha aprendizagem natural, a partir dos materiais da terra, construir o mundo nela, compreendê-la... e estruturar... um esquema corporal que foi sendo, cada vez mais, a imagem das coisas da natureza, transformadoras da minha semelhança”⁷²³. Através deste registo, juntamente com a importância da sua aprendizagem na oficina de santeiro, o artista (em estreita ligação directa com as materialidades da natureza, enfatizada pela árvore), concretizou num domínio agregador das tecnologias bem como dos processos de estruturação material, o caminho da consciência da arte. Esta consciência, passa por um processo autodenominado pelo próprio de osmose da pele⁷²⁴, que por intermédio dum domínio natural dos materiais, constitui uma formulação do entendimento agregador do trabalho artesanal, manipulável pelo corpo e a necessidade de comunicação estética, num trânsito dialéctico entre Carneiro e o mundo⁷²⁵.

A matéria surge deste modo como uma ferramenta não só de trabalho e expropriação na construção e formulação de um universo estético, mas também de uma extensão possibilitada pela mediação entre um mundo de possibilidades internas ao ente, e a manipulação referencial do mundo em redor. Com isto, o artista implica: “A matéria e a minha vida com ela na formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância.... Entre o meu corpo e a terra sempre houve uma identidade profunda”⁷²⁶. Neste sentido, a matéria autonomiza-se em relação ao artista, tal como ele

⁷²³ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.7.

⁷²⁴ Percebemos aqui a importância, como salienta Jean-Luc Nancy, da pele na captação da cognição exterior e a possibilidade que ela tem na mediação entre um interior e o mundo cognoscível (p.68-70).

⁷²⁵ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.7.

⁷²⁶ Ibidem.

próprio se ultrapassa na condição externa de sujeito, para se implicarem mutuamente na condição estética. Com este efeito, de identidade profunda, como refere, o trabalho torna-se objectivado por uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis. Por um lado, o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos, e por outro, o da posse mental pela necessidade do artista se reencontrar nas raízes de si mesmo⁷²⁷. Nesta apropriação vemos surgir em dupla instância uma reordenação pregnante de plurivocidades acontecimentais que desenvolvem as premissas edificadoras do seu corpo de obra. Tanto a posse do corpo senciente, que por estabelecimento fenomenológico, permite a aproximação do sujeito à matéria, tanto a cognição enquanto acto de experimentação e inventariação mental da matéria no pensamento, enformam a duplicidade construtiva do acto de criação em Alberto Carneiro. A obra *Sobre os rios II* explora essa duplicidade de possessão, enquanto matéria a ser pensada e executada pelo artista. Com isto, quer a posse bruta quer a posse mental aprofundam a relação de Carneiro com a madeira, pela capacidade multissensorial de percepção e senciência.



Figura 21- Alberto Carneiro. *Sobre os rios II*, 1997-98. Madeira de ocomé. 80x100x80cm. Colecção do artista. Alberto Carneiro Centro galego de arte contemporánea.

⁷²⁷ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.7. “Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.” In *Ibidem*.

No encontro da obra do artista com a importância do período da infância, Paulo Pires do Vale designa a importância do conceito de *aiôn*⁷²⁸ para concentrar a potencialidade que a infância produz no tempo futuro do ser, bem como a elaboração dinâmica que ela permite na consciência primordial da relação do homem no mundo⁷²⁹. Este termo, diz-nos o autor, é uma criança, cujo tempo é sem medida, e nesta desmedida, o tempo serve para ser perdido, para se fruir dele, pela sua duração indeterminada. Este tempo cuja possibilidade se desdobra na acção de brincar, opõe-se de forma inexorável a um tempo produtivo, utilitário e contado. *Aiôn*, é então uma intensificação temporal, pela sua inocência, pela sua disponibilidade, pela sua distensão, pela sua abertura e contínua plasticidade, sendo, no fundo, o tempo da arte⁷³⁰. Assim o termo designa não uma etapa de passagem, mas o acto indefinido do estado, de uma condição existencial. O seu tempo é o de um início, num estado permanente, que não comporta realidades históricas assentes em postulados temporais cronológicos. O autor reforça, que *aiôn* é o tempo do olhar infantil sobre o mundo, numa atitude de eterno acolhimento e de eterna descoberta na novidade. Nesta extensão dos limites dos tempos, o conceito alarga-se à disponibilidade do acontecimento, onde as normas vigentes habituais são suspensas para novas regras serem instauradas. Neste sentido, *aiôn* integra-se na constância lúdica do jogo. O tempo do jogo, como define o autor, é um tempo suspenso, arrancado à própria modalidade temporal⁷³¹. Para a compreensão do jogo “é preciso ir em direcção à infância, não ao passado, mas ao centro de si mesmo. E atendê-la, esperá-la, Alberto Carneiro fê-lo, e soube aí permanecer. No bosque do eterno começo”⁷³².

Para Alberto Carneiro, esta ligação do período infantil com a criação englobante da fruição estética da obra de arte, traduz-se numa eliminação de excedentes na prática que

⁷²⁸ VALE, Paulo Pires do. “*O Reino da Infância*” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.19.

⁷²⁹ *Aiôn* pode ser compreendido, nas palavras de Paulo Pires do Vale, como o período de vida de um homem, onde se estabelece uma duração, ou mesmo uma eternidade, distinguindo-se, porém, do carácter destruidor do tempo cronológico. “Cronos destrói a força viril e a promessa de fecundidade. *Aiôn* é, pelo contrário, a própria força da vida. O esforço, a perseverança, para se manter no ser. *Aiôn*, etimologicamente terá a sua raiz em força vital. Cronos, pelo contrário, é força mortal. *Aiôn* é o tempo-eternidade, o tempo contínuo, que se opõe ao tempo medida, cronológico, voraz, destruidor.” In *Ibidem*.

⁷³⁰ *Ibidem*. “A qualidade do tempo-*aiôn* é o seu carácter infantil: a sua plasticidade, a incerteza, o imprevisto. Tempo dos possíveis, não das certezas. Tempo inseguro e vulnerável.” In *Ibidem*.

⁷³¹ VALE, Paulo Pires do. “*O Reino da Infância*” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.19-20.

⁷³² *Ibidem*, p.21.

oprimam a possível significância que o observador possa dela retirar. Tal como refere num texto, datado de 1971, “possuímos um manancial de informação, somos cultos, mas a erudição estrangula as nossas potencialidades de criação”⁷³³. Neste sentido, a teorização e a consequente catalogação em enquadramentos de referência, afastam do observador, aquilo que o artista mais pretende salientar e dar liberdade, a possibilidade de fruição estética desimpedida. “A criação da obra de arte é descoberta. A criação da obra de arte não comporta um método universal. A criação/fruição da obra de arte é pessoal, mesmo se referida à iconicidade e à simbólica colectivas”⁷³⁴. O método, para o artista, encontra-se alojado na singularidade experiencial individual, bem como na evidência contingencial de cada obra, e de cada duração temporal e histórica da mesma. A obra de arte, como define Carneiro, é única na essência da sua identidade significativa e múltipla na identidade singular que cada observador dela faz num significado contextual. A sua essência encontra-se no âmago interno, visto que a sua exterioridade não detém uma realidade possível, daí que a sua realidade profunda seja o seu próprio referente universal. A criação da obra de arte, como salienta, não necessita de regras exteriores aos seus processos, visto que o sujeito fenomenológico de observação, contém já em si, como uma espécie de carga apriorística, as mutações de sentido da obra⁷³⁵.

Neste processo, a obra é o fundamento constante das várias trocas estéticas que se dinamizam no seio relacional, do binómio de fruição (obra/observador). Nesta relação, Carneiro, indica, que o próprio autor natural deixa de ser referência indispensável para a evolução e identificação entre obra e observador. “Na confirmação da obra como arte, o espectador, em simbiose com ela, passa a ser o autor”⁷³⁶. Estes movimentos da obra são caracterizados pelo acontecimento no sentido do uno, no interior criativo de uma só entidade, como evidência estética, e do múltiplo, no exterior colectivo da simbiose, como confirmação cultural interpessoal. A obra *Corpo mandala* permite essa percepção do

⁷³³ Retirado de *Das notas para um diário* in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.21.

⁷³⁴ CARNEIRO, Alberto. “O subtil na criação: o método no não-método.” In Idem. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.8.

⁷³⁵ O sujeito nesta relação é o dinamizar da própria construção da obra. Esta construção engloba como eixo referencial as conclusões ontológicas e sencientes, onde ele projecta nela as suas imagens, para lhes encontrar sentidos comunicativos. CARNEIRO, Alberto. “O subtil na criação: o método no não-método.” In Idem. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.8.

⁷³⁶ Ibidem.

múltiplo enquanto evidência natural e dimensão estética. Neste vaivém experiencial, a obra dota a singularidade passiva do agente observador a emancipar-se para uma confrontação activada de sensações na fruição, enquanto o observador, ou observadores, se interligam para dotar a obra de significâncias e potencialidades imagéticas pregnantes, contextuais e contingenciais. O artista, refere, que na essência da obra de arte, os sentidos estéticos, que ela indelevelmente acaba por agregar, transmutam-se em formulações únicas, devido à singularidade observante, gerando com isso, mutações de gosto e consciência da sua indispensabilidade como processo de realização de uma vivência interior vital. Com estas implicações, as energias resultantes do relacionamento descrito, no acontecer da criação, determinam um campo de trocas e mutações⁷³⁷. “Obra e criador são reciprocamente sujeito e campo deste processar: ambos se transmutam no acontecer dos sentires e na revelação de sentidos, que geram alterações no espaço cognitivo”⁷³⁸.



Figura 22- Alberto Carneiro. Corpo mandala, 1995. Madeira de mogno. 167x100x100cm. Coleção Cristina Guerra. Alberto Carneiro Centro galego de arte contemporânea.

Com este relacionamento que implica necessariamente constantes mutações e devires eventuais que se estabelecem na dinâmica corrente dos laços entre obra e observador,

⁷³⁷ CARNEIRO, Alberto. “O subtil na criação: o método no não-método.” In CARNEIRO, Alberto. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.8.

⁷³⁸ Ibidem.

Carneiro refere que a criação plástica tem de ser subtil e indizível, e que mesmo o seu método, apoia-se numa imposição de não-método. “Na criação plástica busca-se uma ordem para um regresso ao caos criativo. Apolo sacrifica-se e redime-se em Diónisos”⁷³⁹. Na obra poética (tal como Carneiro define a escultura), o significado não é comunicável fora do espaço da criação e da fruição, porque a escultura, quase como se de uma redução tautológica se tratasse, exprime-se e comunica pela escultura, pela sua evidência extra-comunicação interpretante. Este carácter paradoxal entranha-se na sua obra, porque apesar do observador deter a possibilidade emancipadora de penetrar no cerne interpretativo da obra, e nele projectar e introjectar as suas imagens individuais, a escultura como referente geral e normativa resiste a todas as tentativas de resolução significativa⁷⁴⁰. As propriedades dos espaços artísticos e dos espaços linguísticos são por isso divergentes nos seus dispositivos axiológicos. Daí que, a obra, no sentido que Carneiro lhe incute, seja colocada num espaço intermédio, um espaço simbólico, para que possa haver correspondências entre o acto da criação e o acto da fruição, podendo apenas falar da escultura através de processos analógicos e de metáforas do correspondente espaço plástico da obra⁷⁴¹.

“Para mim, toda a obra de criação poética é autobiográfica”⁷⁴². O artista neste texto autobiográfico, compilado em 2015, aquando do prémio Amadeo de Souza-Cardoso, refere que desde a infância que as coisas naturais faziam parte integrante das suas vivências quotidianas, mesmo recorrendo a jogos lúdicos com elas. Em adulto, como confirma, quando reflecte sobre a sua obra, é essencialmente às matérias da terra, com as quais contactou, que serviram de dados básicos de compreensão enquanto criador e

⁷³⁹ CARNEIRO, Alberto. “O subtil na criação: o método no não-método.” In Idem. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.7. Tal como vimos em Nietzsche, estas forças oscilantes do mundo da harmonia, com o mundo primordial da felicidade da dança, do movimento, da energia genésica, fundem-se numa metodologia contrastante no acto criativo. Aquilo que o filósofo ressalta, prende-se com a conjugação do retrato da natureza natural e por extensão a natureza do homem, de integrar ambas forças para assim, como Carneiro evidencia, ir buscar uma ordem no caos, e do caos fazer ressurgir uma ordem primitiva que detenha uma possibilidade criativa e fundacional da forma aplicada na matéria (p.292-94).

⁷⁴⁰ Como Alberto Carneiro refere “Ao utilizarmos a palavra para dizermos sobre a expressão plástica, para falarmos de imagens do espaço plástico com imagens do espaço linguístico, verificamos as dificuldades em estabelecer correspondências objectiváveis.” In CARNEIRO, Alberto. “O subtil na criação: o método no não-método.” In Idem. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.7.

⁷⁴¹ Ibidem.

⁷⁴² Idem. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.15.

artista. As suas primeiras experiências criadoras surgem numa primeira infância, pela sua contextualização rural, pela sua aproximação à natureza enquanto elemento libertador⁷⁴³. Uma das experiências de trabalho, que é referida no percurso de Alberto Carneiro prende-se com a actividade de santeiro, e a produção escultórica artesanal. Para o artista, na oficina de santeiro, aprendeu sobretudo a disciplina do ofício, que viria a ser fundamental na sua actividade posterior, mas também, aquilo a que designa de reflexos condicionados pavlovianos⁷⁴⁴. “As minhas mãos sabiam fazer muitas coisas, mas, a dada altura, elas ultrapassavam-me nesse jogo de habilidades condicionantes do acto crítico. Essa recusa das mãos tem muito a ver com a consciência de que tinha de desmontar os meus reflexos condicionados para ser mestre dos meus actos criativos”⁷⁴⁵. O corpo surge como primeira instância de percepção e captação do universo das formas, para melhor penetrar no âmago das essências materiais expostas na natureza. Esta prática tradicional foi importante numa primeira fase de apreensão da modelação e construção formal estrutural, para depois ser ultrapassada por um aprofundamento implicada na criação artística, em vez de uma puramente instrumental na sua linha artesanal. É novamente o artista que refere.

“A minha experiência como santeiro permitiu-me conhecer intimamente o material em que trabalhava; serviu-me para entrar nele, vivê-lo pelo lado de dentro. Foi ainda essa experiência que, posteriormente, me auxiliou no âmbito de uma desmistificação da coisa a comunicar, portanto, da mensagem. Essa desmistificação parece-me fundamental”⁷⁴⁶.

Catarina Rosendo refere que ao comutar a actividade santeira pela expressão criativa, o artista, não abandona a prática escultórica, mas estende-a, de forma natural a partir de princípios e com objectivos de sentido diverso, o que acarreta uma aprendizagem sustentada. Esta aprendizagem, em vez de recusar o passado a partir de uma ruptura afirmativa, antes, aproveita-se dela para lhe retirar o conhecimento, já consolidado, dos materiais, das ferramentas e das técnicas básicas. É também, este prolongamento de uma actividade que domina, que permite a Carneiro posteriormente pensar a pertinência da

⁷⁴³ “Foi assim que brinquei e experienciei o que vim a converter também em húmus da minha obra. Se tivesse nascido e vivido, menino noutro lugar a minha obra seria diferente.” In CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.15.

⁷⁴⁴ Ibidem.

⁷⁴⁵ Ibidem.

⁷⁴⁶ Citação de Alberto Carneiro in ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.66.

ideia criativa, a partir desta noção de desmistificação de que menciona⁷⁴⁷. “O meu percurso de obra é reflectido sobre o que realizei e ansiei fazer. Tudo se desenvolveu como questionamento do que é a arte em mim e para fora de mim”⁷⁴⁸. Neste sentido, o artista, menciona que se trata de um estado permanente de alerta, de inquietação criativa, de busca de superação do já realizado, como indagação, como questionamento de enquadramentos artísticos. A arte, na sua perspectiva, só responde quando questiona e indaga, daí que todas as mudanças sejam necessárias e produtivas para a imaginação criativa. O artista indica que nunca foi, nem nunca será uma corrente ou doutrina que o farão pensar de uma forma militante e activa na integração da sua obra nelas, mas, funciona essencialmente como uma cognição que lhe permite questionar a sua própria inquietação criativa⁷⁴⁹.

A obra de arte, entendida para o escultor como poética, é sempre para si mesmo, uma realidade empírica que transita entre pessoas e espaços e culturas, significando-se por intermédio de interrogações que são projectadas pelos observadores. Numa reflexão sobre a obra, o seu percurso criativo realiza-se em espiral e desta forma se desenvolve por consideração a uma anterioridade e a uma correspondente posterioridade. Contudo, o mais importante e o mais produtivo é o que transita entre, ou seja, as energias criativas que incutem um sentido na obra. Neste sentido, Carneiro refere que a arte é energia, é movimento entre diferentes significações. As significações, por sua vez, são uma busca incessante de sentidos que a obra transita para outros significados, porque na realização poética, nada é fixo ou permanente, tudo se revela na plurivocidade dos significados lá encontrados. Na sua obra a diferença é mais importante que a semelhança, logo, não se deve considerar nela retornos ou evoluções, mas, movimentos criativos, que se desenvolvem por referência a uma anterioridade e na busca de sentidos poéticos⁷⁵⁰. Neste seguimento, o observador, como vimos, ganha uma importância fundamental na

⁷⁴⁷ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.66.

⁷⁴⁸ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.15.

⁷⁴⁹ “Sou uma pessoa inquieta que busca informação e se busca constantemente nos meandros da invenção da própria obra. Por outro lado, tenho hoje a convicção de que a intuição é o motor das descobertas que se autenticam na cultura que absorvo e no reconhecimento do que seja para mim a minha obra, neste momento e neste lugar, sabendo embora que esse enquadramento é transitório.” In *Ibidem*.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p.19.

atribuição de sentido à obra. Autor, obra e observador formam assim uma espécie de tríade conceptual que se interliga na dinâmica de energia produzida na, pela e através da obra. “Não é a mim que compete dizer se abri caminho a novas formas de ver, ser e fazer cultura. Essa competência é de quem recebe e frui a obra”⁷⁵¹. A obra, deste modo, encontra-se no lugar determinado, e só por seu intermédio é que cada observador singular poderá afirmar ou contradizer a visão do artista, num sentido de ruptura ou continuação de determinadas práticas, e relativamente às correspondentes significações para uma comunidade interpretante. O escultor, pormenoriza, que os princípios do seu fazer poético, como denomina o acto escultórico, tinham mais em conta a sua experiência de vida com as coisas da terra, da naturalidade ambiental, do que propriamente com qualquer formação de carácter erudito, que pudesse ter tido, entretanto⁷⁵².



Figura 23- Alberto Carneiro. Árvore da vida, 1998-00. Madeira de mandarino. 335x200x180cm.
Colecção do artista. Alberto Carneiro Centro galego de arte contemporánea.

⁷⁵¹ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.19.

⁷⁵² Ibidem. “É a assunção de um encontro com coisas que estão lá atrás, de experiências estéticas elementares, que me levaram a uma reflexão consequente, que abriram todo o meu trabalho para algo que era aquilo que buscava no princípio: onde estava a motivação, a razão de fazer determinado tipo de coisas, o que era o acontecer da Arte?” in Ibidem.

Esta integração do artista com a materialidade natural, levou de forma consequente a uma investigação mais profunda, por intermédio da senciência que arte provoca no corpo individual, e o modo como essa aprendizagem formou o seu esquema corporal, descobrindo, nele, as estruturas das primeiras premissas das suas criações, da sua poética. Carneiro considera que a sua obra é uma busca constante de um máximo poético puro, que alimenta a subtilidade do corpo e o leva à transcendência da realização poética, numa fusão profunda com a essência vital⁷⁵³. Contudo todas estas procuras e demandas de inquirições íntimas e profundas, no ontológico do ser, vão ao encontro sempre de uma dificuldade persistente, a da procura de uma mensagem cristalina, imaculada. “Não sei o que seja a pureza. Busco-a, mas ainda não a encontrei”⁷⁵⁴. A pureza é indicada como um caminho abstruso, mas necessário de percorrer. Porém, o escultor, revela-nos que se a tivesse encontrado, estaria em estado permanente de revelação, teria encontrado uma teleologia positiva que abarcaria a totalidade dos seus intentos programáticos artísticos. Antes da obtenção da pureza, da marca perfeita depositada na materialidade da forma, aquilo que procura prende-se com o que ainda não conhece, de um desconhecido como manifestação da sua capacidade de abstracção perante um real que lhe é exterior e que o quer interiorizar, tal como podemos observar na obra *Árvore da vida*. É precisamente por esta identificação entre a interioridade e a exterioridade que, Carneiro afirma que a matéria externa é o reconhecimento e mesmo a descoberta de um corpo, do seu corpo, como natureza e arte. Daí que afirme, que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza⁷⁵⁵. Esta artificialidade não se consubstancia em nenhum programa de ultrapassagem antropocêntrica, a favor de uma esquematização híbrida, mas de uma espécie de máquina desejante, definida por Deleuze & Guattari, que implica uma constante reterritorialização a partir do desejo de se conhecer a partir de fora, ou levar o mundo natural para uma identificação a partir de dentro (p.85-7). O dentro e o fora enformam o corpo desejante e senciência do artista, que uma vez projectado na obra, desdobra-se em possibilidades pregantes a serem incutidas nos observadores. “Assim sendo, o que busco é a recriação da árvore primeira na consubstanciação do abstracto da

⁷⁵³ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.20.

⁷⁵⁴ Ibidem.

⁷⁵⁵ Ibidem.

arte, isto é, a identificação daquilo que em mim é mais primordial como vivência, ideia e arte”⁷⁵⁶.

Paul Valéry na obra *Eupalino ou o Arquitecto*, considera que a obra de arte pode juntar e responder mutuamente aos ensejos de corpo e alma, agenciados por medidas tanto animistas como vitalistas. Fedro demonstra a Sócrates que o corpo é um instrumento admirável, acerca do qual os vivos não o possuem na sua plenitude. Dele não retiram senão actos momentâneos de prazer, de dor englobados em sistemas indispensáveis como o acto de viver. Fedro esclarece que o homem tende a desligar-se da essência vital que o enraíza na natureza, porque em igual instância confunde-se com o seu próprio corpo como esquece por momentos a sua existência, “e tanto os brutos como os puros espíritos ignoram que ligações universais contêm, e de que substância prodigiosa são feitos”⁷⁵⁷. Contudo, por intermédio do corpo, o homem participa naquilo que vê e com aquilo que toca, porque, “eles são pedras, árvores; trocam contactos e sopros com a matéria que os rodeia. Tocam, são tocados, pesam e erguem pesos... quando caem no devaneio ou no sono indefinido, reproduzem a natureza das águas, tornam-se areias e nuvens...”⁷⁵⁸. Carneiro, através do contacto com matéria desenvolve premissas tanto substanciais como intangíveis da força, da energia, da elementaridade animista e vitalista que a matéria lhe concede, tal como o artista projecta nela⁷⁵⁹. Animismo e vitalismo coordenam-se numa espécie de interligação na obra *Os 4 elementos* a partir de uma metaforização conceptual ao nível da recriação do meio natural. Carneiro instala num mesmo plano perceptivo um conjunto de elementos inventariados a partir de uma recolha do espaço natural, contudo, esta recolha, é substanciada quer por uma materialidade natural, quer por uma conceptualização da natureza, realizada através de elementos indirectos de referenciação interpretante⁷⁶⁰.

⁷⁵⁶ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.20.

⁷⁵⁷ VALÉRY, Paul. *Eupalino ou o Arquitecto*. Vasco Santos Editor, Lisboa. 2022, p.43-44.

⁷⁵⁸ Ibidem, p.44.

⁷⁵⁹ Cf. A noção de *corpo-espelhamento-de-forças* de José Gil (74-76)

⁷⁶⁰ Esta noção de segunda natureza é explorada por José Gil (298-301).



Figura 24- Alberto Carneiro. Os 4 elementos, 1969-70. Ferro, plástico, fotografia e elementos naturais. 200x200x220cm. Colecção do artista. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.
Alberto Carneiro.

Para Catarina Rosendo, é como se a obra fosse a plataforma de comunicação entre criador e espectador, ou mesmo, uma fala que instaure um processo empático de transmissão de ideias. Com isto, a obra de Alberto Carneiro, parece enfatizar uma certa recusa da autonomia plena, de auto-referencialidade, para dar lugar a um reenvio constante de reiteraões individuais e singularizadas no seu pensamento. Ora, este reenvio automático, levanta questões de origem, de autoria, de identidade do autor, que numa reciprocidade autoral com o observador parece extinguir, ou pelo menos retirar da superfície de reconhecimento, o grau transcendental do autor da obra⁷⁶¹. O artista refere o desejo premente que as suas esculturas sejam um lugar para os outros, uma motivação para que haja um acto criador na contemplação. “Procuro comunicar o meu mundo, que pode muito bem não ser o mundo que determinado contemplador encontrará se a sua

⁷⁶¹ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiro anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.43-44.

formação e necessidades estéticas não coincidirem com as minhas”⁷⁶². A obra de arte, como pensa, deve dar-se até ao ponto de poder ser recriada por quem a frui, autenticando, deste modo, a comunicação que é realizada entre o criador e o contemplador no seio da coisa criada. É novamente Carneiro que reforça a sua posição: “Eu sei que os objectos que crio deixam de me representar no momento da vossa contemplação. Há uma apropriação pela vossa necessidade que anula os meus valores estritamente personalizados”⁷⁶³. Há numa primeira fase uma integração plena do corpo do artista com o corpo da matéria, para posteriormente ser ultrapassado a favor da contemplação activada do observador. É pelo observador, e através dele, que o artista pode ressurgir enquanto valor abstracto e universal, nunca individual, nem referencial enquanto agente biográfico.

A recusa da total autonomia é até certo ponto espelhada pela extinção da superfície de contacto da obra com o observador, contudo tal como indica “o que me refere no que vos ofereço é a recordação do que vós mesmos possuíis. Tudo o que em nós é actuante, neste lugar, pertence aos momentos da nossa coincidência”⁷⁶⁴, parece integrar a posição do autor da obra numa estratégia conceptual. Esta estratégia recusa a posição dominante do criador, para passar a ser uma referência abscondita que se oferece a partir de actos rememorativos do observador, ou seja, Carneiro aparece como símbolo, bem como índice, de uma actuação distanciada do acto final. O acto final, só se finaliza, por assim dizer, na recriação activa da obra, a partir da posição individual de cada ente. Aquilo que se apaga da superfície da obra não se refere propriamente à criação que o artista desenvolveu, mas essencialmente com a sua representação no seio da obra. A representação necessita de um corte para dar lugar à apropriação necessária da pessoalização do outro que incute na obra as suas acepções, porque a “resultante será a vossa e não a minha, isto é, a criação pertence-vos na recriação da vossa memória, e estará nas coisas que, após isto, vós descobrireis”⁷⁶⁵.

⁷⁶² Texto de 1970 in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.20.

⁷⁶³ Ibidem.

⁷⁶⁴ Ibidem.

⁷⁶⁵ Texto de 1970 in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.20.

Ao mesmo tempo que existe uma intencionalidade que o artista coloca no observador, os antecedentes dessa relação estabelecem-se entre ele e a matéria da natureza, identificada, trabalhada e estruturada para ser designada como objecto de arte. “A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos”⁷⁶⁶. Neste sentido, Carneiro identifica que qualquer elemento, seja ele uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra, situa-se num mesmo plano que os sujeitos que se movem, sendo parte integrante do mundo. São também um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através de uma memória que tem a idade do homem. Aqui interessa-nos verificar que o objecto matérico encontrado na natureza é integrado na obra, ou melhor, é valorizado na obra, não tanto pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pela intimidade qualitativa que apresenta, pela cosmogonia que lá se encontra e que potencia a posse simbólica na simplicidade objectual da sua existência enquanto matéria natural. A noção de corpo, tal como identifica Michel Onfray com o seu corpo faustiano, é uma espécie de anti-corpo, não necessariamente, uma negação liminar da corporalidade orgânica de uma tridimensionalidade volumétrica, mas de um desdobramento simbólico de um corpo exterior que se integra numa interioridade que está para lá da simples organicidade, para desenvolver noções poéticas de si e dos objectos que o rodeiam (p.89-91). É por isso que o artista refere que “afinal saí já pelo meu corpo. Corpo e mente. Unidades de corpo. Ela nele e ele por ela. Desenvolvimento para o cosmos. Sabedoria e conhecimento. Pela sabedoria o corpo é consciência de tudo na mutação de cada coisa”⁷⁶⁷.

Pela meditação o corpo existe, eis o postulado essencial de Alberto Carneiro. Por ela, diz-nos, ele não elabora, penetra, desvenda para além da consciência do que nele se perceba. Por ela, ele vive a sabedoria e o conhecimento nas três fases da revelação da obra. Estas três fases, que menciona prendem-se com os estados de integração do corpo do artista no corpo da matéria, resultando no corpo de obra finalizado. *Apropriação*, *nominação* e *posse* como momentos de unidade. “Apropriação, reflexo supremo de

⁷⁶⁶ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.8.

⁷⁶⁷ Ibidem. “Pelo conhecimento ele age sobre o vertical e reafirma a acção sobre o horizontal. O vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização. O horizontal leva a conhecer tudo acerca de alguma coisa.” In Ibidem.

identificação pelo possuído. Nomenclatura, entrega pelo entendimento da essência da coisa apropriada. Posse, descoberta do ser do artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser”⁷⁶⁸. Estes três momentos realizam a experiência, que tem o seu antecedente na identificação íntima do sujeito com a matéria, até às suas consequências finais, onde a posse, indica não tanto uma captação de domínio, tal como entendido como Michel Serres (p.241), mas de uma revelação do ser do ente por intermédio do ser da obra. Carneiro prossegue a sua identificação do corpo, como um recipiente onde tudo se cria e se transforma como obra para ser possuída entre um dentro e um fora. Contudo, ele tenderá a ficar indiferente a postulados externos ou a inquirições conclusivos por parte de entidades observantes, porque o corpo do artista no corpo da obra, apresentar-se-á somente pela sua aparência, ou mesmo pela sua imagem⁷⁶⁹. “Quem se procura na obra dele, pela vontade da vida, revigora-se no segredo da sua ausência e descobre-se como arte”⁷⁷⁰. Através destes três momentos unitários da composição artística, Carneiro indica que os elementos naturais podem ser transmutados em matéria de arte para serem inscritos como gestos anamnésicos da memória do corpo sobre a terra, indicando caminhos, viagens, mudanças, saberes, inquietações, tal como podemos perceber na obra *A Flor*. As matérias da terra convocam no escultor uma miríade de sensações, que agrupam numa entidade momentos antecedentes ao próprio nascimento, vividos desde o primeiro gesto, reflectidos sobre a existência da vida natural e da naturalidade das formas implicadas na matéria⁷⁷¹.

⁷⁶⁸ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.8.

⁷⁶⁹ Aqui imagem entendida no sentido que Didi-Huberman lhe dá, ou seja, como possibilidade de suprir uma falta, de restituir ao mundo uma figura ausente (p.115).

⁷⁷⁰ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.8.

⁷⁷¹ Ibidem, p.9. “Evoco memórias das mutações de sucessivas vivências com a matéria, tempos de anamneses transformados agora em tempos de criação, como consciência de identidade da forma/acção do corpo. Um fruto, por exemplo, com o seu cheiro/sabor, com a sua macieza, a sua cor, a sua forma particular, plenitude de sensações e de pensamento sobre elas. Entendê-lo assim, e para além das articulações lógicas, encontrar a árvore já morta dos frutos naturais e transformá-la outra vez nos frutos da sua consubstanciação, como totalidade de sensações temporais do corpo olfactivo, gustativo, táctil, visual, auditivo, em todos os movimentos e elevações do corpo subtil.” In Ibidem.



Figura 25- Alberto Carneiro. A Flor, 1968-69. Madeira e palha de madeira. 60x300x300cm. Coleção do artista. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Alberto Carneiro.

O corpo, entendido na sua extensão triádica, físico, mental, subtil, é para o artista, a unidade de tudo, o centro do universo do seu ser. Aquilo a que nas relações fenomenológicas, tanto Sartre como Merleau-Ponty, identificam como o primado substancial do corpo, como centro organizacional do mundo que os rodeia. “É pelo seu centro que sempre saímos para a viagem no cosmos”⁷⁷². O corpo indica a potenciação sem limites que faz a ligação entre a interioridade e o mundo externo. A pesquisa de Alberto Carneiro com o corpo e através dele, implica um sentido de descoberta mais profunda das formas, enquanto relação entre o seu ser e o material trabalhado, resultante do desejo de simbiose entre o seu corpo e o corpo da árvore ou da montanha. Esta ligação às coisas da terra tem no seu entendimento, longas raízes no tempo, onde a criação se encontra aprofundada no seu íntimo e a sua consciência se forma para suscitar transformações, porque “o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquetípicas com a terra, o desvendar de mistérios que a ela me prendem – ela: a mãe, a origem primeira”⁷⁷³. A matéria junta-se à existência pessoal para a formulação do ser, cujo corpo não apresenta limites cognoscentes. A matéria surge a partir do corpo, como uma espécie

⁷⁷² CARNEIRO, Alberto. “Palavras necessárias” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.9.

⁷⁷³ “O Outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.32.

de extensão protésica do seu organismo e da sua consciência, ou como explícita, da sua sabedoria sobre as coisas da terra. A floresta ou a montanha, entendidas numa aproximação corrente ao conceito de árvore e à sua materialidade, são trabalhadas na madeira ou num bloco de pedra como parte integrante do seu ser, da sua identidade. Neste aspecto, há uma ligação profunda entre a natureza e o corpo do artista, como uma única identidade, ou se quisermos, como uma face de *janus*, correspondente a um lado de dentro e a um lado de fora.

Num texto intitulado *Cultura/Contra/Cultura*⁷⁷⁴, de 1979, Carneiro, refere que a arte se dá em toda a parte pelo corpo outro e logo que a comunicação se estabeleça e a estética seja mensagem e necessidade desse corpo. Parece existir uma certa contingência do corpo, como recipiente ou receptáculo estético no albergue da mensagem da obra. Nem todos os corpos estão, de acordo com a suas premissas, aptos a receberem a mensagem implicada no acto de criação, mas apenas aqueles que sentiram ou sentem a necessidade e o desejo de fruição desse corpo outro, que se manifesta pelo seu chamamento integrado na obra. É pelo corpo e nas suas mais variadas experimentações sencientes, entendidas nos cinco sentidos, nas manipulações sensoriais que daqui advêm, bem como pela consciência estética que resulta, que se pode transformar o corpo ausente em arte, ou melhor, o corpo neutralizado, em energia latente⁷⁷⁵. “Por este entendimento, a arte é ser e não ser, cadinho das nossas contradições estéticas, simultaneidade de beleza e fealdade”⁷⁷⁶. Os vários corpos estabelecem relações dinamizadas pela conversão estética do objecto em objecto de arte.

João Fernandes define a obra de Alberto Carneiro a partir de uma reflexão particular sobre a condição da arte enquanto criação de uma evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo⁷⁷⁷. O trabalho incide, deste modo, na acção do corpo sobre a matéria, numa constante reinvenção possível dos sentidos de apropriação e transformação do natural pelo humano. Este processo, é pensado pelo autor, como um

⁷⁷⁴ “*Cultura/Contra/Cultura*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.41-43.

⁷⁷⁵ Ibidem.

⁷⁷⁶ Ibidem, p.42.

⁷⁷⁷ FERNANDES, João. “A evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. 2001, p.104.

dispositivo de interpretação do mundo, no qual o corpo é revelado por intermédio das sucessivas modificações e metamorfoses desse mesmo mundo pela sua codificação. A escultura resulta numa convergência entre espaço e tempo, coincidindo também numa revelação da naturalidade natural e da naturalidade humana, a partir do acto criativo e dos momentos de reflexão que a ele conduziram⁷⁷⁸. O autor menciona a importância da noção de arte ecológica desenvolvida pelo artista, que não espelhando as preocupações e enquadramentos hodiernos da suposição substancial da ecologia, é referida como um atentar na autenticidade das relações do corpo com a natureza e por extensão com o mundo.

Nas *notas para um manifesto de uma arte ecológica*⁷⁷⁹, de 1973, Alberto Carneiro reforça a importância da arte como veículo especializado para transformar as imagens do mundo. A partir da consciência opressiva que os factores urbanos e culturais exercem sobre a liberdade mais profunda do ser, e na ausência de uma intimidade com a natureza, a arte ecológica propõe como postulado definitivo, a reposição na memória das sensações estéticas os valores que da terra no homem se definiram e o estruturaram na sequência cronológica temporal. A arte ecológica será desta forma uma tentativa de renascimento de uma fruição natural no encontro com uma natureza renovada e infinitamente próxima⁷⁸⁰. As actividades quotidianas serão levadas para um âmbito de inconsciência para delas lhe serem retiradas as imagens primordiais e funcionantes de uma criação genésica da natureza. Deste modo, “A arte não está na presença física do bisonte de Altamira, mas sim na posse que ele significa”⁷⁸¹. A arte ecológica, continua Carneiro, terá como objectivo o regresso à origem das fontes primigénias, não pela sua ordenação territorial em mapeamentos culturais, mas por intermédio de uma consciencialização das

⁷⁷⁸ “A escultura transforma-se num acontecimento, num evento onisciente das condições de enunciação que a definem enquanto situação de um sujeito nas coordenadas espaço-temporais que lhe definirão uma identidade, a qual resulta de um processo de individuação da emoção estética através da inscrição e nomeação do momento que o artista partilha com o seu espectador.” In FERNANDES, João. “A evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia. 2001, p.104.

⁷⁷⁹ “*Notas para um manifesto de uma arte ecológica*” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.25-26.

⁷⁸⁰ *Notas para um manifesto de uma arte ecológica*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.25. “Obra em mutação na consciência do inconsciente de um tempo distante e outra vez nominado na posse de sensações estéticas, futura e naturezamente reversíveis.” In Ibidem.

⁷⁸¹ Ibidem.

essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada ao mundo sem os constrangimentos de complexidades sociais. “A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos”⁷⁸². Com esta implicação, o artista refere que aquilo que se poderá comunicar ao recriar uma árvore, na necessidade de a possuir, não serão, os valores que ligam os humanos a ela na circunstância desse momento, mas sim os lugares onde poderá acontecer a recriação anamnésica que pode ser projectada no conceito, imagem e matéria da árvore. Nesta perspectiva, importa salientar que nesta situação manifesta não se pretende afirmar pela teoria sýnica que uma árvore é directamente uma obra de arte, mas essencialmente aquilo que poderá acontecer, passa pela recriação, uma vez tomada e transformada, em obra de arte⁷⁸³.

João Fernandes, a partir da leitura do manifesto, define que a criação artística reivindica para si uma condição demiúrgica e fenomenológica, na relação estabelecida entre a natureza e o ser humano. A escultura que daqui resulta, prende-se com uma necessidade programática de transferências entre os significantes da natureza e a universalidade dos seus significados, desenvolvida por uma operação poética da sua proposição e de partilha da emoção estética da reconstituição individual das suas referências materiais. Para o autor, a dimensão genésica da criação em Alberto Carneiro resulta de um dispositivo de apropriação e nomeação dos materiais, processos e referências metafóricas que nunca codificam numa linguagem operacional os significados para serem desvelados por parte dos observadores. Pelo contrário, tendem a estender-se em possibilidades de aproximação, partilhadas pelo campo fenomenal de experienciação que abre aos sentidos um leque multímado de associações cognitivas a partir da materialidade evidenciada. O corpo e natureza, no seu entendimento, apresentam a sua definição recíproca enquanto instâncias mediúnicas de relação estética. Estas instâncias promovem programas onde a acção apropriadora e a consequência formal que daqui derivam, juntamente com a observação externa, se tornam indissociáveis, espelhando a

⁷⁸² *Notas para um manifesto de uma arte ecológica*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.25.

⁷⁸³ *Ibidem*, p.26.

coincidência entre a materialidade referente e a conceptualização integrante de arte na vida e vice-versa⁷⁸⁴.

As obras de Alberto Carneiro, para João Fernandes, não tratam apenas de conjugar a arte com a vida, mas de fundir uma na outra, numa perfeita integração e fusão irredutível. Esta integração pressupõe o facto de uma nova forma de arte ser também ela uma nova forma de vida⁷⁸⁵. “Arte e a vida contaminam-se reciprocamente através das suas metamorfoses, em processos de múltiplas transformações pelas quais uma forma se transforma noutra forma, um significado se abre a novos sentidos...”⁷⁸⁶, a identidade do autor assume-se numa contínua alteridade e metamorfose, onde o desejo funde a matéria e o corpo na relação humana com a natureza. As metamorfoses, reveladas em cada trabalho, para o autor, constroem uma cosmogonia singular nas suas dinâmicas conceptuais, onde a própria objectualidade escultórica é redefinida constantemente pelos relacionamentos da acção do corpo sobre a matéria, da acção da matéria sobre o espaço, e a resultante ambiência que o espaço propõe. As metamorfoses propostas, traduzem os processos e devires transformativos que relacionam as materialidades naturais, com a corporalização enérgica do autor e observador, na sua revelação e modificação, enquanto possibilidade de apreensão sensorial. O escultor trabalha a matéria, e nesse agir possibilita uma mutação do mundo formal sobre o qual exerce a sua acção ou intervenção. A metamorfose é o processo resultante desta acção. Para Fernandes, o artista evidencia na sua obra três instâncias fundamentais no acto criativo: o sujeito, os materiais utilizados e o observador, o qual será confrontado com o resultado agencial e activo do autor, cabendo a si a finalização de um processo interpretativo, cuja autonomia o poderá distanciar ou reaproximar dos processos de acção que decorreram⁷⁸⁷.

O resultado da criação imbrica-se numa atitude relacional explorada por intermédio de três entidades distintas (artista, obra, observador), que nas suas justaposições e

⁷⁸⁴ FERNANDES, João. “A evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo” in Idem. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia. 2001, p.104.

⁷⁸⁵ Aqui traçamos um paralelo com a ideia de energia vibrátil de Jane Benett, em que os organismos compostos numa determinada matéria, independentemente do seu grau de vivacidade, encontram-se em plena mutação e deslocação (p.265-67).

⁷⁸⁶ FERNANDES, João. “As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimentos” in Idem. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.21.

⁷⁸⁷ FERNANDES, João. “As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimentos” in Idem. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.21.

sobreposições elencam em si mesmas uma potencialidade dinâmica de consciência e sapiência artística. Jean-Luc Nancy menciona que o saber releva do gosto, entendido na sua polivalência semântica, de destringer um sabor em particular ou ser capaz de o apreciar devidamente. O *Homo Sapiens* é o animal dotado de gosto pelo sabor que se individualiza nas coisas, pelo sabor do mundo senciente enquanto mundo, enquanto aparecimento, publicação, comparência de todas as coisas no seu conjunto e na sua multiplicidade indefinível⁷⁸⁸. É, deste modo, o animal, a entidade biológica que adquire o gosto pela comparência em si mesma e enquanto relação consigo do universo dado, ou seja, enquanto dom. “O dom, a formação de todas as formas, quer dizer, de todas as presenças, é a relação do mundo consigo mesmo”⁷⁸⁹. O dom é potenciado pela multiplicidade formal que se estende no mundo, como é explorado pelo ente senciente, que dela arranca uma amostra material, para lhe oferecer uma nova possibilidade. A partir do dom, Nancy menciona a relação, como o dado funcional do *ser*, afastado das tradições gramaticais intransitivas. A relação não é propriamente transitiva, mas representa a transitividade, por excelência, sendo configurada pelo trânsito, pelo transporte. Ela representa, no entendimento do filósofo, a eficácia de um sujeito para com um outro, como as suas inevitáveis reciprocidades, implicando, por consequência, o transporte entre eles de alguma coisa, força ou forma que os afecta de um ao outro e que os faz modificar, ou modalizar, um pelo outro. A relação insere-se numa estruturação de modificação, modalização, modulação ao invés de capacitar-se como substância, instância ou essência⁷⁹⁰. O entendimento relacional propõe, se não a transformação no sentido derradeiro do termo, pelo menos a deslocação e alteração da forma. “A relação afecta um sujeito. É mesmo por isso que este é sujeito e não substância. Chama-se sujeito a uma potência de relação, potência tanto activa como passiva, capacidade de afectar e de ser afectado”⁷⁹¹. Para Nancy, esta potência exterior torna-se num dispositivo de partilha e abertura entre um dentro e um fora que se reenviam continuamente um ao outro. É através destas instâncias, que o sujeito se relaciona consigo, distinguindo-se de si próprio, sentindo-se distinto, como um outro nele mesmo, como uma estrutura de alteridade em si

⁷⁸⁸ NANCY, Jean-Luc. *O Prazer no Desenho*. Sistema Solar, Lisboa. 2022, p.67.

⁷⁸⁹ Ibidem.

⁷⁹⁰ Ibidem, p.68.

⁷⁹¹ Ibidem.

mesmo, na sensação de si como um outro. “A relação é alteridade, é a alteração, que não sobrevém ao sujeito por acidente, mas que lhe é essencial.... Dividido em dentro/fora, em mesmo/outro e em um/dois...”⁷⁹².

Neste sentido, o artista transforma-se no resultado da sua criação, em que a própria obra é inicialmente transformada pela acção do artista e do espectador, para se alterar de acordo com os pressupostos entendidos pela vontade da observação inquiridora. Para o autor, a metamorfose será uma síntese que associa três entidades num processo contínuo de comunicação e afectação. O *eu* do artista, o *tu* do espectador, e um *ele/ela* constituído pelas matérias do mundo que neste processo se verão transformadas pelos dispositivos conceptuais e formais que codificam um lugar e um tempo, oferecendo posteriormente, os resultados às possíveis descodificações existentes na experiência e entendimento do mundo, assentes fenomenologicamente e cognitivamente no espectador⁷⁹³. Num texto de 1967, Alberto Carneiro escreve acerca da transmutação da matéria em forma, da criação genésica de dar vida, de desvelar a energia abscondita da natureza.



Figura 26- Alberto Carneiro. *Tântrica*, 1987. Madeira de tola. 260x500x500cm. Colecção do artista.
Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Alberto Carneiro.

⁷⁹² NANCY, Jean-Luc. *O Prazer no Desenho*. Sistema Solar, Lisboa. 2022, p.68.

⁷⁹³ FERNANDES, João. “*As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimentos*” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.23.

“A metamorfose na origem do próprio gesto, no deambular da síntese necessária em busca de si mesma”⁷⁹⁴. É precisamente este gesto que irá fazer com que o artista sub-repticiamente se instale no seio da obra, ou como diz “o ser do criador no ontológico da coisa criada”⁷⁹⁵. Apesar da relação activada do observador com a obra, o ser do criador encrusta-se no módulo simbólico da matéria, como uma extensão corporal do seu volume, das suas especificidades. “Há sempre uma condição genesíaca numa metamorfose, quando uma forma de vida se transforma numa outra forma de vida”⁷⁹⁶. A obra *Tântrica* explora precisamente esse módulo simbólico da matéria, ao encetar uma relação de escala e volume com o observador, na obtenção de um plano de mediação entre os elementos naturais da madeira e os elementos metaforizados de uma espécie de construção arquitectónica de um meio natural, concebido como agente estético.

Fernandes, refere que a escultura na sua relação com a natureza das coisas e as suas respectivas realidades, foi sempre um processo de revelação da matéria por intermédio das possibilidades de metamorfose das suas formas. As metamorfoses em Alberto Carneiro, revelam mais do que a natureza das formas, as formas da natureza metamorfoseadas pela energia desejante, levando o artista a manifestá-las e a demonstrá-las numa espécie de dádiva par quem as vier descobrir. O autor explicita que o verdadeiro suporte das esculturas não são os materiais de que são feitas, mas passa essencialmente por uma energia transformadora dos materiais através de processos que codificam o trabalho a partir de uma metamorfose ou mesmo de uma reordenação do mundo e da vida. Neste sentido, a metamorfose é detentora de um poder genesíaco de elaborar pela reinvenção ou pela reordenação dos elementos arquetípicos do mundo e transportá-los para novas e possíveis revelações⁷⁹⁷. Carneiro a propósito desta concepção explicita: “A matéria e a sua posse: o delírio da descoberta do que de mais profundo existe em mim, a conversão dos arquétipos nas raízes que a metamorfoseiam”⁷⁹⁸. A metamorfose, tal como vimos nos três exemplos retirados da obra de Ovídio (p.96-100), permite numa

⁷⁹⁴ CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.19.

⁷⁹⁵ Ibidem.

⁷⁹⁶ FERNANDES, João. “As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimentos” in Idem. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.23.

⁷⁹⁷ FERNANDES, João. “As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimentos” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.23.

⁷⁹⁸ “O outro por ele mesmo” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.32

conjugação heterogénea, uma miríade de possibilidades conceptuais, narrativas, poéticas, íntimas, psíquicas que permitem um desdobramento e uma constante permuta entre aparelhamentos sógnicos que se abrem a novas dimensões. Nestas dimensões, o signo permite uma ligação polissémica, sem limites nem fronteiras, que dimensiona a matéria formalizada na obra à constatação libertária do pensamento apoiado em primeira instância pela realidade do corpo.

Catarina Rosendo explica que é a partir do corpo na sua própria gestualidade que, possibilita uma abertura a uma percepção estética do mundo, que passa por uma relação estreita com as matérias que trabalha, o que justifica, em última instância, a existência objectual, e por isso, artística destas, dado que elas são passíveis de se transformarem em imagens, apenas se, durante este processo, transportarem consigo os gestos que lhe deram origem e lhes conferem substância⁷⁹⁹. Há nesta relação uma certa oscilação entre a corporalização da matéria e a possibilidade dessa mesma se transformar em imagem. Hans Belting, insiste no carácter medial que necessita de estar presente para uma imagem ganhar forma e poder ser dimensionada num mundo fenomenal da realidade empírica. Contudo, Rosendo, refere que a imagem pode na mesma instalar-se nas dobras conceptuais da obra, sempre que o gesto que lhes deu origem, oferecer-lhes substância. Neste aspecto a obra pode integrar em si, uma dupla vertente de corpo imagético, ou de imagem corporal, que tal como Pigmalião, conseguiu dar vida à forma inerte. A imagem pode ganhar corpo, tal como o corpo pode-se encrustar na película da imagem.

⁷⁹⁹ ROSENDO, Catarina. “*Alberto Carneiro: As energias e os movimentos da acção estética do corpo*” in Idem. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.49.



Figura 27- Alberto Carneiro. Mântrica, 1987. Madeira de cedro do Brasil. 260x110x65cm. Coleção Berardo. Centro galego de arte contemporánea. Alberto Carneiro.

Alberto Carneiro explicita que o acto de criar pressupõe muita paciência. Ao criar uma obra com um tronco de árvore, por exemplo, o artista pode estar vários meses sem lhe tocar, mas a cada momento que se verifica esse contacto, há uma percepção que a matéria se encontra em estado de contínua mutação. “Tenho que esperar pacientemente que a matéria me responda para que eu possa actuar sobre ela, senão desvirtuo-a”⁸⁰⁰. O artista acrescenta ainda outro exemplo: quando trabalha com uma pedra não pode retirar a presença da montanha que está nela, ou mesmo quando trabalha com um tronco de árvore tenta manter sempre a árvore que está nela, visto que a energia da árvore tem de se revigorar. Quando trabalha a madeira, actua sobre ela para encontrar a árvore outra vez. O que se torna importante neste acto é a energia da matéria. Com isto, a energia da madeira é a energia da árvore que ainda e sempre está nela, e mesmo cada árvore pode apresentar tipologias e intensidades diferentes em relação às outras, porque cada árvore, como refere, tem um tempo de maturação próprio, bem como uma reacção aos elementos singulares. Daí, que as suas qualidades sejam intrínsecas à espécie correspondente.

⁸⁰⁰ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in *Ibidem*, p.73.

Todavia cada árvore contém em si uma unicidade que a torna individual dentro da mesma espécie, e acima de tudo cada árvore agrega em si toda a natureza⁸⁰¹. Carneiro evidencia os antecedentes existenciais de cada matéria com que trabalha, e que, independentemente, do trabalho que incida sobre elas, algo de elementar e primigénio, nelas se manterá, se codificará como símbolo e índice da sua origem, da sua presença concreta no seio natural. A presença da imagem, que refere Rosendo, pode muito bem, servir de uma espécie de antecedente *apriorístico* que nunca abandonou a matéria, e que por muito desvirtuada que se encontre no estado presente, o seu âmago atómico lá permanece. A obra *Mântrica* permite esta observação na medida em que a sua essência de árvore, por muito desvirtuada e integrada num plano divergente formal, encontra-se presente numa dimensão real, material, cuja presença hilemórfica induz o observador numa inevitável relação multissensorial.

Catarina Rosendo refere ainda, que na obra de Carneiro, já não é a impressão de formas na matéria que cria a obra de arte, mas sim a própria capacidade de expressão da matéria que a cria. Para a autora, o artista descobre um movimento inverso àquele que tinha iniciado a sua descoberta das formas, nomeadamente na sua actividade de santeiro, visto que, não passa por ele a capacidade autónoma de retirar as formas à matéria, mas um momento contrário. Esta contrariedade assenta no facto de ser a matéria a detentora da capacidade de, dirigindo-se-lhe, lhe imprimir a sua realidade concreta, sob a forma de uma representação, inscrita no seu aparelho perceptivo e imaginante, que é uma imagem que, por consequência, Carneiro, irá transformar, através da obra de arte, em imagem da imagem⁸⁰². Deste modo, Rosendo parece apontar para a noção de corpo a partir de uma substancialidade negativa, ou pela negação empírica do corpo, levantando a possibilidade da corporalidade assente na obra ser a imagem segunda da imagem inicial da natureza. Esta particularidade convoca para a obra uma autonomia e emancipação concretas da matéria em relação ao artista, que tal como em Bachelard, Caillois, contém uma presença de resistência à sua aniquilação (p.267-73). Por muito que o artista trabalhe a matéria, a

⁸⁰¹ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in *Ibidem*, p.73.

⁸⁰² ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.177.

sua inexorabilidade essencial permanece, e por isso, tem de ser o artista a perscrutar e atentar nos movimentos mutacionais que a energia do objecto lhe vai comunicando.



Figura 28- Alberto Carneiro. Mantra da floresta, 2004-05. Madeiras de tola e castanheiro. 115x250x115cm. Colecção do artista. Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015. Alberto Carneiro.

Rosendo indica que a questão do sujeito que perpassa a obra do escultor desvenda-se um pouco mais nesta situação seguinte. Tal como o espaço encenado da obra de arte é o lugar onde a matéria real se torna representação significativa e objecto anamnésico, a matéria é o lugar onde o sujeito se torna imagem de si. Ora, esta capacidade de o sujeito se auto-reconhecer por intermédio da matéria é o que enforma o seu potencial comunicativo e conceptual⁸⁰³ pois ela funciona como uma extensão através da qual se realiza a relação do sujeito com o mundo natural⁸⁰⁴. Daqui resulta que a matéria domina a conceptualização artística, cabendo ao artista uma espécie de mutação simbólica na própria objectualidade matérica⁸⁰⁵. Numa exposição na Galeria Fernando Santos,

⁸⁰³ A obra *Mantra da floresta* é um exemplo da relação do artista com a matéria através de uma comunicação profunda.

⁸⁰⁴ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.177.

⁸⁰⁵ Neste sentido encetamos relações com a noção de *corpo-espelho* estabelecido por Arthur Frank onde o ente se vai transformando no objecto de visão desejante, pela metamorfose (p.81).

intitulada *Ser no não ser*, de 2006, Bernardo Pinto de Almeida explica a notação feita pelo artista. O próprio da obra de arte prende-se com a sua função primordial de abrir espaços no espaço, de dar corpo à subjectividade, numa dimensão em que o homem transita de si-mesmo para uma experiência infinitamente mais aberta que é a do ser. É também uma experiência escultórica, perceptiva, estética, sensorial, que autoriza a dissolução ainda de todos os nomes, também o do homem e do ser, num não-ser da obra que re-instaura subtilmente uma ligação a uma natureza primeira, cósmica⁸⁰⁶. O ser no não-ser pressupõe deste modo, uma espécie de negação da individualidade, da problematização da posse autoritária, para desembocar numa relação igualitária entre entes- sujeito e matéria. A dissolução do ser abre caminho para uma plena integração do não-ser na obra.

“A realidade criativa é a de questionar as respostas da arte, no sentido de abrir a percepção para outros sentires e pensamentos do corpo”⁸⁰⁷. Para o artista a arte é uma realidade assente sobre postulados empíricos que se abre às intuições e se projecta no mundo simbólico de quem a frui como metáfora de uma realidade mais profunda do ser, que apenas se revela após a experiência e evidência do acto criador. Existe em Carneiro a consciência de que a arte detém o poder comunicacional por intermédio da utilização metafórica, operada através de uma revelação de algo suscitador íntimo e de pensamentos consubstanciados no universo do observador, transformando a sua sensibilidade estética e o seu entendimento artístico. “A identidade é mutável. Intuí-lo e sabê-lo é ter a consciência de a não ser”⁸⁰⁸. A arte, para o artista, concede a tranquilidade do sujeito ser diverso, de poder mutar-se naquilo em que se compatibiliza⁸⁰⁹. A identidade na obra de arte, encontra-se num estado paradoxal. Se por um lado, o artista integra-se na identidade da matéria, como uma extensão corporal, por outro, é no não-ser, na sua negação individual, que o artista pode preencher os espaços de ligação da matéria à natureza primeira, cósmica, que menciona Bernardo Pinto de Almeida.

⁸⁰⁶ Almeida, Bernardo Pinto de. “*Os nomes de uma obra*” in CARNEIRO, Alberto. *Ser no Não Ser*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.19.

⁸⁰⁷ Excerto textual inserido nas notas biográficas sobre o artista in *Ibidem*, p.47.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ *Ibidem*.



Figura 29- Alberto Carneiro. O Laranjal- Natureza envolvente, 1969. Terra, metal, tela, áudio, laranjas, feixe de luz. Dimensões variáveis. Instalação no Centro Galego de Arte Contemporânea. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

“Tornei-me inquietação de mim na procura da única relação estética com a vida: a obra de arte do meu corpo todo como trajecto”⁸¹⁰. A obra *O Laranjal – Natureza envolvente* convoca todos os sentidos de um corpo senciante numa reunião plástica, sensorial e estética que Alberto Carneiro expõe num espaço galerístico, a partir da periodicidade cíclica dos ritmos da natureza. Nesta obra, o artista utiliza terra retirada de um campo, laranjas, metais, telas, um ficheiro áudio e um feixe de luz. Esta congregação heteróclita não pretende mimetizar necessariamente a exterioridade natural, nem tampouco reproduzir as mutações existenciais de cada elemento natural. Este aglomerado pretende indicar ou convocar, por intermédio das acções do corpo e das suas relações fenomenológicas e sencientes, um retrato simbólico, poético de uma acção metaforizada em natureza artificial. A natureza artificial representa para o artista a possibilidade de

⁸¹⁰ “Das notas para um diário” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.31.

transmutar a dinâmica experiencial de um enquadramento biológico/natural, para uma conceptualização repleta de possibilidades pregnantas de rememoração, que caberá a cada entidade observadora recolher ou exponenciar a partir de si, para o lugar da obra. Não só, o observador pode recolher as sensações que se enformam num aparelho semiótico de funcionamento signifiante, como também essas relações tenderão a dinamizar e a incutir uma intensificação múltipla de energias colocadas no lugar da instalação da obra.

Catarina Rosendo pormenoriza a instalação da obra. Formalmente, a obra define-se por um chão de terra, rectangular, sobre o qual assentam, na vertical, dois panos em chapa metálica, onde no vazio que as separa, constitui-se um cubo aberto, dividindo toda a área de terra em três partes distintas. Numa das partes exteriores há uma laranjeira plantada na terra, com laranjas caídas à sua volta e uma representação da sombra da árvore, em pano cru, pousada na terra no sentido longitudinal e no lado oposto ao da chapa metálica. Esta tem desenhada, na face externa, a imagem da árvore. Um foco de luz, colocado no chão entre a laranjeira e a chapa, funciona como uma espécie de luminosidade que brota da terra. Na extremidade oposta, a chapa metálica apresenta um recorte com a forma da laranjeira. Do solo emerge uma gravação sonora, em continuidade e audível em todo o recinto expositivo. No projecto, Carneiro, define-a como a voz da terra, e ela é composta por quatro gorjeios de pássaros com um grau de intensidade crescente e por uma voz feminina que diz quatro textos que percorrem o ciclo das estações. A cada módulo silêncio/som corresponde uma estação do ano e a passagem de todo o ciclo natural regista imagneticamente as diferentes fases da laranjeira a partir da transformação anual da terra ao longo das quatro estações⁸¹¹. Desta forma, Carneiro convoca a totalidade sensorial experiencial apta ao ser, no confronto do homem com a natureza, da integração do carácter microscópico humano na macroscopia natural, na sua mutabilidade anual, e por isso, imutável na sua eterna transformação. Nestes textos referidos, que representam as estações do ano, o artista vai explorando as relações vitais e de desaparecimento das raízes

⁸¹¹ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.1161-162.

que se desdobram na primavera, até ao crescimento dos frutos no verão, às simbioses do corpo ser terra e árvore no outono, até ao adormecimento da laranjeira no corpo do ser⁸¹².

Nesta obra, verificamos a potenciação elaborada pelo artista de convocar num retrato extenso da natureza, uma figuração simbólica de representação criadora, que num espaço fechado, galerístico, consegue traduzir, a multivocidade de mutações e de espelhamento e forças e devires, concentrados na imagem inicial da laranjeira. A laranjeira central na obra, permite um desdobramento sógnico, a partir da sua inicial instância de ser árvore, de ter um corpo de árvore, alastrando a sua vivacidade e a sua regularização biológica e vegetal para o espaço potencial da obra e para o espaço concreto do lugar escolhido. É o artista que nos explica, “procuro habitar o corpo meu em cada corpo outro, morar nele e recriá-lo no mais íntimo viver, deixando disso testemunho indelével que cada qual retoma como própria identificação, como necessidade de a ser e de se dar e receber esteticamente, dramático ou épico, pelo fingimento de não-ser”⁸¹³. Esta habitabilidade, conformada pela necessidade contínua do corpo do artista se transmutar em forças enérgicas, destituídas de corporalidade num sentido tradicional do termo, leva a que os corpos se unam numa reciprocidade sem refreios nem fronteiras, onde a presença do artista se envolve na sua totalidade, como um fingimento do não-ser. O não-ser como vimos em Bernardo Pinto de Almeida, recusa o organismo e os limites do corpo, e tal como Artaud propôs, desenvolvido posteriormente por Deleuze & Guattari, este corpo-sem-órgãos (p.83-9) é a possibilidade que Carneiro tem de se imiscuir como presença tanto activa, como passiva, no corpo da laranjeira, no corpo da terra, e até na própria artificialidade da gravação de voz.

Catarina Rosendo questiona os processos autorais, que enformam uma obra, os seus limites, as suas possibilidades e as suas marcas gestuais próprias ou retiradas de elementos externos ao pensamento do autor. Para isso, a questão autoral prende-se também com o

⁸¹² Algumas das frases que representam estes estados são as seguintes: “As raízes da minha laranjeira penetram fundo no meu ser... eu e ela florescemos a primavera.”; “crescem os frutos da minha laranjeira e o âmago de mim se transforma em vida... eu, a terra, e ela, a laranjeira, somos um universo de energias vitais.”; “simbiose de me ser terra e árvore em tempo de outono. Profundez e plenitude no cair das folhas.”; “Adormeço a laranjeira no meu ser... as energias se aquietam em mim e a seiva pulsa ao ritmo deste tempo de inverno. Eu, a mãe, resguardo esta árvore no calor do meu ventre.” In “*O Laranjal – Natureza Envolvente a voz da terra*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.69-70.

⁸¹³ “*O outro por ele mesmo*” in Ibidem. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.38.

da origem de obra de arte, não parecendo resolver-se com a simples desaparecimento do autor, porque o problema da autonomização do objecto artístico permanecerá. Neste pensamento próximo àquele definido por Roland Barthes, que propôs o conceito de *morte do autor*⁸¹⁴, precisamente para abrir as fronteiras que limitavam a liberdade do espectador, naquele caso, do leitor, para definir num laço indestrinçável tanto a presença autoral do escrito, tanto a presença de quem o lê. Contudo, Michel Foucault, reposiciona o problema, incutindo-lhe não a liberdade totalizante que Barthes propunha, mas um espaço existencial onde se constatasse uma espécie de sobrevivência do autor, apesar da voragem do leitor. A declaração da morte do autor deve então, ser substituída pela localização espacial deixada em vazio, perscrutando consequentemente as fendas e aberturas aí verificadas, podendo ser determinadas pelo autor. Rosendo defende que neste contexto, o nome do autor surge como elemento que confere unidade à produção que este realiza ao longo do seu percurso, pois é ele que caracteriza o modo de ser das suas várias obras, permitindo que sobre elas seja efectuada uma abordagem que as engloba num todo. Este todo permite que haja uma relação próxima entre todas as contradições, transformações, evoluções ou deformações, ou seja, numa única presença activa da obra, tanto o autor como o observador possam ter um espaço próprio de interferência e projecção⁸¹⁵.

Foucault, acredita que o nome do autor não transita do interior da obra para o indivíduo real, exterior, que o produziu, mas antes, insere-se, como Alberto Carneiro faz, subrepticamente como o seu corpo simbólico, no seio interior da obra, abrindo um contexto a partir do qual a recepção de presença seja possível. Vejamos as palavras do autor: “... o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes,

⁸¹⁴ É interessante notar, que para as condições de leitura, Barthes propõe uma espécie de erotização dela e da produção textual que pressupõe. O autor, refere que o texto tem uma forma humana, sendo uma figura, um anagrama do corpo, na medida em que ele espelha um corpo erótico. O prazer do texto seria irreduzível ao seu funcionamento gramatical, tal como o corpo e o seu desejo seria irreduzível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é o momento em que o corpo singular vai seguir as suas próprias ideias, pois, para Barthes, o seu corpo não tem as mesmas ideias que o *eu*. In BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Edições 70, Lisboa. 2009, p.140. Parece voltar novamente a ideia de corpo desejante afastado irreversivelmente do corpo tutelado pela cognição envolvida na mente e extensiva ao pensamento.

⁸¹⁵ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.112.

as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos”⁸¹⁶. Deste ponto de vista, para Rosendo não é o indivíduo que transita para a obra, dotando-a de um fundo justificativo e totalizante de forma a poder canalizar todas as suas movimentações enérgicas, mas é a obra, que na sua globalidade e variedade, necessita de um campo de coerência que se projecta depois, sobre o seu autor. O que Foucault pretende ressaltar, prende-se com a apreensão do autor a partir daquilo que a sua obra diz sobre si mesmo, e numa espécie de imitação da arte pela vida, tudo o que envolve as concepções, explorações, dinamismos metodológicos imersos na obra, são elementos funcionantes de uma certa encenação que ilusoriamente pode explicar o indivíduo, mas que no fundo, classifica e insere o autor numa discursividade. Com isto, Foucault, propõe a obra de arte como o dispositivo prioritário que fornece o campo de emergência do seu autor, sendo de certa forma a sua origem⁸¹⁷. Alberto Carneiro, nesta discursividade final, apresenta o resultado das complexificações estabelecidas entre si e o corpo da matéria, onde o observador pode acrescentar mais uma camada significativa ao processo contínuo da representação autoral na obra.

A obra *tempo de ver, tempo de ser árvore e arte*, de 1996, traduz este campo de emergência que menciona Foucault. Na obra encontramos um dispositivo espacial, composto por quatro paredes, onde duas delas estão repletas de esculturas produzidas em bronze, que numa sequencialidade rítmica horizontal perfilam o espaço central pelas suas ondulações, figurações, sempre divergentes, mas sempre apontadas para a essência de tronco. No chão, existem duas figuras centralizadas em relação às referências axiais específicas do espaço, onde uma pedra e novamente um bronze de maiores dimensões, se identificam mutuamente, numa relação matérica primordial. Contudo, o elemento perturbador, ou melhor, dissociativo está na parede central, onde se verifica uma fotografia que retrata uma paisagem, ou um caminho ladeado por árvores frondosas. A primeira significância que nos parece canalizar a nossa atenção, prende-se com os objectos escultóricos que se associam num retrato possível da artificialidade natural, pretendida pelo artista. Ora, esta artificialidade, procura, perscruta, inventaria caminhos

⁸¹⁶ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega, Lisboa. 2000, p.45.

⁸¹⁷ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.113.

e possibilidades interpretantes dos elementos naturais encontrados na natureza, para posteriormente serem incorporados simbolicamente pelo corpo do escultor e devolvidos à presença natural por intermédio de um corpo outro. Este corpo outro, associa-se a uma ilusória reprodução mimética dos troncos naturais de madeira, por um carácter paradoxal.

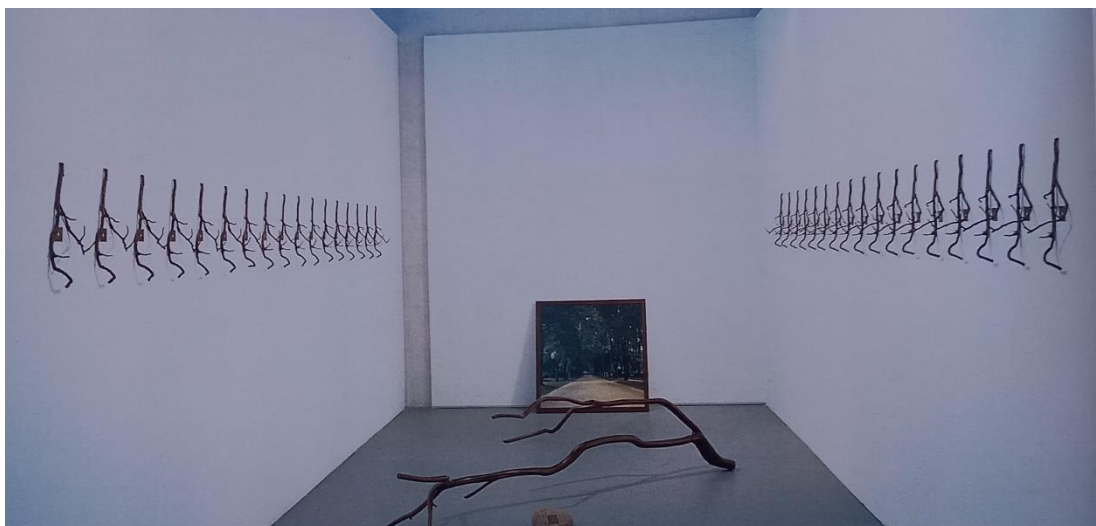


Figura 30- Alberto Carneiro. Tempo de ver, tempo de ser árvore e arte, 1996. Bronze, fotografia, pedra. Dimensões variáveis. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Alberto Carneiro.

Se por um lado, o artista trabalhou-os numa materialidade cujos recursos se encontram no seio da natureza, acaba por os transmutar, um pouco como o *corpo-receptor-emissorde-forças* porposto por José Gil (p.76), para denotar a sua capacidade orgânica de integrar outros pressupostos antitéticos à sua essência, fazendo-os desembocar numa representação que está num para-além da sua constituição elementar. Por outro lado, é precisamente nesta materialidade, que Carneiro, num processo de devir e metamorfose, convoca o bronze para se tornar árvore, para se esclarecer na sua autonomia brônzea a partir do retrato arborescente da sua natureza. O que aqui verificamos, passa por um acto metamórfico, supra-mencionado, que detém o poder artístico de convocar para si todas as transformações possíveis e necessárias ao desejo de quem as trabalha. Neste caso, Carneiro, indica-nos uma espécie de natureza fantástica, desenvolvida por Roger Caillois, ao encontrar no âmago atómico da matéria novas potencialidades e sugestões (p.270)

Porém, o elemento estranho à composição funcionante pela operação fotográfica instalada no centro de um determinado eixo visual, coordena todas as forças e asserções que o observador pode dela fazer. A fotografia continua de certo modo, a problematização das forças metamórficas da natureza, porque desta feita, o seu carácter semiótico estabelece uma representação extra-natural, mas é precisamente esta exploração artificial, o elo comunicante entre as peças estabelecidas na instalação. A pedra, convoca a força do bronze, o bronze ao metamorfosear em tronco, convoca para si a extensão da montanha inserida numa paisagem arborescente, ao mesmo tempo, que a fotografia promove uma continuação referencial dessa mesma paisagem. Naturalidade contra artificialidade, organismo contra corpo imutável. A fotografia parece ainda, não só potenciar relações heteróclitas sógnicas que se vão estabelecendo entre os elementos, mas também numa espécie de espaço tradicional euclidiano, oferece uma ilusória janela para a exterioridade do plano, como se de um recurso a um único ponto de fuga se tratasse. Deste ponto de vista, a obra pode ser enquadrada a partir de um dispositivo bidimensional que perspectiva a tridimensionalidade pelos eixos referenciais que incidem na paisagem como abertura para o mundo. A ironia e a paradoxalidade encontram-se desmontadas, precisamente pelo facto de a fotografia ser o único elemento artificial dos vários aqui incluídos, a potenciar a possibilidade de fuga para um horizonte indefinido. Claro está, que a fotografia, como mais um elemento, reposta-se à sequencialidade proposta pelo artista de convocar para a sua obra várias representações da natureza. Numa primeira instância, temos a naturalidade da pedra, numa segunda acepção temos o bronze desvirtuado em tronco, portanto um elemento natural divergente teleologicamente, e por fim temos o retrato artificial da natureza, representado pela fotografia. “Deixar que a obra se distancie, que tudo lhe seja indiferente e recriá-la pela ausência e na presença de cada qual e de todos”⁸¹⁸.

O observador ao se distanciar da obra, tenderá a recriá-la na presença e ausência, o que de certa forma, neste caso preciso, torna-se uma acção dinâmica, visto que o artista joga precisamente com formas interiores e exteriores, naturais e artificiais, artesanais e de reprodutibilidade técnica. A sua recriação tenderá a englobar todos estes elementos num conjunto heterogéneo, mas que caminha para uma univocidade sensorial e

⁸¹⁸ “Corpo texto, apenas” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.45.

conceptual identificada pela presença do corpo natural através da naturalidade do corpo. “A obra mostra-se e suscita o desejo da morte do próprio corpo, vida já do outro lado do espelho, à sua imagem e semelhança”⁸¹⁹. A presença do corpo, pode ser, como Carneiro refere, a morte do próprio corpo, a eliminação do corpo do artista, para poder ser mais bem integrado na pertença à natureza proposta. Essa morte representa a vida do outro lado do espelho, tal como os materiais naturais não morrem simbolicamente pela fotografia, mas tendem a mutar-se eles próprios no *continuum* proposto, o de abarcar a natureza e a instrumentalização tecnológica. A imagem e semelhança são dois conceitos que se estendem do corpo da pedra e do bronze até à fotografia, tal como a fotografia apresenta na sua representação uma extensão virtual e simbólica dos elementos da pedra e do bronze.

Paulo Pires do Vale, utiliza a noção lacaniana de *exterioridade íntima*, para expressar aquilo que a um tempo, parece pertencer e não pertencer ao indivíduo, denominado por *extimite*⁸²⁰. Para o autor e no seguimento empreendido por Lacan, é a característica de uma coisa que é igualmente exterior e íntima, e por isso, aceitar a extimidade é o modo perene de afirmar a ex-centricidade do sujeito, descentralizando-o. Mostrar que o seu ponto central lhe é exterior, do mesmo modo que o outro, o lado externo é o seu interior, visto que se encontra implicado já nele. Neste ponto particular, a extimidade representa algo vindo de fora do sujeito, ao mesmo tempo, que o sujeito encontra nele uma intimidade referencial, que por uma técnica de descentramento, implica uma consubstanciação de vários corpos num só, vários estados num só, e, no entanto, experimentando-os como estrangeiros. O conceito de extimidade permite escapar ao binómio interno/externo, pela sua dialéctica plástica de contínua reinvenção. Paulo Pires do Vale esclarece, que o dentro e o fora são permutáveis e não contrários, ou seja, não se opondo nem a intimidade nem a exterioridade⁸²¹. Em Alberto Carneiro, existe esta forma

⁸¹⁹ “Corpo texto, apenas” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.45.

⁸²⁰ A definição é explicada de um ponto de vista estrutural da teoria da linguagem em LUBOWICZ, Hanna. *Extimacy (extimite): From structural theory of language to affective theory of ex-centric subject*. Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences. P.47-50. Disponível em < <https://core.ac.uk/download/pdf/270077959.pdf>> consultado em 10 de Janeiro de 2023.

⁸²¹ “Uma é o núcleo da outra. (Um outro exemplo: a natureza é um Outro, um fora, mas também a nossa própria vida, o rio que em nós corre. Outro exemplo: o reino infantil que em nós permanece e, no entanto, surge já como um país longínquo).” VALE, Paulo Pires do. “O Reino da Infância” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.25.

de exterioridade íntima, parte de si, e no fundo, já de si diferente. O resultado prende-se, com a relação íntima estabelecida entre o artista e a terra, com as árvores, com uma linguagem primitiva, antes da linguagem escrita. O seu trabalho dá forma ao mundo, como refere o autor, e por isso essa relação pertence ao reino da extimidade, sendo essa a forma possível do escultor colocar no mundo uma diferente dimensão, revelando na natureza o seu poder infinitamente criativo⁸²². “Enxertando na vida algo que vem do exterior, e que se lhe torna íntimo e inseparável, porque na verdade isso que parece estranho é a própria força vital, é a intensidade da vida, que é activada”⁸²³.

O autor acredita que a obra de Carneiro é uma reflexão sobre o enxerto, convocando para isso, o pensamento filosófico, ou a tradição literária, na natureza. Enxertou também a sabedoria do trabalho manual, do corpo a corpo com a matéria, quer na tradição conceptual artística, quer numa inventariação artesanal de produção. Englobou o sensual e o conceptual, o material e o espiritual, inserindo, por consequência, vida na própria vida, vida no seio da arte, de arte no seio da vida, e de acrescento artístico na própria arte. “Por esta enxertia, um ente estranho torna-se parte de um outro, revitaliza-o, activa nele possibilidades que antes lhe eram desconhecidas, tornam-se um, mantendo a sua diferença”⁸²⁴. É recebido, por isso, como hóspede e estrangeiro, como um corpo estranho, que no fundo, é mais uma extensão de si. Este enxerto, nas palavras do autor, é o que permite a activação do estado de nascimento, do lugar-infância, não encontrado num passado historicamente concebido, mas na interioridade ontológica de cada um. O olhar de Alberto Carneiro sobre a natureza, não se desenvolve a partir de uma captura possessiva e autoritária para a definir nos moldes plásticos da mimese, mas antes, como sinal de potência de vida, como a evidência dos processos que se desenvolvem através da materialidade natural. “A natureza não é algo que nos é estranho, mas é algo de que fazemos parte, que somos”⁸²⁵. A escultura da matéria revela forças e dinâmicas, não somente pela evidência tridimensional objectual, mas a partir de uma convocação e revelação dos sentidos através dela. “As obras não se fecham na sua perfeição, na sua

⁸²² VALE, Paulo Pires do. “O Reino da Infância” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.25.

⁸²³ Ibidem.

⁸²⁴ Ibidem, p.26.

⁸²⁵ Ibidem.

completude, mas abrem um espaço vazio, possibilidade de relação. Estado de abertura. A sua obra exige outros – que se tornam parte dela. Extimidade”⁸²⁶. Neste sentido, Giovanni Anselmo explica que a energia em si mesma nunca é nem poderá ser visível, mas manifesta-se através dos efeitos do seu raio de acção e agenciamento dinâmico. A inserção da energia na obra não serve para demonstrar a sua existência, mas para explorar a permanência da sua actividade. A obra reúne o primitivismo sensorial que a energia carrega na sua manifestação para depositar na materialidade⁸²⁷.

Este espaço de extimidade é elaborado na obra de Carneiro, pela verdadeira possibilidade de se tornar um lugar repleto de horizontalidades de visão que não se coadunam numa singular perspectiva, ou ponto de vista, antes, criando aberturas próprias, de espera e de atenção, que provocam sensações exteriores, reunidas na intimidade de cada um. “A obra pode transformá-lo num útero pronto a dar à luz não será essa a sabedoria da terra? Fazê-lo descobrir o estado de nascimento”⁸²⁸. O espaço reunido e convocado pela obra de arte, pode fazer incidir no corpo do espaço, e no espaço do corpo uma simbiose e reunião de divergências aglomeradas num todo simbolizado e poetizado pela convocação espiritual e material proposta na evidência física da obra.

“há sempre uma ideia geradora na formação de cada obra, mas essa imagem não se configura num acto ilustrativo, nem tem contornos precisos, transforma-se nas mutações que a criação impõe como movimento para a superação do já percebido. Cada gesto, instintivo e logo consciente, transcende-se como descoberta. Tudo aquilo que se pode trabalhar poeticamente ao reconhecer-se os conflitos, as contradições, os acasos, as fantasias, as revelações da obra, torna-se matéria, vontade transformadora... a obra de arte é assim simulacro do seu estar pela consciência fragmentada das mutações do ser do seu fruidor”⁸²⁹.

A obra de arte como simulacro é explorada durante a década de 70, quando Alberto Carneiro começa a utilizar a fotografia e a documentação dos lugares naturais, para promover o contacto directo e sem mediações do corpo com o corpo da natureza. Isabel Carlos refere que durante esta década, Alberto Carneiro percorre o país analisando e

⁸²⁶ VALE, Paulo Pires do. “O Reino da Infância” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.26.

⁸²⁷ ANSELMO, Giovanni. “L’energia in sé non è mai visibile” in *Arte Povera Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*. Abscondita, Milano. 2011, p.100.

⁸²⁸ VALE, Paulo Pires. “O Reino da Infância” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.27.

⁸²⁹ “Momentos/Fragmentos/Analogias” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.50

investigando formas e procedimentos do amanho de terra no meio rural, tarefa, da qual recolherá os materiais e resultados, aplicando-os posteriormente nas obras, nomeadamente nos dois exemplos que se seguirão. Esta recolha não pretende inserir-se numa conceptualização revivalista, nem saudosista de um passado já findo, mas de um material intelectualizado, repensado e tomado como meios plásticos e de pensamento na realização estética⁸³⁰. A acompanhar o resultado plástico, Carneiro desenvolve as premissas e finalidades práticas, escritas para serem apresentadas com as fotografias e elementos resultantes das operações estéticas. Carlos, refere que estas obras são profundamente enformadas por um vocabulário e uma intencionalidade em sintonia com os enquadramentos internacionais, nomeadamente da *land art* ou da arte conceptual, bem como estes textos são revelados à luz de um programa intencional aberto não só ao corpo do artista, mas também exequível e passível de ser aberto a quem tentar posicionar-se na operação estética em questão. O uso da fotografia a preto e branco que regista e documenta a acção, mostrada numa sequencialidade narrativa, do corpo do artista projectado sobre uma paisagem, ou num meio natural, para a autora, reforça a exclusão da pretensão naturalista ou diarista, para, ao invés, revelar uma segunda natureza, integrada numa profundidade não reproduzível da união entre corpo e meio natural. Carneiro refere que “A minha não utilização da fotografia a cores vem desse propósito de me distanciar da natureza natural para a poder recriar como natureza segunda, a da arte”⁸³¹.

O artista refere que o processo não escultórico destas obras prende-se com a noção do corpo como metáfora, como símbolo, precedido pelas suas marcações no espaço. Verifica-se também uma procura de distanciamento em relação às suas possibilidades de representação, projectando-as sobre a natureza e retomando esta como segunda natureza,

⁸³⁰ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.16.

⁸³¹ Alberto Carneiro em conversa com Maria Helena de Freitas in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.1196-197. “Quando uso a fotografia como mediação entre as minhas actuações na natureza e na paisagem natural e os espectadores, procuro transitar a mensagem através desse meio. A obra é o registo fotográfico na organização mostrada, revelada em público na galeria ou no museu. A minha acção performativa na natureza foi um meio para realizar a obra. O autor, o espectador e a obra são a unidade significantes que se revela nos lugares da arte.” In CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.36.

na ausência dele e na presença da obra. São disso exemplo as obras “*Trajecto de um corpo*”, “*a floresta*”, “*o ribeiro*”, “*o mar para além do labirinto*”, que percorrem uma espécie de testamento, na premonição de que o corpo físico desapareça em breve, consciente da sua finitude. Para o artista trata-se da noção de corpo subtil como substância do corpo físico e do corpo mental na permanência da obra⁸³². Apesar destas obras possuírem uma dimensão ritualística ou mesmo de acto performativo, aproximando-se da Body Art, ou da noção de body-action entendida por Victor Gonçalves, Isabel Carlos, acrescenta que, no entanto, tendem a afastar-se pelo facto de nunca terem sido públicas, nunca terem ocorrido em frente a um público, e pela sua ocorrência em lugares isolados da presença humana⁸³³. O artista explicita que a arte é um conceito abstracto que pode tomar sempre um outro significado. A noção de arte articula-se pelos dispositivos imagéticos antecedentes que o sujeito dela pressupõe, acrescentado a uma vontade de transformação dos sentidos nela encontrados. Tudo isto conduz a uma mutação de sensibilidade e de pensamento sobre o conceito de arte. O que é certo, para o escultor, é o facto de que nela e do lado da sensibilidade poder ser encontrada uma gama sensorial vinda da contemplação da natureza natural⁸³⁴. Há de facto uma reestruturação dos métodos de trabalho do artista, neste período, onde a escultura desapareceu, como grande mediadora, entre o corpo do artista e o corpo da matéria, para dar lugar a uma concretização fusionada de corpos mútuos, que se interligam na reciprocidade das suas acções. As obras *Operações estéticas em Vilar do Paraíso*, de 1973 e *Trajectos de um corpo*, de 1976-7, atestam a profundidade dos corpos que se transformam e se condicionam mutuamente.

⁸³² CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.197.

⁸³³ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.17. “Neste sentido, poderíamos dizer que se aproximam mais das intervenções na natureza de um Robert Smithson, mas a escala humana e quase intimista distancia-as do registo de monumentalidade e do domínio quase megalómano sobre a natureza dos projectos daquele artista norte-americano.” In *Ibidem*.

⁸³⁴ “Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora”. In CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.56.



Figura 31- Alberto Carneiro. Operação estética em Vilar do Paraíso, 1973. 38 Fotografias sobre papel impresso. 42,4x30,1 cmcm. Colecção Fundação de Serralves. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

Em operações estéticas em Vilar do Paraíso, verifica-se uma sobreposição de camadas, isto é, a escultura construída no sítio da operação; sobre as esculturas vivas da natureza. Deste modo, a escultura representada pelas mãos do artista, pertence mais ao âmbito natural de evidência naturalizante, do que propriamente à criação desvirtuadora que o artista incutiu na matéria para a englobar numa evidência formal. Raquel Henriques da Silva, explica que as medas de palha compostas pelo camponês são marcadas pelas fitas colocadas pelo artista. As grandes pedras são assinadas e datadas, sob o hieróglifo emblemático que as integra numa totalidade. Os percursos, rigorosamente esquematizados, são feitos de passos, pausas e gestos ritualizados, registados em fotografia, e constituem o acto desejante de entrega e posse. A conceptualização do próprio percurso indicia a transmutação dos fluidos naturais em conceito estético⁸³⁵. A noção de site-specificity, abordada anteriormente, entre na relação directa do lugar

⁸³⁵ SILVA, Raquel Henriques da. "Alberto Carneiro: os corpos da escultura" in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia. 2001, p.27.

escolhido pelo artista como albergue de fruição estética. Por um lado, existe uma vertente indefinida de um local não marcado por nenhuma referência artística, somente relacionado com o cultivo da terra, e por outro lado, temos a presença do artista que no mapeamento horizontal homogéneo, cria um lugar, como entende Yi-Fu Tuan e Maderuelo (p.161-66), demarcando-o do restante espaço. Deste ponto de vista, a escultura naturalizada, apanhada do amanho da terra, faz com que os processos naturais da natureza, não sejam expostos a nenhuma instrumentalização técnica, nem a nenhuma espécie de reificação objectual (Arendt, p.248-50), mas apenas uma escolha, uma selecção, recolhida do meio, para nele permanecer, convocada para ser obra de arte.

Para Catrina Rosendo estas obras, nomeadamente a peça *os trajectos de um corpo*, pertencem mais do que nunca a uma ordem do particular, de uma intimidade sem precedentes, assumida como uma operação claramente pessoal. O modo como o escultor interage nestas peças, com a pedra, o ribeiro, a floresta, o mar, parece ~~ser~~ implicado num âmbito estritamente privado, como algo semelhante a uma relação amorosa, estabelecida entre o autor e a matéria, fazendo sentir o observador, como uma espécie de intruso, ou mesmo implicado numa cadeia associativa voyeurística⁸³⁶. Em *trajectos de um corpo*, o escultor torna-se em operador estético. Raquel Henriques da Silva, indica o papel activo do escultor na identificação com a pedra que recolhe, delicadamente fura, faz viajar colada ao seu corpo nu que sobre ela medita, apresenta numa sala de exposições, disposta sobre o chão, e volta a instalar no ponto de partida⁸³⁷. Existe uma fusão totalizante entre o corpo e a natureza, que num âmbito íntimo, coloca o próprio observador num lugar passivo, algo que não poderia acontecer com a escultura trabalhada. “O trajecto de um corpo, é provavelmente o meu trabalho mais autobiográfico, no sentido que é um trajecto sobre mim mesmo, sobre a minha consciência. É um duplo trajecto na paisagem vivida e através da pedra”⁸³⁸. O artista explica que a pedra retirada de um meio aquático, numa praia que estabelece relações de grande intimidade com o seu corpo, ou seja, entendida, pela dimensão da experiência física. A pedra é recolhida no mar, havendo um percurso

⁸³⁶ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiro anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.11-112.

⁸³⁷ SILVA, Raquel Henriques da. “*Alberto Carneiro: os corpos da escultura*” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. 2001, p.27.

⁸³⁸ “*Sobre Alberto Carneiro, escultor – uma entrevista*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.211.

posterior que se fará através da pedra, pelo furo com duas aberturas no seu interior, correspondendo a uma consciência cultural determinada. Há, por conseguinte, uma proporção objectiva que se insere numa ritualização em torno da pedra⁸³⁹.



Figura 32- Alberto Carneiro. Trajecto de um corpo, 1976-77. Fotografias, 48 elementos. 18x24 cm.
Colecção Fundação de Serralves. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

O significado especial prende-se com a afectividade e a relação do corpo com a matéria, com a água, com a relva, por ser um lugar onde o artista tinha uma ligação de infância. Posteriormente a pedra foi retirada de um outro sítio na montanha com grandes calhaus rolados. Para o artista, era fundamental que a natureza fosse escultura. O sentido de autenticação prendeu-se com a transformação da pedra em objecto artístico, para ser depois colocada na Galeria Quadrum. Era necessário que a pedra fosse validada como objecto de arte, para ser vista e fruída num espaço simbolizado e ritualizado pelos movimentos da esfera artística, para regressar depois à montanha. Neste sentido, Carneiro acredita que se trata não só de um âmbito simbólico, mas ao mesmo tempo, de uma

⁸³⁹ “Sobre Alberto Carneiro, escultor – uma entrevista” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.212.

consciência crítica relativamente aos processos de arte⁸⁴⁰. Se as *operações estéticas em Vilar do Paraíso* implicam uma construção no local, que lá permaneçam, nos *trajectos de um corpo*, a relação estabelecida entre o artista e o elemento natural, neste caso, a pedra, inserem-se numa consubstanciação tanto simbólica, como concretizada no local específico de grande intimidade. Aqui os corpos dão-se num sentido que funde num retrato especular entre arte e vida.

A obra intitulada *Escultura dentro da Floresta* (1968-9) desenvolve-se numa fase antecedente às operações nos meios naturais, enquanto operador manual das substâncias da terra, dispostas e organizadas num todo realizável do processo artístico, fazendo corresponder o lado natural da natureza implícita no trabalho com uma preocupação conceptual e dinâmica que se desenvolve pela estruturação, composição e consequente integração no meio disposicional de observação. Alberto Carneiro refere a necessidade de a natureza “ser recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos”⁸⁴¹.



Figura 33- Alberto Carneiro. *Escultura dentro da Floresta*, 1968-9. Metal pintado, troncos de madeira, fotografias. 200x100x600 cm. Colecção Fundação de Serralves. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

⁸⁴⁰ “Sobre Alberto Carneiro, escultor – uma entrevista” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.212.

⁸⁴¹ Idem. *Alberto Carneiro 21 Desenhos e uma escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.8.

A concepção estética inicia-se pela passagem transformativa ou divergente num plano de alteridade, sem embora, perder, eliminar a fisicalidade matérica ou mesmo a sua elementaridade gravitacional, do elemento natural pronto a ser escolhido, referenciado, proposto por Carneiro para um manancial excedente de sensações cósmicas, potenciais, inqualificáveis pela discursividade normativa. Estas fazem-se corresponder através dos tempos, das memórias individuais e colectivas, levantadas por intermédio de processos anamnésicos⁸⁴², entendidos como uma modalidade de ligação do eu do artista ao eu do observador. O que vemos na obra pertence ao reino metafórico do corte com a ligação individual que os elementos nomeadamente o desbaste e o talhe da madeira sofreram, ao desvincular-se da sua concepção matricial, fundacional, mesmo de funcionalidade teleológica para acederem a um percurso inusitado de serem convocados por Carneiro a serem denominados elementos com capacidade artística.

Se por um lado a identidade da madeira percorre a intencionalidade empírica de ser realizada pela experiência sensorial, com a sua concretude e materialidade substancial, por outro, Carneiro pretende, conforme indica, que a comunicação que os elementos possam ter, na necessidade de os possuir, de os capturar para assim os trabalhar, não só passarão necessariamente pelos valores contingentes de uma determinada temporalização ou lugar em que tenha sido efectuada a operação estética, mas também pelos lugares inventariados que ocorrerão no observador aquando da recriação memorial que possam efectuar⁸⁴³. Daí a possibilidade de agrupar, integrar, *desenhar espacialmente* o trajecto, contendo ele formas horizontais e verticais inseridas num único eixo que atravessa dois planos de um mesmo espaço, ou o percurso do corpo da escultura enquanto elemento agregador e polarizador das forças naturais tangíveis, com a superação intangível da modalidade de fruir, de atingir o pensamento estético. Contudo, Alberto Carneiro nesta obra radicaliza o processo natural de pensar a natureza como o único elemento estético, ao acrescentar uma espécie de *negativo*, de objecto antitético à formação natural da madeira, como a fotografia, aqui neste caso, a fotografia de um panorama horizontal contendo árvores, como uma extensão interdisciplinar de recorrência semântica que

⁸⁴² ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.80.

⁸⁴³ “*Das notas para um diário*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.22.

multiplica os sentidos e direcções conceptuais da dimensão processual da floresta entendível.

Poderíamos pensar na fotografia, inserida como elemento agregador sob uma superfície de metal, de onde partem os elementos que se vão desdobrando ao longo da trajectória recta, desenhada pela linha ondulante que vai descendo do ponto mais alto até ao ponto longitudinal mais afastado, como um elemento desagregador, disfuncional que actua como acção disruptiva no *continuum* da percepção da naturalidade dos objectos naturais? Talvez não, ou mesmo, talvez seja esta uma das formas utilizadas por Carneiro para reunir, convocar a desagregação dissímil, para uma agregação híbrida de multiplicidades agenciais que se dialogam entre si, se agrupam num todo heteróclito e heterogéneo. O artista refere que a dimensão da reunião passa por um “corpo tactear, corpo gostar, corpo cheirar, corpo ouvir, corpo olhar, corpo acção estética de corpo, transformação do corpo ausente, arte. Por este entendimento, a arte é ser e não ser, cadinho das nossas contradições estéticas, simultaneidade de beleza e fealdade⁸⁴⁴. Não há escalas sensoriais, nem aproximações mais fidedignas à floresta proposta, mas uma simbiose pela posse, pela nomeação, pelo retrato antinómico da natureza, que juntos formam um todo indecomponível para as aspirações estéticas de Carneiro. Desta forma a reunião permite englobar processos díspares, posições *apriori* distanciadas, para fazer desembocar na obra um retrato o mais completo possível da ideia estética da sensação da natureza, da naturalidade e de que as suas diversas facetas podem conter, sejam ora mais aproximadas do objecto sensorial empírico, ora mais distanciadas como a fotografia, mediadora metafórica da canalização do real na realidade da obra de arte. Para o artista “as interpretações sobre a obra de arte limitam-na pela busca de conteúdos abusivos... A obra de arte é o ser do estar. Quem a é, é ela. E não lhe procuremos outros significados⁸⁴⁵. A obra aqui mencionada pertence à supra-significação absoluta e indecomponível de um retrato natural da natureza como espelho estético, do artista para o observador.

“A obra de arte, como poética, é sempre para mim mesmo, uma realidade empírica que transita entre pessoas e espaços e culturas, significando-se em função de questões que

⁸⁴⁴ “Das notas para um diário” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.42.

⁸⁴⁵ Ibidem, p.45.

lhe são colocadas pelos seus espectadores”⁸⁴⁶. A obra em Carneiro produz-se através dos sentidos poéticos em conluio com as perspectivas e possibilidades ideativas, conceptuais propostas pelos observadores que dela retiram a experiência multifuncional, operante por intermédio de diversas modalidades de captação e fruição, levando posteriormente à interrogação ou à convocação inquisitiva, na procura de um *algo* (p.579-80), de um estímulo, de uma rememoração presente ou latente. Porque, como refere Bernardo Pinto de Almeida, “o artista capta da natureza a sua força (a natureza da sua força) e depois a comunica enquanto tal, fugindo assim a representar o visível...”⁸⁴⁷. A força não necessita ~~assim~~ de ser envolvida como uma demonstração tangível da realidade empírica, mas pode talvez a partir dessa mesma, ultrapassar-se num desdobramento metafórico de solução estética dum estado divergente da naturalidade da natureza. A obra *Árvore: Mandala do fogo* revela por intermédio da presença matéria tridimensional, de estrutura alicerçada sobre as condições verticais e horizontais de leveza e gravidade, de diâmetro e contração formal, uma reordenação do conceito de ser árvore, da presença puramente explícita da figuração como árvore, ou da árvore como figuração concreta. É o próprio artista que revela que a árvore pode ser encarada como obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora⁸⁴⁸. Paul Valéry escreve que a obra acrescenta na pluralidade de significâncias, as ideias que derivam da ideia de uma árvore, nunca podendo limitar-se àquilo que é suficiente. “Tal é a vantagem, e a desvantagem, de estar sujeito aos objectos reais; cada um deles é uma pluralidade de coisas para o homem e pode entrar numa pluralidade de utilidades diferentes para os seus actos...”⁸⁴⁹.

⁸⁴⁶ Alberto Carneiro *Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.15-19.

⁸⁴⁷ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Os nomes da obra* in *Alberto Carneiro Ser no Não-Ser*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.14.

⁸⁴⁸ “Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.102.

⁸⁴⁹ VALÉRY, Paul. *Eupalino ou o Arquitecto*. Vasco Santos Editor, Lisboa. 2022, p.50.



Figura 34- Alberto Carneiro. Árvore: Mandala do fogo, 1989-90. Madera de Boj. 280x350x350 cm.
Colecção Fundação de Serralves. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

Para o artista, o processo de criação pertence às indagações, às dúvidas consequentes e à procura incessante de respostas por uma via inventiva artística. É espiritual a sua essência, mas não num sentido de identificação concreta com o carácter ou com aspectos metafísicos do ente. “Vou buscar as figuras e o conceito da Mandala ao Tantra”⁸⁵⁰. Esta procura, contudo, não tem na sua obra uma influência orientalista ou orientalizante determinante. O interesse pelo Zen, pelo Tao e pelo Tantra não está determinado na obra a partir de uma convicção doutrinária. Quando Carneiro escolhe a Mandala, como algo que será utilizado pela sua figura simbólica, ela é encarada como símbolo e como imagem poderosa que agrega e revela a unidade de um *eu* e do universo, um cosmos. Quando existe esta relação com o Tao, é revelado uma dimensão que já tinha de certa forma, antecedentes espirituais integrados no artista, embora ainda indistintos. Com isto, afirma que as dicotomias ocidentais parecem falsas, pela sua falta de contrariedades e elementos negativos que se oponham, visto que a mandala projecta a unidade entre as coisas, por

⁸⁵⁰ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.23.

muito antitéticas que sejam. Para se compreender o alto, determina-se o baixo, a direita da esquerda, a frente, do trás. Para que o discurso se esclareça, o artista sente a necessidade mandálica de tudo convocar e agrupar, sendo essa aproximação pela sua figura, um acto possível de reunião. No fundo, o que se entende por princípio na sua obra, passa pela utilização da natureza como matéria, entendida como a consciência ou a demanda implícita da energia que emana das coisas e que circula entre elas⁸⁵¹.

Carl Gustav Jung refere que a palavra mandala foi escolhida para designar o círculo ritual ou mágico utilizado especialmente no lamaísmo e na ioga tântrica, como *yantra* ou instrumento de contemplação. As mandalas orientais usadas nos cultos são configurações estabelecidas pela expressividade dos movimentos do corpo. A mandala é uma imagem mental que só pode ser construída através da imaginação por intermédio de um ente iniciado nas práticas tântricas. Nenhuma mandala é igual à outra, contendo particularidades individuais que diferem. A verdadeira mandala é sempre uma imagem interior, construída pouco a pouco pela potência activada da imagem interna, somente em períodos de distúrbio do equilíbrio anímico, ou quando se procura um pensamento abstruso, que escapa aos códigos sagrados imanentes. Ela tanto pode ser configurada num sistema quaternário, como também a partir de uma roda da vida que incide em três princípios, a concupiscência, o ódio ou a inveja e a ignorância ou inconsciência⁸⁵². A palavra Mandala significa círculo em sânscrito e define os círculos desenhados no solo em rituais religiosos. No budismo tibetano a mandala assume a forma da *yantra* e é um instrumento de meditação e de concentração. A forma finalizada da mandala é definida por um círculo integrado num quadrado, simbolizando a totalidade, ou seja, a construção de um ponto central ao qual tudo se tende a relacionar. Pode também simbolizar o lugar onde se organizam concentricamente todos os elementos, mesmos os contraditórios e antinómicos. O significado alquímico da mandala recorre, por sua vez, o mesmo trilha, pois tende a representar a síntese dos quatro elementos da natureza, que por essência

⁸⁵¹ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.23.

⁸⁵² JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Editora Vozes, Petrópolis. 1991, p.104-109.

tendem-se a separar. A sua imagem pretende reunir uma convergência entre sujeito e o mundo, sendo conceptualmente referenciada pela sua identificação arquetípica⁸⁵³.

Num aforismo datado de 1992, Carneiro pensa a natureza como um método reprodutivo que se sucede através da transformação cíclica, em sequências rítmicas naturais e mesmo em articulações síncronas que envolvem e se desenvolvem pelo *continuum* espaciotemporal. Ou seja, uma vez pensada a natureza como um processo imutável na mutabilidade, mesmo nos desenvolvimentos catastróficos, como refere, a possibilidade ontológica surge de o homem ser uno com a própria natureza, de vivenciar os sentidos de caos e de cosmos, o sincrético e o diferenciado⁸⁵⁴. Por isso, para Carneiro o homem chega à necessidade da arte, como potência esconjuradora de forças obscuras “e nos revermos na nossa natureza pensante, enquanto conceito e imagem, metáfora e símbolo. Arte/artifício para dilatar o tempo e dominar o espaço, perpetuar a vida e vencer a morte⁸⁵⁵. O artista encontra em Bachelard um eco conceptual das suas práticas, relevadas pela importância da imaginação e dos pressupostos implicados na energia emanada da matéria. A imaginação entendida por Bachelard, reside na distinção entre a consciência e a inconsciência, instalando-se numa espécie de zona intermédia, onde o conhecimento empírico e positivista não se pode dissociar de uma influência valorativa inconsciente que sobre ele pesa. O autor questiona o contacto que se estabelece com as coisas e o modo de as interrogar, assentes num pressuposto epistemológico, que tende a afastar o onirismo e a poetização da forma do mundo fenomenal e objectual. Por isso, a imagem poética incide numa origem da consciência a partir da qual a relação do sujeito com o mundo é definida pela reciprocidade comunicacional entre antecedentes objectivos encontrados a partir da razão, e consequentes afectivos a partir da experiência. A imagem poética é uma espécie de linguagem original, nunca fixada num sistema rígido, mas antes numa zona intermédia, que desemboca num não-saber, derivado do conhecimento imaginante, harmonizando num sistema de equilíbrios e tensões as definições lógicas com a imaginação libertária⁸⁵⁶.

⁸⁵³ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.56.

⁸⁵⁴ “Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.55

⁸⁵⁵ Ibidem.

⁸⁵⁶ BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Estúdios Cor, Lisboa. 1972, p.15-16.

A imaginação poética permite ao homem, a partir das suas concretizações reais de acção integrada num determinado espaço, com um determinado corpo, com os seus limites, com as suas percepções gerais, acrescentar um pensamento divergente que se estende a zonas não-reais e fantasiadas. Para além das condições objectivas, mensuráveis, geométricas assentes sobre perspectivas sistematizadas e um pensamento lógico e dedutivo, o homem pode determinar os módulos perceptivos interiores, assentes sobre pressupostos de vivência singular que determinam, não só um entendimento fenomenológico, como também permitem vivenciar o espaço, pelas suas dinâmicas contingenciais. Este modo encontra-se sujeito a flutuações e a indeterminações da imaginação poética, porque graças à intimidade experiencial, a contextualização e a particularização de cada momento não se mantém estável⁸⁵⁷. A partir destas premissas, Bachelard elencará uma plurivocidade de significâncias que se estendem às condições de habitabilidade, à análise objectual, mesmo à intensidade e relação do homem com os elementos naturais (ar, água, terra, fogo), para lhes determinar as condições afectivas subjacentes aos processos de relacionamento do ser com o tempo, com a natureza e com a sua própria existência.

Bachelard menciona uma fenomenologia do redondo, integrável numa perspectiva mandálica, empregue por Alberto Carneiro. Para o filósofo o ser é redondo; e a sua aparência não poderia *parecer* redonda, porque nessa situação, seria manter uma duplicidade relativa a ser e aparência, daí que a totalidade do ser seja caracterizada pelo seu arredondamento. Não se trata de uma questão de observação, mas de experiência do ser na sua mais próxima *imediaticidade* (immediacy)⁸⁵⁸. A fenomenologia deve abolir todos os graus intermediários, todas as funções adicionais, de forma a poder chegar à sua máxima pureza, sem mediações de corpos, de observadores nem observados. As imagens de *full roundness*⁸⁵⁹ ajudam na agregação colectiva dos seres, permitindo-lhes conferir uma constituição inicial deles mesmos, e para confirmar a intimidade ontológica, na singularidade interna do ser. Quando o ser é experienciado pela imanência do seu interior,

⁸⁵⁷ BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Penguin Books, London. 2014, p.12-14.

⁸⁵⁸ Ibidem, p.249.

⁸⁵⁹ Ibidem.

desprovido de qualquer característica exterior, o ser não pode senão apresentar-se pela sua forma redonda⁸⁶⁰.

Na obra *Árvore: mandala do fogo* surge a estrutura plurívoca que se reordena sempre numa nova agenciamento de significação aquando de cada contacto observador, enquanto fruto de cada e determinada contingência. A árvore que se pode reorganizar em troncos esculpidos que se serpenteiam entre si numa dança frenética de ascensão até aos cimos verticais, ora uma estrutura de suporte elementar que como uma raiz presa ao solo permite a elaboração e a saturação de pequenos ramos que se metamorfoseiam sempre com dinâmicas diferentes, descentradas de um plano padronizado que possa servir como eixo referencial. A referencialidade que o artista talvez pretenda, prende-se com a noção de mandala, de concentração cósmica de forças inefáveis e transcendentais que possam a partir da matéria surgir como possibilidades ou actos espirituais de elevação. Porque uma mandala, nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida “é uma re-presentação arquetípica de verdades e conhecimentos universais que repousam no interior de cada um e mediante cuja contemplação o espectador é alertado, no plano do seu próprio inconsciente, permitindo que se lhe revelem no plano da consciência, coisas que ele próprio já sabia, mesmo sem saber que o sabia...”⁸⁶¹.

A mandala potencia desta forma a relação interdependente da mente com o corpo, da ordenação mental com a experiência sensorial. Carneiro propõe o estímulo catalisador da abrangência universal, de acções cognitivas conscientes, latentes, ou mesmo desconhecidas, mas ligadas num laço de estranha familiaridade. É por isso que o artista escreve “a mandala da paisagem contendo a paisagem no centro que está dentro e fora, simultaneamente no ser do corpo e no seu cosmos... O corpo penetra na matéria e suscita o acto criador. Essência do acontecer. Revelação da obra como ser. Arte”⁸⁶². A mandala congrega o interior e o exterior, bem como as forças obscuras e as tangíveis, visíveis, de forma a pertencer a uma unidade material, a obra de arte, como ponto de partida para a fruição subsequente. Deste modo, a mandala do fogo penetra na ideia por intermédio da

⁸⁶⁰ BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Penguin Books, London. 2014, p.249.

⁸⁶¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Idade de Homem* in *Alberto Carneiro Exposição Antológica*, Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1991, p.20.

⁸⁶² “*Mandala sobre a paisagem, 1998*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.124.

mimetização poética das labaredas, das dobras e desdobramentos das chamas, que por movimentos centrípetos e centrífugos desenham as linhas espaciais que pontuam o conjunto absoluto da ideia de que fala Carneiro, do *acontecer*. Este passa pela experiência *mandálica* de inclusão e exclusão terrena, de intensidades díspares convocadas para a presença concreta pela ligação com que o artista faz da passagem da essência ao acto. “Ele aprendeu que o real era o seu lado de dentro no mutável do lado de fora e compreendeu finalmente que a luz e as trevas são a mesma coisa e que os seus olhos podem ver tudo através de todo o seu corpo”⁸⁶³. Este excerto de natureza aforística, retirado do texto de 1978 intitulado *Ele mesmo mandala de si*, transmite a concepção experiencial, organizadora e totalizadora da passagem da ideia à matéria de Alberto Carneiro. Seja pela espiritualização da capacidade interna da mandala como símbolo colectivo de supra-referenciação, seja depois a projecção externa da materialização do fogo e da natureza enquanto elementos primordiais e funcionais da ordenação cósmica e terrestre, o artista introduz no trabalho quase artesanal de trabalhar as matérias da terra, uma capacidade indefinível, nem sempre localizável de convocar para a força terrestre a universalidade cósmica que a mandala promete, que a liberdade das forças possibilitam.



Figura 35- Alberto Carneiro. Meu corpo árvore, 2001. Madeira de castanheiro 183x315x83 cm.. Alberto Carneiro Meu corpo vegetal.

⁸⁶³ “*Mandala sobre a paisagem, 1998*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.86.

Para Alberto Carneiro há sempre uma ideia geradora na formação de cada obra, mas essa imagem não se configura num acto ilustrativo, nem tem contornos precisos, porque se transforma nas mutações que a criação impõe como movimento para a superação do já apreendido. “Cada gesto, instintivo e logo consciente, transcende-se como descoberta”⁸⁶⁴. Há uma vontade de reunião poética em Carneiro, no reconhecimento dos conflitos, das contradições, dos acasos, das fantasias, das revelações da obra, ao pegar na matéria e mutá-la em energia transformadora. A obra faz-se pelo seu lado paradoxal, conjugando dados que se contradizem e que em igual instância se equilibram na oposição formal, conceptual. Para o escultor, apenas o abstracto persiste, superando o figurativo encontrado e legitimando o ser da obra como arte. Contudo, o que nela foi impresso, o que nela foi construído pela posição do criador, deixou de ser, para ser somente o que cada observador dela retira, na contínua mudança simbólica, que vai perdurando ao longo de todas as confrontações inquisitivas contingenciais⁸⁶⁵. “A obra de arte é assim simulacro do seu estar pela consciência fragmentada das mutações do ser do seu fruidor”⁸⁶⁶.

A obra *Meu corpo árvore*, elaborada a partir da madeira de castanheiro propõe precisamente a transformação dos sentidos da matéria e da matéria dos sentidos, numa espécie de dispositivo divergente de cognição semiótica. Por um lado, vemos representados três elementos retirados de uma árvore, que aglomerados compõem um retrato imaginante do conceito de ser árvore. Por outro lado, a sua desvirtuação, e posterior fragmentação da essência vegetal e biológica da naturalidade da árvore, tornam-na árvore pelo facto metafórico de ela o ser apenas num envolvimento estético de fruição poética. O artista refere a importância dos ritmos corporais durante o processo biológico de mutação existencial, não podendo mesmo falar de uma presença espacial sem a consciência deles e das suas características. A verificação das diferenças é que é produtiva para a criação da obra, porque o princípio da metamorfose, como refere, é inerente à natureza da obra de arte. “Todavia não se pode criar previamente a situação de metamorfose no espectador. Mas podemos dizer que toda a obra de arte comporta indícios

⁸⁶⁴ “O subtil na criação: o método não-método” in CARNEIRO, Alberto. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.11.

⁸⁶⁵ Ibidem.

⁸⁶⁶ Ibidem.

de metamorfose para o espectador... não se pode criar previamente a situação de metamorfose no espectador. Senão compromete-se a liberdade da fruição logo à partida”⁸⁶⁷. É inerente o processo metamórfico que transporta a noção de imagem para a noção de corpo, ou vice-versa. Neste processo, o empirismo tradicional de verificação lógica e sógnica que trespassa a observação, deixa de ser operacional, ou pelo menos, deixa de ser unicamente referenciável a partir de um ponto de vista racional, para desembocar numa lógica inerente à potencialidade acontecimental interna do observador.

Carneiro explica que o processo de metamorfose não se pode dar previamente à experiência directa e fenomenológica do observador com a obra. Contudo, os indícios que nela podem estar presentes são os catalisadores exponenciais, da transmutação metafórica, do devir interno ocorrido aquando do processo de visão juntamente com os outros sentidos. Nesta obra, o artista convoca para o corpo material, a evidência da madeira retirada de um castanheiro, que por consequência é montada a partir de um eixo referencial que se estende a nível horizontal e contém uma elevação vertical, indiciando simbolicamente a construção e dimensão do conceito de árvore. Porém, a árvore já lá não se encontra, não se presencia a sua essência, nem se pode experienciar a sua duração enquanto elemento, mas é, precisamente nesta ausência, nesta árvore negativa, que o conceito sógnico pode despertar no observador, a presença imaginante do signo em ausência. A madeira serve para uma espécie de recorrência rememorativa à experiência individual do corpo da árvore, à realidade que ela apresenta enquanto corpo depositado pela raiz num solo. O solo natural aqui desaparece, mas a referencialidade possível encontra-se exequível a um nível signifiante.

O título reporta-nos para as noções de intimidade do escultor com o ser da matéria, com a reciprocidade estabelecida pela comunicação existente entre as duas entidades. Alberto Carneiro define a escultura por intermédio de um envolvimento da sua evidência nas articulações de espaço/tempo da percepção, convocando à mobilidade o corpo (artista/observador) para que ele participe, seja escultura. Este acontecimento dá-se pelas mutações da matéria em obra, pelas imagens consequentes que suscitam outros sentidos

⁸⁶⁷ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia Autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.69.

e assim significam a constante diferença. “O nosso corpo matéria realizado esteticamente pela obra de arte, projectado nela como imagem sobre o mundo. O nosso corpo realizado na plenitude de todos os sentidos”⁸⁶⁸. O corpo verifica-se na integração da matéria do mundo, a partir da concepção estética, realizando-se como imagem total, plena, fusionando sem limites o corpo do artista com o corpo da árvore.

A obra *A casa do corpo e da floresta* apresenta um corpo fragmentário justaposto por diversas tipologias de madeira, trabalhada, talhada, na tentativa de formar um retrato aproximado da concepção singular de árvore. A arborescência define-se pela elevação determinante para a projecção vertical mimética, como se de um crescimento cíclico e rítmico se tratasse, ou melhor, como se a árvore sofresse a sua habitual transformação morfológica com o desenrolar do tempo. Ao mesmo tempo que a altura define os limites visíveis, a estratégia de corte e emparelhamento formal, constitui a percepção descentrada da razão com que Alberto Carneiro pensa e posteriormente executa as diversas facetas do objecto árvore, do ser-árvore na sua totalidade poética. A verdade da aproximação é entendida aqui pela distanciação entre blocos formando linhas, separadas por certas brechas ou mesmo fendas por onde a iluminação ou a escuridão pode penetrar, como uma autêntica dialética natural da incidência solar. Cada bloco define um processo não-sistemizado de valorização formal, irrepetível, que se vai deixando montar em camadas sobrepostas, de diferentes madeiras e de diferentes cortes, à procura de uma promoção encantatória de definição do conceito de árvore como metáfora para se oferecer individualmente, por intermédio de identidade própria. O artista numa das notas do seu diário, escritas entre o ano de 1974 e 1981, escreve sobre o corpo, sobre a necessidade de o seu corpo num outro corpo, para “mostrar nele e recriá-lo no mais íntimo viver, deixando disso o testemunho indelével que cada qual retoma como própria identificação, como necessidade de a ser e de se dar e receber esteticamente, dramático ou épico, pelo fingimento de o não ser”⁸⁶⁹.

⁸⁶⁸ “Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.56.

⁸⁶⁹ CARNEIRO, Alberto. *Corpo texto, apenas*. in *Alberto Carneiro Exposição Antológica*, Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1991, p.116.



Figura 36- Alberto Carneiro. A casa do corpo e da floresta, 1997-2002. Madeira de mogno e ocomé.
250x75x75 cm. Galeria Fernando Santos. Alberto Carneiro Meu corpo vegetal.

A casa do corpo recriada à semelhança do artista e projectada na concepção do observador passa pela génese ideativa própria, numa identificação primordial e sensorial do trabalho das matérias da terra, como símbolos universais de pertença, de associação elementar, para consequentemente se deixar oferecer, se deixar dar como dom, como oferta ao outro, após aquilo que Carneiro designa pelo *fingimento de o não ser*, ou seja, após uma destituição racional e epistemológica de confrontação semântica e multidisciplinar de encarar o ser-árvore, para nesse não-ser, desdobrar as puras possibilidades do acontecimento natural se desenrolar sobre a experiência do observador, na radicalização significativa objectual. É o artista que novamente refere “caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de o transformar. O corpo pela mente. Ele mesmo presença e ausência de si. Eu ele, tu ele, todos nós ele. A alegria e a eternidade da dúvida”⁸⁷⁰. A transformação ocorre tanto na matéria como no artista, ou tanto no corpo da terra como no corpo próprio, porque a produção representativa da noção visível do

⁸⁷⁰ CARNEIRO, Alberto. *Corpo texto, apenas*. in *Alberto Carneiro Exposição Antológica*, Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1991, p.116.

corpo-árvore passa em primeira instância por uma determinação sensível, interna, enraizada na mente, para aí desembocar numa dualidade quase antitética, mas segura no processamento do artista, ao referir numa mesma entidade os factores de presença e ausência. Presença pela materialização e caracterização sustentada sobre regras de composição e estruturação visíveis assentes sobre os limites gravitacionais e temporais; ausência pelo desmembramento da noção causal de árvore, da árvore como experiência quotidiana de referência, aniquilando a sua presença como identidade verosímil do real para dela retirar a essência onírica, indefinível, quase como uma eliminação do concreto, para um plano de pura ontologia, de pura capacidade metafísica de se aproximar do objecto antes que visto, sentido.

A metodologia construtiva de Alberto Carneiro, passa como o próprio indica, pela ideia fundacional que se desenvolve através de um conceito que se desdobra futuramente numa imagem ou num conjunto de imagens. Posteriormente verificam-se as escolhas instrumentais e os actos de desenvolvimento de um processo criativo que vai suscitar analogias, relações e questões decisivas, referentes a um conjunto mutável de verificações⁸⁷¹. Para o artista a intuição desempenha um papel fundamental, ou seja, tudo se processa no desvendar de incógnitas, na procura de certas correspondências e soluções, articulando-se entre si como possível síntese de uma forma plástica, sem, contudo, nunca alcançar uma formulação universal, impossível no estado de criação poética⁸⁷². A finalidade da obra não passa pela sua reconhecível universalidade absoluta, mas pela contingência particular de um momento cristalizado na matéria como elemento poético de identificação do artista com o corpo da terra. O método desenvolve-se assim por intermédio de uma espécie de consciência/inconsciência que vai estratificando a realidade em pequenas camadas simbólicas ou de significância até à obtenção de uma depuração da essência, da consciência interna do conceito de árvore, como nesta obra percebemos. Novamente o artista, revela que o desconhecido, o não-revelado, aquilo que ainda se mantém na latência ou num estado não saciado de desejo, gerando consequentemente a insatisfação criativa, coloca-o num ponto extremo e oscilante entre a irrupção da ideia e

⁸⁷¹ CARNEIRO, Alberto. *O subtil na criação: o método não-método* in Alberto Carneiro *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.9.

⁸⁷² Ibidem.

a materialização ideativa, ou denominada pelo próprio de subtil⁸⁷³. “Esta é uma concepção descontínua, sincrética, fractal, onde o método se estabelece apenas por referência a um quadro de relações momentaneamente fixado para as verificações necessárias”⁸⁷⁴. Essas relações desequilibradas entre a representação e imagem da árvore ou mesmo da floresta, enquanto símbolos unitários da natureza, apontam caminhos não enquadrados numa tipologia final, mas desenvolvidos sob premissas substanciadas na ordenação poética de um método em contínua reinvenção e em contínuo emparelhamento divergente em relação a novas concepções de pensar o objecto, de transformar a ideia de objecto em objecto transmissor de uma ideia.

Alberto Carneiro refere mesmo um paradoxo residente no acto criativo e na sua contínua manifestação individual, de alguém que se situa no seu interior, lhe questiona e lhe encontra novos “conceitos através da elaboração metafórica, isto é, na definição de sentidos outros que se expandem e redefinem as significações...Em arte, o que parece ser pode ser outra coisa no momento seguinte”⁸⁷⁵. Tudo se dimensiona nas relações entre o corpo do artista e a matéria como vivência estética nos espaços criados pela obra. A escolha dos materiais para a realização consequente, decorre por um lado, da sua identificação com a energia da matéria, e por outro, com a sua eficácia como mediação, ou seja, como processo para a recepção fruidora por parte do observador, como conceito e significado. A principal relação substancia-se na presença da natureza e da percepção sensorial do corpo. O artista refere que constrói muitas das obras em função do espaço, um espaço da natureza, o que implica um antecedente prospectivo e um aparelho multimodo de verificações sobre o território e a paisagem até à escolha do espaço mais adequado. Na escolha dos materiais ou dos espaços de realização da obra há, de facto, uma busca de simbiose entre o corpo do artista e o meio natural, e por extensão, os elementos naturais, a pedra, a árvore. Esta simbiose é por si entendida como a essência funcionante e substancial da obra⁸⁷⁶. “Procuro criar um campo energético a partir da

⁸⁷³ CARNEIRO, Alberto. *O subtil na criação: o método não-método* in Alberto Carneiro *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.9.

⁸⁷⁴ Ibidem.

⁸⁷⁵ “As dúvidas da arte em mim” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.65.

⁸⁷⁶ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia Autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in Carneiro, Alberto. *Arte vida/vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.67.

origem primordial das coisas da natureza e do meu corpo para que seja possível gerar um processo equivalente na comunicação da obra”⁸⁷⁷. Existe deste modo uma relação exponencial verificada entre os corpos que se entregam na relação mútua, que se dão até à troca enérgica e dinâmica de fluidos vivenciais, implicando uma transmutação ontológica na materialidade, e uma extensão corporal material para o corpo consciente e inconsciente do artista.

Bernardo Pinto de Almeida classifica este processo como um sinal da transitoriedade do habitar o corpo como forma de relação, viva, repleta de intensidades, não apenas com o espaço concreto, material, que ocupa, aquele em que se envolve e em que se move, como com as coisas, com o mundo, mas um espaço simbólico, experienciado não só pela sua imanência, como pela própria transcendência contingencial do homem⁸⁷⁸. O ser, entendido, pelo autor, já não se trata tanto da sua relação antropocêntrica de presença num espaço determinado, nem com uma concepção puramente material de sujeito, mas, ser, enquanto habitante de um espaço em permanente abertura à relação com as coisas⁸⁷⁹. Esta espacialização de que menciona Heidegger, é o espaço próprio onde a obra de arte pode estar, de forma que a percepção seja por ela canalizada⁸⁸⁰. Neste espaço potencial, a ordem do óptico não pode ser só a ferramenta utilizável de referenciação, mas também os outros sentidos entram aqui em jogo, inscritos ora de uma forma mais explícita, ora de uma forma mais implícita, abrindo lugar a um campo sensorial que potencia a percepção a se dimensionar numa vastidão que ultrapassa os limites do visível. A percepção deste aberto, num espaço constituinte da obra de arte, é para o autor, da ordem do háptico porque mobiliza e convoca, na dinâmica do seu movimento interno de aproximação, todas as potencialidades da carga senciante experiencial. Também por isso, acrescenta não só a possibilidade de experiência subjectiva, entendida um contexto dimensional humano,

⁸⁷⁷ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia Autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in Carneiro, Alberto. *Arte vida/vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.67.

⁸⁷⁸ Merleau-Ponty, como vimos, descreve a relação como uma identificação pessoalizada do homem com o mundo, onde no seu interior existe uma espécie de vegetação misteriosa, que se propaga de forma contextual para cada determinado período experiencial. A experiência não pode ser tomada na sua homogeneização conceptual, visto que ela não pode apresentar as mesmas características ao longo da vida do homem (p.177-80).

⁸⁷⁹ Neste sentido, podemos referir a situação de *einräumen*, de espacializar o espaço, de dar espaço ao espaço, ou seja, de criar espaço simbólico no espaço, para dar lugar ao erigir do lugar (p.181-82).

⁸⁸⁰ Cf. Elaboraões da escultura no espaço em Summers, Martin, Hopkins, Langer, Bollnow (p.196;201-02).

como também convoca uma outra ordem. Esta nova ordem motiva o encontro do aberto em que o humano dá lugar ao ser estético, ou seja, uma vez transposto o limiar da experiência quotidiana para a estética, passando do caos ao cosmos, ou do caótico e indiferenciado, ao cósmico⁸⁸¹.

O espaço pode ser entendido, numa dupla vertente experiencial. Ele tanto pode-se apresentar pela sua referenciação matemática, coadjuvada por sistemas de coordenadas e eixos, como pode ser encarada como um lugar que dá espaço a intuições internas, repletas de potenciação poética. O espaço é um conceito mutável no entendimento de Alberto Carneiro, onde por vezes é camuflado de maneira a disponibilizar todas as atenções para o momento escultórico, outras entrando em relação directa com ele, onde a obra pode ser extensiva ao lugar. “A posse de espaço que refiro em muitas obras é a posse da coisa ou da obra. É o momento em que a obra é efectivamente interiorizada de modo que o ser e o estar nela e por ela tenham unidade. Sem o espaço, o ser não está...”⁸⁸². A posse na fruição é o momento, em que o observador se transforma na obra, interiorizando-a de forma a torná-la sua. Uma das preocupações estéticas, que Alberto Carneiro indica, quando trabalha, prende-se com o espaço dado:

“Uma das minhas preocupações é trabalhar com o espaço que me é dado. Se a obra é concebida para o espaço onde a vou mostrar e eu conheço previamente esse espaço, a obra, naturalmente, tem essa componente. Essa é uma das minhas preocupações que atravessa o meu trabalho: o espaço gera a forma, mais do que a forma gera o espaço. Interessa-me muito mais a relação que é estabelecida no espaço do que aquilo que se estabelece de modo intrínseco a cada uma das formas. Nesta medida, cada exposição é para mim um acontecimento, uma coisa nova”⁸⁸³.

Como depreendemos do excerto, o espaço cria as condições necessárias para a conceptualização da obra, actuando, como uma espécie de antecedente da realização criativa. O espaço, quando apreendido pelo artista, é em primeira instância reconhecido, pressentindo todas as suas coordenadas e simbologias inerentes à sua morfologia, que posteriormente serão integradas subtilmente ou não nela. O espaço adquire, uma

⁸⁸¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “Os nomes de uma obra” in Carneiro, Alberto. *Ser no não ser*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.18.

⁸⁸² CARNEIRO, Alberto. “Antologia Autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra” in Carneiro, Alberto. *Arte vida/vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.69.

⁸⁸³ Citação de Alberto Carneiro in MELO, Alexandre. *Alberto Carneiro*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2003, p.16.

importância fundamental para a elaboração não só do pensamento como da própria execução. O artista refere que o espaço é o gerador da forma e não o seu contrário, o que de certo modo, demonstra a potencialidade englobante que adquire na realização e consequente disposição da obra. A relação que o espaço promove actua essencialmente por intermédio de um mapeamento espacial que as formas adquirem, os seus ritmos, as suas oscilações, as suas sequencialidades ou a falta delas, de acordo com um lugar específico, do que propriamente as considerações valorativas formais. O corpo, como vimos, pode ser tomado referencialmente como ponto de partida, como elemento exponencial que enforma a obra, na medida em que a matéria possui a sua energia, como símbolo não só ontológico como cósmico. “O que procede são as suas marcações no espaço. Há uma procura de distanciamento em relação às suas possibilidades de representação, projectando-o sobre a natureza e retomando esta como segunda natureza, na ausência dele e na presença da obra”⁸⁸⁴. Não só compreendemos a importância do corpo na projecção do ser na obra, como verificamos a fundamentação da natureza, como uma segunda aplicação metamórfica, da naturalidade natural representar a natureza estética. O que enforma estes procedimentos procede das marcações no espaço.

A obra *Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora*, realizada no interior da Alfândega do Porto em 1992, é uma instalação que utiliza o espaço como factor exponencial de percepção e consequente experiência sensorial. Nesta instalação podemos verificar a importância que o local adquire em relação à matéria e a sua consequente formalização, porque, é o espaço, o facto essencial que determina os jogos estabelecidos entre a narratividade das formas, da quantidade utilizada de elementos, da sua variabilidade, das suas dimensões e enquadramentos. O espaço convoca em si, uma concreta espacialização heideggariana, de acrescentar o lugar da obra no local, de erigir o monumento simbólico num determinado sítio. Este sítio reúne as condições de albergue e substancia as potencialidades discursivas e simbólicas que os elementos nele enquadrados podem representar. “todos sabemos que qualquer material usado no acto de criar se transmuta nos cadinhos da individualidade como afirmação do

⁸⁸⁴ Alberto Carneiro em conversa com Maria Helena de Freitas in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.194.

novo. Nesse momento, o local é o sujeito criador e o universal é tudo o que o envolve nos prolongamentos para fora, como mundo”⁸⁸⁵. O local, no entendimento do artista, é a entidade que cria e envolve a matéria no prolongamento extensivo do singular para a universalidade formal. Desta forma, a matéria dá lugar a uma reunião potencial oferecida pelo espaço, e que por seu intermédio, condiciona as ligações favoráveis ou de controvérsia geradas no seu seio.



Figura 37- Alberto Carneiro. Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora, 1992. Madeira de tília, barro, espelhos, fotografia. Dimensões variáveis. Instalação na Alfândega do Porto. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

Nesta obra são utilizadas formas elaboradas através do uso de madeira de tília, de várias dimensões, de diferentes densidades matéricas, umas apresentando-se a uma escala mais pequena, como troncos encurtados, outros como autênticos corpos de árvore retirados do solo. A utilização dos espelhos, colocados em cada canto do espaço, oferecem uma camada divergente em relação ao espaço empírico, desdobrando as potencialidades da visão numa espécie de retroacção especular, onde a percepção se

⁸⁸⁵ “Obras e lugares. Palavras em redor da arte e pela teoria dos silêncios” in Carneiro, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.140.

bifurca entre a realidade e a reprodução invertida da realidade. De facto, Carneiro, ludibria as referencialidades reais do espaço, ao integrar reflexos do próprio espaço, não só dando a ilusão de um caminho intuído, mas não desenhado no trilho real, bem como, referenciando o espaço real numa imagem que devolve a experiência fenomenológica ao observador. O chão sendo repleto de objectos de madeira, dificulta o processo da activação corporal, onde o observador tornado caminhante, tem de perceber a territorialização espacial objectual, à medida que for percorrendo, e deslocando-se por entre os objectos localizados entre eles. Esta caminhada possibilita uma activa consciência do espaço, ao incluir não só uma percepção, que se pode manter distanciada, mantida numa dinâmica passiva, mas também por intermédio do corpo senciante que tem de ir aplicando os seus sentidos por entre os elementos dispostos no sítio de instalação. O artista refere que “a escultura reconverte o sítio, numa relação directa com os seus elementos”⁸⁸⁶. O espaço pode ser o local que converte as formas matéricas num dispositivo determinado de acordo com a sua morfologia e sistema axial, como a própria escultura tem em si o poder simbólico de reconverter o sítio, de acordo com a sua dinâmica. Deste modo, existem tensões e oscilações que geram controvérsia no espaço, de forma a modelar num contínuo vaivém conceptual, a dimensão potencial que a obra manifesta de acordo com a senciência projectada por parte do observador. O que nesta obra em específico determinamos é o condicionamento real no espaço, provocado pela saturação matérica lá depositada.

“O espaço é aquele que a obra cria a cada momento, ou melhor, o espaço da obra é o espaço da fruição da obra. A mim não me interessa muito o cheio, interessa-me mais o vazio. Para mim a forma é sempre resultante da sua organização no espaço, daí que quando faço uma exposição num dado espaço, esse espaço é tomado como plástico, é tão importante como o resto”⁸⁸⁷. O espaço é essencialmente um conceito metamórfico que se vai transmutando pela energia dimensional da obra, como também pelas percepções observantes nele implicadas. O conceito euclidiano físico e racional, desdobra-se em múltiplas conceptualizações que abarcam a polivalência estrutural e morfológica de uma

⁸⁸⁶ “Sobre Alberto Carneiro, escultor – uma entrevista” in Carneiro, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.212.

⁸⁸⁷ Ibidem, p.210.

noção abstractizada. O carácter abstracto espacial pode de uma forma empírica ser encontrado no local, porque apesar da simbologia envolvente, o espaço mantém as suas referenciais e coordenadas aparelhadas num sistema matemático. Porém, o olhar perscrutador que potencia a visão nos limites da visibilidade, detém a força reformuladora de reordenar para a sua fruição o mapeamento feito através do espaço e por ele permitido. Dentro dos limites do espaço, há uma certa espacialização sem limites nem fronteiras, cujo carácter indefinido permite não só o artista como o observador, referenciar num sistema simbólico as suas referências. A obra *Sobre os ventos*, de 2001, permite não só experienciar o controlo dispositivo que a forma tem sobre o espaço, como ao mesmo tempo perceber que o espaço caracteriza a estrutura formal que a matéria evidencia na sua plasticidade.



Figura 38- Alberto Carneiro. *Sobre os ventos*, 1997-98. Madeira de buxos. 270x1.000x20 cm. Instalação no Centro Galego de Arte Contemporânea. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

Carneiro refere que o cheio não lhe interessa, visto o vazio potenciar de uma outra forma a comunicação da forma no espaço, que uma vez lá depositada, irá permitir que ele organize, enforme, ou estructure a vocação formal, espacializando-a, incutindo-lhe uma carga rítmica e sequencial, permitindo-lhe uma capacidade estética própria. “O que é energia na obra é aquilo que faz mover os olhos ou faz mover o corpo ou faz mover as mãos ou faz mover qualquer coisa, exactamente em busca de algo. Ora isso não somente

o cheio, é mais o vazio. Pode ser até a ausência da forma”⁸⁸⁸. A energia da obra incutida no espaço, é o elemento formal que distribui na totalidade da experiência, a intensidade de movimentação, de deslocação, de inserção do corpo senciente na afectação que a obra provoca. Deste modo, o vazio para o artista, ou até mesmo a ausência da forma, é o aspecto posicional de visão e experiência que intensifica, incrementando uma estratégia e aberturas, fendas, lugares não preenchidos, para uma maior consciencialização da forma retratada numa projecção espacial. É precisamente isto que notamos que olhamos para as formas, trabalhadas em buxo, posicionadas na vertical ao longo de uma parede branca, sem referências extra-artísticas, de forma, a concentrar a percepção na ondulação, no movimento em cascata traduzido para a materialidade da madeira. O artista, pela sua transformação dos elementos naturais, consegue introduzir na evidência volumétrica e tridimensional objectual, a energia do sopro, da rajada integrada em redes contínuas de canais de tensão e elasticidade que se interpenetram ou seguem o seu rumo até ao solo, cujo contacto serve de apoio de descarga para os objectos.

Os desenhos arabescos, que se afastam da geometria formal, dinamizam a escala valorativa da matéria, ao torná-la numa esquematização ondulante e serpenteante, convocando para o lugar um sentido de movimento perpétuo que nunca alcança o seu término. Neste aspecto, a obra parece incidir no conceito de Focillon, de espaço-meio, onde o espaço se caracteriza pela expansão dos volumes, que se instalam, no local como formas orgânicas de vida (p.167-68). O entendimento deste espaço é caracterizado pela dispersão dos volumes, elaborando por consequência, dialécticas entre o cheio e o vazio, implicando cortes bruscos, como também fomentando planos fragmentários que se inserem uns nos outros formando uma composição. O meio favorece a libertação poética elaborada pelo escultor, que ao materializar o elemento natural atmosférico para a madeira, está a anunciar que as vibrações provocadas pelo vento, se inserem num estado de presente perpétuo no local, ainda que não seja possível ao corpo sentir, apenas pela imaginação, e pelo resultado evidenciada pelas formas. “Voltamos a reconhecer que a escultura colocada nos espaços de realização do nosso corpo é tangível por todos os lados e para ser tocada, sentida e pensada através de todos os sentidos, com a totalidade do

⁸⁸⁸ “Sobre Alberto Carneiro, escultor – uma entrevista” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.210.

corpo... os referentes da obra de arte nunca lhe são exteriores, articulam-se nela de dentro para fora...”⁸⁸⁹. A escultura torna-se energia vibrátil não só pela força do vento imaginante, como pela dinamização que o corpo do observador lhe incute, na realização da totalidade experiencial resultante. Se os referentes da obra nunca lhe são exteriores, a força do vento reproduzida na matéria, é envolvida numa dimensão interna que é depositada, por consequência, para a face externa da visão. É como se a madeira trabalhada tivesse em si a possibilidade de gerar vento e de se ondular pela invisibilidade natural que ele provoca. O espaço neste caso, fortifica a relação mantida da forma pressionada pela pressão da rajada, ao oferecer o módulo vertical de percepção, de modo a reforçar a dinâmica elástica que torce a madeira, ao longo da parede.

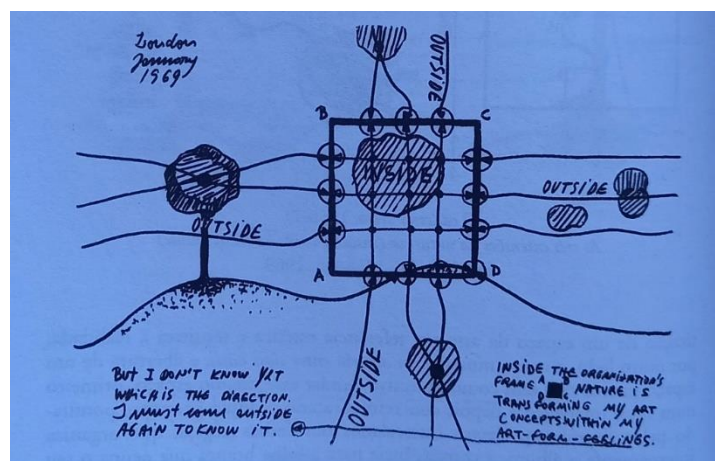


Figura 39- Alberto Carneiro. Inside/outside, caderno preto, 1968-71. Tinta de caneta sob/papel. Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975).

No *caderno preto*, livro onde Alberto Carneiro numa primeira fase de criação artística, deposita os seus pensamentos e rascunhos alusivos aos processos escultóricos, que se estendem a todas as possibilidades naturais e espaciais de os envolver, por intermédio de desenhos. Num dos desenhos de 1969, intitulado *Inside/outside*, o artista elabora num modo de rascunho, um esquema que revela a tentativa de concretização da arte em referência estética e sensitiva à realidade, e a abertura de um espaço mental, fundado no

⁸⁸⁹ “A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.172.

espaço concreto, a partir de um nível imagético. Catarina Rosendo indica-nos que este esboço pretende averiguar as vias de transformação dos conceitos artísticos através e no interior dos sentimentos estéticos, onde ambos os termos se encontram formalmente incluídos no desenho⁸⁹⁰.

Os sentimentos estéticos estão definidos pela linha do horizonte, as árvores e os diversos traços que serpenteiam e se cruzam pelo espaço exterior ao quadrado fechado, são incutidos numa noção de paisagem percorrida de forma lúdica e sem territorializações definidas. Os conceitos artísticos estão organizados na grelha ortogonal no interior do quadrado, indicando o espaço mental da representação, onde a natureza surge como imagem. A relação entre ambos universos é efectuada pelas linhas que os unem, e o valor dessas linhas é o da comunicação, clarificado pela saliência da quadratura externa, aplicada com um traço mais grosso e que é atravessado por um conjunto de setas, indicando percursos efectuados do lado interno para o externo, mas também da interioridade para o lado externo. Para Rosendo trata-se de um espaço fechado, que, no entanto, apresenta uma qualidade, física e imagética, de transparência, pois é através dela, que está assegurada a fluidez necessária para que a comunicação entre os sentimentos estéticos e os conceitos artísticos se efectue⁸⁹¹. Esta continuidade salienta os processos estruturais que levam Carneiro a adoptar medidas de relação entre a morfologia real do espaço e a produção imaginante do espaço mental. Esta união reforça a ideia de devir, de mudança, de transformação, que ocorre a um primeiro nível, de cognição e reconhecimento do binómio conceptual, e posteriormente, numa mais tardia representação estética e artística, traduzida pela instalação da obra. Alberto Carneiro numa carta enviada ao Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian escreve:

“O estudo da cor (fazendo originalmente parte do material) ou da transparência forneceram-me dados que me permitiram estudar mais profundamente as relações entre um espaço externo (físico) e um espaço interno (imaginário) numa relação íntima entre o lado de fora e o lado de dentro, entre a realidade e o sonho-dessa-realidade, onde a interpolação dos processos de comunicação se faz num crescendo de metamorfose e renascimento da coisa criada”⁸⁹².

⁸⁹⁰ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.133.

⁸⁹¹ Ibidem.

⁸⁹² Excerto de Alberto Carneiro in ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.135.

Este desenho permite-nos perceber as relações dinâmicas mantidas entre a realidade e a imaginação, entre a intimidade do processo mental e a exterioridade formal do mundo. Desta forma, os processos de comunicação estabelecem-se inexoravelmente pela representação da metáfora e os seus consequentes processos metamórficos instalados no lugar da obra. O espaço torna-se mais um elemento organizacional, programático e conceptual que ajuda a inserção da matéria num dispositivo estético assente sob postulados concretos e imaginantes.

Uma linha para os teus sentimentos estéticos (1970-71) na opinião de Rosendo, é a obra do artista em que o espaço envolvente adquire mais claramente uma importância fundamental na apreensão estética. O espaço nesta obra é o elemento constituinte fulcral, onde toda a instalação dele decorre, e nele tem origem. O espaço de instalação, juntamente com os espectadores que nele penetram, formam uma só entidade conceptual, porque é a partir do estado de movimentação e deambulação que a obra se desvela na sua totalidade imagética. De acordo com a montagem, a intervenção de Carneiro neste espaço divide-se por duas fitas pretas, com um cordão preto entre elas, que percorrem todas as paredes da Galeria Alvarez, local da instalação. As fitas pretas têm cada uma, 15 mm de altura e a fita superior está instalada a uma altura de 1750 mm (a do próprio artista) do solo, definindo uma escala humana de envolvimento com o espectador⁸⁹³.

⁸⁹³ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.154.



Figura 40- Alberto Carneiro. Uma linha para os teus sentimentos estéticos, 1970-71. Papel impresso e corda de algodão. Dimensões variáveis. Coleção Museu do Chiado, Lisboa. Alberto Carneiro A escultura é um pensamento.

A fita superior tem impressa a branco a inscrição *aqui os teus sentimentos estéticos são prolongamentos de todos os teus sentidos* e a de baixo, contém a frase *após isto as minhas comunicações serão ferramentas para ti mesmo*⁸⁹⁴. Ambas as frases se repetem continuamente e cada uma delas ocupa 250 mm lineares, e este comprimento, correspondendo à sétima parte da altura máxima a que as fitas estão colocadas na parede, secciona também as fitas em sucessivos módulos de 250 mm, que são a unidade de inscrição da cabeça humana, do seu aparelho perceptivo⁸⁹⁵. O cordão negro, situado a meio das fitas, de acordo com Rosendo, ocupa a linha do olhar. Para além de ser um material diferente e sem inscrições, o cordão tem a particularidade, ao contrário das fitas pretas, de se prolongar para além das paredes do espaço expositivo, pois ele cai até ao chão à entrada da galeria, ligando desta maneira as duas paredes que o espaço entre elas separa. A autora indica que o cordão gera uma unidade sensitiva para o espaço expositivo,

⁸⁹⁴ “Uma linha para os teus sentimentos estéticos” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.72.

⁸⁹⁵ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.154.

visto que o elemento que caindo ao longo do espaço até encontrar o solo, realiza ainda a separação entre um dentro e fora da galeria, marcando uma fronteira que demarca, a deambulação do espectador. A predisposição para a apreensão estética que o lugar tem é partilhada com o espectador logo de início, visto que o cordão aparece como o primeiro elemento de percepção que ele confronta e que tem de ultrapassar para evitar ficar com os pés enredados nele, formulando uma activação do corpo em relação aos obstáculos que se encontram inseridos no espaço⁸⁹⁶.

Nesta obra, a escultura torna-se o próprio corpo do observador, que detém nele a polarização espacial que entender, de acordo com os pressupostos lógicos inseridos nas paredes. O corpo, de forma a poder perceber a totalidade do texto, e por isso, da obra, terá de deambular pelo espaço oferecido, até encontrar a saída conceptual, identificada pelo fim textual. As frases incluídas intensificam a dimensão fenomenológica, proposta por Merleau-Ponty. Mais do que o homem se relacionar directamente com o mundo, ele está no mundo, perfeitamente englobado e integrado. Os sentimentos são prolongamentos dos sentidos, na medida, em que, é precisamente a senciência aliada à cognição e locomoção corporal que vai desvendar os processos estéticos ocorridos. Uma vez chegado ao fim, Carneiro anuncia que o resultado será aproveitado e integrado como ferramenta conceptual, integrada no corpo do observador, como mais uma experiência de reconhecimento, como mais um lugar imaginante que se concretizou na realidade espacial da galeria. A noção de espaço liso proposta por Deleuze & Guattari (p.185-87), verifica-se nesta situação, devido ao carácter nómada da experiência, que antes de terminar com o cordão que impõe uma certa sequência, o espaço é entendido a partir de uma percepção contínua do seu desenvolvimento. Na lisura do espaço, cabe ao sujeito a distribuição em parcelas e fragmentos espaciais, de acordo com frequências e movimentações. O desenvolvimento contínuo passa também pela percepção crescente e associativa que a leituras das palavras vão acrescentando ao entendimento formal, mas também experiencial da obra. Os autores referem que de facto, uma visão próxima, ou pormenorizada num espaço fechado, como o caso desta leitura espacial, ele não pode ser tomado apenas como conceito visual. O mecanismo de visão aproximada deve deter ainda

⁸⁹⁶ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro Os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Lisboa. 2007, p.154-155.

qualidades hápticas que permitem ir tacteando o espaço à medida da sua evolução deambulatória. Não havendo uma zona intermédia em que a visão se pode reportar a um eixo referencial de sítio, equilibrando a concepção englobante, o óptico pode transformar-se em háptico. Daí que, mais que vista, a obra é experienciada com os sentidos.

A escultura, entendida na sua aceção material, como na sua formulação intangível ou imaterial, simbolizada pelas letras que forma palavras, e palavras que formam frases e assim sucessivamente, pressupõe a mobilidade real do corpo. Carneiro, menciona o lado paradoxal desta mobilidade, que aliada a um corpo permite uma percepção de momentos sucessivos da mesma coisa, de um corpo, ou melhor, de um corpo que seja entendido na sua universalidade abstracta, mas que no fundo, não o é, porque se trata de “um corpo fracturado, momento a momento, pela percepção de cada momento, e portanto quando eu ando à volta, quando chego ao momento inicial, em rigor a percepção inicial já não é a mesma, e assim sucessivamente”⁸⁹⁷. O que daqui entendemos, é que a mobilidade pressupõe uma contingência contextual que enforma uma experiência determinada por momentos inclusivos da percepção momentânea, que iniciam a partir de um determinado procedimento, não sendo esse, necessariamente, aquele que resulte na globalidade processual da experiência. O início não pode ser o mesmo que o fim, tal como o fim não tem exclusivamente de se corresponder reciprocamente com o início. Estas duas entidades, canalizadas pela mobilidade do corpo, representam a polivalência sígnica que o trajecto do corpo possibilita. A própria maneira como se experiencia difere de sujeito para sujeito, tal como no mesmo sujeito, a realidade pode sofrer alterações significantes durante o percurso.

“O corpo é a matriz essencial das leis de organização dos espaços vivíveis e do campo da sua representação”⁸⁹⁸. O corpo elabora através de si, das suas representações, das suas elaborações no espaço, uma presença representativa da imagem dimensionada do ser, no confronto com o local de inserção. Temos visto que o espaço é integrado na obra, da mesma maneira que a obra é integrada no espaço, por um acto transformador das suas essências, que na sua ligação, enformam novas concepções de pensar e estruturar. O corpo

⁸⁹⁷ “A arte é uma longa paciência” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.225.

⁸⁹⁸ “O desenho, projecto da pessoa” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.164.

humano, para Carneiro, é a entidade principal que afere as consequências das mutações de escala, pelo modo como se movimenta no interior e exterior de si mesmo, isto é, na realidade causal da proporção matemática e na imaginação libertária do pensamento interno. O corpo e também o agente que percepção, reflecte e age para se situar na mesma instância no equilíbrio físico que se encontra no lado externo, e na compreensão do que isso acarreta para as mudanças metamórficas que são escaladas no lado de dentro. O que está fora é mensurável e pode ser objectivamente articulado pela verificação dos dados materiais, pela medida e pelo peso, mas o que está dentro, porque decorrente de algo sem estruturas fixas ou definições antecedentes, é mutável nas considerações culturais e estéticas que o indivíduo transporta como uma realidade profunda e em grande parte indizível⁸⁹⁹.

A obra *Momento 12- O ar com uma imagem do teu ser imaginante*, integrada na exposição antológica do artista na Fundação de Serralves, em 2013, permite, devido à sua instalação, perceber as relações que a matéria evidenciada numa forma tem de controlar o dispositivo espacial, de maneira a instalar a sua presença na centralização enformadora de um local de passagem. A obra divide-se num processo conceptual, que como Carneiro identifica, o lado de dentro pode não necessariamente corresponder ao lado de fora. A raiz de laranjeira representa o símbolo central que canaliza as forças, um pouco como Langer designa, pela cinestesia simbólica que apresenta. Por um lado, verifica-se o objecto ocupando um espaço próprio, onde as suas características qualitativas designam o simbolismo matérico. Por outro, o espaço, devido às suas próprias proporções, bem como as do objecto, integram-se numa contracção específica, que coloca a peça como sítio medular do sistema axial do lugar. Pelo lado de fora, a sua proporção, as suas características formais aliadas ao peso que se intui, fazem que a matéria seja dimensionada a uma escala real e tangível para uma cognição epistemológica, assente na fisicalidade do espaço. Pelo lado de dentro, a energia que emana e difunde por todo o lugar, faz com que a matéria contenha em si, uma força que ultrapassa a sua proporção perspectica matemática, a favor de uma valorização qualitativa simbólica, referenciada pela mutação do corpo em cosmos, pela noção de peso, em intangibilidade etérea, pela

⁸⁹⁹ “A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.169.

realidade concreta em realidade possível. O artista refere que o corpo humano, nas suas dimensões mentais e físicas, é o gerador de todos os dados de escala das correspondentes organizações espaciais, porque o corpo global, como um dado universal, é uno na sua mentalidade e capacidade física. Contudo, o corpo da matéria aliada à subtileza do corpo humano, entendida num sentido espiritual, e de tudo o que nele a transcende faz com que lhe seja incutida a capacidade de criar linguagem e gerar a abstracção, como os múltiplos sentidos das metáforas⁹⁰⁰.

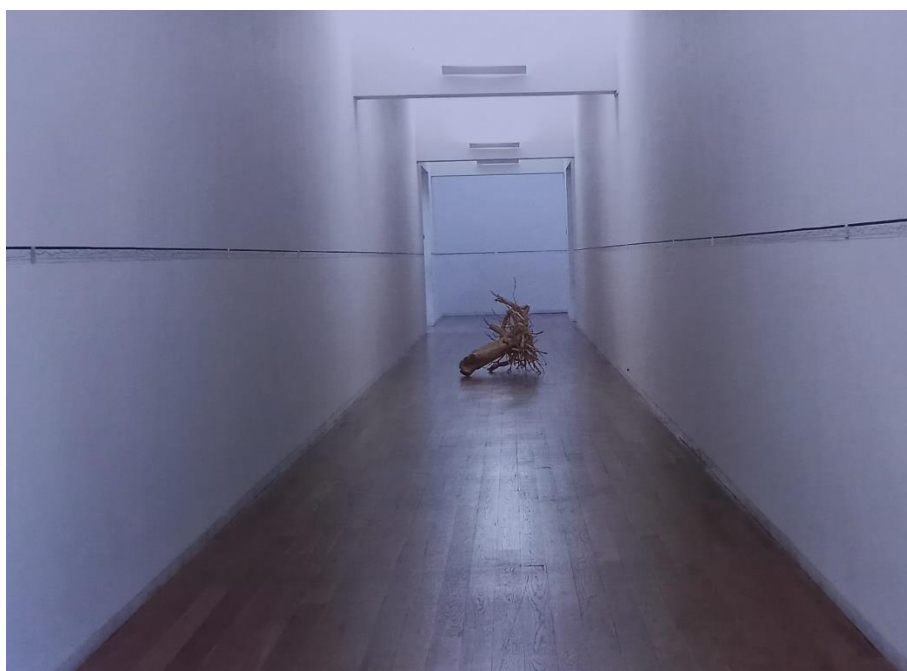


Figura 41- Alberto Carneiro. Momento 12- o ar com uma imagem do teu ser imaginante, 2011-13. Raiz de laranjeira. 130x173x151 cm. Colecção Fundação de Serralves. Alberto Carneiro arte vida/vida arte..

“Sempre trabalhei sobre reminiscências das minhas vivências com a matéria. Diria, assim, que a matéria e o meu corpo, integrante dela, constituem a matriz das minhas criações plásticas”⁹⁰¹. A água, refere Carneiro, nos seus movimentos sobre a terra, modela-a, manifestando a própria energia nas incisões, nos sulcos da sua passagem.

⁹⁰⁰ CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.171.

⁹⁰¹ “*Evocações D’Água sobre a Terra*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.130.

Contudo, estes sentidos não podem ser tomados numa identidade literal, revelando-se apenas num âmbito metafórico, a partir da significação poética da arte. A ordem dos significados da obra plástica não é a da linguagem verbal, porque nenhuma palavra, no seu entender, pode alguma vez justificar o carácter explícito dela. Se assim o fosse, esgotar-se-ia na circunstância linguística⁹⁰². Na obra *Evocações d'Água* (1991-92), os cheios e os vazios suscitam energias que favorecem uma visão dinâmica estruturada nos movimentos do corpo e do olhar de quem observa e frui a obra. O espectador entra na escultura, ou melhor, no local onde está instalada, envolve-se nela, tornando-se parte integrante da obra. Fruidor e objecto formam uma unidade indestrinçável. Para o escultor, a percepção do estético faz-se pela deslocação do observador no espaço da obra, pelos movimentos do corpo e do olhar. A percepção, entendida neste modo, é háptica, ou seja, tende a desenvolver-se pelas sinestésias dos olhos e da pele, que a mente afere através de referentes culturais e simbólicos que o observador consigo carrega e se reportam a aquisições anteriores a esse momento de coincidência e criação artísticas⁹⁰³.



Figura 42- Alberto Carneiro. *Evocações d'água*, 1991-92. Madeira de buxo. 230x60x45 cm. Instalação na Fortaleza de São Tiago, Açores. Alberto Carneiro.

⁹⁰² “*Evocações D'Água sobre a Terra*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.130.

⁹⁰³ CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.130.

A obra nas suas articulações internas, consubstancia-se no lugar, neste caso, na Fortaleza de São Tiago, e simultaneamente em todos os lugares pertencentes ao imaginário de cada observador, que este projecta sobre ele nas transformações do seu entendimento do objecto como arte. Para o artista, a obra, deste modo, incorpora-se na morfologia do lugar e cria sentidos próprios para se manifestar como arte. Ela suscita variáveis de escala, que tomam a proporção da escala humana como referente principal, para o confronto perceptivo, e de equilíbrio formal que resultam dos movimentos estruturantes entre a formação enérgica e a dimensão concreta, da sua organização formal interna e da representação desta sobre as condições dispositivas do lugar envolvente. Neste sentido, o espaço percebido transmuta-se pelas articulações entre os espaços interiores e os exteriores do lugar e consubstancia-se nos significados que o observador lhe encontre⁹⁰⁴. A fortaleza apresenta um carácter histórico e público, que o objecto integra em si, perfazendo um contrato contextual, onde a essência do lugar implica uma definição própria simbólica, ao mesmo tempo, que o objecto evocador do elemento aquático transporta para o sítio a sua definição aberta e plurívoca imaginante concretizada na realidade material. “O espaço se transmuta nos movimentos perceptivos do corpo, nesse vai-e-vem entre a exterioridade de si mesmo e a interioridade da obra, receptáculo para todas as permutas estéticas. A espiral cósmica, percurso entre o eu profundo e o seu universo”⁹⁰⁵. Nunca poderemos afirmar com total propriedade e esclarecimento onde começa a interioridade do lugar e acaba a exterioridade do objecto artístico, visto que eles estão implicados mutuamente num laço indestrinçável, onde o início de um tem já um antecedente do outro. Onde começa o entendimento do espaço, a obra pode já ter explorado e dimensionado à sua escala real e simbólica, a percepção que dele o observador pode fazer. Onde começa o entendimento da obra, o espaço pode já ter sido preparado e fragmentado de forma a poder manter uma relação directa com o objecto. É preciso percorrer o espaço, para poder valorizar visualmente a peça, trabalhada em buxo, que se instala num lugar escolhido de passagem, de movimentação. A sua verticalidade implica uma projecção organizacional que não envolve nenhuma espécie de obstáculo horizontal colocado no solo, antes, propicia uma possibilidade estrutural de conferir ao

⁹⁰⁴ “A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.167.

⁹⁰⁵ “As dúvidas da arte em mim” in *Ibidem*, p.65.

lugar um valor divergente da sua essência natural, tal como o lugar no seu ritmo arquitectónico próprio, pode oferecer ao objecto uma relação contextual, exclusiva daquele particular espaço.

Como temos visto, o corpo dá forma à matéria tal como a matéria absorve a intensidade corporal do artista, que posteriormente, será colocada num espaço específico. Nesta divisão conceitual, que no fundo se torna uma unidade, podemos ainda acrescentar numa espécie de trindade conceptual, a natureza enquanto sistema originário antecedente a qualquer estruturação artística. “A natureza reproduz-se pela sucessão transformadora de ciclos (os da vida e os da morte), em sequências de ritmos naturais, em articulações síncronas de espaço e tempo”⁹⁰⁶. Para Alberto Carneiro, a natureza é imutável na sua eterna mutabilidade, mesmo nos desenvolvimentos das suas catástrofes⁹⁰⁷. Nela, porque o homem é como a própria natureza, vive os sentidos de caos e cosmos, o sincrético e o diferenciado. Através do meio natural, o escultor afirma, que o sujeito chega à necessidade de arte, como meio de exorcizar ou mesmo de esconjurar forças obscuras e percebermos nele um reflexo da natureza pensante, enquanto conceito e imagem, metáfora e símbolo⁹⁰⁸. Processando a natureza numa vertente interior e abstractizada, e realizando as suas imagens e símbolos nas identidades simbólicas e imagéticas do ser, existe, assim, uma realização da arte, uma assunção, como experincia Carneiro, de que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza⁹⁰⁹. “Do lado de dentro, a arte é um rio, uma árvore, uma nuvem, tudo, à imagem e semelhança de quem a sente e diz. A arte é para quem a pensa à sua maneira de ser; sua: a dela-arte e a dela, que a pensa”⁹¹⁰.

Para Carneiro a artificialidade não se compreende pela extensão tecnológica da evolução corporal em detrimento das funções primordiais orgânicas. Ele não pode ser entendido como um ciborgue⁹¹¹, desenvolvido conceptualmente por Donna Haraway, em

⁹⁰⁶ “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.9.

⁹⁰⁷ Tal como investigamos, nos conceitos de sublime de Burke, em Kant e exponenciado no lado catastrófico por Walter de Maria (p.279-83).

⁹⁰⁸ “*Arte/artifício para dilatar o tempo e dominar o espaço, perpetuar a vida e vencer a morte.*” in Ibidem.

⁹⁰⁹ Ibidem, p.9-10.

⁹¹⁰ “*Cultura/contra/Cultura*” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.41.

⁹¹¹ Ver HARAWAY, Donna. *A cyborg manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century*. University of Minnesota Press. 2016.

que do corpo, é-lhe retirado todos os limites e lacunas orgânicas, tal como a centralização cortical é manifestada pelo seu descentramento, de forma a ser um corpo desejante sem falhas, sem erros manifestos. O corpo artificial é, antes, um reflexo especular da sua identidade primigénia que mantém com a natureza, e que foi perdendo-a, ao longo da evolução civilizacional. A artificialidade prende-se com a necessária consciencialização da impossibilidade de um regresso à natureza de forma integrada num sistema imanente, por isso, este lado artificial desenvolve premissas simbólicas de afectação e de antropomorfização, sem cair num domínio antropocêntrico, de que a natureza pode ser encrustada no corpo de forma imaginante. As formas imaginantes dizem respeito, á necessidade da arte, da arte como ferramenta conceptual de imersão corporal na matéria da evidência natural. Com isto, a arte é realizada por intermédio de uma extrema contingência mutável, de sujeito para sujeito, de determinada temporalidade em temporalidade, de definição linguística em definição linguística. “A arte: sublime realização abstracta do homem. Daí a impossibilidade de lhe encontrarmos uma definição universal”⁹¹².

Por isso, o escultor, interpreta a arte como uma dimensão duplicada, contendo um lado externo e um interno, que se vão transmutando um no outro, sucessivamente, ao longo da experiência, onde a exterioridade se encontra em permanente abertura para o diálogo da matéria com o observador, e que no lado de dentro, existe uma projecção fruidora do próprio artista, que lhe incute possibilidades elementares do meio natural, aplicadas na sua essência. Daí, que no lado de dentro, possamos experienciar, a obra como um rio, uma árvore, uma nuvem, uma extensão da natureza primeira, inserida na metáfora artística de natureza segunda. A obra de arte, pensa Carneiro, não tem tempo, porque se movimenta no espaço da consciência histórica do homem. O tempo dela pertence a cada momento de fruição, e é num espaço simbólico que ela se autentica como referência para a vivência estética. As esculturas revelam-se na existência do corpo sobre os elementos. As correspondências são elaboradas, a partir do amanho de terra, do cultivo de um jardim, na constante demanda inquisitiva de identificações conceituais do ser com a natureza.

⁹¹² CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.10. “Não se realizará a obra de arte como um indispensável bem social entre correspondências culturais da identidade dos povos, das etnias, das civilizações e, simultaneamente, na sincrética possibilidade de ela poder responder a todos os autismos estéticos na mais retirada das manifestações pessoais de fruição.” In *Ibidem*.

Para o artista, são instantes de vivências de jardinagem por dentro da arte, como são o chamamento conducente à revelação, que abre caminho para o infinito na consciência do finito. São o acontecer da fruição estética em busca da forma que incarna na ideia⁹¹³.

“A realidade criativa do artista é a de questionar as respostas da arte, no sentido de abrir a percepção para outros sentires e pensamentos do corpo”⁹¹⁴. A arte, é um vaivém entre a realidade da matéria, o seu lado funcional, e o seu lado instrumental, e a realidade realizada na imagem por parte do artista, que incute no objecto a forma do seu pensamento, a ideia consubstanciada na realidade. O corpo abre-se à dimensão que o artista imaginar, na medida, em que no finito tangível da existência, possa lá conter o indefinido cósmico proposto pelo pensamento imaginante. A arte, no seu entendimento, é uma realidade empírica que se tende a libertar da carga real, abrindo-se a intuições projectivas não só do artista, como também dos observadores, transportando-a para universos simbólicos de significação, por intermédio da metáfora mais profunda do ser, que se revela na experiência e na evidência do acto criador⁹¹⁵. A metáfora é consciencializada no seio da obra, como revelação do corpo a novos e originais dispositivos de criação, que numa interminável rede entrópica sígnica, suscitam dimensões sensoriais aliadas a cargas conceptuais de pensamento, que vão ocupando o ser da obra, pela imagem de dentro no lado de fora.

Miguel von Hafe Pérez refere que a representação da natureza na modernidade estética assumiu um papel primordial na definição da relação do artista com os seus meios de expressão tradicionais. Na segunda metade do século XX, e com o desdobramento dos paradigmas de auto-referencialidade e autonomia disciplinar, as práticas artísticas reordenaram as investigações estéticas para uma contextualização direccionada de criação e da consequente recepção, como também, para o alargamento das possibilidades de equivalências sígnicas e expansões no seio da obra de arte enquanto meio abrangente de definições e enquadramentos teóricos. O que se verifica, para o autor, prende-se com a crescente teia indestrinçável de problematizações e complexificações das entidades

⁹¹³ CARNEIRO, Alberto. “*Palavras necessárias*” in CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005, p.10.

⁹¹⁴ Ibidem.

⁹¹⁵ Ibidem.

referenciais, que tendem a reequacionar os significados tradicionais pertencentes à esfera do artista, da obra, da activação do observador⁹¹⁶.

Alberto Carneiro representa a conceptualização dinâmica da integração da natureza na obra de arte, entre o corpo do autor e a matéria escolhida para o acto de criação. Quer nos trabalhos puramente escultóricos, quer naqueles que utilizam meios tecnológicos como a fotografia, quer também nas performances documentadas pelo registo fotográfico, para o autor, o elemento de indexação da presença da natureza, prende-se com a escala de Alberto Carneiro como invariante. A distância da prática e do seu pensamento que se multiplica numa abertura à presença do observador enquanto elemento que completa a assunção poética da obra surge como uma espécie de método referencial possível de interpretação da sua obra. Existe, deste modo, uma matriz ressaltada pelo contacto com a natureza desde a infância, prolongando-se até ao momento presente, espelhando um contacto de grande intimidade e vitalidade na energia recíproca relacional. Neste contexto, o território da natureza, é acima de tudo o território de um pensamento sobre a natureza, conciliando procedimentos estéticos e éticos na resolução de identificação do corpo com o meio natural⁹¹⁷.

Para João Pinharanda a natureza surge na obra de Alberto Carneiro, como uma entidade viva, visto que, à sua presença, enquanto elemento de trabalho, é-lhe garantida um estatuto de protagonista. A natureza deixa de ser exequível enquanto acto puramente paisagístico para se tornar suporte de uma ideia, para ser o motivo fundamental que dispõe o artista à realização criativa da sua obra. Deste modo, a natureza deixa de ser exteriorizada, entendida num sentido de pura imagem, de reprodução mimética da sua essência, para se tornar uma presença indelével, enérgica e física, coincidente com a própria obra, passível de ser vista como uma segunda natureza. A natureza passa a ser entendida, neste sentido, enquanto cosmos, que tudo contém, fornece e reintegra, que tudo explica⁹¹⁸. A reprodutibilidade mimética não pode ser entendida na extensão matérica utilizada pelo escultor, porque, no fundo, aquilo que é transmitido está para além da

⁹¹⁶ PÉREZ, Miguel von Hafe. “Possível Impossível: Olhar dentro e fora na obra de Alberto Carneiro” in Idem. *Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2005, p.9.

⁹¹⁷ Ibidem, p.10.

⁹¹⁸ PINHARANDA, João. “Pelo lado do corpo” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1991, p.206.

identificação s gnica do tronco com a árvore, da pedra com a montanha, da água com o ribeiro ou o mar. Carneiro utiliza antes a essência da árvore para dar vida e transmitir um caudal enérgico ao tronco, pegar no símbolo da montanha e transmiti-lo para o signo da pedra, transportar a magnanimidade aquática, com toda a sua possibilidade referente e colocá-la na  gua. Com isto, a natureza deixa de ser um elemento passivo, que pode ser encerrado no seio da obra, como mais um elemento de constatação empírica, para ela própria, se transmutar no acto estético desvelado pelo artista: a partir do âmago at mico integrado na natureza, metamorfose -la numa segunda natureza, a partir da artificialidade do homem, como vimos anteriormente.

A relação de Alberto Carneiro com o natural, para Pinharanda, resulta de um conflu r de atitudes culturais (artificiais) e sensoriais (naturais) contraditórias a partir das quais é construída a conceptualização artística. A obra apresenta-se como ecológica, onde a sua acção rejeita qualquer espécie de conotação activa politizada, porque ela dimensiona-se a uma escala vivencial e individual com o natural. As essencialidades elementais e formais das obras não se marcam enquanto sacrifício de sensações, mas enquanto modelos de acrescento estético. Neste aspecto, existe uma carga absolutamente subjectiva, que se afasta de qualquer aparelhamento psicológico individual ou saudosista memorialista para incidir luz na sua essência de produto mental e abstracto, classificando-se como imagem de campos energéticos que acentuam a experiência sensorial e não mecânica do acto criador. A identificação do artista com a natureza explicita-se, no entendimento de Pinharanda, na arcaiza  o da obra e na relação dela com o meio natural. A presença do material e do trabalho transformador a que o artista submete, surgem de tal modo sobrevalorizados que a Carneiro compete evitar que as formas resultantes se aproximem demasiado de um sentido descritivo da realidade natural. Deste modo, a natureza apresentada pela e na escultura, coincide com a natureza da arte e não com a do natural⁹¹⁹. A natureza não pode então passar por uma catalogação e inventariação formal que posteriormente   depositada de forma integral no seio da obra, antes, Carneiro, entende a natureza como um sistema referencial de energias relacionais íntimas, que tendem a superar a sombra da evidência mimética. Se a reprodução autêntica da natureza

⁹¹⁹ PINHARANDA, João. “*Pelo lado do corpo*” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1991, p.207.

induz a uma perda de aura⁹²⁰, no sentido *benjaminiano*, o artista, mantém a carga aurática da natureza, precisamente evitando a sua concretização totalizante na obra, integrando apenas a força nevrálgica e elemental que a matéria natural evidencia aos sentidos do corpo.

O autor, define as obras de arte do artista, como peças orgânicas que vivem de uma relação cultural com o que as rodeia no tempo e no espaço. São objectos integrados no cosmos formal com o qual partilham a intencionalidade vivencial de uma relação física imediata com o que as rodeia. Deste modo, marcam uma presença no espaço, sinalizando-os e circunscrevendo-os de forma material e simbólica. Estabelecem as fronteiras territoriais de circulação, do espelhamento do corpo em corpo-árvore ou corpo-natureza, de transposição, por intermédio da metaforização conceitual, e de apaziguamento. Marcam também a presença da matéria e da sua evidência objectual, na medida, em que a sua presença necessita de um invólucro formal que sirva de receptáculo sensorial, pelo toque das superfícies, pelo cheiro das madeiras, pela audição dos ecos metálicos⁹²¹. Os materiais incutidos pela sua originalidade primordial natural enformam o conceito plástico, utilizado pelo artista, na proporção em que o corpo de Carneiro está sujeito ao vaivém metamórfico de síntese e agregação da ontologia na imanência objectual. Através deste processo, o escultor afirma que a criação da obra de arte é descoberta. Ela não comporta um método universal, porque a sua criação e posterior fruição são conceitos pessoais, mesmo quando reportados à iconicidade e à simbólica colectivas. O método está em cada ser e em cada obra, e insere-se em cada momento da criação/fruição. A obra de arte é única na essência identitária significativa que a caracteriza e múltipla na assunção ideativa que cada um lhe incute. Por isso, Carneiro acredita que fora da obra de arte não existe a sua realidade pois ela mesma é o seu referente universal, porque a sua criação não pressupõe regras externas aos seus conceitos auto-referentes universais. O sujeito observador torna-se um elemento tão importante como o próprio artista na agregação

⁹²⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio D'Água, Lisboa. 2012.

⁹²¹ “A mão, no áspero corpo de uma árvore-escultura, na fria ondulação do metal. O olhar percorre juntamente com a mão as fendas abruptas da madeira, as suas pregas de tecido fossilizado, a sua cor surda e clara; percorre a superfície do metal, trabalho como quem mexe na terra ensopada de chuva para nela marcar sinais de mágicas mandalas, conhece a sua cor solar e excessiva como uma talha de altar.” In PINHARANDA, João. “*Pelo lado do corpo*” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 1991, p.207. Cf. (p.283-84).

mutacional do sentido da obra⁹²². “Ele é o constructo da obra. Constructo como eixo referencial próprio onde ele projecta imagens para lhes encontrar sentidos comunicativos”⁹²³. A natureza não pode ser entendida na obra, a partir da representação funcional da sua estrutura naturalizada. A natureza é entendida, como o corpo do meio natural que se integra na relação desejante com o corpo artístico, que se fusionam um no outro, fundindo-se numa unidade de espriamento conceptual. O resultado plástico evidencia esta relação dinâmica e oscilante entre a ontologia do ser, e a materialidade imanente natural, cabendo ao observador retirar dela um princípio interpretante, para também ele, se posicionar diante da obra, a partir de uma relação de fruição e identificação. Existem, portanto, duas camadas naturais evidenciadas na matéria formal. Por um lado, a projecção corporal de Carneiro e numa seguinte camada interpretante surge dimensionada a percepção do sujeito externo ao processo que renova os laços relacionais entre si e a obra.

“Todo o acto de criação é, afinal, quando dimensionado na realidade consciência do outro, a passagem para o lado de lá; melhor: o vai e vem entre o lado de fora e o lado de dentro, entre o ser e o objecto”⁹²⁴. Para Pérez o lado de fora e o lado de dentro formam não só uma relação interdepende entre o pensamento estético e a realização plástica, mas também, uma conjugação entre a arte e a vida, fundamentada na obra de arte. Existe uma integração contextual de diferentes pressupostos dinâmicos utilizados nos módulos estruturantes da criação. Temos a noção de espaço da natureza representado e intervencionado; o espaço da criatividade processual e da subjectividade interveniente; o espaço do contexto da exposição, alterado e transformado mediante a contextualização metafórica de universos naturais aí codificados; o espaço de recepção, onde se reflecte sobre a possibilidade de a obra repercutir no espectador por via de uma série de anamneses culturais enraizadas no ser civilizacional⁹²⁵. O espaço interliga-se na natureza, por intermédio do corpo senciente que traduz a sua operação estética por intermédio do

⁹²² “O subtil na criação: O método no não-método” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.158.

⁹²³ Ibidem. Cf. Bachelard e Caillois (p.267-74).

⁹²⁴ Citação de Alberto Carneiro in PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Possível Impossível: Olhar dentro e fora na obra de Alberto Carneiro*” in Idem. *Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2005, p.11.

⁹²⁵ Ibidem.

trabalho, da modelação, da talha, da efectuação metamórfica nos materiais naturais. Os espaços representam a natureza, que tanto se podem apresentar como extensões artificiais do meio natural, como integralmente naturais, com o caso das obras de *site-specificity*. O corpo da matéria representa a *ipseidade* conceitual, contendo sempre, por muito desvirtuado que seja, uma carga de densidade natural impressa no cerne atómico. Ora, a iteração artística desenvolvida continuamente por Carneiro traduz-se na evocação do meio natural integrado na artificialidade posterior do homem, entendida como a definição dos seus valores culturais e cultuais. A partir da elaboração primigénia da natureza, o artista constrói um universo formal, dentro dos materiais escolhidos e trabalhados, para relacioná-los com elementos distintos dessa mesma natureza que se tendem a estruturar mediante uma fluidez e complementaridade orgânica, na ocupação do espaço. A natureza em Carneiro, reporta sempre para um lado natural como para um lado culturalmente contextualizado artificial, tornando quase indistintas as suas morfologias identitárias.

Deste modo, para Pérez, o dentro e o fora são entendidos como conceitos de abordagem de um espaço de uma unidade e densidade inseparáveis, de pensamento e de sensibilidade, confluindo para uma só ordem perceptiva⁹²⁶. A partir de uma natureza interrompida, como assim caracteriza o acto de a desvirtuar para a trabalhar num objecto artístico, abre-se uma dimensão de uma natureza conceptualmente em permanente convulsão. O dentro e o fora são mecanismos utilizados enquanto pensamento e enquanto dispositivos de visibilidade cultural. Nesta intencionalidade programática, percebemos a consciencialização do *eu* do artista depositado na obra para ser recolhido por um observador, e ao *eu* antecedente acrescentar mais um na representação ontológica. A presença da obra no modo como se articula na transitoriedade intersticial dos vazios que vai habitar, corresponde à importância atribuída ao dentro imaginante no fora representacional⁹²⁷. A consciência e a inconsciência invadem a matéria natural, de forma que num acto recíproco de projecção e de introjecção, o corpo do artista e do observador

⁹²⁶ Neste sentido a ideia de José Gil de que o corpo mantém tanto de realidade como de virtualidade pela sua imaginação libertária das amarras da realidade, servem aqui, como um aprofundamento conceptual, para o entendimento da natureza em Alberto Carneiro. Para Gil a matéria tem tanto de realidade empírica tangível e material, como de projecção fantasmática espiritual lá depositada pelo homem (p.72-74). Citação de Alberto Carneiro in PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Possível Impossível: Olhar dentro e fora na obra de Alberto Carneiro*” in Idem. *Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2005, p.12.

recebam a energia veiculada pela natureza, ao mesmo tempo, que depositem nela os valores incutidos pela sua cultura e afectação sensorial.

A revelação da obra para Alberto Carneiro é construída sobre um paradoxo, visto que tende a não se codificar numa univocidade significativa. Antes, ela desenvolve-se para todos os lados do finito, gerando, com isso, o infinito para as suas significações ideativas. Ao inscrevê-la num determinado contexto, ela responde, transformando subitamente o campo referenciado e suscitando mutações da consciência estética por intermédio de uma afectação sensível. A obra nunca se conforma aos modelos antecedentes de referência sem transformar os pressupostos correspondentes. Daí, que afirme, que todas as teorizações sobre ela efectuadas sejam suas circunstâncias, referências espaço-temporais indispensáveis para o alargamento do consequente campo perceptivo e conceitual, mas insignificâncias perante a própria energia reprodutora⁹²⁸. A energia, mencionadas por Benett (p.265-67) e por Barad (p.284-86), realizam em si as mutações fenomenais assentes sobre posições mutacionais em constante devir acontecimental. O artista insere a teorização conceptual, assente sob possíveis postulados estéticos, caracterizando-os como meras circunstâncias históricas e temporais, que não podem deter a totalização englobante representada pela obra. A obra mais do que imagem, mais do que realização formalista estruturante, é uma evidência enérgica dos materiais que se assumem como protagonistas activados na formulação constante de movimentação interna. A matéria encontra-se num estado de *durante*, que num *tornar-se*, enraíza na forma artística o ser teleológico da sua essência. O ser-pedra, o ser-árvore, o ser-elemental representa a natureza pelo seu lado de dentro, tornado visível pela forma de um lado de fora.

As imagens resultantes da obra, para Carneiro não podem ser consubstanciações eternas dos seus postulados significantes. Elas apresentam a sua indicação imagética, a partir da renovação constante dos momentos de fruição do observador. A matéria evidencia sub-repticiamente o âmago natural, mas como o artista explica, a obra mantém-se estruturalmente abstracta, mesmo nos momentos de gestação, e são, devido às intersecções das invariantes da sua abstracção que garantem a renovação nas variáveis de

⁹²⁸ “O subtil na criação: O método no não-método” in CARNEIRO, Alberto. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.12.

todos os tempos de cada fruição⁹²⁹. “Tudo se dimensiona nas relações entre o meu corpo e a matéria como vivência estética nos espaços criados pela obra”⁹³⁰. A escolha dos materiais, é-nos descrita pelo artista, a partir da sua identificação com a energia da matéria, e posteriormente, com a sua eficácia como mediação, ou seja, como processo para a recepção da obra por parte do observador, como conceito e significado⁹³¹. Na escolha dos materiais ou dos espaços de realização da obra, há, uma busca de simbiose entre o corpo e o meio, a natureza espelhada pelo ribeiro, pela árvore, pela pedra. Esta simbiose é a essência e substância da obra. O artista refere que procura criar um campo energético a partir da origem primordial das coisas da natureza e do seu corpo para que se torne possível gerar um processo equivalente na comunicação da obra. A posse do espaço, por Carneiro referida, é desenvolvida pela posse da matéria na obra, ou seja, é o momento em que a obra é efectivamente interiorizada de modo que o ser e o estar nela e por ela tenham unidade⁹³².

“Sem o espaço, o ser não está... A posse aqui é a identificação no momento em que a coisa se torna em eu, em nós”⁹³³. A esta posse, o artista não lhe atribui um significado físico, no sentido de possuir algo, de dominar a coisalidade objectual desse algo, antes, desloca a significação para um nível profundo de realização, entendida, como o lugar unitário entre a pessoa e obra, entre o ser e o estar. Estes conceitos indissociáveis uns dos outros, incutem no sentido de possessão, um grau qualitativo que pende mais para o sentir, sendo profundamente individualizado, e que implica metamorfoses na consciência do que é a arte e a vida, na sua reunião englobante⁹³⁴. Para Alexandre Melo, a riqueza e a especificidade da obra de Carneiro resulta da sua capacidade de convocar e articular num dispositivo estético, diferentes registos de aproximação à natureza e à paisagem. Verifica-se na obra a tradição da escultura em madeira, privilegiando a capacidade de esculpir e

⁹²⁹ “O subtil na criação: O método no não-método” in CARNEIRO, Alberto. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006, p.11.

⁹³⁰ CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.35.

⁹³¹ Ibidem. “O meu principal material é a Árvore enquanto energia essencial da vida e símbolo universal. Tenho utilizado muitos materiais: a madeira, como árvore, a pedra, como montanha, a palha, a terra, o ferro, o bronze, a fotografia. Eu e a natureza como unidade sensível. Todos somos natureza, a árvore, a pedra, a montanha, etc., e muitas vezes esquecemos isso.” In Ibidem.

⁹³² Ibidem, p.36.

⁹³³ Ibidem.

⁹³⁴ Ibidem.

modelar manualmente, enaltecendo os valores telúricos da ligação aos materiais e formas orgânicas pertencentes à esfera natural. Existe também um experimentalismo vanguardista que inclui preceitos da *land art*, dando lugar à experiência directa da relação física entre o artista e a natureza através de viagens ou caminhadas de que as obras surgem, pela sua confiança de testemunho. Há na sua arte, uma estratégia conceptual assente numa preocupação de inscrever em cada obra de arte uma auto-reflexão consciente sobre o processo conceitual e o processo significativo, que uma vez reunidos, enformam a representação da obra. A conceptualização consiste numa tradição de especulação metafísica relativamente à natureza, tal como ela se manifesta, designadamente nalgumas correntes de pensamento orientais⁹³⁵.

Para Melo o reino vegetal da natureza é um mundo abstruso onde as formas se interpenetram umas nas outras, reforçando a tangibilidade elemental do meio, enquanto, suscitando intuições absconditas e submersas numa dimensão invisível. A natureza, de acordo com o autor, pode ser um território de ameaças, de mistérios e complicações em que tudo se afigura mais complexo e imponderável. Nada parece ser livre, porque tudo se encontra ligado indelevelmente ao reino natural, pelas raízes que se afundam num solo indefinido. Tudo parece imóvel e fechado em si mesmo, mas é precisamente, nessa pretensa e ilusória imutabilidade, que se verifica uma mutação interna, sub-reptícia, que se vai desenvolvendo e integrando em extensões sem limites esclarecedores. Tudo se torna irrepetível e incontrollável, porque sujeito às inclinações e descargas naturais, que se posicionam no centro nevrálgico da natureza. A montanha, um rio, uma árvore, são os herdeiros descendentes da imortalidade, e, no entanto, não são eternos. Existe uma correspondência de escala ontológica com a natural, na percepção de que, e apesar de proporções divergentes, a existência humana coaduna-se nas vivências naturais dos elementos⁹³⁶. Para Bernardo Pinto de Almeida, nada permanece fixo porque tudo obedece, no interior da mutação, à natureza dinâmica absoluta. Tudo se move, tudo flui, visto que nada permanece estático ou se encontra prese à medida congelada do tempo. Tudo existe simplesmente em movimento. Mais do que formas, a natureza produz forças puras sem qualquer agenciamento contingencial ou marca de esforço depositada no seu

⁹³⁵ MELO, Alexandre. *Alberto Carneiro*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2003, p.18-19.

⁹³⁶ *Ibidem*, p.12.

seio. Existe, em certa medida, uma urgência de vida, tal como, no humano, se verifica uma dinâmica existencial orgânica que se vai transformando pelas leis inexoráveis do tempo⁹³⁷.



Figura 43- Alberto Carneiro. *Sobre o meu jardim*, 1998-99. Madeira de buxo. 38x180x180 cm. Instalação no Centro Galego de Arte Contemporânea. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

A obra *Sobre o meu jardim* (1988-99), exemplifica o conceito de natureza da matéria num âmbito de galeria, ou de instituição museológica. O espaço preparado, previamente para ser local demarcado dos demais, funcionando como o sítio exponencial da energia da obra, não pertence à naturalidade do meio natural. O meio desta peça reconhece a obra, identificada pelas madeiras de buxo, que se posicionam em dispositivos estratégicos formalistas, oferecendo ao espaço uma potencialidade metamórfica traduzida para uma envolvimento natural numa dimensão artificial. Neste caso, Carneiro, referencia o jardim, entendido, num sentido de paisagem humanizada, trabalhada ou intervencionada pela

⁹³⁷ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “*Um Deus que dança*” in CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015, p.72.

instrumentalização objectual do ser, como o local dentro do local, onde a imersão do corpo se insere, quer do artista, quer posteriormente os corpos fenomenológicos que rodearam a peça. A peça é constituída por vários excertos de madeira, talhados através de diversas densidades e cortes divergentes, apresentando uma capacidade heterogénea de se instalarem uns nos outros. O que o artista convoca para a obra, pertence ao reino fantasmático da ausência, da presença em negativo da referencialidade explícita do jardim. O jardim é algo que não existe na obra, à dimensão naturalizada do seu conceito. Contudo, o jardim é escalado à projecção identitária do escultor, que formou um ensablado matérico, que por não ter conexão sónica a um local paisagístico concreto, torna-se um elemento natural universal e abstracto. A madeira retirada dum contexto natural, funciona como um catalisador propenso a envolver a visão e os sentidos numa particularização da natureza, que pode ser encontrada num jardim. Se o jardim não se encontra devidamente identificado, a madeira recupera a dimensão ancestral, ou se quisermos, arquetípica do jardim enquanto fonte primordial de essência natural. A naturalidade da madeira, é depois, duplicada numa acepção dialéctica, entre a sua presença natural primigénia e a sua natureza condicionante, de artificialidade cultural. Contudo, o que se verifica, na obra, passa pela demonstração da energia da natureza, que mesmo num meio não preparado para as particularidades da sua existência, consegue albergar o conceito abrangente proposto pelo escultor: a natureza como meio envolvente de todas as dimensões do corpo.

“Esta árvore que cresce para dentro e para fora do nosso corpo uno, com a sua seiva, revigora os nossos saberes e nos conduz até à sabedoria de nos darmos inteiros na exaustão da entrega recíproca. Eu e a arte não sabemos ao certo quem somos mas temos a certeza de sermos um do outro e isto é tudo de que precisamos para a vida”⁹³⁸. Verifica-se, conceptualmente e energeticamente, uma relação de fusão ou de simbiose íntima entre as matérias da natureza e o corpo que as entende como extensões ontológicas do ser, na medida em que, traduzem em si, a união explícita de duas entidades não tão distantes. O homem e a natureza enlaçam-se nesta convocação, entendida por Carneiro, para devolver à materialidade o contacto cósmico de forças intelectivas juntamente como enérgicas que

⁹³⁸ “As dúvidas da arte em mim” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.65.

as descargas naturais e a capacidade de reificação objectual do homem permitem. “Tenho um jardim do qual cuido em mesmo... não separo, há já muito tempo, a minha actividade de jardinagem e de hortícola da minha actividade de escultor”⁹³⁹. Há uma reciprocidade entre o trabalho da terra e o seu cultivo, e a presença cultural historicamente progressiva e contingencial dos entendimentos cambiantes do papel do homem na natureza. Carneiro, ao trabalhar o buxo, constrói um círculo, que como vimos anteriormente, reporta a conceitos mandálicos, e mesmo ancestrais, a partir de um conjunto de elementos, que conforme se vai penetrando no seu centro, se vão tornando mais densos, apresentando uma maior espessura e verticalidade, indicando de certo modo, o coração simbólico nevrálgico do jardim. É deste centro processual e conectivo que se desenvolve a existência orgânica, do ser-jardim proposto pelo escultor.



Figura 44- Alberto Carneiro. Nas margens de um rio, 1993. Salgueiros, amieiros, ráfia, vidros transparentes com letras gravadas. 5.300x1.400x400 cm. Instalação no Centro Cultural de Belém, Lisboa.
Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

⁹³⁹ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.71.

Nas margens de um rio (1993), identifica-se novamente uma espécie de construção naturalizada das matérias, que dispostas numa organização artificial, representam movimentações simbólicas do crescimento biológico. Porém, e apesar, da peça ser instalada num contexto museológico, neste caso, o Centro Cultural de Belém, desta feita, a peça é exposta num ambiente exterior, susceptível às periodizações cíclicas dos ritmos naturais envolventes. Se na obra anterior o espaço é manipulado, bem como as suas condições lumínicas, de temperatura, de incidência atmosférica, aqui, é precisamente a condição natural da existência da natureza que demonstra uma realidade empírica do meio natural sobre o meio artificial. A instalação é composta por vários salgueiros posicionados ao longo do corpo da obra, identificando pontos estratégicos, como se de uma paisagem se tratasse, por amieiros recortados nos troncos, e colocados no solo ao longo do trajecto, integrados em composições geometrizaras oferecidas pelo suporte de vidro que as encimam, formando objectos rectangulares dispersos ao longo da instalação. A centralização da obra é composta por um conjunto de troncos amarrados por rafia dispostos no chão, formando uma espécie de passadiço horizontal que percorre o trajecto possível do corpo até a um bloco quadrado identificado pela sua verticalidade, construído por troncos, contendo no seu interior excertos de salgueiro amarrados por fitas de rafia. O passadiço contorna o quadrado, penetrando no seu interior, não através de uma falha, mas por intermédio de uma elevação etérea, ultrapassa-o em direcção novamente ao solo, prosseguindo o seu contorno no mapeamento do território porposto por Carneiro. Mais do que uma territorialização natural, o escultor compõe uma autêntica paisagem natural, na artificialidade do ambiente. Esta naturalidade é novamente demonstrada pelos valores qualitativos dos materiais, que na sua junção heteróclita, provocam no observador uma gama multímoda sensorial, representando várias potencialidades da natureza, aglomeradas num só dispositivo.

Se a presença artificial do meio se demarca do *continuum* material e natural, o lado de fora, entendido, aqui, como a atmosfera natural, incide sobre a instalação oferecendo, ou mesmo, potenciando as características que as matérias estão sujeitas, na sua ambiência particular e contextual. Alberto Carneiro a propósito desta instalação escreveu as seguintes frases: “A arte natureza da arte/a arte conceito de arte/a arte vivência da arte/a arte consciência de arte/a arte simbólica da arte/a arte paradigma de arte/a arte abstracta

da arte”⁹⁴⁰. A percepção alargada a um âmbito fenomenológico, assente sob as qualidades sencientes da natureza do homem e da natureza natural, favorecem as dinâmicas assentes na reunião dos materiais presentes. Neste aspecto, de constante mutação e de contínuo movimento não só físico, mas também simbólico, a arte torna-se a sua própria natureza, na sua própria condição artificial de se transmutar em presença desejante convocada pelo artista. Os materiais reportam à condição pregnante de símbolos destacados do seu meio natural, para serem elevados à categoria de presença artística, que como objectos enérgicos, nunca poderão perder a sua identidade naturalizada. A natureza perde a sua função elementar orgânica, vegetal, biológica, para relevar a sua condição de objecto enérgico, apreendido pelos corpos, que se posicionam a partir da formulação dispositiva na instalação. Os materiais compõem o tecido vestigial de uma natureza transmutada em arte, tanto entendida na sua conceptualização empírica, tanto na sua projecção imaginante. A natureza pode ser recriada á imagem metafórica da arte, pela construção do trajecto concreto desenhado no espaço, pela organização proposta por Carneiro. O passadiço concretizado pelos troncos, pode ser categorizado pela sua concretização poética de um percurso de travessia pelo rio, os troncos depositados no solo, podem ser revelados pela sua essência de deambulação, ou de deslocamento, incindindo o olhar numa rememoração imaginante do percurso de um rio, os salgueiros verticais, podem ser objectualizados como símbolos pertencentes à esfera conceptual das margens do rio.

A convocação pertence ao reino processual de uma ontologia privada e íntima, pertencente a cada corpo projectivo e pensante, porque na sua auto-referencialidade explícita, os objectos são aquilo que são, são condições tautológicas de evidência tridimensional, com as suas características próprias, a sua própria evidência material. O rio toma forma nos troncos, na exacta proporção que os troncos se designam na concretização empírica como troncos retirados de uma esfera natural. De qualquer das formas, é na natureza que Carneiro descobre as relações concretas e imaginantes da força enérgica da matéria. Para o artista a realidade desvenda-se pela capacidade de estar, pela consciência de se ser as origens. “É mutável e tem a natureza de quem a é. Daí que a realidade da obra seja significante de modo diferente para cada qual. Cada um vai

⁹⁴⁰ “*Nas margens de um rio*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.103.

construindo, formulando a sua obra e traçando, assim, o seu percurso estético e ampliando o campo de todos”⁹⁴¹. A realidade neste sentido, não precisa de ser exclusivamente pertencente a uma ordenação lógica e positivista de constatações e verificações epistemológicas, porque ela é aquilo que o ser afirmar ser. Se o ser afirma ser aquilo que ela é, ela não pode conter apenas uma arte dizível e tangível no seu seio, ela deve também ser o processo de espelhamento do interno do ser. Daí que a realidade da obra apresente condições particulares para cada observador, que a cada momento pode sofrer alterações ou nessas alterações, articular dimensões de uma realidade real, como uma realidade imaginante. Carneiro, concebe a instalação como uma extensão da natureza, seja ela, mental, física, natural ou artificializada pelos valores culturais. “A paisagem é imanente da e na minha obra... vivendo a natureza em mim, na consciência do meu corpo imaginante (físico, mental e subtil), sei que sou também natureza e tomo-a para a transformar em matéria de arte”⁹⁴².

“As paisagens aí estão e são os meus olhos e, por eles todo o meu corpo”⁹⁴³. Ao reflectir sobre ela, o artista nela se revê, encontrando-se no seu centro como ser que se move e assim apreende os sentidos culturais pelos quais chega a sentir e a saber o que é a paisagem. Neste sentido, a paisagem é uma construção cultural sentida e consciencializada por intermédios dos sentidos, movendo-se nela e ser simultaneamente fusionado como consciência de um corpo uno. “Em mim mesmo, paisagem e natureza são entidades que podem coincidir como circunstância de me ver projectado para fora, enquanto vontade de me (re)conhecer para dentro, nessa fusão e metamorfose de me ser outro nelas”⁹⁴⁴. A paisagem e a natureza permitem em Carneiro, uma possibilidade de as unir, enquanto conceitos díspares⁹⁴⁵, numa formulação que tem tanto de poética como de real. A paisagem é pensada pelo escultor como uma extensão do seu corpo, pelos valores culturais e culturais que lhe atribui, sem por isso, deixar de lhe reconhecer uma certa

⁹⁴¹ “O outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.38.

⁹⁴² “*Meu corpo e a paisagem*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.174.

⁹⁴³ Ibidem, p.173.

⁹⁴⁴ Ibidem.

⁹⁴⁵ Para Maderuelo (p.164-65), para Assunto (p.304-05), para Tuan (p.161-63). a paisagem é uma construção humana, onde o homem inscreve na natureza um lugar demarcado dos demais. Para Lyotard (p.237-38) a natureza é precisamente a ausência desse lugar ontológico de presença unitária.

independência. Essa independência é o interstício de actuação, pela matéria que se metamorfoseia em conceito de arte. Antes da paisagem, existe a dimensão absoluta da natureza⁹⁴⁶. Carneiro olha a paisagem como algo que se constrói em si culturalmente e o transporta para uma assunção de que ela é uma segunda natureza, uma apropriação conceitual de que precisa para se situar nos diferentes tempos percebidos em espaços mentalmente construídos. A paisagem, no seu entendimento, nunca pode ser vista apenas pelo seu lado exterior, pois comporta o ser do artista nos correspondentes espaços em tempos sucessivos de percepção dos elementos que a constituem, que justapostos e agrupados pelo seu olhar aglomerador, lhe fornecem imagens de interacção com o já vivido e pensado na e através da paisagem⁹⁴⁷.

A paisagem, para o escultor, entendida como substantivo apenas referencia uma qualidade abstracta, que não estabelece necessariamente um quadro relacional possível, mas entendida na sua particularidade qualitativa, pode ser entendida e organizada mentalmente, para que ela se signifique numa relação de paisagens. Consoante o enquadramento paisagístico, Carneiro nomeia a paisagem campestre para a desdobrar em paisagem bucólica, tal como pega na paisagem citadina para a envolver numa paisagem urbana. Com isto, existe uma disposição significativa relativa ao conjunto de elementos organizados espacialmente, com um horizonte, sobre os quais o artista age e se compraz, segundo as suas necessidades de intervenção e deleite⁹⁴⁸. “A paisagem sempre me inscreve no jogo das imagens plásticas comunicantes e é pensamento e metáfora pela articulação dos seus elementos internos; torna-se assim energia vital que se expande de dentro para fora para todos os lados do finito, gerando o infinito de todas as significações”⁹⁴⁹. A paisagem é enquadrada como mediadora entre a experiência de deleite, e a procura territorial para dela retirar os indícios criativos para a actividade

⁹⁴⁶ “Diante do mar, no meio da campina ou no cimo do monte olho em redor e estabeleço relação dos elementos que enformam a paisagem: a linha do horizonte e, a partir dela, os montes, os campos, as árvores, os arbustos, as plantinhas, as pedras, as grandes e as pequenas, os caminhos, a sucessão de planos, as variações de luz, os odores da terra, o perfume das flores, as rugosidades e as maciezas dos diferentes elementos e a memória de todas as paisagens antes vivenciadas.” In “*Meu corpo e a paisagem*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.173.

⁹⁴⁷ *Meu corpo e a paisagem*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.173.

⁹⁴⁸ Ibidem, p.174.

⁹⁴⁹ Ibidem.

artística⁹⁵⁰. Ela serve como elemento sobre o qual existe uma consciência conceptual, que sempre viaja, física e mentalmente, sobre os territórios pessoais da realização artística individual, definindo enquadramentos, inscrevendo cada obra numa espacialidade e organização plásticas. Na paisagem, existe, para o artista uma procura de elementos que, articulados no campo da visão e nos consequentes movimentos do corpo, possam suscitar outros sentidos para a comunicação estética de paisagens⁹⁵¹.

Para Santiago Olmo, a natureza sustenta a obra de Alberto Carneiro mais como resultado de uma experiência interpretativa e vivencial do que como um dispositivo de argumentação temática ou programática. A estética do artista incide na natureza enquanto conceito, afastado da simples noção visual da paisagem, numa conexão corporal com o humano. A natureza no escultor, segue um caminho de desprendimento da ideia pictórica da paisagem como representação, para penetrar numa essencialidade experiencial e senciente, de relação directa com a sua entidade. A sua arte, para Olmo, desvincula-se da contemplação cenográfica e da visualidade passiva paisagística, para se incidir num aprofundamento que tem tanto de material como de ontológico, a partir de uma imersão directa do corpo no meio natural⁹⁵². Partindo desta perspectiva, o autor, define a paisagem como uma noção propriamente urbana na qual uma certa ideia da natureza se opõe, em categorias antinómicas à de civilização. Homem e natureza entendem-se a partir da paisagem numa capacidade antitética à sua essência, na qual o sujeito contempla e constitui um objecto, a natureza. Quando a natureza, no seu entendimento, se distancia da modalidade paisagística, relaciona-se directamente com a experiência fenomenológica, com a vida biológica e com o corpo dimensionado à escala humana. Deste ponto de vista, é precisamente pela capacidade activa deambulatoria, enquadrada pelo passeio, pela viagem, pela ideia de movimentação, que Carneiro se abre a lugares geográficos

⁹⁵⁰ “Múltiplos e variados foram os caminhos percorridos até que o corpo parasse e o olhar se identificasse com o lugar e definisse o horizonte e sobre este entendesse os elementos e escolhesse o enquadramento ajustado. Foi sempre um projecto de percurso criativo, nas múltiplas incidências do olhar e do ver, isto é, na autenticação do percorrido e do vivido sobre os sentidos do que foi profundamente intuído e depois aferido pela inteligência, na assunção daquilo que poderia ser a obra” In “*Meu corpo e a paisagem*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.174.

⁹⁵¹ Ibidem, p.175. Vemos em Carneiro a forma como a paisagem é entendida na relação com as ideias de Victor Gonçalves (p.306) a propósito da extensão humana na natureza. Ao mesmo tempo percebemos na relação do artista com a paisagem um sentido de imperscrutabilidade que se estende para lá do puramente físico, tal como referido por Dirk Hennrich (p.306).

⁹⁵² OLMO, Santiago. “*Alberto Carneiro: A natureza como vivência*” in Idem. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. 2001, p.126.

estabelecidos, para deles, retirar a evidência material e a sua consequente energia local. Para Olmo, a obra não marca nem estabelece distâncias com a natureza, porque nela não podemos observar uma formulação definida de um estilo, antes, domina uma perspectiva evolutiva e transformadora, a partir da qual, se torna possível entender que o processo de cognição natural implica um processo interior de formação através da natureza. O que resulta essencial, no seu entendimento, é o modo no qual a acção na natureza permite construir e formar uma ideia de homem mais plena em fusão e em contraste com ela⁹⁵³.

Catarina Rosendo define que as coisas da terra são os ritmos orgânicos da natureza, propulsionados pelos dispositivos cíclicos que lhe são particulares, e de uma paisagem em permanente mutação conforme as estações, conforme a divergência atmosférica incidente num determinado momento de um determinado tempo cronológico. A atividade humana, enquanto factor exponencial de imersão do homem com a natureza, adquire ela própria uma espécie de reflexo especular, manifestando uma adaptação, uma regulação dos tempos de trabalho pelas exigências imperativas dos tempos biológicos naturais. A contínua variação, florescimento e desvanecimento implicado na natureza, estende-se à noção do homem, pela vontade mutável, de uma renovação constante, e produção instrumental reguladas pelas rotações periódicas da terra⁹⁵⁴. A natureza em Carneiro, explicita a autora, detém uma permeabilidade entre os domínios corporais do homem com os domínios materiais da natureza, entendida ao nível de uma apropriação recíproca, não só ao nível sensorial como também a um nível puramente físico. Para o escultor, os elementos naturais, e toda a vida referenciada a eles, não se colocam, numa dimensão de exterioridade ou de simples contemplação. “Pelo contrário: a paisagem entendida na sua vivência íntima é o meio no qual o escultor se move, numa relação, feita por dentro, de pertença e de reciprocidade”⁹⁵⁵. Portanto, para Rosendo, a natureza é interiorizada directamente no íntimo do escultor, onde sensações e memórias são altamente individualizadas e subjectivas. A ideia de imagem suscita, na autora, uma apresentação

⁹⁵³ Ibidem, p.126-127. “Neste sentido, Carneiro situa-se perto das propostas de David Nash ou de Giuseppe Penzone e distancia-se do formalismo da Land art, tanto pela sua maneira de trabalhar a partir de uma sensibilidade cuidadosa com os materiais e os procedimentos, como pela intervenção no volume, pela criação e produção de ideias complexas tendo como ponto de partida a simplicidade dos elementos naturais.” In Ibidem.

⁹⁵⁴ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.68.

⁹⁵⁵ Ibidem, p.75.

da relação de Carneiro com a natureza nos termos de uma reflexividade, ou se quisermos, de uma extensão protésica, funcionante pela reflexividade, ou operatividade, dos conceitos de realidade e imaginação presentes no corpo total de Carneiro⁹⁵⁶. “Esta reflexividade é a condição pela qual o escultor adquire o reconhecimento de si através da qual a sua identidade é semelhante em si mesma a partir daquilo que espelha: a natureza”⁹⁵⁷.

Os materiais da escultura de Alberto Carneiro são retirados dos ambientes naturais da natureza primeira, e para João Fernandes, será na natureza que se reencontram com a sua condição de arquétipos. “Os quatro elementos, o ar, o fogo, o vento, a água, constituem um alfabeto, cuja legibilidade se manifesta pelos processos de impregnação, apropriação e transformação que possam articular o corpo com eles”⁹⁵⁸. Deste modo, a natureza segunda é uma transmutação do natural original em conceito manifestado pela intervenção de um corpo externo a ela, o corpo do escultor, que por uma simbiose relacional, funda na tangibilidade do material as duas naturezas numa só. “A natureza recriada à minha imagem e semelhança: eu dentro dela e ela polarizadora dos meus sentimentos estéticos. A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano”⁹⁵⁹. A natureza passa por um processo osmótico conceptual, de uma realidade externa para uma realidade de possibilidade externa e interna. Por isso, qualquer elemento natural é passível de se situar num mesmo plano estético que o do escultor, sendo parte integrante do seu universo cognoscível, consciente ou inconsciente, pelo manancial sensorial vindo de tempos não definidos, através de um processo anamnésico que tem a existência do homem, num sentido ontológico⁹⁶⁰. “O que eu poderei comunicar ao recriar uma árvore, na necessidade de a possuir, não serão, com certeza, os valores que me ligam a ela na circunstância desse momento, mas sim os lugares onde poderá acontecer a recriação das memórias que os outros têm de árvores”⁹⁶¹. A posse da matéria insere-se numa

⁹⁵⁶ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.75.

⁹⁵⁷ Ibidem.

⁹⁵⁸ FERNANDES, João. “As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimentos” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.23.

⁹⁵⁹ “Das notas para um diário” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.21.

⁹⁶⁰ Ibidem.

⁹⁶¹ Ibidem, p.21-22.

relação que ultrapassa o mero domínio técnico de talha e de modelação, emancipando-se da actividade formal estética, para se revelar como essência natural enérgica. O que passa pela criação, terá depois consequências de representação para o observador, onde o sujeito, mais do que perceber o trabalho estruturado e inserido num invólucro formal, terá a capacidade de rememorar, em cadeias associativas da sua existência, as sensações provocadas por aquela peça em particular: mais do que os troncos, as árvores, mais do que as pedras, as montanhas, e tudo o que elas acarretam a nível sensorial, espacial, simbólico e real.

Fernando Francés refere que uma das maiores expressões de sensibilidade que pode demonstrar um artista é aquela que coincide com a natureza, visto que se trata de um símbolo de verdade, de equilíbrio e de serenidade. Em Alberto Carneiro, o autor, percebe uma re-codificação da natureza, conferindo-lhe novos significados, o que pressupõe, desde logo, um conhecimento aprofundado da sua essência, da disposição relacional que o corpo deve manifestar pela senciência do contacto com o meio natural⁹⁶². A reconstrução da natureza por parte do escultor, é para o autor, uma reinvenção da paisagem. O sentido de ordem de espaço, de tratamento e identidade de cada elemento que compõe a nova paisagem, é alcançado pelos ritmos do corpo, e pela afectação sensitiva e sensorial. Existe uma relação directa e intimamente implicada das mãos do escultor, com o trabalho das matérias que suscitam graus de aproximação e manuseamento próprios, codificadas inicialmente pela sua disposição natural e re-codificadas posteriormente quando convocadas para serem objectos de arte. No entendimento de Francés, as paisagens elaboradas por Carneiro nada têm a ver com uma ideia de representação, ou de reprodução mimética, mas contêm em si, uma modificação superficial do rosto da natureza, mantendo a essência imanente da sua energia⁹⁶³. Para

⁹⁶² “Quando se conhece em profundidade a natureza está-se em condições de a reinterpretar, de a descodificar, de a reinventar. Este é um aspecto verdadeiramente importante do olhar de Alberto Carneiro e é-o porque os seus contributos fogem da frivolidade, do espectáculo e da trivialidade. Na sua obra adivinha-se uma verdade autenticamente sentida, reflectida e, portanto credível. É uma verdade que respeita a natureza, que a completa e que a constitui. Há neste olhar, nas suas construções de troncos que já não são troncos, um exercício de vivência, de experiência pessoal, de diálogo e compromisso.” In FRANCÉS, Fernando. “*Territórios do pensamento*” in CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Meu corpo vegetal*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2003, p.9.

⁹⁶³ Ibidem. Para Francés, intuir e entender o olhar de Carneiro para tomar arte nas vibrações e sensações derivantes é algo a que o observador é convidado a sentir ou a aspirar à sensação íntima. “É a forma de completar uma obra que se nos apresenta inacabada, aparentemente incompleta e com um toque de imperfeição, mas na qual tudo está medido e controlado. Nada escapa à casualidade e cada signo tem a sua

Carneiro, a paisagem é uma construção cultural, o e por isso, artificial, sentida e consciencializada pelo deleite do seu corpo senciente, através do olhar, do ver, do escutar, do ouvir, do cheirar, do saborear, do tocar, que pela capacidade deambulatória, ser simultaneamente representadas pela condição una, na relação recíproca. “Em mim mesmo, a paisagem e natureza são entidades que podem coincidir como circunstância de me ver projectado para fora, enquanto vontade de me (re)conhecer para dentro, nessa fusão e metamorfose de me ser outro nelas”⁹⁶⁴. Se a paisagem é uma construção antropomorfa, da união do homem com natureza, para o escultor, são duas entidades distintas na sua morfologia superficial, mas indistintas na sua profundidade substancial e primordial. A obra surge na extensão destes dois conceitos, mediados pelo corpo. Por isso, a obra “para o ser, não pode mimetizar a natureza natural, nem sequer se rever nesta. A natureza natural basta-se como realidade e realização do sensível, em todo o enlevamento que nela se encontre, o que depende também do modo como se interioriza e experimenta”⁹⁶⁵. Daí que, a natureza segunda surja, como aproximação da natureza fenomenal ao mundo estético da arte. A arte projecta para o seu lado externo as relações da matéria com a natureza, ao passo, que do lado de dentro estão codificados os passos essenciais estruturados da presença do corpo do escultor, com o corpo matérico natural.

Contudo, nestas instalações há que nomear o local de inserção como espaço de albergue potencial que dinamizará a escultura na mesma instância que a escultura apresentar-se-á simbolicamente, pelo seu carácter vibrátil no espaço. Para o escultor, a arte pública já não se prende pela lógica do pedestal que se impunha no local como marca centralizadora e transcendental que demarcava fronteiras. Esta lógica foi negada pela compreensão funcional de que a obra deverá ser localizada entre as deambulações activas dos observadores para que se realize e se consubstancie na plena escala do humano e participe nas transformações directas dos espaços de percepção das coisas de arte. Deste ponto de vista, Carneiro, acredita que a arte é pública quando participa no movimento universal das respectivas transformações, porque a obra ao reflectir-se no local, ganha

medida. Aí Alberto Carneiro converte-se num agrimensor capaz de delimitar os territórios da verdade e da sinceridade. Territórios que já não são espaços da natureza mas do pensamento.” In *ibidem*, p.10.

⁹⁶⁴ “*Meu corpo e a paisagem*” in *Idem. Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.173.

⁹⁶⁵ “*Uma árvore é uma obra de arte quando recriada em si mesma como conceito para ser metáfora*” in *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.55.

uma dimensão global, sendo simultaneamente figurativa e abstracta. É figurativa, quando representa, e vista como abstracção, que se representa, pois, para ser para sempre terá de superar o já revelado, ou seja, a obra deve marcar simbolicamente na sua realidade objectual a mutação que acompanha o desenvolvimento histórico cultural. O que a obra revela, no seu entendimento, são metáforas, procurando sempre novos sentidos e noções programáticas. Nas suas articulações internas, ela integra-se plenamente no lugar e simultaneamente em todos os lugares do imaginário de cada observador que este projecta sobre ela nas transformações do seu entendimento em fruição estética e cultural. Desta forma, a obra incorpora-se na tessitura histórica e morfológica de um lugar específico para criar sentidos próprios, manifestando-se em arte⁹⁶⁶. O espaço perceptível torna-se um campo potencial de oscilações condicionantes que enformam o lado real com o lado imaginante do observador, na espacialização projectiva realizada tal como no conceito de *espaço social* de Henri Lefebvre (p.190-91).

A obra, de acordo com o artista, gera os próprios espaços de fruição e suscita sobre o envolvimento transformações de escala, proporção e movimento, configurando novas determinações para o corpo de quem passa ou frui por estes espaços. Daí que o criador tenha de considerar as condições físicas e humanas do envolvente e procurar compreender as respectivas consequências sobre o campo de percepção da obra sem, porém, eliminar ou deixar para segundo plano a liberdade criativa subjacente ao acto⁹⁶⁷. “A sua obra colocada num espaço público será pública porque é pertença de todos e poderá realizar-se pedagogicamente, abrindo o campo perceptivo de cada um para as transformações da arte como meio socializante, como processo que transmuta as formas e a correspondente consciência artística”⁹⁶⁸. Neste sentido a obra será sempre tomada pela sua determinação pública, o que não implica necessariamente, uma condição total e absoluta de *site-specificity*, mas uma tomada de consciência de que são os observadores que geram movimentação metafórica no seio físico e conceptual da obra. Qualquer obra é passível

⁹⁶⁶ “A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal” in *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.167. “Suscita variáveis de escala e de proporção que resultam dos movimentos estruturantes entre o seu lado de dentro e o seu lado de fora, da sua organização formal interna e da projecção desta sobre as condições morfológicas do envolvente, seja a cidade ou o campo, seja a praça ou a paisagem natural.” In *Ibidem*. Cf. *O espaço social* de Lefebvre (p.190-92).

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p.168.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

de ser pública, quando tomada nos espaços reais e de fruição. Carneiro elenca o corpo humano como a verdadeira aferente das consequências mutacionais de escala, pelo modo como se movimenta no interior e no exterior de si mesmo, como percepção, reflecte e age para se situar a um nível externo físico, ao mesmo tempo, que a nível interno, na evidência simbólica que a obra acarreta em si. O que está fora é mensurável e pode ser objectivamente definido pela verificação matéria subjacente ao processo, pela medida e pelo peso. O que está dentro, decorre como uma experiência fenomenal sem particularidades empíricas ou estratégias lógicas assentes sob índices concretos, sendo mutável nas considerações culturais que o observador transporta, como sua realidade profunda e extensão do corpo subtil ontológico⁹⁶⁹. A arte torna-se pública pela capacidade que tem de oferecer, de potenciar, de acomodar a experiência do ser, nas deambulações activas pelo seu espaço de inserção. Estas deambulações de certo modo evocam as noções psicogeográficas de Guy Debord na construção sensorial de um mapa que se vai traçando à medida que o agente de movimentação vai percorrendo o espaço.

Se existe presença pública da arte, sempre que o observador é convocado para dela fazer parte, Carneiro refere que os materiais são os verdadeiros aferentes condicionantes, que promovem a possibilidade de trabalho e consequente estruturação formal. Quando explícita, que trabalha a madeira, actuando sobre ela para encontrar novamente a árvore, o escultor, potencia a recuperação da essência natural do material. O nível energético, conceptual e orgânico que a matéria transmite, realiza a necessidade intrínseca qualitativa que é depois projectada no espaço, de origem ou não. Todavia, nalgumas obras que veremos adiante, Carneiro utiliza materiais da natureza envolvente, como extensões do sítio natural para ser ocupado pela presença estranha, mas íntegra da obra no lugar. “Trabalho quase sempre com os materiais escolhidos no sítio, com a matéria do lugar”⁹⁷⁰. Por isso, o escultor, tanto pode desvirtuar a origem essencial da matéria ao incluí-la num local desprovido de capacidade natural para a albergar, para lhe incutir novas discursividades e gerar potencialidades dispositivas simbólicas, que o observador tem de

⁹⁶⁹ *A arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.169.

⁹⁷⁰ Idem. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015, p.44.

saber experienciar, como pode, no local de inserção natural, utilizar de forma autóctone, por assim dizer, as matérias locais como extensões da natureza envolvente. A arte pública pode ser realizada nos mais variados locais, a partir das mais variadas noções espaciais e materiais possíveis, como também pode ser directamente referenciada e colocada no local de inserção original, onde o escultor inventariou e trabalhou as matérias aí inseridas.

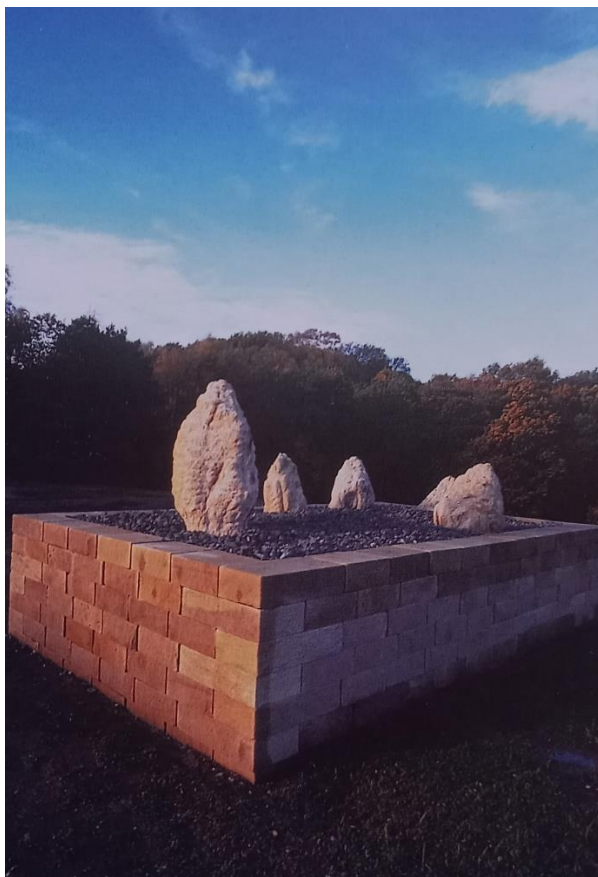


Figura 45- Alberto Carneiro. The stone garden, 1995-96. Pedra calcária, arenito. 200x500x300 cm. Instalação em Derwenthaugh Park, Gateshead, Reino Unido. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

A obra *The Stone Garden* (2001), inserida no Derwenthaugh Park, em Gateshead, no Reino Unido, demonstra a canalização local dos materiais para a construção arquitectónica, em pedra (arenito e calcário), de um habitáculo metafórico, que se transmuta em jardim, que se torna mais um elemento extensivo da paisagem, ao mesmo tempo, que exponenciando a sua forma geometrizarante no local, centralizando a percepção. Alberto Carneiro escreve que a forma deste jardim de pedra se edifica sobre

os movimentos da paisagem circundante. “As pedras retiradas do sítio são reminiscências da passagem do tempo, são memórias do lugar. A terra recupera formas originárias nos relevos e sulcos que os elementos nela talharam na sequência dos tempos”⁹⁷¹. A obra evidencia a paisagem como o lugar natural imutável na sua superfície, a partir da sua conceptualização de edificar com as pedras locais, e as suas respectivas morfologias assentes sob a inexorabilidade metamórfica do tempo. Se o local parece resistir ao tempo, ao pelo menos, conseguir regenerar-se pelas transformações naturais do tecido vestigial natural, a construção com as pedras identifica a cristalização do momento existencial, como um reflexo de um tempo findo, capturado num momento presente, para ser tomada como consciencialização da duração e dos seus efeitos sobre a matéria. A pedra⁹⁷² ao ser convocada para a edificação rectangular, perde a sua natural e camuflada metamorfose, perpetrada às mãos das condições atmosféricas assentes sobre a periodização cronológica das estações, para se tornar um elemento de activação conscienciosa, permitindo uma concreta percepção da sua presença e das suas formas, esculpidas pela natureza. A memória do lugar é colocada à superfície formal, pela formulação do artista.

As cinco pedras que encimam a estrutura rectangular, sobre a superfície de pequenas pedras, para Carneiro, vogam simultaneamente para o ser da paisagem. “A pedra mãe que se dispõe como centro e mostra a pedra queda d’água, a pedra caverna, a pedra lua e a pedra barco. Um jardim de pedra nave sobre o tempo da terra que se move sobre esta paisagem como corpo e ser. Metáfora do devir”⁹⁷³. Identifica-se nesta instalação uma consciencialização do tempo, promovida pelo artista, que enquanto agrupador de formas e matérias, convoca para o terreno os devires mutacionais que os organismos apresentam a nível interno, explicitado pela sua exterioridade cambiante. Tal como as pedras, a presença do observador permite uma interligação conceptual entre duas entidades separadas pela lonjura cultural, (que assim definiu o papel do homem na natureza no seu estado primordial, elemental), a partir do contacto experiencial humano com as formas

⁹⁷¹ “*The Stone Garden*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.121.

⁹⁷² A pedra é descrita por António Ramos Rosa, num poema da obra *Oásis Branco* de 1991: “A pedra/essa insistência/nítida/opaca/e transparente/é a primeira forma/exacta/do silêncio/a primeira palavra/da terra/inexistente/a única palavra/que não cessa/que não cai.” In ROSA, António Ramos. *Poesia Presente Antologia*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2014, p.204.

⁹⁷³ “*The Stone Garden*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.121.

comunicantes evidenciadas neste jardim de pedra. O homem desta forma pode tomar consciência da sua própria existência, ao intuir a vida e pressentir a intensidade enérgica que os elementos da obra transmitem. Carneiro escreve: “acontecer do que renasce como natureza recuperada sobre as escórias. Lugar de meditação sobre os sentidos dados à arte”⁹⁷⁴. Existe, deste modo, uma espécie de renascimento dos materiais, que se inserem numa dupla ligação de pertença; pertença ao espaço natural, donde saíram; pertença à obra como extensão natural, metaforizada em arte. Este renascimento, é-nos descrito a partir da imagem da escória, utilizada de maneira a remover impurezas na fundição do metal, como símbolo ressurrecional, de recuperação do material existente em material estético de convocação imagética do tempo. Mais do que um jardim revelado por Carneiro, é um jardim de meditação, de discernimento e entendimento da fluidez orgânica que percorre a paisagem e se insere na obra, na exacta proporção, que a obra desenvolve raízes de contacto com a naturalidade da paisagem.



Figura 46- Alberto Carneiro. A casa da terra e do fogo, 2002-04. Árvores, terra, pedras, minério de ferro e aço corten, círculo de 1500 cm de diâmetro por 300 cm de altura. Obra permanente na paisagem de Valler d’Ordino, Andorra. Alberto Carneiro A escultura é um pensamento.

⁹⁷⁴ “The Stone Garden” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.121.

A obra *A casa da terra e do fogo* (2002), colocada em Valle d’Ordino, Andorra, explora novamente a especificidade do lugar, instalando uma estrutura arquitectónica de 1500 cm de diâmetro por 300 cm de altura, representando um habitáculo vivencial na paisagem natural. Heidegger, como vimos anteriormente, descreve o vínculo entre construir e o habitar, a partir de uma relação indissociável e indestrinçável, porque para toda a construção deve haver um princípio de habitabilidade. Esta habitabilidade tanto pode ser concreta, na dimensão humana, como figurada enquanto local ontológico de passagem pelo homem. É por este segundo caso, que Alberto Carneiro entende a escultura habitável, pela sua morfologia característica da representatividade conceitual da casa, como elemento abrangente, e pela construção identitária com o local. Esta casa não representa uma solução interruptiva na paisagem, como entende Rosalyn Deutsche (p.220), mas num modelo assimilativo, a casa integra a paisagem, tal como a paisagem se estende à casa, pela utilização de materiais locais. “Na casa da terra e do fogo guarda-se a memória futura do homem do Vale de Ordino na busca do ferro”⁹⁷⁵.



Figura 47- Pormenor do interior da obra *A casa da terra e do fogo*, 2002-04.

A casa simboliza a pertença do homem ao local, ao espaço demarcado dos demais, pelo símbolo, pela marca depositada no terreno, que constitui o sítio específico da actividade

⁹⁷⁵ “*A casa da terra e do fogo, 2002*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.133.

existencial. Esta casa, edificada pelo escultor, mais do que, um simples gesto gravado na natureza, é uma metáfora da actividade ancestral, dos humanos no local específico, o trabalho com o ferro. Nesta medida, aquilo que o artista canaliza para a obra, ultrapassa a simples assimilação do artificial estético com o natural material, porque, a casa do ferro e do fogo explora a vertente primigénia, que se desdobra pelo território de Ordino, da extracção férrea, do trabalho e utilização das suas componentes para a habitabilidade abrangente do homem com o meio natural em que se rodeia.

A obra é composta por um círculo de árvores, de bétulas, que circundam a casa de planta quadrada, de muros com pedra retirada da terra local. Esta construção ancestral encerra e revela no seu centro o minério de ferro transformado em material do triplo cubo. Não só o local é dinamizado pela obra, pela sua inserção e correspondente consequência relacional entre o observador e a paisagem, como é a obra que encerra em si o cerne primordial e funcional de toda a zona, que na forma cúbica, encerra um minério como reflexo ontológico e material, da actividade e teleologia fundacional da actividade instrumental ocorrida no sítio. A sua forma, é-nos descrita pelo escultor, representando um símbolo mandálico: “É uma Mandala para os construtores deste caminho que nos leva ao coração da terra em busca dos segredos da realização humana”⁹⁷⁶. A mandala é uma representação arquetípica de verdades existenciais e de conhecimentos universais, que repousam no interior de cada ser reflexivo, como possibilidade e consciência de sapiência interna, de modo a ultrapassar o entendimento mundano e empírico⁹⁷⁷. Para Bernardo Pinto de Almeida, a mandala é o equilíbrio entre o microcosmo e o macrocosmo, entendidos como princípios geradores de conhecimento próprio e de cognição cósmica. Deste ponto de vista, o autor salienta que, a utilização da mandala tem a ver com a necessidade de proporcionar ao observador, um lugar activo em que a obra se lhe revela como um caminho de iluminação na sua autoconsciência, instrumentalizando-a, para deste modo, poder actuar sobre ela⁹⁷⁸. Neste sentido a mandala da casa da terra e do fogo, é o símbolo da ancestralidade do meio natural, enquanto recipiente englobante da

⁹⁷⁶ “A casa da terra e do fogo, 2002” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.133.

⁹⁷⁷ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. “*Idade de Homem*” in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.20.

⁹⁷⁸ Ibidem, p.20-21.

reificação processual do material. O coração da terra, é representado pelo minério, que por sua vez, se encontra protegido por um invólucro de salvaguarda, dos segredos da terra, neste caso, da origem do ferro.

A paisagem, indica o escultor, reflecte-se no círculo das árvores, abraçando a casa quadrada sem telhado que se abre em quatro passagens para o centro, onde se levanta o triplo cubo. Este cubo simboliza a energia criativa do homem agindo sobre as metamorfoses da matéria, representando de forma ideativa os tempos em que ele toma a sua natureza e a transforma pela consciência de ser arte e vida⁹⁷⁹. Para Isabel Carlos, as esculturas criadas para um local específico, representam a perfeição da integração paisagística. Elas não são intervenções pesadas e esmagadoras que reduzem o espaço envolvente a um mero suporte da escultura ou o reduzem a um palco de confronto controverso entre a arte e a natureza. Elas são esculturas que retiram da própria ambiência espacial o vocabulário formal e material com que são feitas, procurando a integração e não a imposição, diluindo-se no contexto sem haver uma sobreposição artificial. Neste sentido, são arte pública, pela maneira como sublinham determinados elementos e abrem espaço para o diálogo, comungando com as coordenadas referenciais do espaço determinado. Abrem também subtilezas locais que transformam a preexistência imanente, num espaço potencial simbólico, ganhando por vezes, uma dimensão aproximada do sagrado, no modo como religam e ordenam elementos de diferentes enquadramentos, da natureza natural e da artificialidade formal estética⁹⁸⁰. A consciência da natureza atravessa dois momentos, que são justapostos no resultado da instalação. Num primeiro momento existe uma conexão ao lugar, aos materiais lá inseridos, em que o corpo do artista, os retira para trabalhar, sem nunca abandonar as qualidades intrínsecas à origem. Uma vez trabalhadas, as formas materiais são depositadas numa estrutura, de características determinadas pela actividade conceitual do artista, que inscreve na natureza um elemento divergente na sua morfologia, mas de continuidade, no que concerne a essência natural do lugar. Num segundo momento, a natureza, adquire, inevitavelmente, uma disposição antinómica, quando pensada numa posição superficial

⁹⁷⁹ “A casa da terra e do fogo, 2002” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.133.

⁹⁸⁰ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.24.

de cognição, e numa linha extensiva, uma convergência processual, quando aprofundada a sua natureza, que liga dois reinos, o da arte e o da naturalidade universal.

“Este prolongar-me para fora de mim em busca do exterior que me seja interior, que me revele os sentidos para o que procuro como fonte e suporte das minhas criações, é vital e torna-se o fulcro do que eu possa ser como realização poética”⁹⁸¹. Esta ideia representa a capacidade de transformar a natureza, sem a dominar num sentido possessivo, nem de a desvirtuar, eliminando a sua carga orgânica. A realização poética desdobra-se pela contínua presença do homem no meio natural, que incute na realidade concreta, uma dimensão simbolizada e poetizada do evento instrumental do trabalho dos materiais. A interioridade e exterioridade combinam-se reciprocamente na identidade e representação da casa da terra e do fogo.



Figura 48- Alberto Carneiro. Sobre as árvores, 1997-98. Bronze. Dimensões variáveis. Estação da Alameda do Metropolitano de Lisboa. Alberto Carneiro Centro Galego de Arte Contemporânea.

⁹⁸¹ “As dúvidas da arte em mim” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.64.

A obra *Sobre as árvores* (1997-98), instalada na Estação Alameda do metropolitano de Lisboa, apresenta uma escultura feita em bronze que mimetiza a verticalidade do tronco de árvore que se estende como um mais um elemento arquitectónico no enquadramento espacial. Se, como vimos nas duas obras anteriores, Carneiro utiliza os materiais locais, para nesse mesmo local potenciar novas discursividades a partir de um *continuum* natural, mas, neste caso, é a materialidade que explora as dinâmicas do local como polarizadora conceptual das relações entre sítio e obra. A matéria estabelece um diálogo com a evidência contextual da estação, não pela sua assimilação orgânica, mas pela discursividade legitimada, da metáfora conceitual. A metáfora textual, para Northrop Frye, é entendida por uma dupla vertente conceptual que se aproxima às imagens divergentes por uma acção de aproximação e por uma de integração. Para isso, o autor, distingue duas tipologias metafóricas encontradas num texto⁹⁸², a metaforização explícita e a implícita. A metáfora explícita insere-se a partir da predicação da palavra *é*, ou seja, a utilização de uma relação oscilante entre dois conceitos diferentes, elenca uma unidade que se interliga a partir do verbo *ser*. Carneiro evidencia isto, na medida em que, refere que o tronco *é* a árvore, ou a pedra *é* a montanha. A metáfora implícita, retira do seu léxico formal a palavra *é*, para nesta dispensa, produzir a sua conceptualização unicamente pela justaposição de imagens. Neste sentido, a questão da metáfora implica particularidades essenciais para a sua definição. A leitura incide para um nível exterior, em direcção ao significado convencional ou fixado, e para um nível interior, que se dirige para um significado contextual específico. Com isto, a metáfora explícita reúne em si dois conceitos fixos e imutáveis, que apresentam as suas próprias características, mediante o valor conceitual das suas particularidades textuais. A metáfora implícita, pega nestes conceitos e elimina-os da superfície da actualidade linguística, para concretizar a ideia de que não existe significado externo à coisa mencionada, porque o seu significado é literário, ou se quisermos, auto-referente⁹⁸³.

Na obra do escultor, podemos perceber as metáforas explícitas como as implícitas, porque, tanto o tronco aponta para um caudal, ou para um rio, na comparação verbal pelo

⁹⁸² Apesar desta teorização se inserir num contexto literário, da utilização da metáfora aliada a ferramentas linguísticas, o conceito pode ser transposto para o reino plástico da arte visual, porque concerne na sua essência com a produção de imagens que se ligam. Cf. *Imagem* de Francastel (p.125).

⁹⁸³ FRYE, Northrop. *O código dos códigos. A Bíblia e a Literatura*. Edições 70, Lisboa. 2021, p.88-89.

verbo *ser*, como o tronco é a própria árvore, na sua tautologia evidente. Neste caso, a estação do metropolitano recebe figuras verticais que mimetizam troncos, cujos vazios estabelecem ritmos para a instalação de ramos, elaborados em bronze, que em cascata se movem em direcção do topo do tronco ao solo natural. Se não há uma comparação explícita, a dinâmica metafórica implica um grau interior de justaposição, onde o bronze se transmuta em árvore, em que a natureza se refere ao espaço de inserção, a estação. Carneiro descreve desta forma as árvores integradas no espaço da estação: “A árvore que cresce do lado de fora e se suspende como ser da floresta. As raízes que penetram na terra e se desvendam com copa do lado de dentro. O dentro e o fora das árvores”⁹⁸⁴. A árvore metaforizada implicitamente em bronze, cresce naturalmente e de forma orgânica, na sua tensão, na sua intensidade vegetal, com a mesma propriedade, que a árvore enquanto matéria natural. Claro, que o lado de fora e o lado de dentro, são intuições de um corpo imaginante que vai desdobrando os sentimentos estéticos que tem do conceito de árvore, para no lugar da sua inserção, justapô-los à árvore brônzea com que se lhe depara no campo de percepção. Neste ser imaginante do bronze-árvore, existem na mesma, as raízes que penetram na terra imaginante e que projectam para a altura vertical o tronco desenhado no espaço. “Eu sei, as palavras tecem ainda outros significados, mas quando digo corpo quero significar o cosmos. Tudo e apenas”⁹⁸⁵.

Para Carneiro, esta utilização metafórica concretiza-se na medida em que, as árvores movimentam-se e são reconhecidas nas reminiscências que cada qual tem da floresta: “encantamentos do labirinto que nos trespassa e nos perde para a descoberta essencial do ser. Frutos que acontecem no dealbar da arte como manifestação da vida”⁹⁸⁶. Há, deste modo, um percurso mental labiríntico que justapõe conceitos divergentes, até heteróclitos, num ensablado reminiscente, das projecções anamnésicas dos observadores. A descoberta essencial do ser, parece-nos indicar uma possibilidade de

⁹⁸⁴ “*Sobre as árvores, 1997-1998*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.122.

⁹⁸⁵ “*Corpo texto, apenas*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.46.

⁹⁸⁶ “*Sobre as árvores, 1997-1998*” in Ibidem, p.122. Percebemos a potencialidade da natureza contaminar a imaginação e vice-versa, nas movimentações, oscilações e deambulações simbólicas que o homem comparte com o meio natural. A imaginação entendida por Alfred Whitehead (p.235) e por Spengler (p.243-44) explicitam esta atitude de Carneiro de pressentir e aprofundar na natureza uma extensão do seu próprio corpo.

ultrapassar as meras ferramentas conceituais s gnicas, integradas num sistema semiótico de linguagem, para dar lugar, ou abrir um espaço, de integração absoluta da diferenciação, agora indiferente, dos materiais. O resultado incide nesta descrição do escultor: “a arte que se mostra como verdade imanente e natureza abstracta que os humanos elaboram como outra necessidade, mas que se autentica na natureza que em nós é natural”⁹⁸⁷.

A natureza natural que rodeia o humano é elaborada pela natureza natural do homem juntamente com a natureza artificial que é a cultura, numa integração que possibilita a totalidade imanente da obra. As  rvores de bronze, são árvores que vivem, que existem, que ocupam o seu espaço natural e que determinam condições existenciais na natureza, a partir da possibilidade que a obra de arte abre. A verdade imanente, que menciona, tanto pertence ao reino natural, como ao reino da arte, mas, enquanto, que na natureza a imanência exclui qualquer possibilidade transferencial de condições imaginantes transcendentais, na arte, a verdade inclui a realidade causal e a realidade poética construída pela simbologia ontológica do homem. “  arte apenas o que nomeamos arte. A arte está em trânsito como quem aqui passa e se reflecte neste ser árvore e arte”⁹⁸⁸.

A nomeação justapõe qualquer imagem referencial do mundo fenomenal e concreto, desde que seja integrada numa estrutura formal, inserida num contexto de arte. A partir daqui, não existem impossíveis, nem polarizações entre a interioridade e a exterioridade, entre aquilo que   da natureza, e aquilo que faz parte da cultura, porque o sistema de arte, emparelha num dispositivo unitário, a divergência geral dos conceitos tradicionais. A natureza, tanto pode ser referenciada como espaço real, onde a peça se insere, ou, como aqui neste caso, ser posicionada pela justaposição imagética da matéria, que faz a interligação entre o meio natural e o meio cultural. “Eu, tu, todos nós, a arte e a vida. Caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de o transformar. O corpo pela mente. Ele mesmo presença e ausência de si. Eu ele, tu ele, todos nós ele. A alegria e a eternidade da dúvida”⁹⁸⁹. A arte canaliza o corpo e sua ausência, o espaço e a sua transformação, a natureza, como meio natural e como meio artificial de contacto com o pensamento.

⁹⁸⁷ “*Sobre as árvores, 1997-1998*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.122.

⁹⁸⁸ Ibidem.

⁹⁸⁹ “*Corpo texto, apenas*” in Ibidem, p.45.

5. Pedro Cabrita Reis

Pedro Cabrita Reis aproxima-se do objecto, do conceito objectual através da sua plena materialidade, da sua gravitação-no-mundo, para posteriormente lhe inculcar um sentido de equilíbrio balanceado entre a dualidade matéria/forma⁹⁹⁰. Terá a *forma* o condão *a priori* de despoletar, catalisar a produção, o fabrico ideativo consequente espelhado na obra, ou será a matéria o início dos inícios, a *res prima* (Maia, p.121-23) original donde toda a futuridade de execução e pensamento se estabelecem no seio conclusivo da obra apresentada?⁹⁹¹ O que elas devolvem ao olhar fruidor, enquadrar-se-á numa responsabilidade activa e participativa de se incluir na finalização de uma consciência interior da obra?

No artigo intitulado *The Artwork- The Work*, Alain Cuffe, refere que a vertente exponencial e objectiva das primeiras vanguardas, cujas premissas teleológicas pertenciam ao domínio das categorias tradicionais de uma intuição sensível da presença objectual, foram confrontadas pela selvagem irrupção do mundo exterior no aparelho interno artístico, como o *Dada*. O urinol de Duchamp é entendido através da sua reificação por excelência, o momento onde a *práxis* de produção enquadra-se na *poiesis* da forma. Mesmo que o objecto se evidencie como uma fetichização dos processamentos industriais de fabrico, preservando a mediação técnica que o suporta, os elementos tradicionais da escultura, nomeadamente o pedestal, constituem parte englobante do discurso, da narratividade da arte sensível, inevitavelmente ligado às funções discursivas da visão⁹⁹². O que Duchamp pretendia com a sua escultura, pertencia ao domínio neo-representativo, desdobrado da imagem funcional primeira, arrancada do seu móbil de existência, para desvelar, para demonstrar a existência de camadas mais profundas além

⁹⁹⁰ Cf. os conceitos explorados por George Steiner sobre a criação da forma e a sua possibilidade de não existir (p.108-10). Também a parição, consubstanciada na criação da forma em Tomás Maia (p.121-23).

⁹⁹¹ Em Cabrita Reis, independentemente da questão funcional e primordial da identificação da matéria/forma, o que a obra pode ter de conclusivo pertence ao domínio do observador, de que a olha, de quem a experiencia, porque como nos diz o artista “A experiência da obra, por mais ampla e profunda que seja, nunca é total nem definitiva, pois as obras de arte jamais se esgotam, justamente porque contêm esse enigma indecifrável.” (REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.120)

⁹⁹² CUEFF, Alain. *The Artwork- The Work* in LOOCK, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007, p.40.

da mera epiderme do objecto e que podiam coexistir dimensões paralelas ou mesmo antinómicas na imagem representacional exposta à evidência. O artista explica que “I simply tried to create a new idea for an object that everybody thought they knew. Anything can be something else, that is what I wanted to show”⁹⁹³. Mesmo com o postulado destrutivo-poético das premissas dadaístas, a metáfora, a identificação pessoal, a vontade subjectiva elevada ao ápice da desconstrução visual, operavam como ferramentas programáticas alicerçadas na identidade consciente do indivíduo: não como prestação dogmática universal, mas como suprema contingência, local, social e contextual. Para Cueff o minimalismo e as práticas reducionistas das tradições firmemente apoiadas na representação-imagética sensível, revelaram um substrato indispensável para a partir da experiência literal da obra desvelar a intenção categorial dos processos construtivos, que passam a ser doravante a premissa inicial e o resultado expositivo: a dimensão espiritual contingente passa a desembocar na atitude fenomenológica assente sobre a dimensão espaciotemporal- o sentimento reduz-se à pura materialidade. As dimensões, as planificações compósitas de volumes e planos impedem que o objecto se torne meramente decorativo, tornando-se assim indutor da criação de um espaço plenamente imersivo, totalmente controlado pela força dinâmica objectual, transportando o observador para um espaço de mediação ou de articulação entre a cognição tangível dos efeitos práticos, físicos integrados *no* e *pelo* seu corpo *deslocante* e a dimensão espacial que o carácter material toma⁹⁹⁴.

Donald Judd, com as suas práticas escultóricas, pretendia recusar o valor puramente espiritual que a pintura detinha, bem como a capacidade ilusória de produzir sentido multívoco por intermédio das suas intenções representativas da realidade empírica. O escultor ao desenvolver a sua obra pela aceitação total que a matéria representa na ordenação intelectual e produtiva na criação, passa a conduzir a *ideia de obra* pela potenciação dimensional do real concreto. “Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism...The several limits of painting are no longer present...Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface...anything in three dimensions...can have any relation to the Wall, floor, ceiling,

⁹⁹³ CUEFF, Alain. *The Artwork- The Work* in LOOCK, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007, p.41.

⁹⁹⁴ Ibidem, p.41-42.

room or exterior or none at all”⁹⁹⁵. A realidade continua a proporção ideativa da obra na tridimensionalidade do espaço, ao promover o volume fragmentado ou conjuntamente unido num só enquadramento, ao *dar-se* ao local. Ao mesmo tempo *dá-se* pelas percepções variáveis, que se deslocam, que se movimentam em redor da obra, assimilando variavelmente a proporção física, a sua extensibilidade e as suas relações de proximidade ou distanciação uma vez integradas na fisicalidade real do acontecimento singular⁹⁹⁶.

Já Robert Morris, nas suas esculturas implica o tempo experiencial do observador na percepção desdobrada dos limites e das estâncias delimitadoras das proporções dos volumes a partir da experiência tridimensional empírica e não ilusória. Morris reforça a ideia matricial e geradora da construção minimalista ao propor a determinante força produtora da experiência de fabrico da obra como o acontecimento funcional, fulcral para dar relevo à forma final e enfatizar a forma escultórica como a única evidência artística: a forma como ideia iniciática antes da materialização e a forma como ideia finalizada através da matéria. Só a forma importa. No entanto o artista não pretende com isto simplificar a forma até à sua irreduzibilidade máxima, o que Morris pretende da escultura passa pela composição simplificada dos diálogos entre diversas componentes formais, cuja redução, entrem paradoxalmente num campo alargado de percepção, ou seja, a obra já não passa por um sistema restringido de composições normativas tautológicas como em Judd, onde a forma corresponde à forma e só à forma, mas uma obra onde contenha não só a simplificação minimalista da realidade formal, dimensional do contacto da matéria no espaço, mas que contenha também o gérmen da liberdade relacional, valorativa da liberdade da forma. “Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience. Unitary forms do not reduce relationships. They order them...The magnification of this single most importante sculptural value -shape- together

⁹⁹⁵ JUDD, Donald. “*Specific Objects*” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.827.

⁹⁹⁶ Esta singularidade prende-se não com o espaço ilusório de interpretação de formas em relação aos sentidos variáveis de assimilação metafórico-inquisitiva mas a uma singularidade espacial, relacional com a ambiência física, háptica do local circundante. A singularidade prende-se com a noção física em detrimento da plurivocidade exclusiva da interpretação desviante. Estas noções físicas são mencionadas por Heidegger (p.183-84), através da ideia de que a obra cria o lugar, em Maderuelo (p.164), pelo entorno físico, em Lessing pela actividade da escultura na criação de espaço (p.173-74).

with greater unification and integration of every other essential sculptural value -shape- ...estabilshes both a new limit and a new freedom for sculpture”⁹⁹⁷. No entanto, esta liberdade pertence ainda ao domínio da forma real, concreta do real dimensional, o que faz com que a experiência de observação continue a ser a realização possível e imersiva no espaço como apreensão de que o objecto retrata: o retrato concreto do real formal. O minimalismo explora o facto de a forma dominar a experimentação extensiva de um determinado espaço, recorrendo ao carácter serial e sistémico, cujos enquadramentos possibilitam no interior da matriz rígida, a possibilidade variável, a condição direccionável passível de se metamorfosear, a partir das metodologias implicadas pela forma reprodutiva. Contudo só a forma corresponde à interpretação possível.

Voltando à sugestão de Alain Cuffe⁹⁹⁸ sobre o minimalismo- onde a proposição artística prende-se com a determinação da forma sobre a engendração divergente, heterogénea da tradição ilusionista- os anos 80 da século XX constituíram uma espécie de cesura com as vanguardas minimalistas, conceptuais do pós-guerra, onde a obra perdeu novamente a sua supra-materialidade e a sua contínua dissolução no absoluto fez com que a obra passasse a representar, como outrora, uma alternativa exequível aos objectos expostos à usura da fetichização. A partir da exterioridade concreta verificável das transformações e mudanças radicais operadas ao nível da tecnologia e a um nível de veiculação informativa, a obsolescência mercantil torna-se rapidamente um factor descartável, bem como o sistema de objectos e as suas correspondentes imagens. Os simulacros assentes sobre um véu fantasmático tendem a encobrir a realidade. A densidade de outrora, a percepção metafísica e o vínculo ontológico alicerçado no objecto, entram num fluxo descontínuo de realização perene, para serem dispostos na tangência imaterial do inútil. Daí surge o *making* -o fazer; o realizar da obra- como extrema necessidade hodierna, como a possível compensação numa operação impessoal de manufactura semelhante entre si, mas dissemelhante na desfasagem entre o *eu* e o *ser-da-obra*. “Whatever its practical modalities, making remains an operation that conjugates two types of thought, that of the imagination and that of the ingenium, ingenuity...that

⁹⁹⁷ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture 1-3” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.830.

⁹⁹⁸ CUEFF, Alain. *The Artwork- The Work* in LOOCK, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007, p.42-44.

constitutes heterogeneous parts into a single, coherent ensemble”⁹⁹⁹. A reprodução serial de imagens justapostas pela magnanimidade da forma imperial, que tudo comanda e que tudo ordena num dispositivo coeso, unido de opressão significante, passa a constituir-se pela articulação de diferentes sistemas semânticos imagéticos, ideativos, para desta forma gerar relações de variáveis dinamizações transitivas¹⁰⁰⁰. Cueff refere a obra contemporânea como uma ultrapassagem da providência sistemática de uma relação unívoca. A obra *To ascertain Something* explora a noção de *making* precisamente pelo seu aspecto construtivo e pela sua caracterização heterogénea de elementos díspares, integrados num todo dinâmico. Deste modo, engenho e imaginação realizam uma conversa referencial polissémica, atestada pela multiplicidade objectual pontuada no espaço de integração.

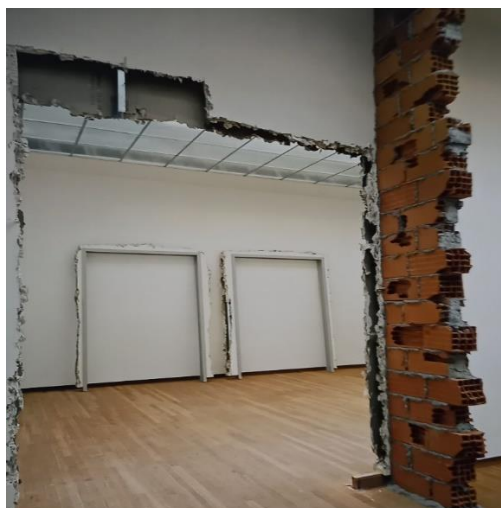


Figura 49- Pedro Cabrita Reis. *To ascertain Something*, 2000. Tijolos, cimento, aduelas de madeira e prego. Site-specific, Dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis.

A obra não opera a partir de modelos predeterminados, mas na conjugação heteróclita de ideias, sensações, imagens e materiais numa única entidade, cuja identidade passa pela

⁹⁹⁹ CUEFF, Alain. *The Artwork- The Work* in LOOCK, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007, p.44.

¹⁰⁰⁰ Vemos isso na exploração das imagens nos mitos contados por Ovídio na obra *Metamorfose*, em que a carga conceptual de cada narrativa representa uma possibilidade metamórfica de um objecto em relação ao sujeito observador (p.96-101). Baudrillard expressa o poder que a invisibilidade tem na restituição do poder da imagem perdido na simulação da realidade (p.103).

desterritorialização da marca totalizante a favor dum lugar contínuo de ruptura. É na brecha aberta pela invenção, que um espaço de mutação, de metamorfose (apesar de não conter nem ser detentor de um regime onipotente de poder criador), elaborar uma representação e idealização utópica do artista. Como o autor refere “the artists themselves have nothing of the manifesto or programme about them, but reveal a pragmatic approach that takes..the duration and extension of language...which cannot unfold in the immediacy of a dogmatic discourse... language is once again a relative, poietic space, open to contradiction and to incessant transformation”¹⁰⁰¹. A linguagem passa a deter a indeterminação da relatividade momentânea do acto poético-criador, operante como uma realização infinita de mapeamentos e visualizações determinadas no seio da linguagem, em vez de ser instrumentalizada pelas contingências da sua definição e classificação determinante. A linguagem plástica parece retratar-se através de uma janela que olha para um horizonte e não um mapa predefinido que nos ordena as limitações coordenadas do universo. Aqui entra a noção do autor de *making*, quer como a verdadeira possibilidade singular de testar tanto os materiais como as suas ilimitadas formas, quer como na realização de resultados imediatos a longo prazo, revelando desta forma o carácter imprevisível da sua natureza. “The work is not something self-evident with a priori guarantees meeting unchanging criteria...it is the sum of the deposited traces of experiences of diverse kinds...whose logic is renewed every time”¹⁰⁰².

O fazer da obra não erradica o aleatório, nem a pretensão ilusionista desta obra, porque a imaginação comanda as divergências num todo globalizante, não num sentido monadológico de perfeição inatingível, mas numa espécie de poética da ruína, ou do fragmento que a criação formalizou numa amálgama perfeitamente imperfeita¹⁰⁰³. Como Pedro Cabrita Reis afirma a propósito da impossibilidade da obtenção da perfeição, e, no entanto, a sua contínua demanda, que nestas deambulações um sulco conceptual se abre para demonstrar a purificação possível da linguagem da arte, porque “infatti, un tavolo è un tavolo, ma è anche un letto”¹⁰⁰⁴. O desdobramento significativo torna-se possível pela

¹⁰⁰¹ CUEFF, Alain. *The Artwork- The Work* in LOOCK, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007, p.44-45.

¹⁰⁰² Ibidem, p.45-46.

¹⁰⁰³ Cf. crítica do Logos por Jean-Luc Nancy, bem como a estruturação do sem-sentido (p.68).

¹⁰⁰⁴ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.14.

recuperação imagética da poesia da forma, que outrora se encontrava ausente, devido à repetição, à serialização. Esta ausência caracterizava-se pela automação reprodutiva da génese acontecimental do objecto. Para Cueff¹⁰⁰⁵ a arte contemporânea (sensivelmente a partir dos anos 80) oferece a possibilidade de escolha semiótica, regressando aos meios tradicionais e usufruindo das ferramentas linguísticas da arte conceptual para formular discursividades, já não assentes somente pela irrepreensibilidade da forma, mas também pela inefabilidade inquietantemente familiar da forma elevada a um grau de potenciação poética, revelador da perda, da redução do total, onde a experiência de observação volta a ser um dos factores primordiais de captação e entendimento empírico, sensorial, mas também onde a linguagem e a sua liberdade desorganizadora propõem uma nova relação estabelecida entre as diversas proporções sistémicas, integradas num todo divergente perceptual, mas convergente num dispositivo conceptual, tal como vemos na obra *Luz de casa*.



Figura 50- Pedro Cabrita Reis. *Luz de casa*, 2002. 90 molduras de vidro, fruta da época, 3 aparadores em madeira encontrados, lâmpadas fluorescentes e cabos elétricos, Dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis
Todas as obras.

¹⁰⁰⁵ CUEFF, Alain. *The Artwork- The Work in LOOCK*, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007, p.45.

Cabrita Reis integra-se de uma forma plenamente assente no acto constructivo da forma, que se distingue da reprodutibilidade minimalista, embora integrando-a, socorrendo-se da vertente ora mais geométrica, ora mais arabesca da materialização exponencial da substância elementar¹⁰⁰⁶. Se por um lado a vertente assimilável da forma programada minimal faz base de suporte da obra, existe por outro uma componente dinamicamente variável, de extrema transfiguração onde a criação inusitada de sistemas originais, irrepetíveis, singularizados pelo gesto momentâneo. Este gesto participa activamente na caracterização conceptual e puramente figurativa da obra, ora como objecto de agenciamento pessoal, dentro dos processamentos serialistas, ora como disposição proporcional e invariável dentro da imaginação individual, quase como *um rigoroso estudo metamórfico*¹⁰⁰⁷. No entanto o rigor não corresponde, nem pode corresponder ou afirmar-se pela continuação dos postulados históricos das vanguardas (arte conceptual, arte povera, minimalismo), como também não pretende desvincular-se radicalmente ou mesmo apoiar-se num corte epistemológico radical com a visão do passado. Antes Cabrita Reis integra os duplos sentidos, o tempo da memória e a memória do tempo, o passado redescoberto no futuro presente e o futuro descoberto no passado presente, como uma potenciação aglomerável de todo o tempo num único dispositivo.

Quando o artista refere que no entendimento da obra de arte - “percebemo-nos, conhecemo-nos, descobrimo-nos...daquilo que fomos, daquilo que sabemos ser, o que viremos a ser. Isso é uma dimensão futura ou prospectiva, se quiserem. Está tudo encriptado na obra de arte”¹⁰⁰⁸, refere-se à sua capacidade retroactiva de perscrutar a memória singular e colectiva de um tempo supra-englobante, não necessariamente historicizado, mas uma dimensão absoluta da génese e desenvolvimento ontológicos do ser da inconsciência. A obra acarreta o peso material da sua intangibilidade inefável como também o grilhão da gravidade substancial. Daí que o artista mencione que a obra possa encriptar o arcaico e o futuro, o passado não rememorado e o tempo da história (da sua, da nossa, dos materiais, das ideias contingentes de quem observa): razão e espírito, poesia

¹⁰⁰⁶ O artista tanto faz uso de materiais tradicionais artesanais, esculturais como o tijolo, a madeira, o cimento, o betão, como utiliza elementos tecnológicos como o caso da iluminação néon.

¹⁰⁰⁷ As metamorfoses tanto espelham a inventariação imagética de Ovídio, como a exploração de várias ramificações rizomáticas definidas por Deleuze & Guattari (p.277-79).

¹⁰⁰⁸ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.119.

e efeito tangível real proporcionam uma junção dinamizadora e catalisadora do espaço renovado tanto antigo como moderno, alicerçado pelo *acto único*¹⁰⁰⁹, ao mesmo tempo pelo *acto de sempre* (a construção como evolução civilizacional), ou como Bernardo Pinto de Almeida esclarece, conter em si, como enigma, a chave implícita de revelação do próprio mundo¹⁰¹⁰. Para o historiador, a obra de Cabrita Reis ao tomar como seu tema mais profundo, mais obscuro na densidade conceptual a capacidade poética de reiterar uma enunciação oracular, capacitadora de dotar o mundo do significado com a razão (universal, singular) “reivindica-se não apenas como exterior à lógica espacial (de inscrição, de nomeação) como também à lógica temporal que domina os discursos da (e sobre) a arte, procurando constituir-se numa dupla acepção”¹⁰¹¹. As discursividades normativas da lógica histórica permanecem num impasse em relação à catalogação distanciada e racional da sua obra, ora porque ela se emancipa das inventariações categoriais de inscrição, ora porque promove socorrendo dessa potência oracular dotada de erradicar e construir novos universos na existência universal concreta, na produção corrente das formas. Cabrita Reis demonstra a inusitada vertente da novidade no já existente, enquanto paradoxalmente se integra no já existente à procura do novo. A sua obra *Testemunha* representa justamente a originalidade da proposição do cognoscente na trama inusitada de uma reordenação sónica. O elemento tradicional, o sentido de cadeira, é eliminado pelo artista de forma a manipular o campo semântico associado à teleologia do móvel. A sua finalidade é apagada da superfície, concatenando em si a força de uma representação formal com a diversificação extra-propósito.

¹⁰⁰⁹ Percebemos estas relações dinâmicas entre temporalidades mencionadas na produção contingencial fenomenológica de contacto do ente com o mundo. A temporalidade é expressa pela noção de *corpo arcaico* de Almeida (p.119-20). A temporalidade é mencionada pelo presente e futuro envolvidos em actos de activação sensorial e afectação posterior, denominados por *doing* e *undergoing* por John Dewey (p.194-95).

¹⁰¹⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.9.

¹⁰¹¹ Ibidem.



Figura 51- Pedro Cabrita Reis. Testemunha, 1991. Madeira, gesso, feltro, vidro e tubos de cobre, 94x61x99 cm. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

Bernardo Pinto de Almeida a propósito da vanguarda italiana dos anos 60 do século XX, intitulada *Arte Povera*, reconheceu na sua aceção a-histórica de reprodução de uma realidade em confronto com o real concreto, um real que não demonstra os processos de consumo espelhados pela sociedade capitalista, mas que utiliza a materialidade, a sua construção tridimensional numa outra aceção de ver, sentir, ou mesmo constatar a concretização empírica do real. Para isso denominou as suas práticas como a *invenção da imagem*¹⁰¹², como a constituição de um modelo proposto para uma nova concepção de pensar as assimetrias referentes à desfasagem da sociedade cultural com as práticas artísticas, conectando numa rede alargada de pressupostos semântico-concretos uma vertente antropológica, quer com a natureza, quer com os restos da civilização industrial, mas, sobretudo, com os elementos culturais do passado, ligando-os numa aproximação heterogénea de conteúdos industriais, tecnológicos. Esta rede estende-se à distanciação arcaica de um outro tempo, de uma outra maneira de elaborar a discursividade artística bem como à sua própria tradição de criação utópica de um futuro insubstancial. A *arte povera* (quer os seus materiais, quer na sua humilde produção prática) constitui-se sobretudo como uma forma de reinvenção da própria imagem, ou como uma construção

¹⁰¹² ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Arte e Infinitude*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.305.

radical de produzir novas imagens, novas configurações dinâmicas no seio da preexistência imagética original. Quando Cabrita Reis fala da mesa que se transmuta pelo mesmo olhar e pela mesma cadência rítmica de observação numa cama, a *Arte povera* reafirma essa razão teleológica do seu funcionamento, ao reformular a imagem, a sua densidade e a sua proporção aproximativa ou distanciada na relação com a linguagem, suspendendo todos os juízos valorativos das relações sógnicas preestabelecidas ao longo do tempo histórico, para desembocar nelas a futuridade do arcaico ou melhor, a suspensão da cronologia linear da construção progressista do pensamento e da matéria¹⁰¹³. A arte povera “procura sugerir a possibilidade de um reencontro do pré-cultural e do pré-linguístico, senão mesmo do pré-verbal com o mundo de que, no entanto, participa, agindo directamente sobre ele”¹⁰¹⁴.

Só a matéria importa, porque a concepção temporal aliada aos juízos valorativos tendem a impedir a plena assunção de fruição e observação desimpedidas aquando do contacto com a obra. Giuseppe Penone escreve que a obra não é uma simples representação, ela é a realidade, porque “se la realtà cambia, l’opera può seguire, l’artista sim impegna allora ad analizzare di niovo la realtà attraverso le modifichie che l’hanno cambiata”¹⁰¹⁵. A obra ao não pertencer aos trâmites da concepção valorativa tradicional que enforma, limita e delimita as particularidades normativas da linguagem teórica da arte, entra numa espécie de casulo ausente de cronologia e referências tradicionais, a não ser a exclusiva e pura materialidade dada pela confrontação empírica: A linguagem progressista falha, porque o objecto transmite a sua própria fala, a sua única linguagem. Mesmo quando os materiais são considerados pobres, ou pelo menos, não se deixam aprisionar pelas tradicionais vertentes das belas-artes, a sua energia, o seu élan vital, pode-se encontrar presente ou soterrado na dimensão física do material (seja ela qual for), quer seja pela sua dinâmica (peso, luz), quer pela sua condição intangível de produção de um outro sentido. Para Giovanni Anselmo a energia encontrada nos materiais reunidos para

¹⁰¹³ O corpo imediador proposto por Gil tende a elidir o corpo senciante em prol de uma afectação sensorial total, cuja ausência máterica incide na experiência uma ausência de mediação. O *corpo-em-devir* (p.78-79) descrito por Gil propõe uma contínua movimentação, sem estruturas hierarquizadas de pensamento, de sensações de estruturas lineares.

¹⁰¹⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Arte e Infinitude*. Relógio D’Água, Lisboa. 2018, p.312.

¹⁰¹⁵ PENONE, Giuseppe. “*La natura non è separata dall’uomo*” in *Arte Povera Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*. Abscondita, Milano. 2011, p.111.

se significarem como obra de arte em si não é mais visível, se se manifestar assimetricamente oposta aos efeitos da sua acção, à presença em acto da sua estrutura na obra, ou seja, a sua potenciação deve-se antes ao “fatto di inserire l’energia nel l’opera, non per dimostrare che essa esiste ma affinché rimanga attiva, consente alla’opera stessa di coniugare il tempo al presente in funzione della vita”¹⁰¹⁶. Mesmo na invisibilidade a potência da energia dá-se ao acto da sua presença, da constância da sua afirmação, concatenada pela conjugação despojada de elementos heteróclitos que funcionam num determinado espaço e convocam a si as desdobradas hipóteses de se prestarem ao universo como a chave existencial da sua duração.

No entanto e como Jean-Louis Froment nos indica “para aflorar, el arte tiene que estar guiado por emociones ilegibles”¹⁰¹⁷, a arte povera recusa a constatação axiomática relativa à veracidade racional do mundo, pela sua natureza de sensibilidade enquadrada na macro-estrutura material da obra, como um silêncio latente, soterrado nas entranhas da visualidade. Para Jannis Kounellis a sua obra, e a prática pobre em geral, não requerem nenhuma explicação, nenhuma motivação determinante de raciocínio posterior, externo à sensação, apenas refere a necessidade de estar junto (ele e o observador) no silêncio, na naturalidade do indizível. Contudo o vazio final deve proporcionar uma renovada inquietação, precisamente pela “extrema sutileza de la operación rebelde impregnada de una verdadera naturalidade, dentro del producto y sin hacerlo salir de la ambigüedad, exceptuada la inherente al procedimiento adoptado, al artificio seguido”¹⁰¹⁸. Se o objecto apresenta-se pela sua dureza material e pela sua afirmação absoluta da evidência textural dos materiais, a inquietação de Kounellis apresenta-se ao espectador por ele tomar consciência da intenção extra-utilitária da finalidade objectual a favor da reordenação imagética e prática dos utensílios, ferramentas, objetos comuns utilizados.

A *arte povera* e a sua transformação do quotidiano ao tentar criar uma compreensão subjectiva da matéria e do espaço, apoiada na singularidade da acção, permitindo experienciar a energia *primitiva* presente nos objectos recolhidos e enquadrados como

¹⁰¹⁶ ANSELMO, Giovanni. “*L’energia in sé non è mai visibile*” in *Arte Povera Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*. Abscondita, Milano. 2011, p.100.

¹⁰¹⁷ FROMENT, Jean-Louis. “*Aproximación*” in Moure Gloria (ed.). *Kounellis*. Ediciones Polígrafa, Barcelona. 1990, p.29.

¹⁰¹⁸ KOUNELLIS, Jannis. “*Pensamientos y observaciones*” in Moure Gloria (ed.). *Kounellis*. Ediciones Polígrafa, Barcelona. 1990, p.214.

obra de arte, fizeram com que o seu retrato passasse a ser mediado pela inclusão absoluta do universo das formas e sensações em detrimento da representação, ideologia ou da linguagem codificada dos dispositivos normativos da história da arte. Bernardo Pinto de Almeida para caracterizar a utilização dos materiais desprovidos da aura iniciática tradicional de forma a constatar não a figuração final, mas a sua força telúrica e o seu impulso energético, denominou estas forças primárias de imagens puras. Ou seja, para o autor estas forças imagéticas não assentam na forma representativa (denominação causal da arte anterior às vanguardas) nem na forma reprodutiva (como caracteriza a serialização da arte minimalista), “a imagem pura constrói-se já não como forma de uma representação da natureza, ou de alguma coisa já existente no real...antes uma nova imagem e uma nova forma, capaz de tornar inapropriável o seu significado e a sua presença no mundo, revertendo-o para um plano, puramente poético, de assignificação”¹⁰¹⁹. A estranheza da assignificação permite então agrupar elementos de diferentes proveniências, estados e concepções que possam ter sido inseridos na reprodução histórica do tempo cronológico, mas uma vez compreendidos na vertente poética de *imagem pura*, recusam a possibilidade semiótica de interpretar à luz da cognoscibilidade discursiva, para e devido à sua estranheza gerarem por si mesmas hipóteses perturbantes, iniciais, originárias, escapando à unicidade elementar, bem como à ordenação iconográfica da sua substância, permanecendo por isso inapropriáveis¹⁰²⁰. Porque aqui a imagem existe com a sua própria evidência, como a luz da sua perfeita presença, aludindo a valores pré-culturais, a dinâmicas específicas dadas pelos materiais: é como se houvesse uma espécie de reificação absoluta dos materiais, enquanto eles se dão à superfície do visível como a refundação de uma outra experiência¹⁰²¹. Germano Celant retrata o artista como um criador-alquímico que “organizes living and vegetable matter into magic things, working to discover the root of things, in order to re-find them and extol them...he identifies with them in order to live the marvelous organization of living things”¹⁰²², dando valor à essência corrente dos fluxos energéticos que permeiam os corpos que nos rodeiam, sejam

¹⁰¹⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Arte e Infinitude*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.329.

¹⁰²⁰ Ibidem, p.329-330.

¹⁰²¹ Cf. conceito de *crença* proposto por Didi-Huberman (p.115-17).

¹⁰²² CELANT, Germano. “Art Povera” in HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *ART IN THEORY 1900-2000 An ANTHOLOGY OF CHANGING IDEAS*. Blackwell Publishing, 2003, p.897-98.

corpos indecidíveis, sejam materiais (dados à usura da passagem do tempo), dotando a obra de uma presença de significação nómada, irrefreável na sua contextualização padronizada¹⁰²³.

Pedro Cabrita Reis proporciona na sua obra o encontro radical entre o caos e a ordem, não necessariamente por esta sequência linear, absolutamente enquadrada pelos trâmites ocidentais civilizacionais, porque da ordenação, da regulação e das suas componentes práticas pode surgir ou mesmo fazer ressurgir na obra o processo anárquico do caos, da potenciação livre imiscuída no gesto desenfreado descondicionado¹⁰²⁴. A sua arte parte das premissas construtivas de elaboração material, percorrendo consequentemente os fluxos do espraio da forma à sua abertura singular, agenciando a modelação formal à inusitada carga irrepitível, única do labor artístico. José Gil, acredita nas forças caóticas que irrompem da ordem sedimentada e bem esclarecida a favor de um novo agenciamento de territorialização do acontecimento da nova abertura, do inaugural. Porque o artista trabalha com e para o caos, traçando ou desenhando no fundo da sua consciência planos limítrofes ou linhas de fuga que lhe permitam desvencilhar-se das redes alargadas da entropia caótica, o que não quer dizer que a obra resulta ou identifique o sucesso de saída do estado embrionário original. Em luta contra e com o caos, a arte cria um território que permite estabelecer uma relação entre determinações, “não para refazer uma ordem imóvel, mas para tecer um plano de consciência em que o objecto finito produz o infinito (e a criação continua, um plano de acontecimentos criativos)”¹⁰²⁵. A obra não continua o acontecimento gerador imutável, escalado pela produção tradicional artísticas numa lógica imanente aos seus condicionamentos, antes, ela através do caos e pelo caos, sem necessariamente sair dele, penetra nas malhas infinitas da criação, porque como nos diz o autor “todo o mistério da arte consiste em poder criar uma obra finita, consistente, de que emana infinitamente o infinito”¹⁰²⁶. Naturalmente esta singularidade que escapa a todo o tipo de captura, insere-se na distinção pequeno-perceptiva que resulta de uma

¹⁰²³ A relação estabelece-se com a obra de Cabrita Reis, *Alexandria*, por intermédio da sua conceptualização nómada, de atribuição de valores qualitativos diversos daqueles usualmente atribuídos, neste caso, à finalidade do poço.

¹⁰²⁴ É do caos que surge a forma como pode manter-se numa envolverência de negação nele, como refere Steiner (p.108-110).

¹⁰²⁵ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.431.

¹⁰²⁶ Ibidem, p.431.

emanação do fazer-da-obra, ou seja, da quantidade projectiva que o artista se deixa inserir no nível caótico desse mesmo fazer.



Figura 52- Pedro Cabrita Reis. Alexandria, 1990. Madeira e gesso. Site-specific, dimensões variáveis.

Pedro Cabrita Reis.

José Gil realça a importância da linha de fuga como o desejo consciente da abertura, de um salto da zona de caos, do local do grande caos. No entanto, se esse desejo, no salto qualitativo arrasta consigo uma zona de caos, surge o perigo de não se poder elaborar a obra a partir do novo território fundacional, do território da marca singular, devido ao falhanço das linhas de fuga, levando a que o espaço seja novamente caotizado, contaminando todo o movimento de desejo (risco de psicose), se com esse gesto desejante, sejam transportados os escombros e as ruínas de um antigo território. Mas, se a força de desejo for mais poderosa que a força do pequeno caos que vem reterritorializar a imaginação, o novo tenderá a impor-se como diferença absoluta¹⁰²⁷. Todavia, para o autor, a arte, ou melhor o objecto finalizado proposto pelo artista torna-se numa singularidade resistente ao caos como vazio absoluto, sendo o seu processo, o seu fazer - o *making* de Cueff- e a sua execução que passo a passo vai tecendo a rede redutora da ameaça do pequeno caos, não eliminando a sua importância em engendrar linhas de fugas passíveis numa instância da criação-imaginação, porque o seu funcionamento detém a capacidade de engendrar a novidade, de recusar o *antigo território*, que alastra em si o caos, a inevitabilidade caótica de ser. Ma será este pequeno caos a fonte totalizante donde

¹⁰²⁷ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.432.

brota a novidade absoluta, ou terá no caos, a presença da novidade relativa a qualquer objecto passado, não o ultrapassando, mas utilizando-o na base de suporte conceptual em direcção à novidade? Gil diz-nos que “o novo absoluto é impensável, como é o caos absoluto de onde ele sai”¹⁰²⁸, ou seja, será o salto por cima do pequeno caos a determinação da novidade, mas de uma novidade *relativa a*, em contexto *com*? Se não pode existir, nas suas palavras, o absolutamente novo sem primeira haver uma desvinculação total entre a criação e o sistema referencial e o quadro semiótico que liga o universo dos significados às formas (multi-mediáticas) de criação, então a singularidade da obra de arte apresentará sempre novidades relativas à contextualização formalista, conceptual, inserida numa contingência historicista, resultantes do acoplamento de diversas redes sistemáticas de pensamento. A obra cria assim a sua nova singularidade a partir de um ponto referenciável, seja ela aproximativo, seja ela remotamente inconsciente. Percebemos isso na obra *Desenhado no céu*, em que a sua singularidade parte de um estabelecimento referencial com uma tradição formal e utilitária funcionais, para uma emancipação nómada da valoração sígnica.



Figura 53- Pedro Cabrita Reis. *Desenhado no céu*, 1991. Madeira, gesso e feltro, 75x59x40 cm. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

¹⁰²⁸ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.433.

O que nos interessa referir a partir das diferenciações das zonas multívocas do caos criador, instaurador de novas ordens (dentro de outras), integra-se na ligação da ordenação caótica, ou da caotização ordenada, que observamos, podemos enquadrar na obra de Pedro Cabrita Reis. Mesmo que não tenhamos as ferramentas conceptuais para destrinçar a máquina desejante subjacente ao seu processo, o que importa referir, passa pela elaboração de duas espécies de ordens verificáveis empiricamente na conclusão palpável da obra. Indo ao encontro da ideia de José Gil, do relativamente novo, a obra do artista justapõe, um pouco como as aproximações da natureza e do mundo industrial da *arte Povera*, as conotações realistas do mundo das formas, do tacto, das sensações concretas retiradas do poder da visão, enquanto as convoca para uma realidade absolutamente relativa à sua primordial dinâmica teleológica. O novo relativo de Pedro Cabrita Reis preenche os espaços formalistas como uma recriação da realidade, se assim o podemos dizer, onde a obra encena domínios heterogéneos, onde se integram a pura fisicalidade e a sua ilusão de ordem, porque se a verificação dos lugares-comuns do mundo se encontram presentes, a sua reunião comunica a quase impossibilidade de relacionamento com a super-estrutura de onde foram retirados¹⁰²⁹.

Ordem e ruptura enformam a possibilidade artística de Cabrita Reis. Alexandre Melo analisa as estruturas físicas das instalações do artista como uma evidência geométrica, como uma lógica analítica que se manifesta na fisicalidade do suporte, seja pela recorrência de estruturas e motivos formais, seja pela ocupação integral do espaço com elementos concretos da realidade experienciável¹⁰³⁰. Em compensação a ordenação relativa à escolha conceptual artística está por sua vez subjacente à denominada por Melo de erosão pulsional, onde a ancestralidade e a primordialidade integram-se nas fixações temáticas, tipos de materiais e na sua forma de utilização. Percepção da forma e a sua abertura ao novo dão conta “com exactidão, da convivência dos dois pólos contraditórios que, no seu conflito, definem uma tensão criativa original”¹⁰³¹. Para João Pinharanda os

¹⁰²⁹ Cf. noção de *corpo faustiano* de Michel Onfray (p.89-91). A lógica de abstracção em que a matéria é dissociada em multiplicidades é descrita por Whitehead (p.236-37). A presença do desvio ao paradigma de Michel Serres enforma a concretização heterogénea da presença formal do artista (p.240-42). Surge como importante também a noção de *performance* aliada à inventariação de *desejo* descritas por Arthur Frank (p.80).

¹⁰³⁰ MELO, Alexandre. *O quadrado de ouro* in REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988, p. 17.

¹⁰³¹ Ibidem, p.20.

elementos formais da concepção analítica de trabalhar os materiais desemboca numa caracterização psicológica, onde as obras compõem-se através de duas distintas vertentes, a da arquitectura na sua análise formal e a da geografia, nos mapeamentos sensitivos do espaço. A forma retirada do ambiente circundante e a forma aberta ao novo dão-se à obra como movimentos de estabilização de dinamização que através do seu cruzamento propõem que nenhum dos seus elementos independentes, possam ser entendidos separadamente, porque como refere o autor “a criação de uma realidade significa-se sempre como criação de uma irreabilidade: encenação de elementos e domínio do espaço onde fisicamente se integram e do sentido de ilusão em que culturalmente se podem entender. Trabalho de artificialidade”¹⁰³².

A realidade e a irreabilidade subjacente à arte, constroem-se a partir da intenção moderna, não num sentido revolucionário do termo, de criar novos postulados, eliminando os anteriores, destruindo as concepções passadas do antigo território, mas de modernizar a partir de um sentido poético-libertador, não enunciador, separatista ou analítico em relação à sua conceptualização, sejam eles valores de iniquitação em relação às formas tradicionais, sejam eles recuperações supra-formalistas de uma discursividade extra-linguística e pertencente ao domínio do indizível da relação valorativa dos aspectos reais, que comunicam a sua pura presença e já não o seu processamento conceptual com a produção significativa de relação. Nem que para isso o fragmento do objecto seja valorizado em detrimento da sua totalidade porque como refere Virginia Tieri, a razão em vez de ser salientada a arquitectura, o espaço como desenvolvimento arquitectónico, o que vemos passa pela inclusão de retalhos ou porções de muros, portas e janelas, fios pendurados e luzes néons, esventradas do seu contexto funcional e inseridos num outro, numa realidade-em-devir para a alteridade, “obbligandoci in questo modo a ripensare alla loro funzione primaria”¹⁰³³. A arquitectura funcional passou a ser tomada como uma espécie de *work in progress*, onde a valorização é feita aos materiais e à sua composição do fragmento em detrimento da sua percepção como *meios utilizados para alcançar um*

¹⁰³² PINHARANDA, João. *A criação de realidade* in REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988, p. 21.

¹⁰³³ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.26.

fim em direção a uma identidade final, onde o que importa é o resultado plástico e não o seu fazer (making), tal como percebemos em *The Harbor (two elements)*.



Figura 54- Pedro Cabrita Reis. *The Harbor (two elements)*, 2004. Tijolos e cimento, Dimensões variáveis.
Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

O fazer-da-obra em Cabrita Reis passa pela demonstração empírica da concentração concreta do tempo da usura dos materiais e da reunião simbólica dos agrupamentos ancestrais e arquetípicos com que transforma os mesmos. Se os materiais exploram a dinâmica da sua pura presença, da sua plena força gravitacional que os prende ao universo da utilidade, bem como às geografias localizáveis pelos sentidos, a sua aglomeração desviante do processo artístico, engloba em si a penetração transitiva dos meios físicos escolhidos até aos meios dotados de uma capacidade enunciativa de um outro lado da matéria, talvez de uma alteridade do real. O artista não considera haver uma opressiva hierarquia de sensações ou mesmo de percepções quando se trata de imaginar qual é a matéria-prima da obra de arte, porque “desde a coisa aparentemente mais inútil à coisa que se apresenta com uma carga espiritual profunda, tudo isso é por igual matéria da criação artística”¹⁰³⁴. A organização dos materiais passa pela contribuição de um espaço

¹⁰³⁴ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.105.

simbólico apegado à memória, ao desenvolvimento colectivo ou pessoal de um tempo de memória, na realização daquilo que um passado, presente ou futuro tem de sentido essencial, desde a concretude factual experiencial até à imaginação do ente, experienciando-se a si mesmo, a um nível ontologicamente profundo, porque para o artista através deste entendimento “percebemo-nos, conhecemo-nos, descobrimo-nos e, provavelmente, até poderemos quase intuir a partir daquilo que fomos, daquilo que sabemos ser, o que viremos a ser”¹⁰³⁵. A dimensão da memória do artista reúne fragmentos de vida material e imaterial criando para isso um local colectivo de armazenamento do tempo do pensamento, onde aquilo que *virá a ser* possa *já ter* acontecido, ou mesmo que o que acontece liga-se ao desconhecido pelo pressentimento de que alguma vez *possa acontecer*¹⁰³⁶. A obra é o acontecimento onde o conhecido e o desconhecido se entrelaçam na construção de uma continuação do universo, ou como diz o artista acerca da memória da humanidade legada por intermédio da arte, que “eu faço o que posso para aumentar e continuar esse tesouro para que os que vierem, ao olhá-lo, possam saber quem são”¹⁰³⁷.

A construção de um tempo de memória aliada á construção da evidência da presença das forças matéricas agrupadas num todo dessemelhante e por isso altamente imaginativo, concatenando através da sua fisicalidade a dádiva pessoal ou íntima ou melhor consciente ou no limiar da consciência do artista, ligando-se por um processo de transferência até ao observador como local puramente de contemplação e projecção de si mesmo num outro. A construção do local físico arranca do móbil da pura imaginação aliada à pura vertente do real concreto, a imagem inusitada, e inusitada porque experienciável ao mesmo tempo que verosímil na acepção racional, enquanto a sua dinâmica se estabelece pela recuperação de uma modalidade de pensar o possível e o compossível com a fantasia de estabelecer a imagem livre, puramente qualitativa, a um nível poético. Gaston Bachelard refere que “images that are too clear become generalities, and for that reason block the imagination. We’ve seen, we’ve understood, we’ve spoken. Everything is settled. So we

¹⁰³⁵ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.119.

¹⁰³⁶ É esta a caracterização do inefável em Merleau-Ponty (177;179).

¹⁰³⁷ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.118.

must find a particular image in order to restore life to the general image”¹⁰³⁸, ou seja, a recuperação compossível da vida da imagem prende-se com a perscrutação e a descoberta de uma outra ordenação do real, do empírico, do sensitivo, acumulando para isso o aumento exponencial da carga imaginativa de pensar o pensável como o impensável integrando-os num bloco posterior de caracterização potencial, para aí alcançar a vida restaurada do acontecido, ao mesmo tempo para encontrar a dimensão lumínica que inaugure o estádio da compossibilidade do real, do real imaginável¹⁰³⁹.



Figura 55- Pedro Cabrita Reis. Bronze models on casual socle 5, 2003. Bronze, tinta e contraplacado, 122x68x60 cm. Pedro Cabrita Reis.

É por intermédio do pensamento desta imagem que citamos um parágrafo fundamental para melhor compreendermos o *modus operandi* das concretizações *poiéticas* do artista em relação à forma real e à forma imaginável, e por isso, concretizável. “Uma imagem apenas. Imagina um monge que constrói um jardim no deserto. Sabe exactamente onde colocar as árvores. Ou talvez não. Não, se calhar, afinal não é um monge. É mais um

¹⁰³⁸ BACHELARD, Gaston. *Poetics of Space*. Penguin Books. 2014, p.140.

¹⁰³⁹ A obra *Bronze models on casual socle 5* representa precisamente este aspecto paradoxal de compossibilidade do real e da imaginação, na medida em que explora a instrumentalização tradicional dos formatos habituais de pedestal, de caixa, de recipiente encimando-os com a peça que deve ser ressaltada. A questão que surge é se de facto a peça em bronze que encima o contraplacado é a peça valorizada ou se pelo contrário, é o pedestal o elemento primordial.

visionário, alguém que descobre donde provém a água só de olhar através da sombra de uma pedra na areia. Um artista é isso. Alguém que sabe, ao olhar através de”¹⁰⁴⁰. A ordenação visionária da irrupção de uma outra modalidade de experienciar o experienciável enforma a vertente categorial com que o artista explora as dinâmicas do espaço e da presença do corpo físico em estado de permanência como em estado de ausência (como vestígios ou resquícios de uma presença)¹⁰⁴¹. A génese de origem explicitada por Walter Benjamin e desenvolvida por Georges Didi-huberman oferecem uma verdade acontecimental, na produção imagética, tornando-a tanto em presença como ausência numa visão fulgurante do momento (p.117-19).

José Miranda Justo caracteriza a obra de Pedro Cabrita Reis como uma autêntica mostração dos sentidos, desde a visão, à escuta, pelo tacto, e pelo poder de captação, de apreensão, de afecção. No entanto “a visão longe de ser apenas um olhar, é um ver agudo no meio da noite. A escuta é um ouvir atentíssimo em pleno silêncio. E quanto ao tacto, esse é o dos cegos, dos videntes, dir-se-ia um tactear homérico”¹⁰⁴². Os sentidos não podem ser só tomados pela sua vertente prática da realidade que se demonstra pela calculabilidade racional que se faça a um nível puramente epistemológico ou empiricamente verificável, estes sentidos contêm a estruturação metafórica como método de assimilação, quer do artista, quer posteriormente da observação exterior a Cabrita Reis. Daí que possamos considerar a verificação tangível do universo formal da sua obra a partir de uma espécie de raciocínio esquemático livre, onde a compreensibilidade ideativa e cognitiva tomadas como eixos referenciais dos sentidos sejam potenciados através da pura presença da imagem e das suas vertentes qualitativas e não através dos meios linguísticos, onde colocam uma entrave na verdadeira acepção do universo contido no interior da obra, embora paradoxalmente e por uma actividade de verdadeira ironia a linguagem apresenta-se como o alicerce fundamental e funcional por onde iniciam as

¹⁰⁴⁰ SEARLE, Adrian. “Uma conversa com Pedro Cabrita Reis” in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.78.

¹⁰⁴¹ Cf. a noção de *corpo comunicante* de Arthur Frank (p.81-82). A noção entre hiperrealidade e ilusão desenvolvidas por Baudrillard enformam um contraponto importante com a obra de Pedro Cabrita Reis (p.101-04). A sua obra revela indícios ou gestos da marca humana no território, afastando por isso a concepção perfeita e simulada da hiperealidade. Também a atribuição supra-valorativa que Nietzsche dá ao corpo e à sua gestualidade em detrimento do espírito (p.289-91). A obra de Reis mostra ou vela a acção do corpo, apesar de nela conter um princípio espiritual sub-reptício.

¹⁰⁴² JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.121.

descobertas ou melhor, as redescobertas de novas dimensões na dimensão original, porque como indica o artista “para uma ordenação das formas haveria que prescindir das palavras que as nomeiam, o que inevitavelmente acarretaria a impossibilidade da ordenação”¹⁰⁴³. Se a linguagem oprime a liberdade do processo criativo, a sua ausência acarreta a perda da capacidade enunciativa da liberdade se evidenciar ao real concreto, de se fazer demonstrar pela capacidade autónoma de se afirmar no espaço tangível do acontecimento.

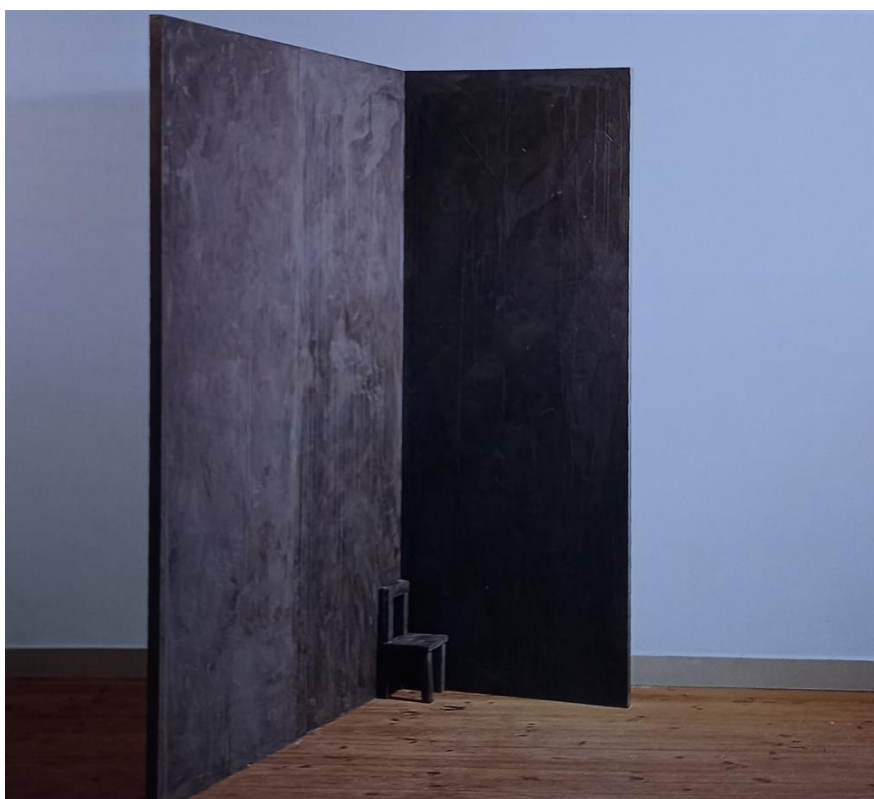


Figura 56- Pedro Cabrita Reis. Um quarto dentro da parede, 1989. Resinas sintéticas e madeira pintada, 200x164x80 cm. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

A enunciação da realidade é completada pelo processo construtivo da sua realidade em conexão com a realidade real, por assim dizer, porque como refere João Pinharanda,

¹⁰⁴³ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.107.

os lugares do artista são os lugares que ele constrói e os lugares que ele há-de construir depois nas suas obras. “O primeiro lugar de construção é o seu próprio corpo- aí começa a grandeza e termina em Morte a sua obra. Os lugares que restarão depois dessa morte acessória são os ocupados pela imagem das suas obras”¹⁰⁴⁴. O corpo como dimensão física e os vestígios do corpo deixados ao nível subterrâneo nas suas construções, permitem a Cabrita Reis a aproximação exponencial do retrato ontológico do ente enquanto entidade física a um dado momento e enquanto identidade plenamente espiritual, deixando a sua evidência fragmentada ao longo da paisagem conceptual produzida no espaço. Este corpo pode acabar por extravasar os limites do seu próprio invólucro carnal, da sua distanciação e individualidade enquanto sujeito portador de uma presença de energia tensional física, enquadrada pelos sistemas de manifestação da sua conclusão real (sujeito portador de características físicas), para se inserir numa espécie de espaço cósmico universal ao mesmo tempo que altamente singular, onde presença e ausência se interligam num obscurecimento referencial¹⁰⁴⁵. Daí que como Miranda justo refere, a visão só possa ser alcançada na penumbra da noite, bem como a audição só possa ser concretizada no inefável silêncio (p.106). O corpo e a sua extinção, a vida e sua morte física iniciam o processo de transmutação da realidade em imagem, da metamorfose do corpo presente em presença corporal ausente. Este é o paradoxo da sua obra e a vitalidade metafórica-imaginativa em que a vida das imagens iniciam o seu percurso de ocupação do espaço real.

A obra *Um quarto dentro da parede*, datado de 1989 representa a alegoria do corpo que se ausenta da visão, mas que se evidencia como um construtor potencial da organização do espaço. Se o corpo se ausentou a sua última acção deixou o vestígio espacial do *algo* activo que até ao momento da nossa captação da obra, se lá encontrou, dinamizou e imortalizou as *pegadas dedutivas* desse *algo* enquanto agente de movimento. O artista indica que “às histórias que por acaso vamos conhecendo não lhes é possível determinar com certeza o princípio ou sequer o fim. Passam por nós como sombra no

¹⁰⁴⁴ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.138.

¹⁰⁴⁴ Ibidem, p.146.

¹⁰⁴⁵ Cf. a definição de *imagem corpórea* de Umberto Galimberti (p.67-68).

chão”¹⁰⁴⁶. São as sombras na obra que concretizam a possibilidade do encontro do eu observador com o outro ausente/presente da obra, como um diálogo de ultrapassagem das modalidades da fisicalidade, da pura presença¹⁰⁴⁷. O que aqui permanece é a vidência fantasmática do outro, como sentido de visão, como retrato estruturante de uma oposição antinómica, integrável no domínio da representação da projecção da natureza dos sentidos. Se englobarmos esta peça na questão acima referida da conjugação sensitiva do caos e da ordem, podemos perceber melhor a aparência construtiva do enquadramento analítico que as duas tábuas de madeira pintada têm na composição altamente formalista do espaço intocável, impenetrável da essência vital, ao mesmo tempo que a cadeira integrada entre as duas estruturas amplifica a elementaridade da modulação angular, criando ou talvez salientando a importância do elemento disruptivo, daquele utensílio como cesura ou fenda na perfeição racionalista da geometria pura, que impõe um ritmo desviante à composição pretensamente racional. Se as tábuas concluem o *espaço geometrizar* de um qualquer local de exposição, a cadeira irá actuar como a reflexão paradoxal, metafórica da desorganização caótica da figura viva, actuante, e por isso mesmo num estado oscilante de caotização espacial. A movimentação (da cadeira imóvel) é cognoscível pela nossa própria veia fantasiada bem como pela nossa intencionalidade inquisitiva de questionar a problematização associada a este utensílio. Porque a imobilidade é apenas aparente, se perscrutarmos o para além da sua figuração exclusiva, ou se antes a entendermos como uma componente objectual denotativa de um determinado espaço temporal de alguém, ou algo que por lá passou (seja consciente ou inconscientemente). “Trata-se, então, de uma compressão temporal onde o presente surge como feixe irradiador dirigido para a apreensão do passado e a expectativa do futuro”¹⁰⁴⁸. As temporalidades associativas da identificação existencial compõem o retrato desta presença ausente, ou desta ausência presente.

¹⁰⁴⁶ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.118.

¹⁰⁴⁷ Dante interpretado por George Steiner indica a materialidade substancial da sombra (p.110-11).

¹⁰⁴⁸ PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Como serão os sonhos dos cães?*” in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.14.

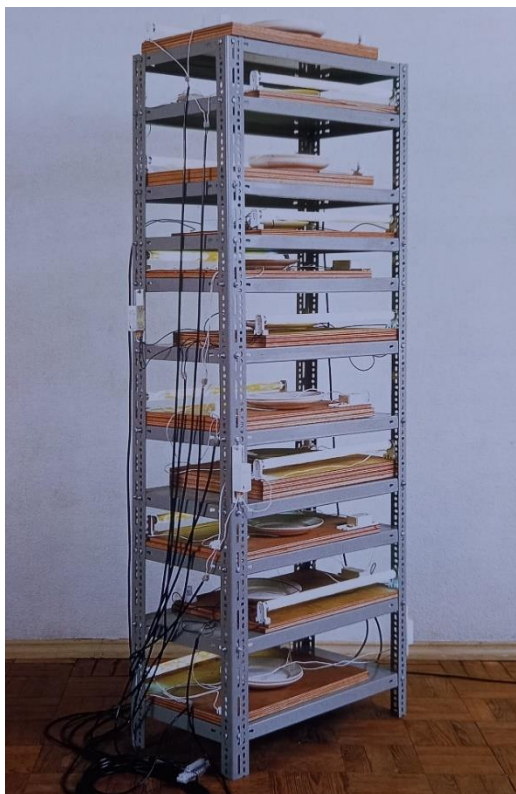


Figura 57- Pedro Cabrita Reis. Orfanato, 1995. Cantoneira perfurada em ferro, contraplacado, esmalte s/lâmpadas fluorescentes, cabos elétricos e pratos, 208x80x44 cm. Pedro Cabrita Reis.

A constatação figurativa na obra pode passar pela transformação formalista da concretude até à intuição visionária de algo que por lá se estendeu, aquando da sua acção prática, neste caso o fazer-da-obra, quando o artista selecciona da sua bagagem memorial, as particularidades suscitadas pela recolha até ao processo construtivo. Cabrita Reis refere que “a curiosidade representa uma forma de abertura para receber o exterior em nós próprios. Nada que se passe à nossa volta é menor”¹⁰⁴⁹. Todo o exterior é apto para concretizar as premissas interiores da voragem de assimilação absoluta e totalizante da matéria como forma e da forma como matéria. O corpo do artista (representado pelas mãos, pela actuação da complexificação do movimento das mãos)¹⁰⁵⁰ segue a necessidade demonstrável de corporizar como extensão as foças da natureza e da produção do fabrico

¹⁰⁴⁹ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.104.

¹⁰⁵⁰ “É preciso estar atento. Esse olhar negro, ou abismo, esse impulso que está dentro de nós, traz as medidas do que as mãos fazem...Pensam...as mãos pensam também.” In *Ibidem*, p.83.

do homem, para nelas fazer resultar um outro corpo, uma outra qualidade protésica de si, que se vai distanciando invariavelmente até à sua conclusão final, até ao seu retrato expositivo. O exemplo da obra intitulada *Orfanato* (1995) demonstra essa participação do corpo como força que se ausentou, como dinâmica que se petrificou em contínua permanência, de um estado de movimento desorganizado, vital e por isso em sucessiva ruptura com a cristalização do momento (momento de ordenação calculada), onde a sua paragem constitui a concretização encapsulada do caos da liberdade em organização aparentemente controlada.

Tal como no exemplo anterior, os pratos colocados simetricamente nos sucessivos compartimentos ascendentes numa trajectória vertical do pretenso móvel estabelecido pelo ritmo oferecido pela cantoneira perfurada em ferro e o contraplacado, que impõem o enquadramento geométrico ao utensílio, desdobram a sua força material em profusão vital do movimento imaginário que levou ao acontecimento final da sua permanência. Como é que os pratos lá foram integrados, ou quem é que os usou, onde e porquê? Ou será que os pratos apenas pertencem à ordenação territorial da pura geometria, apenas como mais uma extensão dos valores formais e analíticos que enformam uma trajectória calculada? O poema de Ezra Pound, intitulado *an object* pode auxiliar-nos nesta confrontação entre o propósito e a finalidade objectual e a suposta acção por detrás do acontecimento final. “this thing, that hath a code and not a core,/Hath set acquaintance where might be affections,/And nothing now/Disturbeth his reflections”¹⁰⁵¹. Se enquadrarmos a coisa (objecto) como se de um código se tratasse, num sentido elementar de construção, de planificação e desenvolvimento da estrutura encadeada e concretizada sob os moldes preparados pela imaginação do artista, em vez desse *core* (núcleo duro) que pressupõe uma tendência analítica pré-forma, onde a estrutura obedece a uma necessidade teleológica de se estabelecer como meio utilitário de uso, de confronto no espaço, de obediência a factores externos e exógenos, podemos melhor entender a vida interna desta estante singular. Porque em vez da afeição regida pela razão comportamental, que implica uma reciprocidade contextual mediada pela estrutura de aplicação a casos concretos e a necessidades específicas, pode apenas haver entre o objecto e o observador uma *acquaintance*, ou seja, uma mera relação de ocasião e formalidade, o que de facto

¹⁰⁵¹ POUND, Ezra. *Selected Poems 1908-1959*. Faber & Faber, London. 1975, p.35.

leva a que os pratos colocados de forma tão precisa nos seus dispositivos sejam a referência apenas de um mero acaso, ou de uma eventualidade extra-significante que possa ter ocorrido. Dado essa possibilidade, a sua reflexão interna pode ser enquadrada pela sua referencialidade de indiferença e não de motivação causal. A única substanciação ocorrida no acto de elaboração e de *mostração* da obra, pode apenas ser referida à constatação empírica de objectos. Os pratos serão sempre pratos, a sua materialidade será sempre colocada em evidência¹⁰⁵². A sua razão já poderá ser enquadrada como um contra-senso. Miranda Justo refere estes contra-sensos como a luta artística de Cabrita Reis contra a imediaticidade e contra a intuição, que pelo seu lado englobante de todas as discursividades epistemológicas esbarram com a concepção da obra aqui proposta. E mesmo esta compreensão do contra-senso não pode captar, não pode ver, nem pode revelar, porque cada enquadramento de organização dos materiais é “todo ele um sistema de transposições possíveis entre campos metafóricos”¹⁰⁵³. São estes campos que nos dão o *para-além* discursivo da captação intencional dos materiais que se juntam pela acto criador: a estante será o modelo da essência da estante do nosso pensamento, bem como os pratos serão a imagem coordenada com o nosso dispositivo cognitivo de elaborar a constância do prato. Tudo o resto prende-se com factores de presença e ausência reais e simbólicas do corpo e das suas movimentações.

Cabrita Reis obscurece ainda mais as clarificações objectivas do uso da figuração ou dos seus resquícios, quando esclarece as indicações que o sentido tem na percepção objectual, no contacto com o outro em prol da perscrutação desimpedida das atribuições separáveis pelo acto da visão. “Talvez devêssemos, em prol duma inteligência cristalina, abdicar de um sentido para tudo o que perscrutamos. Uma forma é uma forma, é essa forma e não outra qualquer. Duas manchas, negras e circulares não são obrigatoriamente duas maçãs. Poderão tão-só ser duas manchas negras. Ou então duas maçãs é claro”¹⁰⁵⁴. Mesmo nessa inteligência cristalina, as manchas negras são tanto machas negras e nada mais, como também nessa irredutibilidade são maçãs e não outra coisa. A perscrutação

¹⁰⁵² Ver as noções de reificação de Ricoeur, Bataille e Arendt, atendendo na finalidade utilitária objectual que mencionam e a ambiguidade interpretante que os objectos utilizados pelo artista adquirem (p.246-54).

¹⁰⁵³ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.139.

¹⁰⁵⁴ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.237.

do artista desdobra a possibilidade infinita de atribuir corpos diversos, tangenciais, paralelos ou mesmo inverosímeis àquilo que constrói, desenha, atribui forma. No entanto, como Jean-Luc Nancy refere, os corpos são corpos e nada mais que corpos, substâncias tangíveis de limitação extensiva ao espaço, que promovem entre si os fluxos de permanência enquanto acto de pura visualidade, enquanto de um corpo não há nada para decifrar, apenas a decifração do decifrável. Com este sistema tautológico, Nancy implica que nos corpos nada penetra de invisível, de incognoscível, porque o corpo “es cómplice de lo visible, de la ostensión y de la extensión que lo visible es... el que ve comparece com lo que ve. Así se disciernen, según la medida infinitamente finita de una justa claridade”¹⁰⁵⁵. Ele que vê, vê aquilo que é. Assim parece o autor esclarecer a relação dos corpos. Todavia, o corpo empregue na figuração artística, neste caso em particular na de Cabrita Reis, ao revelar a potenciação de ruptura com o tangível parece determinar que as manchas negras sejam maçãs e representem a qualidade, se não concreta do real, pelo menos a sensação individual do ente em relação ao objecto, em igual instância que a fruta seja passível de ser transmutada em manchas descoordenadas do sistema visual cognoscível. Nas duas obras que se seguem, o artista parece levar ao limite a sua descoordenação empírica, ao integrar paradoxalmente a possibilidade infinita da imaginação com a determinação da justa claridade mencionada por Nancy.

A obra *Inferno* (1989), representa novamente a justaposição entre a clareza da forma geométrica e a identificação corporal de um movimento reduzido na sua liberdade, não necessariamente imutável, neste caso de um animal- um cão. Há uma organização espacial que determina e delimita a movimentação animal da acção, que através de uma espécie de um emparedamento, de passagem imperfeita (objecto rectangular onde existe uma abertura, ou uma entrada) que concretiza a arquitectura possível do habitáculo de vida.

¹⁰⁵⁵ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.37.



Figura 58- Pedro Cabrita Reis. Inferno, 1989. madeira pintada, cão de cerâmica e resinas sintéticas, 107x65,5x201 cm. Pedro Cabrita Reis.

A figuração canina representa uma espécie de apogeu figurativo, na sua perfeição de traços, de modulação da estrutura elemental corporal do animal, captado num momento de espera, de paciência revelada pela sua posição sentada. Poderemos denominar esta obra de realista, ou pretensamente figurativa, num sentido de retrato, ou será o paradoxo da perfeição da visão que deturpa a observação sensorial? Cabrita Reis explica que “we look at the world and with every look we rearrange it, only to realise that there can be no order – and yet, in spite of and because of this, we perceive the need for an unattainable

perfection”¹⁰⁵⁶, ou seja, incessantemente o artista persegue a perfeição, num encontro impossível, que nunca tem lugar entre ele e o mundo. Contudo, existe um momento etéreo, de breve duração, onde a harmonia individual e a percepção singular do mundo oferecem o desejo, a intensidade motívica de pertencer à cristalização monadológica do uno indivisível, como se tudo o que rodeia fosse apenas uma substância¹⁰⁵⁷. Foi essa harmonia que transportou a realidade até à obra, num momento fugaz, mas de sincera expressão unitária de um todo corporal. O corpo do cão pode neste sentido, ser a representação ou o retrato do corpo real experienciável, da demonstração empírica do visível, no sentido finito de Nancy, como pode também ser ele o elemento disruptivo da ordem geométrica do cálculo perfeito e estruturado. A sua presença e a sua ausência denotam a verdadeira possibilidade de escolha, porque se a figura pode representar e dar estrutura à imagem acústica de um cão, representado todos os cães a uma escala universal, a figura pode ser como a alegoria das maçãs, sendo neste caso o retrato da inscrição individual do que o observador quiser fazer dele. As possibilidades podem ser então neste caso infinitas. A intangibilidade determina a relação que o observador estabelece com esta obra.

Na obra *Morituri* (1989) estabelece uma relação ainda mais fragmentária do que a anterior. Se a representação figurativa do real canino enquadrava a anterior obra numa determinação causal de efeito visual concreto (mesmo o seu sentido ser mais flutuante), os pés esquartejados de um corpo humano são integrados como artefactos alienados do seu propósito anatómico e objectivo numa placa de vidro revestida com betume judaico e ornamentada por folha de ouro e tinta. A composição macro-estruturante do lado físico humano, eclipsou-se na reprodução micro-perceptiva de uns pés nus, entregues à voragem da visão, a partir do seu entendimento objectual. Ora se os pés alienam a causa final da sua integração na obra, as placas divididas simetricamente por dois quadrados de distintas inscrições desenvolvem um outro dispositivo narrativo que tendem a favorecer a substanciação simbólica da sua composição. Do lado dos pés e por debaixo salienta-se uma cor térrea, mimetizando algum espaço concreto de pertença universal, aberta geograficamente a qualquer território de passagem, de caminho natural. Do outro lado a

¹⁰⁵⁶ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.19.

¹⁰⁵⁷ Ibidem, p.19.

ausência de cor com a inscrição da palavra latina, conjugada no plural, *morituri*, indicativa da potenciação finita da vida, da existência contingente a determinado período de tempo. Parece novamente ocorrer a inclusão englobante da ordenação e do caos, neste caso, numa intencionalidade descritiva e narrativa, da existência e da aporia do nada imperscrutável. Podem os pés caracterizar a vida humana que vai calcando a terra em direção ao seu fim? Pode o lado negro da obra simbolizar o término e o subsequente início de uma nova conjugação existencial? Será esta obra a alegoria da transição da permanência para um estado de desconhecimento absoluto? Talvez esta obra contenha em si um carácter descritivo que não acontecia nas obras acima referenciadas, ou então a sua morfologia formal represente apenas o irrepresentável da libertação dos freios racionais do pensamento, e convoque em si a transição cósmica de uma nova ordem. Não sabemos se os pés, apesar de se encontrarem voltados para o lado do desconhecimento, iniciam a sua travessia quando os percebemos, ou se aquilo que se encontra no estádio dimensional da visualização objectiva, seja já a chegada da outra margem da divisão, onde a mortalidade inscrita no lado negro não seja o fim, mas um início, uma reformulação primigénia da essência. O artista considera que arte necessita de interrogar e não de responder à interrogação colocada, que a arte não passa pela interpretação da realidade, mas como o verdadeiro e único sinal de interrogação. “Interessa-me a arte de construir sobre coisas já existentes numa mimesis que nos chegou de outras gerações e que descontextualizo de forma ambígua para sugerir, sempre criando um ambiente de interrogação que permita continuar a corrente de reflexão intelectual e filosófica sobre a existência em si mesma”¹⁰⁵⁸. Essa reflexão encontra-se no acto artístico de produzir a inquietação da incerteza no observador, pelo papel que tem em radicalizar a participação questionante de outras gerações, incutindo-lhe posteriormente uma reformulação ambígua, desestabilizando os postulados correntes de uma tradição historial, para fazer neles desembocar uma alter-realidade da realidade, uma justaposição de realidades compostíveis. Os pés tanto retratam o positivismo visual da apreensão imediata, como servem de fundação de uma nova propensão da existência: uma existência que não tem como base a figura anatómica completa, mas uma existência com base no fragmento, na

¹⁰⁵⁸ O artista em entrevista a Antonio Chacón, “*Cabrita Reis: Formas de interrogación*”, *Diario 16* (Sevilha), Dez.1991, pp.43-44 in PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Como serão os sonhos dos cães?*” in Idem. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.25.

ausência da realidade corrente. Daí que o corpo seja novamente proposto pela sua dimensão física e imaginária no plano da representação artística.



Figura 59- Pedro Cabrita Reis. Morituri, 1989. Aço, vidro pintado (esmalte e folha de ouro), asfalto sobre objecto de contraplacado e gesso envolto em fibra de vidro, 30x100x200 cm. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

Pedro Cabrita Reis estabelece que “que nada entra no meu trabalho de um modo narrativo. O meu trabalho não descreve nada. Descreve-se a si próprio e revela a minha voracidade perante o mundo... Socorro-me de tudo o que quiser fazer ou utilizar. Está tudo ao meu alcance, ao alcance da vontade, ao alcance do desejo de devorar”¹⁰⁵⁹. A reunião extensiva à totalidade universal parece entrar de forma coordenada segundo parâmetros oscilantes na sua obra, que como radica em si a pluralidade formalista e imagética, invoca os meios mais heterogêneos e fracturantes assentes sob várias linhas de fuga, que dão voz à essência voraz que tudo assimila e que tudo constrói. Contudo se

¹⁰⁵⁹ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, pp.115-16.

pegarmos na série de obras (técnicas mistas sob papel) onde o artista se retrata, ou melhor, utiliza o retrato de si para vincular um agenciamento próprio do seu corpo, para daí resultar uma finalidade extra-representativa de si, o que verdadeiramente podemos alcançar, se não à verificação de que pela singularidade destas obras no *corpus* de trabalho de Cabrita Reis, conseguimos vislumbrar um corpo que tem forma, e que a desenvolve à luz inquirida da observação exterior? Ou será a sua ausência enquanto entidade ontológica de se deixar integrar no desenho das suas feições uma máscara veladora de si próprio. Será o retrato aqui uma finalidade de se incluir na obra, ou será o retrato uma reclusão da sua figura alienada na folha de papel, convocada pela operação plástica como mais um meio externo empírico representado?

Paul Schilder a propósito da representação facial que o sujeito tem de si e dos outros, enquadra a possibilidade do retrato enquanto experiência autoscópica. Para o psicólogo, o sujeito tenta de uma maneira ou de outra manter através de um meio sensorial normal a relação entre rosto e corpo. Isto resulta que o sujeito não apenas vê o seu corpo como vê os objectos exteriores, mas também o representa como representa a relação objectual, em que as impressões tácteis seguem esta reprodução óptica. “Nous créons mentalement un point d’observation situé hors de nous et face à nous, et nous nous observons comme si nous observions quelqu’un d’autre”¹⁰⁶⁰. De forma a perceber o seu corpo, o sujeito deve restaurar posições normais de representação, evitando ângulos perspécticos complexos, de forma a observar como se estivesse fora de si próprio, estruturando não só a visão como instrumento de percepção como a imaginação. Sobre a fenomenologia de autoscopia, Schilder experimentou com os seus pacientes um exercício de representação, em que os sujeitos deviam elaborar a sua noção de corpo e rosto sem recurso à visão. Os resultados manifestaram uma propensão para a reprodução semelhante aos traços gerais que compõem a sua morfologia estrutural anatómica, descurando pequenos aspectos, inscritos na superfície da representação ora com volumetrias distantes, ora com pequenos desacertos. Contudo a imaginação é manifestada pela cegueira momentânea, onde os sujeitos desenvolvem um olho mental, situado numa perspectiva de frente para o rosto. Este olho não necessita de se situar fora do corpo, mas manifestado de um interior para um exterior. Ele assemelha-se a uma espécie de órgão psíquico, que vai perscrutando

¹⁰⁶⁰ SCHILDER, Paul. *L'image du corps*. Éditions Gallimard, Paris. 1968, p.104.

medidas internas, extravasando-as posteriormente para um espraio externo. Ele vê através do corpo, que pela sua atribuição imaterial, tende a mover-se conforme o eixo referencial da superfície que deve ser manifestado ou analisado de forma autoscópica. Estas experiências relatam a percepção inquietante de que o corpo é movido e estabelecido pelo vazio, por aberturas de nada que encerram a materialidade superficial¹⁰⁶¹. Pedro Cabrita Reis nos retratos onde aos olhos são-lhe negados a possibilidade avaliar metodologias autoscópicas de realidade, o artista suscita uma possibilidade interna de manifestação representativa. A representação não recorre à superfície de contacto com o exterior, mas pode ser executada através do olho psíquico que perscruta as densidades internas, em latência.

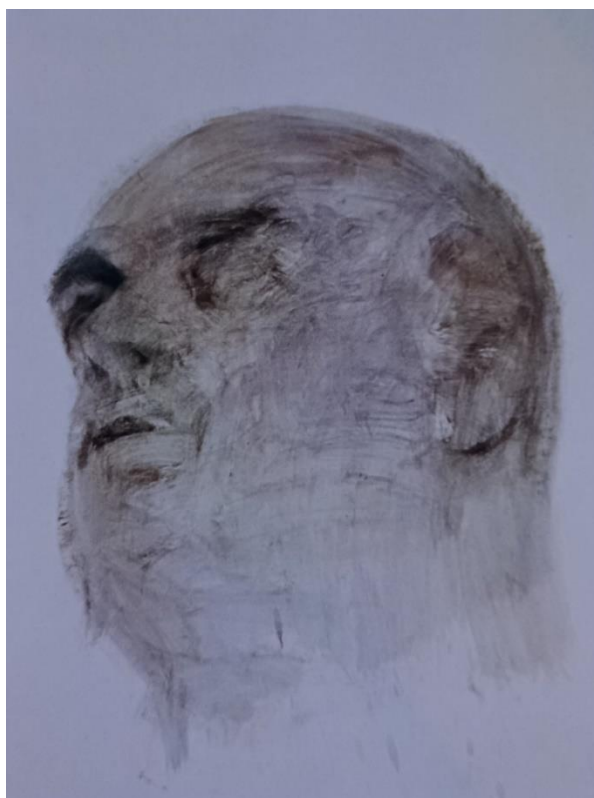


Figura 60- Pedro Cabrita Reis. Furtivo Fra Le Tenebre IX, 1994. Grafite e pastel s/papel, 160x130 cm.

Pedro Cabrita Reis.

¹⁰⁶¹ SCHILDER, Paul. *L'image du corps*. Éditions Gallimard, Paris. 1968, p.104-105.

É novamente o artista que na sua potencialidade aforística de discursividade sobre as problematizações da sua obra refere que a objectividade da arte passa pela criação interna de uma “uma teia de contradições. Não receies, pois os retratos nunca sairão desfocados”¹⁰⁶². Serão as contradições o veículo aproximativo que possibilitará a focagem principal de o artista se deixar entranhar na voragem assimilativa de reunião absoluta dos materiais, onde o seu rosto, a sua cabeça, definem a representação por excelência de si mesmo, ou de utilizar o *eu* (simbolizado pelo corpo) como um objecto de arte? Para o retrato não se desviar da câmara objectiva de focagem, para o seu corpo se afirma como pura presença captável pelas forças visuais exteriores, Cabrita Reis desenvolve então as premissas da contradição onde o seu corpo se desvela no velamento da situação imagética, ou seja, onde o seu corpo, neste caso o seu rosto, se afirma na negação da positividade alcançável. Os olhos do artista encontram-se subsumidos pelas pálpebras fechadas, talvez num estado de vigília, talvez num estado de salvaguarda do pudor da verdadeira essência, os olhos do artista, paradoxalmente o campo fundamental da percepção, da observação, da exploração dinâmica do mundo objectual, foram reduzidos à sua *extinção*, à sua total inoperância. Salientado assim dois caminhos de interrogação que se encadeiam na visualização final da obra. Num primeiro momento de construção e elaboração do desenho, se o artista se encontra de olhos fechados, como pode ele ver-se a si mesmo? Como pode o espelho devolver a realidade especular da sua presença¹⁰⁶³. No momento posterior, podemos ou não referir esta série como um conjunto de auto-retratos, ou melhor, conseguiremos destrinçar na pura materialidade do rosto, a presença principal daquilo que o artista viu, e graças a essa visão depositou na obra? Novamente presença ou ausência, retrato ou negação do retrato?¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶² Aforismos de Pedro Cabrita Reis in REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988, p.27.

¹⁰⁶³ Cf. conceito de *espelhamento de forças* de José Gil (p.74-76).

¹⁰⁶⁴ Para Alberto Giacometti, o olhar é a extensão principal da relação dialógica, ontológica do ser que comunica com o outro. “Un día, mientras quería dibujar a una muchacha, algo me impactó, de golpe vi que la única cosa que seguía viva era la mirada. El resto, la cabeza que se transformaba en cráneo, se convertía poco a poco en el equivalente del cráneo del muerto. Lo que constituía la diferencia entre el muerto y la persona: era su mirada. Y entonces me pregunté- y he pensado en ello después- si en el fondo no sería interesante esculpir un cráneo de muerto. Se quiere esculpir a un vivo, pero en el vivo no hay duda de que lo que lo hace es su mirada.” In GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Editorial Síntesis, Barcelona. 2011, p.246.

Umberto Galimberti no seu ensaio *Psicoanálisis del cuerpo: La presencia*¹⁰⁶⁵ indica que a atitude científica promovida pela conduta intelectual que enforma o mundo num conjunto de objectos definidos em posições esclarecidas que obedecem a um sistema de coordenadas e as acções de um dado corpo com esses mesmos objectos através de um jogo de forças e movimentos, é sempre um modo de condução no mundo, e por isso uma particular modalidade da existência. Contudo não é a única, visto que existir não significa imediatamente racionalizar o mundo, mas simplesmente habitá-lo, segundo dispositivos que muitas das vezes não são reflexivos. Porque habitar o mundo significa humanizar as coisas, dotá-las de particularidades familiares, mas segundo o autor, para manter esta relação, indispensável para habitar o mundo sem ter que começar de novo a dinamização particular entre quem habita e o mundo fenomenológico-material que o rodeia, é necessário ter entre o corpo e as coisas um intervalo, para impedir a participação alienante que tudo subsume num único *dispositivo místico*¹⁰⁶⁶. Como explica Galimberti, para que seja possível a efectuação substancial da vivência apoiada na relação das duas forças, elas não se podem encontrar nem demasiados próximas, nem demasiado afastadas, porque senão tenderiam a desaparecer do campo perceptivo e dialógico até a um ponto absolutamente impossível de voltar a dinamizá-los. “Este intervalo, esta distancia, son, por tanto, necesarios para que mi cuerpo no se vea impedido y mi existencia no sea invadida, para que la proximidad no se degrade en identidad o en distancia ignorada”¹⁰⁶⁷. Galimberti descobre assim que no coração, ou melhor no centro da presença, onde radica um conflito permanente, tem de existir uma rectificação contínua da espacialidade e da sua objectividade, que aproxima os entes das coisas para se comunicarem, mas que mantenham uma distanciação possível para não se deixarem submergir na voragem total¹⁰⁶⁸.

Ao aplicarmos este raciocínio à tarefa retratística de Cabrita Reis, podemos melhor entender que é necessária uma certa distância, que protege e salvaguarda os interesses vitais do ente, enquanto não pode haver um concreto afastamento do corpo com as coisas,

¹⁰⁶⁵ GALIMBERTI, Umberto. “*Psicoanálisis del cuerpo: La presencia*” in RADIC, Sally (ed.). *Creación y Figura. Figuración en el siglo XX*. Fundación Bancaja. 1999, pp.32-64.

¹⁰⁶⁶ Ibidem, p.41.

¹⁰⁶⁷ Ibidem.

¹⁰⁶⁸ Cf. noção de espaço de Adolf Hildebrand (197-99) e as dicotomias de aproximação e distanciação que o espaço liso/estriado comporta - Deleuze & Guattari (p.185-87).

daí a necessidade do artista se deixar retratar, pela constatação externa dos seus traços. No entanto é essa teia de contradições que possibilita a passagem da salvaguarda até à mostra empírica, sem a necessidade supra-aproximativa de incluir os olhos, de evidenciar aquilo que se evidencia naturalmente e que faz evidenciar ao corpo das coisas. É o artista que refere que “nunca acreditei que um auto-retrato pudesse ser feito ao espelho”¹⁰⁶⁹. Porque o reflexo especular, devolve a presença desprotegida ao universo do real, à demonstração verificável do palpável empírico, daí que o artista feche os olhos à assimilação voraz do outro, e seja apenas e somente o artista a ser voraz para com os outros, num ato paradoxal dos traços representados no papel do seu rosto, do seu véu sobre o rosto¹⁰⁷⁰.

João Pinharanda a propósito da série *Os cegos de Praga* (série de desenhos onde o artista desenha o seu rosto de olhos fechados) escreve que os pintores são possuídos de uma cegueira própria, capaz de os conduzir até onde ninguém mais vê. “É uma escuridão que lhes sobe do sangue, que lhes escurece o sangue desde o coração até às mãos e lhe cobre o corpo por inteiro. Ela os orienta na luz excessiva dos dias, lhes ensina os caminhos da morte para que os evitem até chegar o tempo de a convocarem”¹⁰⁷¹. De uma outra forma Pinharanda estabelece a relação, nem distanciada nem aproximada, com que o artista capta a intensidade corporal de outra essência ou matéria, e neste caso, da sua própria. A escuridão interrompe a continuidade de umas forças para as outras, ou na terminologia de Galimberti, a escuridão pode ser concebida como o intervalo de salvaguarda do ente, que não se deixa penetrar pela alteridade exterior. Como o autor indica, “os olhos podem estar na cabeça dos dedos, como mostruário de próteses para cegos”¹⁰⁷². Os olhos aqui excluídos, ou incluídos na exclusão visual, operam como a tendência clarividente de ver a escuridão, de interpretar o interpretável racional. Cabrita Reis esclarece que “the blindness I refer to in my work is the achievement of an inner vision, a surrogate form of an interior clarity which allows one to enlighten its own quest. Close your eyes to see better and deeper. Whatever you can see when looking to an

¹⁰⁶⁹ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.224.

¹⁰⁷⁰ Cf. *corpo paradoxal* de José Gil (p.76-77).

¹⁰⁷¹ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.48.

¹⁰⁷² *Ibidem*, p.52.

artwork, you can only see it if you see it in you (inside, from within you)”¹⁰⁷³. A escuridão interior pode funcionar como a transferência projectiva do artista de se imiscuir pela sua negação de dar-se ao mundo, até ao observador que detém essa qualidade intrínseca do *within you*, dessa interioridade, que possibilita a conexão do corpo de Cabrita com o seu próprio corpo, dando-se assim uma espécie de espelho formal onde o observador se vê a si mesmo, a partir do rosto do outro seu igual. Esse outro permite pela sua presença/ausência integrar toda a potência imagética e visual do observador, onde contém a chave dialética de destrinçar a formalização corporal do acto, encontrando nele não o auto-retrato do artista, mas o seu próprio. Pechorin, herói de Lermontov, também passa pela experiência semelhante de observar a cegueira do outro, mas como refere “que querem que se leia num rosto onde não existem olhos?... Na minha cabeça passou a ideia de que esse cego não era, talvez, o cego que parecia...”¹⁰⁷⁴. Se esse cego talvez não fosse o cego que a visualidade devolvia ao entendimento, era porque Pechorin, tal como o observador se vê a si mesmo retratado na face do outro, no rosto identitário do outro, porque o próprio não vê os seus próprios olhos, sendo cego à sua própria evidência, resultando por isso numa necessidade perscrutar no outro a falta elementar que constitui a visão individual. A questão de Lermontov passa pela interrogação que se coloca quando um indivíduo fica destituído das *ferramentas de leitura*, tomadas simbolicamente como os olhos, para onde e como olhar esse olhar sem olhos. A mesma questão é salientada por Cabrita Reis, quando nos faz questionar se e segundo a sua modalidade conceptual de elaborar o seu retrato de olhos fechados, o que vemos num rosto sem olhos, não será a nossa própria individualidade?

Sendo o corpo a utilização da figura matérica que desenvolve formas que posteriormente se deixam enredar na energia final que é a obra, ele não tem necessariamente de pertencer ao domínio discursivo da potência humana. O corpo pode ser qualquer transformação ou simples utilização convocada pelo artista, que pelo seus aspectos conotativos e denotativos se imiscuem num retrato possível do corpo enquanto agente tridimensional na organização espacial de um dado local. Essa qualidade dimensional impulsiona a obra de Cabrita Reis a modalidades tanto estruturais como

¹⁰⁷³ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.49.

¹⁰⁷⁴ LERMONTOV, Mikhail. *Um herói do nosso tempo*. Publicações Europa-América. 1959, p.71.

esculturais, passando até pela confrontação com a elaboração de narratividades arquitectónicas, salientando a prática de erigir, ou edificar (palavras associadas à construção arquitectónica) a forma enquanto acto acontecimental no lugar intencional. João Fernandes indica a obra de Cabrita Reis como uma fórmula metódica do artista se reconfigurar enquanto construtor, apropriando-se do que encontra no mundo para lhe confrontar os enigmas e os partilhar através dos vestígios perenes ou perecíveis que constituem a sua vida e o seu trabalho, unificáveis pela energia única que o revela¹⁰⁷⁵. Ou seja, e segundo o autor, é a estrutura que potencia uma gramática combinatória dos materiais e processos que pela sua multivocidade significativa e dos sentidos, converte-se num confronto entre a memória e a experiência dos espaços e dos lugares, porque o artista “assume-se como um produtor de ambiguidade, de sentidos duplos, múltiplos. A sua obra encerra-se claramente num quadro de estranheza...”¹⁰⁷⁶. Fernandes acredita que a obra se apresenta ao entendimento do observador através de uma dimensão objectiva e conceptual precisa que sugere uma possibilidade de ordem, compreensão e rigor. Como anteriormente referido, podemos acrescentar à ordenação da precisão e do rigor construtivos, uma certa motivação fulcral caótica que perpassa pelas fendas simétricas da estrutura, denotando uma certa ambiguidade de propósitos e funcionalidades da sua própria construção¹⁰⁷⁷.

Adam Budak refere que a obra do artista é um contínuo fluxo de intensidade, que pela sua abrangente e multimediática capacidade sintética de elaboração, reúne teleologicamente as condições de delineação de territórios e das suas propriedades comuns, as suas origens e subsequentes inspirações. O retrato conceptual, formal e os seus sistemas narrativos alusivos à subjectividade bem como à objectividade, o particular e o universal, o abstracto e o factual, o histórico e o autobiográfico, adensam-se pela testagem de modelos possíveis, fruto do acaso ou da elaboração rigorosa, com que o artista utiliza os materiais numa autêntica fusão conceptual. “Cabrita’s architectural, sculptural and painterly body of work is woven of a fabric of everyday life, commonplace

¹⁰⁷⁵ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.203.

¹⁰⁷⁶ Ibidem.

¹⁰⁷⁷ A noção de instalação para Julie Reiss (p.221) e as estruturas da *dream scene* e *mimetic engulfment* de Claire Bishop (222-224). Também as diferenças estabelecidas por Nietzsche para os conceitos de apolíneo e dionisiaco (p.291-94).

surroundings, construction materials and architectural semantic appropriated from an existing reality and miraculously transformed into altars of an almost spiritual experience”¹⁰⁷⁸. A lógica parece esbater-se quando realidade e desordenação espiritual são capacitadas de formular um sistema discursivo de uma outra realidade. Para Bernardo Pinto de Almeida os princípios funcionais da obra, passam pela destituição da nomeação normativa do entendimento (ou a potencialidade de renomear) numa formulação oscilante dos processos verídicos de constatação do real, já que se “envolve com a evocação, quase sistemática, de uma espécie de cifra de sentido arquetípico que seria como que anterior ao da realidade própria da arte das suas manifestações mais usuais”¹⁰⁷⁹. Talvez como se essa organização de estranheza, de inquietação, fosse promotora de uma vontade estritamente simbólica aquando da construção e posterior observação dinâmica, criando para isso um espaço designado, convocando em si os tempos históricos e os tempos míticos na revelação ou redescoberta de uma síntese universal.

O autor refere que o artista não pretende com os seus trabalhos esclarecer, mas antes iluminar. Por estas razões, a sua obra se inscreve numa “espécie de arcaísmo, ou de sentido da essencialidade, em que parece querer manifestar-se um voluntário regresso a uma linguagem que pretenderia escapar ao tempo histórico, reinscrevendo...uma alusão ao tempo mítico”¹⁰⁸⁰. Haja a fuga ao tempo da actualidade ou não, haja produção ambígua de sentidos autobiográficos ou inconscientes dos arquétipos colectivos, haja um retorno à origem mítica do indizível ou uma constatação empírica de uma nova ordenação dos materiais já existentes, Cabrita Reis parece através desta reunião heterogénea de factores e qualidades associativas, ou como refere o artista, pertencente à ordem do imprevisível, indicar que com a sua obra “reaprendemo-nos, reconhecemo-nos e voltamos a reencontrar-nos na obra, num lugar para além da ordem racional”¹⁰⁸¹.

¹⁰⁷⁸ BUDAK, Adam. “*Longer Journeys, or Pedro Cabrita Reis’ interiors, homes, and gardens*” in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.18.

¹⁰⁷⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.11.

¹⁰⁸⁰ Ibidem, pp.11-12.

¹⁰⁸¹ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, pp.132. Neste lugar que extravasa a ordenação racional, as ideias de lugar de Tuan (p.166), e especialmente a questão do habitar e do espaço como o local onde se erige a escultura de Heidegger (258-61;183-84), classificam conceptualmente esta ideia construtiva de Pedro Cabrita Reis.



Figura 61- Pedro Cabrita Reis. *Des Dimanches Tristes*, 2000. 2 elementos (elemento de baixo: 150x130x100 cm; elemento de cima: 150x130x100 cm), madeira, gesso cartonado, gesso e garrafa de vinho vazia. Pedro Cabrita Reis.

Quando tentamos expressar esse *para além* da ordem racional de Cabrita Reis, a construção e inserção de volumes dimensionais parecem elaborar a discursividade arquitectónica de erigir a forma tridimensional no espaço real. A estrutura que daqui deriva, enceta o observador num percurso sob os moldes da visão e da experiência concreta do espaço circundante, e como João Fernandes indica “a construção parece assimilar tudo e todos, sob um implacável princípio de inclusão”¹⁰⁸². A elaboração concreta do espaço afasta-se da projecção minimal da forma, até porque ela se dá ao

¹⁰⁸² FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.250.

espaço como identidade real sob o real, actuando e actuando-se como força imiscuída das problemáticas concretas da construção, nomeadamente, o seu peso, a sua dimensão, a sua quantidade de volumes e diâmetros e as suas relações nos jogos de luz e sombra e confrontação com a organização espacial, acrescentando ao facto de se dar como visão concreta à experiência de quem a vê, fundindo-se assim numa “coincidência de sensações, onde a reinvenção do espaço resulta da sua fluidez, antítese irreduzível da rigidez da sua arquitectura”¹⁰⁸³.

A obra *Des Dimanches Tristes* (2000), representa a tipologia elementar da construção de volumes de Pedro Cabrita Reis, suscitando para isso a confrontação da arquitectura com a elaboração das forças matéricas no espaço, reunindo assim uma gramática destituída de semântica racional, encontrando na metáfora simbólica da construção uma vertente dinamizada no seu postulado de erigir formas, com a metodologia prática de os assimilar e englobar num todo irreduzível. Ora essa irreduzibilidade parece esmorecer, porque as suas qualidades referentes, quer à sua intransponibilidade da perfeição dialógica entre volumes organizados no espaço, quer à sua interdição no que concerne a impossibilidade de perscrutar um elemento disruptivo na totalidade, desorganizam-se quando melhor percebemos que a saliência significativa com que Cabrita Reis dota a sua operação, pertence à ordem do indemonstrável arquitectónico e da sua impossibilidade de com essa construção, construir segundo os postulados qualitativos das normas da prática da arquitectura. O que vemos pertence à conjugação metafórica do jogo sintético entre as formas e a sua finalidade, no sentido, em que a observação passa pela integração das vertentes clássicas de erigir blocos habitáveis (vemos isso no vão aberto no volume superior, na pintura ainda que imperfeita das fachadas dos blocos, a divisão estruturante em dois pisos, em dois blocos, onde o inferior suporta o superior como elemento de descarga e daí a sua maior dimensão) com a reordenação dessa mesma impossibilidade. Nessa impossibilidade, é o carácter lúdico da construção aquilo que se evidencia, aquilo que demonstra a sua perfeita capacidade estruturante de forma significado no *para além* da arquitectura. O artista explica que “architecture is far from being a source of inspiration to me. What really challenges me is the endless complexity of the primordial and yet

¹⁰⁸³ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.250.

everpresent (eternal?) human act of constructing. Architecture comes much after this founding gesture of humanity”¹⁰⁸⁴. O acto primordial de edificar como simbologia do eterno, nas palavras de Cabrita Reis é que o fazem desenvolver as premissas estruturantes do seu trabalho, o diálogo dos materiais em sintonia no seu processo interminável e desviante, e que por essa divergência concreta, desenvolvem novas discursividades sob o acto aparente arquitectónico. Mesmo no diálogo entre os volumes representados a partir do eixo vertical e divididos em dois, a ruptura com a pretensa organização estruturada é dada pela garrafa vazia que se encontra na saliência, na evidência do espaço deixado vazio pela junção dos dois elementos, que radicaliza a significância racional de estrutura meramente funcional. Porque se os blocos se autonomizam como puros referentes da construção e de ordenação do espaço, o corpo da garrafa cria o intervalo, entre a junção, cria a disrupção caótica que interrompe o diálogo convergente dos materiais. Cabrita Reis possibilita assim na construção a integração da superfície rigorosa com a transfiguração dessa mesma superfície, porque como refere Miranda Justo, “nada tem o privilégio de poder ficar de fora, intocado. O lado de fora é uma espécie de género que é o lugar-de-dentro”¹⁰⁸⁵. A obra convoca assim, segundo o autor, todas as particularidades heteróclitas que as sensações denotam¹⁰⁸⁶.

A ordenação do espaço enquadrada como elemento de constatação empírica inicia-se a partir da formulação discursiva que a objectualidade lá inserida permite estabelecer¹⁰⁸⁷. Porque as volumetrias dos objectos referem e refazem o diálogo permanente estabelecida entre a materialidade do lugar ausente, muitas vazio, como também de um lugar natural, universal, onde a confrontação entre registos inicia a potenciação não só simbólica como também evidencia as forças supra-matéricas de dois elementos que se encontram na junção, na reunião ou melhor na convocação ordenadora de Pedro Cabrita Reis. A objectualidade pode ser ela um elemento desviante em relação ao cenário, como pode ser ela a catalisadora da actuação geradora da significância no espaço. Ela, ao constituir-se

¹⁰⁸⁴ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.35.

¹⁰⁸⁵ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.186.

¹⁰⁸⁶ Cf. possibilidades metamórficas que a escultura reúne à volta do espaço em David F. Martin, Robert Hopkins, Susanne Langer e Otto Bollnow (201-03).

¹⁰⁸⁷ Esta verificação empírica do espaço, atestada pela importância o solo de construção, contraria a noção de *ungrounded* proposta por John Rajchman (p.187-89).

como escultura num enquadramento promotor de formas tridimensionais que garantem a percepção física da sua materialidade, radicaliza a sua lógica na retórica elementar do espaço. Poderá haver integração acessível das forças num determinado local, ou serão elas a implacável aniquilação da lógica de continuidade, abrindo antes um espaço transformador, indo ao encontro apenas e só das suas condições necessárias de serem hermeticamente encerradas em si mesmas¹⁰⁸⁸?



Figura 62- Pedro Cabrita Reis. *Serene Disturbance*, 2002. Técnica mista, dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis.

A obra *Serene Disturbance* (2002) particulariza essa dinâmica racional e ilógica de ambas as forças se constituírem num todo organizável, perscrutável na dimensão visual da sua proposta. Se por um lado existe a concretização plurívoca de várias condições objectuais se imiscuírem num determinado espaço e sendo constituídas pelas mais diversas formulações formais, por outro lado essa mesma plurivocidade ao radicalizar o espaço homogéneo, cria um processo desviante da percepção conclusiva de todos os

¹⁰⁸⁸ A obra do artista tanto se abre às qualidades referidas por Henri Focillon do *espaço-meio* como do *espaço-limite* (p.167-68).

elementos aí encontrados, questionando de que forma eles se relacionam, não só ao nível interno, mas na relação dimensional exterior do ambiente. Cabrita Reis nesta oposição formal parece assumir a autonomia do objecto no espaço, bem com a emancipação do espaço em relação ao objecto, através das relações estruturais e compositivas de associação inusitada dos materiais e o inesperado resultado que daí constitui. A sintaxe dos materiais corresponde apenas à semântica própria da sua organização, formulação e intenção objectiva e final e que uma vez reunidos pelas diversas acepções de desequilíbrios conceptuais e puramente formais, são passíveis de reunir no seu conjunto a totalidade idiossincrática que acaba por polarizar o espaço concreto do real, em direção à promoção oscilante da metáfora criativa absoluta.

Como João Fernandes refere “cada escultura assume-se como dispositivo de uma utopia anunciada em cada *topos* que constrói”¹⁰⁸⁹. Ora é a inserção de cada material que desenvolve a partir do seu interior a organização pura e em pleno acto de constatação de pura presença, que organiza, delimita e enforma o próprio espaço. Os materiais, evidenciados nesta peça pela sua radical heterogeneidade, constatarem o mapeamento singular e irrepetível que a formulação artística reuniu. Desde os contraplacados, às madeiras de dimensões e formulações variáveis, aos tubos de aço e peças diversas de ferro, passando pela cadência rítmica próprio que cada elemento na sua formulação apresenta cria uma sequencialidade que descortina a partir da suposta ordenação material de contextualização, uma força caotizada liberta dos constrangimentos das acepções escultóricas e da sua pertença à lógica objectiva de inserção. As dicotomias conceptuais são evidenciadas pelas antinomias e dualidades qualitativas, como as oposições entre a rigidez e a maleabilidade, o peso gravitacional e a sua leveza, a transparência e a opacidade, a luminosidade e a sombra evidenciada pelas paredes e limites do espaço¹⁰⁹⁰, revelam ou deformam os processos tradicionais entre a “ocultação e revelação, a descoberta e a construção, a potência e o acto, o feito e o encontrado”¹⁰⁹¹. O labirinto conceptual da divergência processual que encontramos nesta peça designa o espaço como

¹⁰⁸⁹ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.212.

¹⁰⁹⁰ Percebemos a relação divergente entre o *duro* e o *mole* de Bachelard (p.270-71), a e noção de *einräumen* de Heidegger (p.183).

¹⁰⁹¹ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.212.

o albergue esvaziado de significado, onde as constatações de observação variável aí se podem estabelecer, e que devido ao carácter diversificado da qualidade matéria e da sua própria finalidade, permitem neste local evidenciar o acto criador do artista, nas suas acepções verdadeiramente emancipadas das práticas tradicionais, onde a construção e a descoberta contêm em si o mesmo poder encantatório de formular uma outra discursividade na sua relação com o espaço¹⁰⁹². Neste conjunto de materiais diversos, já não cabe ao artista a intenção de revelar ao observador aquilo que detém a capacidade de formular um propósito significativo, aqui evidenciado pela quantidade de materiais que se encontram num plano de reduzida visão -que se encontram por debaixo e atrás de outros materiais- mas cabe ao observador a reunião num todo desviante, a captação da imperfeição cadenciada dos corpos matéricos, na sua concretização pura, sem desvios, a partir da junção singular de Cabrita Reis. Tal como a obra indica, o observador encontra-se na presença de um distúrbio sereno: ordem e caos; revelação e redescoberta da evidência.

¹⁰⁹² O espaço organiza-se de forma a receber ou a albergar em si a potência dinâmica que emana da energia da peça do artista. Como aprofundámos em Jane Benett e Karen Barad (p.265-67;284-89), as ligações entre matérias inertes e entre organismos exploram as possibilidades múltiplas de inserção relacional no espaço de inserção, seja ele no mundo fenomenal, seja no espaço euclidiano, trabalhado por Pedro Cabrita Reis.



Figura 63- Pedro Cabrita Reis. Genitrix, 1991.madeira, gesso, feltro, vidro e tubos de cobre e borracha, 122x102x123 cm. Pedro Cabrita Reis.

A obra *Genitrix* (1991) construída a partir de madeira, gesso, feltro, vidro, cobre e tubos de borracha, evidencia uma outra forma de organizar os materiais, diversos na sua acepção original, mas englobados num todo construtivo. Se anteriormente verificámos a concepção criativa de Cabrita Reis seleccionar, identificar e apropriar-se das formas originais encontradas e reunidas a partir da sua potenciação visual e ordenadora, o exemplo que parte já não da conclusão formal do objecto, mas da criação renovada a partir do objecto elementar. O artista, quase como um artesão, trabalha não com os materiais finalizados, mas a partir dos materiais finalizáveis pela elaboração própria. O artesão ou artista pode então elaborar novas particularidades de existência e diferentes modalidades de uso particular de um determinado objecto finalizado. Hannah Arendt a propósito da concepção das ferramentas criadas pelo *homo faber* a favor de uma necessidade progressiva civilizacional, refere deram lugar à experiência fundamental de

instrumentalização determinante de toda a obra e de toda a fabricação. Para a autora, é por este meio que os fins justificam os meios, ou seja, os fins justificam a violência aplicada à natureza, para a obtenção dos materiais, a obtenção de madeira justifica o massacre das árvores, como a invenção da mesa justifica a destruição da madeira. É através da obtenção final que as ferramentas são produzidas e que as consequentes aparelhagens técnicas são inventadas. “C’est le produit final qui organise le processus d’ouvre, décide des spécialistes nécessaires, mesure la coopération, dénombre les idées, etc. Au cours du processus d’ouvre, tout se juge en termes de convenance et d’utilité uniquement par rapport à la fin désirée”¹⁰⁹³.

Contudo o que Cabrita Reis designa como espaço processual de construção de aparelhagem técnica, não tem como funcionalidade objectivo o uso teleológico para um fim, para concretizar uma determinada acção, nem numa determinada contextualização prática. A obra no entendimento do artista “começa-se, mas em qualquer momento após o começo está potencialmente acabada”¹⁰⁹⁴. Esse acabamento não corresponde à necessidade da finalização prática de um uso corrente, antes, ele incrusta-se conceptualmente na vertente emancipada da prática, divergindo potencialmente das formas técnicas de utilização. É por este paradoxo que o artista comunga parcialmente ou simbolicamente com o *homo faber*, edificador do mundo progressista, na eterna divergência de objectividade fundamental e funcional. O objecto para Cabrita Reis é uma aproximação do universo experienciável, não denotando para isso uma constância de usura e concepção tecnológica-específica, conotativas de uma certa ambiência de fabrico. Se o início da obra pode ser já o seu fim, os materiais obedecem apenas e só à integração de o artista os poder convocar numa transitoriedade interrogativa e perscrutante da possibilidade de fazer evidenciar novas potencialidades formalistas universais a partir dos moldes concretos da utilidade. É novamente Arendt que teoriza que a obra contextualizada como produto do trabalho humano, diferencia-se distintamente de todo o meio natural, de toda a ambiência genésica de existência, mas que é nessa mesma obra “que se loge chacune des vies individuelles, alors que ce monde lui-même est destiné à leur survivre et à les transcender toutes. La condition humaine de l’ouvre est

¹⁰⁹³ ARENDT, Hannah. *Condition de l’homme moderne*. Calmann-Lévy. 2020, p.267.

¹⁰⁹⁴ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.132.

l'appartenance-au-monde”¹⁰⁹⁵. Essa pertença ao mundo, pode ser o propósito do artista, ao constantemente reconfigurar, reformular as qualidades formais dadas pelos materiais na procura ou redescoberta de uma outra pertença, de uma simbologia singular, porque “o que a obra faz é precisamente proceder a uma reordenação do espaço e do mundo à sua própria imagem”¹⁰⁹⁶. Naquilo que pode ser uma estrutura referente à produção de qualquer fabrico artesanal, pode também ser uma construção metafórica geradora (como o título indica) de totais possibilidades extra-propósito¹⁰⁹⁷.

O extra-propósito da materialidade no espaço proposto ou no espaço natural verifica-se pela sua concretização empírica no seio local, como a constatação do real no real. Para José Gil, os artistas da vanguarda e dos primeiros modernismos do século XX norteavam as suas práticas por um princípio da total imanência da arte na vida, ou seja, pretendiam acabar com a defasagem latente que separava o real empírico dos postulados estéticos da criação da arte, tendo para tal construído um plano imanente que os tentasse ligar. “Toda a arte moderna até, pelo menos, aos anos 90, se esforçou para construir múltiplos planos de imanência (com os ready-made, com a Land art e a Body art, com a arte pública, o design, com as instalações, a performance, a dança)”¹⁰⁹⁸, desenhando por isso todo um trajecto multímido e não-linear que abraçasse todas as vertentes artísticas. No entanto, o autor, acredita que a arte contemporânea permitiu a desterritorialização das formas a favor da edificação de um novo plano de imanência, um plano que radica exclusivamente na imagem. A contemporaneidade continuou desta forma a integração do plano total, mas desta feita invertendo-o, não para se aproximarem nem se dissolverem os dois polos distintos, mas para acentuar o polo da vida física perante o plano da imagem empírica. Ou seja, a imanência realizar-se-á “não como os modernistas queriam, transformando a natureza empírica dos corpos... numa outra textura intensiva material-imaterial, não bidimensional, mas reduzindo toda a realidade à exclusiva textura da imagem”¹⁰⁹⁹. Para o autor, a partir de uma imagem da realidade empírica, rebate-se a vida sobre o plano da

¹⁰⁹⁵ ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Calmann-Lévy. 2020, pp.59-60.

¹⁰⁹⁶ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.21.

¹⁰⁹⁷ A propósito da imagem, Hans Belting refere a possibilidade de movimento, de continua deslocação, renunciando a uma complementaridade homogénea entre os seus elementos (p.105-06).

¹⁰⁹⁸ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.409.

¹⁰⁹⁹ Ibidem, p.409.

imagem, e a obra inscreve-se nele, utilizando ou socorrendo-se para isso de todo o tipo de materiais e disposições permanentes da concretude. A arte contemporânea rebate o real sobre a imagem, não transformando a realidade numa outra instância, mas inserindo-a num sistema tautológico referencial, onde a força do real perde a força da repetição do plano imagético. A imagem empírica virtual, para o autor, vem de qualquer espaço e de qualquer tempo, inserindo-se em qualquer contexto, para dela emanar o presente único, capaz de concentrar em si a ambição das dimensões temporais da existência. “A desterritorialização das imagens permitiu esta abertura indefinida da obra de arte contemporânea, e é a condição para que se possa conectar com qualquer outra sem criar um contexto novo definidor (um território)”¹¹⁰⁰. O seu sentido vai concentrar-se inteiramente na sua presença empírica e esgotar-se na evidência dessa presença: a imagem deixa de reenviar a um sentido porque ela é o seu próprio sentido, numa transparência de si a si¹¹⁰¹.

Contudo, e pegando na caracterização da arte contemporânea de José Gil, a obra de Cabrita Reis abarca algumas das particularidades propostas pelo autor, sem se integrar plenamente no espaço físico da imanência da imagem. Porque se de facto a descontextualização imagética, reunida de vários processamentos do estudo da visão e de várias modalidades do emprego da matéria, aliada à descaracterização das formas temporais, que aqui se revestem de uma paralisação dos métodos cronológicos da linearidade progressiva, indica a sua adesão à realidade da textura da imagem, mas paradoxalmente continuando a procura da utopia modernista de fusão integral dos polos antagónicos de existência - vida humana e vida material da obra. A tautologia referencial da suspensão significativa valorativa dá-se em Cabrita Reis apenas pela suposição superficial da constatação empírica dos materiais heterogéneos, porque a sua concepção artística lhe permite perscrutar na evidência finalizada das formas a junção posterior que enforma as características visíveis da realidade da obra, não querendo desta forma, afirmar a adesão supra-valorativa e exclusiva do domínio da imagem mais real do que o

¹¹⁰⁰ GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018, p.410.

¹¹⁰¹ A imagem para Didi-Huberman refere-se a uma ausência e não a uma evidência tautológica, como aqui percebemos (p.105-06). Contudo esta auto-referencialidade permite a desterritorialização da presença reprodutiva de forma a poder canalizar a sua evidência intrínseca no plano da sua percepção, ou como a designação de *world-in-itself* proposta por Eugene Thacker (p.262-63).

real. O que o artista propõe, pertence à ordem da utilização da evidência real, para nela fazer ressaltar o indizível de uma outra realidade, de uma nova espécie de processamento mental, no qual a valorização da imagem implica tanta projecção como a intencionalidade singular e contingente das suposições dessa visualização da imagem por parte do observador. O extra-propósito entra nos materiais como a radicalização da tautologia normativa da imagem contemporânea, pela sua negação da superficialidade, pela sua afirmação enquanto objecto de concentração simbólica de divergência, e não apenas como pura instância superficial de cognição. A cognição visual pode à superfície determinar a integração e a constatação empírica do real no real, mas é na densidade desse mesmo real, que a transfiguração opera, de ordem anti-nominalista, para desembocar num novo território, não necessariamente absolutamente novo, mas original em relação ao real existente.

A série de obras denominada *Atlas Coelestis* (1994) determinam essa recusa nominal de ser apenas a constatação verificável dos materiais, propondo antes uma reordenação empírica pertencente ao real. Esta sucessão de obras intensifica os lugares-comuns dos materiais e dos objectos de uso quotidiano, sejam eles industriais, artesanais, domésticos ou utilizados na maquinaria tecnológica, no encontro metafórico entre a realidade e a sua própria descoberta, entre a veracidade real e a verosimilhança desse mesmo real. Este conjunto de obras parece determinar um propósito objectivo que recusa ser definida pela sua própria objectividade relacional, racional. É como se a ordenação ou mapeamento geográfico seja indicada aqui como a metáfora singular da conquista de um território inexplorado, e ao mesmo tempo inexplorável e que a sua indizibilidade, intraduzibilidade e inefabilidade, seja traduzida materialmente nestes gabinetes, mesas, escadas, instrumentos desconsiderados na sua utilidade concreta, mas integrados como pertença singular de outra ordem, porque como o artista explica, “tenho apenas o prazer simples de perverter o chamado curso natural das coisas”¹¹⁰².

¹¹⁰² REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.251. Esta desconstrução vemo-la no conceito de *Dérive* proposto por Guy Debord (p.192-93) como também nas subjectividades contingenciais do *espaço social* de Henri Lefebvre (p.190-91).



Figura 64- Pedro Cabrita Reis. Atlas Coelestis I, 1994. Vidro despolido, espelho, três cadeiras, tecido de lã, mangueiras de borracha, cabos elétricos e lâmpada, 110x160x160 cm. Pedro Cabrita Reis.

Na primeira obra numerada da série constatamos um conjunto divergente de qualidades semânticas, referentes a tipologias diversas de linguagem práticas e estéticas que no seu todo resolvem a particularidade heterogénea da obra do artista, seja pela sua disposição organizada em torno de um centro onde tudo parece convergir, seja na utilização organizacional do espaço como um eixo referencial de localização dos materiais. Esta obra imerge numa concretização palpável das dinâmicas relacionais entre a realidade dos materiais e as suas texturas, dualidades estéticas e mesmo propósitos utilitários, identificando distintamente as qualidades das forças representadas, mas obscurecendo a sua função conclusiva, mistificando para isso o real a partir da pura realidade. A conjugação de diversos elementos como o vidro limpo, o espelho, três cadeiras, várias toalhas de tecido de lã, mangueiras de borracha, cabos elétricos e lâmpada a apontar o seu feixe luminoso a partir de uma das pernas da cadeira, não para o centro nevrálgico da acção, mas para o seu exterior, numa possível intencionalidade externa à obra. O simples prazer de perverter o rumo das coisas, possibilita então a mudança transitiva ideativa de uma regulação para uma outra disposição constatável, onde o espelho já não é um simples método reflexivo de presença, nem os cabos elétricos são somente um dispositivo tecnológico de emitir correntes lumínicas, porque se de facto os

materiais continuam a ser evidenciados e indicados pela visão nominal, a sua identidade semiótica parece ser alienada, transformada para despoletar uma superação da finitude útil, de forma a construir um universo de singularidade existencial, onde o útil se transforma em estético, onde a cartografia que delineia o universo se concilia com a infinita possibilidade de traçar o que não pode ser traçado, daquilo que se encontra em permanente estado de devir pela convocação do artista.

Já na terceira obra numerada da série, a organização do espaço desperta o eixo referencial fundamental para a elaboração concreta dos materiais, onde a sua composição, inserida novamente nos processos construtivos de uma realidade divergente do real, estabelece relação de causalidade com a abertura e dimensão espacial do local. Os sete elementos que compõem a obra, são enquadrados na sala expositivo, ou noutro local natural, a partir não só das suas relações homogêneas entre si, denotando uma certa cadência rítmica imposta pela repetição dos motivos programáticos e temáticos, mas da sua relação enquanto conjunto no espaço.



Figura 65- Pedro Cabrita Reis. Atlas Coelestis III, 1994. Madeira, contraplacado, vidro despolido e transparente, tubos de cobre, mangueiras de borracha, desenho em grafite s/contraplacado e papel, dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis.

A disposição dos sete elementos insere-se numa estratégia hierárquica compositiva, onde na linha horizontal de visão, a centralização em primeiro plano do centro parece

compor a linha primordial de importância, com as sucessivas mesas dispostas à sua esquerda e direita integradas numa divisão subordinada do espaço de controlo. Esse controlo dado pela mesa central, onde as tubagens elétricas se encontram, apresenta uma variação temática em relação à obra anterior, em que o centro nevrálgico desta operação simbólica do intransmissível, representa a autonomia normativa em relação às outras que preenchem o resto do espaço. A fixação da forma apresenta de certa forma o preenchimento ordenado da razão analítica, onde a verossimilhança alcança a sua plenitude conjectural. A possibilidade da presença do corpo, na sua dualidade presente/ausente encontra-se incrustado no pensamento conceptual desta composição, que novamente utiliza o espaço dimensional para aí produzir estruturas passíveis de habitação e usura, enquanto desliga essa total imanência do real no real. Se a composição parece oferecer uma verificação exequível de pertença não só ao espaço, como pertença em relação à utilização do corpo, do corpo actuante, ela dinamiza também uma concatenação de aproximação e distanciamento do agente de mediação entre a utilização e a representação, onde se estabelece as fronteiras da possibilidade e do intocável. As mesas neste sentido podem ser a partir da sua disposição, ferramentas de trabalho para perscrutar algo, algo distanciado. É o artista que explica a impenetrabilidade da obra como esse algo inefável ao mesmo tempo familiar, ou seja, “algo totalmente mudo, próximo do nada, que colocasse o espectador num olhar permanente. Uma percepção fragmentada, onde o espectador julga reconhecer o que vê mas não consegue determinar, com precisão, os contornos daquilo que reconhece”¹¹⁰³. Essa permanência do olhar reconhece aquilo que a obra é mas não aquilo que ela representa, onde as mesas significam o que as mesas representam na sua significação acústica linguística e real-objectual, mas não no que elas podem ser na sua transfiguração.

Os elementos utilizados retêm ainda a sua coisalidade objectual, enquanto a sua essência aproximável do real pela sua utilidade parece deixar-se enredar numa perplexa causalidade alienante. É do poeta Carlos Edmundo de Ory os seguintes versos, “no llaméis a las cosas coged las cosas/ y si arden enfriadlas/ enfriadlas”¹¹⁰⁴, que podem ser integrados na obra de Pedro Cabrita Reis pela sua proposta radical de absorção da

¹¹⁰³ SEARLE, Adrian. *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.98.

¹¹⁰⁴ ORY, Carlos Edmundo de. “Poeta Joven” in *Metanoia*. Ediciones Cátedra, Madrid. 1990, p.206.

essência principal a que vários instrumentos e elementos foram por si utilizados, a partir da sua valoração formalista e estética, reunidos posteriormente numa amálgama inquietante, não-representacional no que diz respeito às conclusões finais de uso, esfriando-os, desproporcionando-os aquando de uma nova ordenação representativa não-funcional. A construção no artista passa então pela creditação exponencial das qualidades estéticas dos meios empregues a favor da captação personalizada da experiência da essência primordial da construção, enquanto actividade condicionante da vida humana, como vimos em Arendt. Bernardo Pinto de Almeida explica que a partir da obra, o artista definiu um discurso seu, próprio, singularizado da e na obra de arte, visto que “não é programática senão para si mesmo, que não se pretende disciplinar para mais ninguém, que não totaliza senão o âmbito da sua própria experiência. Mas que lhe serve pela verdade íntima que enuncia”¹¹⁰⁵.

Esse lugar novo evidenciado pela verdade, mas que, no entanto, não se deixar contaminar pela sua capacidade autoritária de designar o lado racionalista da projecção intelectual, onde a partir dos moldes conceptuais que assentam na veracidade lumínica da intenção. O artista desvincula-se, sem se afastar radicalmente da verdade, ao criar uma verdade imanente ou se quisermos contingente à luz da obra. Se atentarmos neste aforismo meditativo de Franz Kafka, podemos encontrar eco de Cabrita Reis e do seu processo construtivo. “A arte voa em torno da verdade, mas com a intenção decidida de não se queimar nela. A sua capacidade consiste em encontrar no vácuo um lugar onde o raio de luz possa ser poderosamente captado, sem que a luz tenha sido assinalável anteriormente”¹¹⁰⁶. Esse raio de luz que não deixa o seu rasto assinalado pertence à esfera íntima da verdade singular de Cabrita Reis e da sua obra, onde os processos elementares de produção progressista de elaboração edificante da verdade na construção (a sua finalização, a sua praticabilidade, a sua habitabilidade) são postos de parte, ressaltando antes a verdade intrínseca que subjaz o próprio processo, não a sua finalidade mas a capacidade simbólica e arquetípica de poder incutir no território natural ou artificial uma prova ontológica de presença, de presença no espaço.

¹¹⁰⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.25.

¹¹⁰⁶ KAFKA, Franz. *Antologia de Páginas Íntimas*. Guimarães Editores, Lisboa. 1961, p.201.



Figura 66- Pedro Cabrita Reis. Das mãos dos construtores I, 1993. Madeira, cimento, tijolos, fibrocimento e escada em madeira, dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis.

A obra *Das mãos dos construtores I* (1993) evidencia essa produção intencional de deixar o vestígio ontológico da construção pessoal, enquanto insere na epiderme natural do mundo, a constatação empírica a uma escala realista ou pelo menos verosímil de uma espécie de lugar de obras ou um local específico determinado para uma futura construção *site specific*. Mais uma vez são os elementos aqui utilizados, como a madeira, o cimento e o tijolo que aproximam a veracidade ontológica do artista à veracidade construtiva de uma escala real, de um propósito edificante de algo que tomará forma: paradoxo central, nevrálgico da obra. Porque se por um momento a superfície empírica devolve-nos o reflexo inquisitivo de que naquela local as obras fundacionais estão a ocorrer com um intuito prático que desembocará numa construção da verdade real (seja um monumento, um prédio, uma qualquer habitação). Por outro lado, são as próprias formas evidenciadas pela valorização estética desse mesmo processo, aquilo a que Cabrita Reis quer fazer denotar como princípio e fim estruturante, do local da obra, não como um meio para chegar a um fim, mas como um meio que é em si um fim, ou então, um meio que não tem fim, visto ser ele a sua própria condição de existência. A existência das linhas ondulantes

é finalizada por uma espécie de torre de vigia ou de controlo, formadas pela utilização do cimento e do tijolo, sem, no entanto, terem nenhuma entrada para o interior, apenas um vão recortado na parte superior, indicando a possibilidade impossível de serem exequíveis enquanto meio de trabalho numa finalidade concreta. Elas designam a importância radical de serem os meios finais que organizam o espaço construído. Se elas não desenvolvem perspectivas futuras na sua utilidade, é porque a paradoxalidade de Cabrita Reis recorreu a uma inversão programática, onde a conclusão é apenas um início, o início dos inícios, ou simplesmente o supremo início eternamente presente, inserido no espaço, neste caso num interior de um castelo, como a obtenção da veracidade imanente à sua própria construção¹¹⁰⁷. Cabrita Reis refere que “é preciso perceber que aquilo que o artista faz só pode ser classificado e entendido no plano da superestrutura: produzir a transformação de consciências”¹¹⁰⁸. A consciencialização singular de cada observador integra essa inversão da superestrutura de produção, ao verificar que o *work in progress* é a percepção intencional e suprema da verdade com o espaço, e não apenas e só a ligação ou a mediação entre a intenção e a obra final. É novamente o artista que aforisticamente refere que “em arte a questão não é o que virá a ser. É o já ter sido”¹¹⁰⁹. A intencionalidade dos materiais construídos e englobados num todo, são os elementos primordiais de qualquer construção, de qualquer edificação que contenha num registo finalizável por uma proposta real, onde aqui a sua evidência constitui não só a sua própria verdade imanente, como também a relação terminada entre o lugar e a obra. Cabrita Reis desdobra o relacionamento programático dos materiais salientando a sua estética, enquanto factores exponenciais da evidência construtiva, em vez de os ligar numa continuidade linear onde serão apenas estruturas de trabalho, apagadas da superfície uma vez terminada. Nesta obra o início é o seu próprio fim, o seu próprio término.

¹¹⁰⁷ Desvirtuando a existência essencial do território, ou acrescentando um módulo de controvérsia com o espaço. Tanto a noção de *modelo interruptivo* de Rosalyn Deutsche (p.220) como os desdobramentos territoriais da metodologia de *ungroundness* de John Rajchman (p.187-89) simbolizam a presença construtiva do artista.

¹¹⁰⁸ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.29.

¹¹⁰⁹ Aforismos de Pedro Cabrita Reis in Idem. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988, p.30.

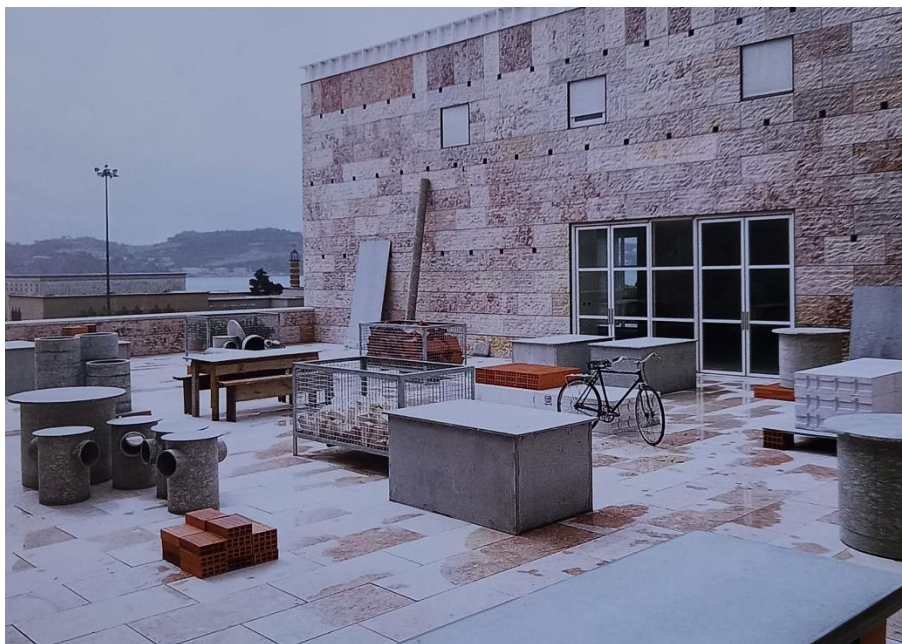


Figura 67- Pedro Cabrita Reis. Das mãos dos construtores II, 1994. Fibrocimento, tijolos, mesa de madeira, bicicleta roubada, sardinheiras em vasos e contentores de rede de ferro, dimensões variáveis.

Pedro Cabrita Reis.

A obra *Das mãos dos construtores II* (1993) insere-se numa semelhante rede conceptual, onde os materiais, cuja verdade indicam a sua posição de trabalho na construção, implicam uma autonomia referencial, cujas premissas utilitárias servem de valorização formalista da sua estrutura e posterior enquadramento numa *assemblage* diversa no seio do espaço concreto. A questão salientada pelo artista passa pelas possibilidades multívocas de reunir num determinado espaço a multiplicidade desdobrada de elementos, artefactos, meios da quotidianidade, destituídos da suas concepções significantes, no que toca à referencialidade categoriais de utilidade, para nelas revelar assunções puramente estéticas e relações de puro equilíbrio ou de oscilação entre os comportamentos formalistas de uns elementos com os outros. Esta ora, ou melhor, este conjunto diverso de elementos aglomerados em torno de um eixo referencial, a proposta ideativa de conjugação de Reis, inserido no exterior do Centro Cultural de Belém, é constituído por tijolos, fibrocimento, mesa de madeira, bicicleta, sardinheiras em vasos e contentores de ferro. Esta heterogeneidade conforme refere Miranda Justo ser um desejo utópico de totalidade, da totalização macrocósmica inserida na pequena-estrutura, como albergue total. Esta totalidade pertence à esfera da representação com também da

duplicação, onde os elementos estão sujeitos à inversão valorativa do seu uso. A problematização destas peças e desta em concreto prende-se com a quase impossibilidade conceptual de efectuar a distinção de uma para a outra, porque onde existe a potência representativa de um objecto, não pode ela ser ao mesmo tempo uma duplicação extra-essência, ou não poderá na duplicação, com a concretização secundária de um dado elemento, continuar a ser ela uma imagem representativa de si mesma? Miranda Justo a partir desta interrogação salienta que “a representação regressa, não sempre..., mas apenas às vezes, talvez muitas vezes... pode regressar também por uma necessidade de inclusão de tudo, ou, dizendo de outra maneira, uma necessidade de não excluir coisa nenhuma. É este desejo de totalidade...que a teorização não tem o direito de universalizar ou antropologizar”¹¹¹⁰.

Voltamos novamente ao conceito íntimo de verdade e da sua absolutização cujo eixo referencial se prende à reformulação discursiva dos elementos. Porque se realmente a distinção definida entre aquilo que é representação e aquilo que é duplicação apresenta problemas conceptuais difíceis de serem destrinchados, passa então a ser a ideia absoluta da utilização do espaço como o promotor concreto da junção de tão diversos materiais e objetos. Se de facto a bicicleta, inserida no contexto artístico, não pode ser utilizado, ou se for utilizada a obra fica órfã de um elemento proposto pelo artista, a sua capacidade de produzir sentido não conterà ela a potencialidade representativa, ou será que uma vez inserida na dimensão contextual da obra, a sua representação transforma-se em duplicação significativa? Será este o reino da totalidade que menciona Miranda Justo, onde aí as possibilidades de junção das capacidades reais juntamente com as designações metafóricas inserem-se numa simetria conjunta, onde as oposições formais se integram numa realidade visível e superficial, em que a justificação crítica parece não ter lugar. A mesa de madeira ou os tijolos continuarão a ser enquadrados pela sua evidência material, enquanto serão convocados como imagens de si na condição da sua existência: onde a existência não contém em si nenhuma finalidade, mas apenas o próprio facto de se apresentar como presença de um objecto de estado permanente. O artista refere que toda a arte deveria ser referenciada a partir de “formas elementares. Toda a matéria da arte

¹¹¹⁰ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.155.

seria feita apenas de formas elementares e, deveríamos ainda tentar reduzi-las no seu excesso de significado. Uma clareza exaustiva”¹¹¹¹.



Figura 68- Pedro Cabrita Reis. Rio, 1992. Moleanos, 255x630x2530 cm. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

A redução da forma consuma-se na obra *Rio* (1992), onde os excedentes que se verificavam em determinadas configurações materiais, desde objectos até às junções de vários elementos, inserem-se agora numa construção plenamente autónoma que delimita estrategicamente um plano de enquadramento territorial, de inscrição de passagem inserida num contexto natural- *site specific*. Os excedentes desenvolveram-se a partir de uma forma unicamente estabelecida pela macro-estrutura superficial que impõe à

¹¹¹¹ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.195. A redução de significado pode ser entendida como a remoção orgânica do corpo, como vemos em Artaud e Deleuze & Guattari, onde o *corpo-sem-órgãos* desenvolve agenciamentos libertos da composição limitativa da movimentação absoluta (p.83-89).

paisagem uma ruptura calculada, singular e programada para ser atravessada como mais um meio caminhante num espaço de movimentação. Talvez próxima da arquitectura, no sentido, em que as formas do bloco feito em calcário denotam particularidades motivadas das zonas de cruzamento e interseção, através de corredores, que impõem a confluência e a ligação entre espaços principais. Contudo, esta proximidade arquitectónica em vez de proporcionar ao espaço um elemento exequível de passagem e transição de um local para outro, delimita ou transforma o espaço pré-designado numa nova topologia organizacional espacial, redesenhando-o, integrando-o posteriormente numa superação de qualquer expectativa funcional ou justificativa. João Fernandes refere que Pedro Cabrita Reis “inscreve os seus mapas singulares reapropriadores de espaços preexistentes”¹¹¹². *Rio* desenvolve as premissas ordenadoras da intencionalidade do artista de se aproximar do espaço, pensando-o, integrando-o e enquadrando-o numa reordenação causal, programática, de forma a o observador consciencializar-se da própria formação do espaço natural através da criação de um local extra-funcional, mas que garante a possibilidade de passagem simbólica de uma modalidade a outra -visão do espaço a confronto físico com ele¹¹¹³. A subversão conceptual desta obra acentua o facto polarizador da estrutura integrada como elemento de ligação a negar a possibilidade verdadeira de locomoção integral no local. Porque se de facto a obra permite a entrada e a possível passagem de um lado a outro, visto a sua morfologia ser constituída por uma espécie de corredor, esse caminho é percorrível ocultando o espaço existente fora desse mesmo percurso. A visão da totalidade existente e a sua negação parecem caracterizar este corredor, subvertendo as suas acepções clarificadas de uma planificação integrada na disposição do espaço, antes fazendo dele um elemento apropriador para lá integrar novas modalidades de práticas construtivas.

É como se o local de implantação da estrutura fosse apenas o projecto, o modelo de trabalho e a obra fosse a concretização final dessa elaboração inicial, levando a que Fernandes caracterize a obra, na sua vertente escultórica através da impossibilidade total

¹¹¹² FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.212.

¹¹¹³ Cf. o conceito de *apresentação* em detrimento da *representação* de Javier (p.207). A envolvimento do espaço como um todo, explorado por El Lissitzky em *Prounenraum* (p.209-10), bem como as especificações da envolvimento *site-specific* expressas por Miwon Kwon (p.217-18) ajudam a entender a assimilação do espaço, como um factor plástico de ocupação formal.

de se integrar no espaço, “*ela apropria-se dele numa implacável lógica transformadora que lhe sublinha retoricamente a sua condição necessária*”¹¹¹⁴. Essa lógica inserida no seu próprio sistema contextual pode ser enquadrada pela noção de país corporal estrangeiro de Jean-Luc Nancy, onde a noção de ser, neste caso do ser-da-escultura, se integra numa essência-outra revelando o país identitário do corpo alienado de si, como num estado de ruptura com a ambiência que o rodeia, caracterizando desta forma estes países como “*ni territorios, ni dominios, ni suelos, estas extensiones que se recorren sin jamás reunirlos en una sinopsis, ni subsumirlas bajo un concepto. Los países sempre extranjeros... vistas que se abre, relieves inesperados, caminos que conducen a alguna parte, a ninguna parte, partida, regressos*”¹¹¹⁵. Se enquadrarmos o corpo do país estrangeiro com o corpo da obra estranha ao local, a sua identidade desdobra-se na multiplicidade assignificante, abrindo caminhos ao caminho absoluto, como também impossibilitando caminhos livres ao percorrê-lo, sob a designação de nenhum conceito, de nenhuma concretização teleológica espacial, apenas a brecha territorial inesperada, que abre o relevo incutido da sua própria e imanente lógica, de uma formulação discursiva concentrada em si mesma: não pela sua exclusão do espaço circundante, mas como proposta de redesenhar ou de reformular a preexistência empírica.

É com esta autonomia que Pedro Cabrita Reis desenvolve uma sequencialidade, ao longo do *corpus* da sua obra, de referências à construção metafórica de casas, habitações, elementos domésticos, enquadramentos poético-referenciais às estruturas exequíveis de uma pertença ontológica ao espaço. Lóránd Hegyi a propósito destas esculturas indica que “*the actual, material, rational structures may be interpreted not only in formalist-phenomenological terms but also in the context of archetypal experiences*”¹¹¹⁶. As experiências simbólicas de habitualidade enformam os processos construtivos do artista a partir das suas experiências, motivações singulares, como também da sua intensa identificação enquanto promotor e edificador do lugar, e o mundo enquanto albergue eterno de presença em contínua permanência, porque a intenção primordial e fundacional,

¹¹¹⁴ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.212.

¹¹¹⁵ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016, p.42.

¹¹¹⁶ HEGYI, Lóránd. *Sightless Cities- Periphery experiences in the labyrinth of deserted rooms* in BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (coord.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano. 1999, p.13.

conforme refere Cabrita Reis: “vem dentro de nós, algures de um ponto ainda mais obscuro que o pensamento, essa ideia de um lugar que se o perdêssemos morreríamos. É dessa matéria que verdadeiramente fazemos as casas”¹¹¹⁷. O lugar profundo da inconsciência arquetípica desenvolve o sentido da passagem do humano pelo mundo, dessa necessidade de se tornar não só uno com o território, mas de ser ele a mediação simbólica entre duas forças que se englobam na construção estrutural da casa-presença. Bernardo Pinto de Almeida a partir da conjugação referencial da habitação imposta pelo artista¹¹¹⁸, explica que essas estruturas não se esgotam numa dimensão estritamente arquitectónica e muito menos cenográfica, antes elas transcendem ou transgridem essa ligação ao sistema referencial da arquitectura, para procurar as denotações territoriais de um caminho simbólico na tentativa de configuração alusiva a um campo plenamente sensível. Para o autor a casa inscreve uma referência ao mundo, no mundo. É um trajecto simbólico que vai do nascimento à morte, onde a sua permanência se encontrava ainda antes de o homem as habitar e que permanecerão depois dele as ter habitado, contendo em si o segredo das memórias daqueles que por elas passaram.

A casa é também o espaço ocupado pelo lugar onde ele pensa a sua escala, o sítio onde projecta e de onde parte¹¹¹⁹. Um sítio de início e de regresso após a descoberta reflexiva de si, porque a casa é uma aproximação microcómica na projecção do macrocosmo, ou como escreve António Ramos Rosa “casa onde se dorme para se renascer”¹¹²⁰. Para Gaston Bachelard a casa potencia o espaço reflexivo do universo que a rodeia, porque apesar das forças telúricas e destrutivas que ameaçam a estadia do ser na consciência universal, o ser do ente desafia a sua irascibilidade ao permanecer na segurança da sua estadia construído, porque e apesar da casa ser referenciada pelo autor como uma construção elementar simples, estruturada pela sua exequibilidade de permanência e não como um virtuosismo técnico que potencia o discurso estético. A casa problematiza em si o reflexo especular ontológico dos fluxos energéticos que por lá passam. “In this

¹¹¹⁷ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.228.

¹¹¹⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, pp.13-14.

¹¹¹⁹ Habitar como construção e construção como habitar pensado por Martin Heidegger, de forma a construir o *world-for-us* descrito por Eugene Thacker (p.263).

¹¹²⁰ ROSA, António Ramos. *Poesia Presente Antologia*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2014, p.40.

dynamic rivalry between house and universe, we are far removed from any reference to simple geometrical forms. A house that has been experienced is not an inert box. Inhabited space transcends geometrical space”¹¹²¹. A sugestão de Pedro Cabrita Reis, passa então, como refere Bernardo Pinto de Almeida, pelo desenvolvimento do percurso do corpo de obra com significações diversas. Ora simples, na sua elementar depuração, na sua explícita configuração despojada de um espaço interior, ora complexas, ligadas a redes de comunicação, como também sugestões de casas, quando se revelam como espaços abertos¹¹²². A transitoriedade conceptual que o artista desenvolve nas proporções estruturantes das casas, tanto partem das premissas edificantes de espaços complexos que mimetizam as particularidades concretas de habitação como em igual instância contêm em si particularidades simbólicas e metafóricas alusivas ao espaço formal da casa, não necessariamente uma casa tradicional no seu mapeamento construtivo de salas, quartos, espaços de transição e de ligação, mas como evidência plástica e simbólica desses elementos como mostração representativa formal. Se para Bachelard uma casa habitável transcende o espaço geométrico da pura forma, a casa ou a sua alusão salienta a questão se de facto as suas casas são passíveis de serem habitadas ou se funcionam apenas como espaço transicional conotativo das particularidades empíricas da sua estrutura. Será que as casas de Cabrita Reis são passíveis de serem habitáveis? Ou será a sua linguagem formal a possível evidência do caminho construído pela ausência humana? Poderão elas conter a sensação de presença e de ausência?

O artista revela que “ainda há a possibilidade de as minhas obras, serem habitadas. Basta pensar na ausência que existe nelas. Como se alguém tivesse passado por ali, como se alguém tivesse deixado as luzes acesas e saísse. Como se alguém se esquecesse de fechar a porta. Ou deixasse um copo de água meio cheio sobre a mesa”¹¹²³. Os sinais que a cama demonstram podem ser eles a inquirição fantasmática de algo que por lá passou, não necessariamente numa aceção concreta e experienciável da habitação por parte de alguém, mas de um algo indeterminado, sem sujeito, apenas um ente desprovido de

¹¹²¹ BACHELARD, Gaston. *Poetics of Space*. Penguin Books. 2014, p.67.

¹¹²² ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.14.

¹¹²³ SEARLE, Adrian. “Uma conversa com Pedro Cabrita Reis” in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.94.

identidade, que com a sua essência vital penetrou nas entranhas conceptuais da obra e lá registou um momento contingente de ação, levando à imobilização final, com que o artista capturou essa passagem. É novamente Cabrita Reis que explica que “nada que aconteça ou que existe em torno do artista na paisagem que é exterior ao seu pensamento ou até na paisagem subjectiva onde se constrói esse pensamento (no interior do espírito e do pensamento), nada que aconteça nestes dois territórios é estranho, ou deve ser recusado ou negligenciado”¹¹²⁴. A acção da presença/ausência dinamiza-se num plano imaginário e real ou imaginário-real que transfigura o movimento exterior na interioridade do pensamento, como também transmuta a energia livre do movimento interior na exterioridade empírica do real. Daí o artista afirmar que haja liberdade de os corpos se movimentarem nas suas obras, não como uma experiência concreta sustentada pelos alicerces temporais cronológicos de uma ascensão vertical e linear, mas pela descaracterização da imutabilidade do tempo, ao preencher as modalidades da presença por um contínuo presente perpétuo, onde as figuras pululam e desaparecem do plano da visão, em igual instância que as suas acções desdobram-se em ilimitadas potencialidades de movimentação sugerida e sugestiva que enformam o equilíbrio do enquadramento formal dos objectos e elementos encontrados no seio da obra¹¹²⁵. A geometria da casa ganha energia não só pelas suas condições de habitabilidade e conjugação multimodal de permanência e agenciamento de sucessivas práticas humanas, mas também pela ausência concreta da presença humana, onde o véu fantasmático da ocorrência do estado de mudança e movimento pode garantir uma habitabilidade que não precisa de força enérgica exterior (humana) a ela, sendo ela própria a fonte necessária de espraiamento interior e exterior de uma energia indivisa e indistinta. Esta conjugação pode ser enquadrada na perspectiva da discursividade poética de construção proposta por Miranda Justo, onde as justaposições de elementos díspares confluem numa mesma direcção à luz da ampliação dos sentidos. “Casa sombra árvore muro porta janela. Assim mesmo: sem vírgulas, sem hífenes. Estrita justaposição em que a anterioridade das regras está reduzida ao mínimo.

¹¹²⁴ Excerto de um apontamento da conversa com Miguel von Hafe Pérez in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.13.

¹¹²⁵ Cf. a noção de devir em Oswald Spengler (p.244-45). Também a noção de *fantástico* de Roger Caillois, na qual existe uma espécie de extravasamento do carácter epistemológico da realidade (p.268-70).

O mínimo das regras é o método”¹¹²⁶. As anterioridades das regras normativas radicalizam a presciência do inominável de Cabrita Reis, onde as suas casas recuperam uma potência enérgica inefável, talvez apreensível pelo domínio dos sentidos.

As casas ocupam o espaço pelas suas dimensões variáveis de expansão e contração, ou nas palavras de João Pinharanda como um “coração pulsante durante a sístole e a diástole...pode impedir passagens, travar o fluir dos corpos no interior de uma sala, ou pedir exactamente o contrário: atravessamento, passagem, caminho”¹¹²⁷. Este espaço de perante acolhimento, opera também através do artista pela sua reclusão dimensional a partir da colocação da obra, onde das paredes suspendem-se volumes e construções de planos coexistentes, como também se impõem pela sua presença física e volumétrica a partir de linhas desenhadas na organização do local, abrindo paisagens possíveis no território delimitado proposto. É como se Cabrita Reis furasse o espaço real impõe-lhe uma cadência planificada das suas estruturas ao mesmo tempo que retira a liberdade do local ao salientar os limites da mesma. As casas de Cabrita Reis, antes de se expandirem na disposição área de grande configuração, limitam-se ao usufruto calculado de pequenos espaços, racionalizados na sua concepção. Para João Fernandes as casas surgem como processos de transferência, do trabalho de construção de lugares para uma permanente celebração da vida e da presença do homem no mundo. “A casa começa por surgir como um eco desse Mundo, abrigo protector e matricial que condensa a energia do atlas celeste de que reconfigura a cosmogonia”¹¹²⁸. Desde a inclusão única e unitária de portas, janelas, paredes e corredores de passagem ou marcadores de um limite no espaço, estes convertem-se em labirintos experienciais empíricos, conotativos na sua extrema ambiguidade de serem factores construtivos de uma casa, como presenças referenciais da essência primordial do acto de construção, podendo ser englobados em “labirintos interiores da memória, como as recordações de um verão ou pormenores da casa da infância, que cada um poderá transportar consigo”¹¹²⁹. Desde o fragmento, a ruína, o elemento extensivo e conector referente a uma dimensão da casa, até ao acabamento

¹¹²⁶ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.125.

¹¹²⁷ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.60.

¹¹²⁸ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.207.

¹¹²⁹ Ibidem, p.207.

conceptual dela, pertencem ao espaço de exposição como a presença referencial da unidade composta pelo artista, representativa de todo um espelhamento simbólico, que atravessa a contingência do olhar. Nesse sentido os elementos da casa em Cabrita Reis inserem-se no espaço como um coração rememorativo, de algo familiar e ao mesmo tempo inominável.



Figura 69- Pedro Cabrita Reis. A casa do silêncio branco, 1990. Madeira, gesso, jarro de vidro e água, 240x200x214 cm. Pedro Cabrita Reis.

A obra *A casa do silêncio branco* (1990), apresenta na sua morfologia estruturante, duas paredes de um determinado espaço, conectando-as a partir da junção do seu ângulo. Sob a perspectiva puramente estrutural, Cabrita Reis utiliza uma disposição vertical, cuja trajectória ascendente culmina numa direção horizontal que se estende até ao plano da outra parede, conjugando o espaço pela inclusão geométrica que enforma a configuração desta casa fragmentada. As escadas (compostas por dez degraus) transportam em si o movimento ritmado e simétrico dos degraus proporcionados entre si, cujo topo indica-nos uma nova tipologia de cadência onde o olhar é projectado para uma placa rectangular cuja

orientação dinâmica enforma uma contração da visibilidade do espaço tornado invisível por ele. Este primeiro andar separa a continuação infinita destas escadas, impondo-lhe um limite, desdobrando-as consequentemente numa outra direcção. Se nesta ambiência geometrizar da calculação do espaço euclidiano, a ordem parece ordenar o discurso volumétrico dos elementos, a assimetria, ou melhor o caos vital de que falámos anteriormente, parece ser configurado pelo jarro com água, meio cheio (parecendo denotar a sua anterior utilização), disposto no topo das escadas. A propósito da sua qualidade enigmática, quase fantasmagórica, Michael Tarantino explica que numa primeira impressão se trata de uma parte da casa, um detalhe de uma realidade maior, uma realidade tornada estética pela redução do seu contexto e “pela junção do objecto desencadeador de uma narrativa (o jarro com água). Se se trata de uma casa, temos de imaginar 99% dela, imaginar o que este tableau sugere”¹¹³⁰. Pode ser então na ausência da casa que a casa se imagina completa, repleta de significado e simbologia colectiva. Porque se Pedro Cabrita Reis desenvolve todas as particularidades exaustivas e todas as complexificações e ramificações de continuidade entre espaço pensados pela casa, a sua contingência opressiva e desmistificadora seria o dispositivo narrativo finalizado da proposta construtiva. O que o artista insiste, e nesta obra em particular, passa pelo silêncio, como refere no título, e pela ausência de configurações estruturadas de uma totalidade referente à narrativa da habitação, antes socorrendo-se neste caso de elementos estruturantes (caso das escadas e da placa rectangular) e de elementos desviantes (jarro com água) para no fragmento inserir a envolvência potencial do silêncio, onde a duplicidade do acto se torna possível¹¹³¹. Por um lado, a quebra com a imanência projectiva, ao depositar a possibilidade infinita dos eventos, recordações, imagens, memórias, dos observadores despoletadas pelas circunstâncias acontecimentais da obra, e por outro, a inexistência eventual de acção, onde a imutabilidade confronta o espaço

¹¹³⁰ TARANTINO, Michael. *Entre a poesia e a prosa: Algumas reflexões acerca de Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.24.

¹¹³¹ A interpretação da matéria como *imago* da energia humana, neste caso a água, por Bachelard (p.271). O silêncio enunciado desdobra-se no conceito de preguar desenvolvido por Deleuze, onde as matérias construtivas e orgânicas juntam-se em binómios conceptuais de extensão-distensão, contracção-dilatação, e de comprimir-explodir. Estes conceitos exploram as dinâmicas que a matéria apresenta ou suscita. As estruturas da casa estendem e distendem no espaço, onde a água ocupa uma porção de contracção e compressão, em relação ao jarro que a contém (p.274-76).

pela sua constante permanência, em que à superfície cognoscível é-nos imposto um limite de penetrar na intimidade privada da história do fragmento da casa.



Figura 70- Pedro Cabrita Reis. *A casa da paixão e do pensamento*, 1990. Madeira e gesso, 70x281x206 cm. Pedro Cabrita Reis.

A obra *A casa da paixão e do pensamento* (1990) reforça o ensablamento de duas unidades geométricas cujo disposição espacial evidenciam a noção arquitectónica do espaço, talvez de um local exterior à casa, onde a estrutura de linhas reforça a intencionalidade do desenho planificado, cujas extremidades acabam em estruturas geométricas, nomeadamente o círculo e o quadrado. Cabrita Reis considera estas figuras como poços redondos e quadrados ligados por um sistema de canais. “Suponho que se pode dizer que tudo o que fiz é sobre o território. Que tudo são casas e a forma como estas definem a geografia do território. Que é tudo sobre construção e a maneira como cada um pode entender um lugar só seu, através do acto de medição”¹¹³². Os lugares de ocupação marcam o limite ou definem o território ilimitado da exploração sensorial e afectiva não

¹¹³² SEARLE, Adrian. *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.67.

por parte do artista, como também por parte dos observadores, que ligados inconscientemente à trama dispositiva da figuração estrutural dos elementos compostos na obra, podem revelar processos de transferência emotiva e memorial, cuja realidade possa ser ultrapassada a partir do exercício da liberdade da imaginação. Cabrita Reis pensa o espaço como um lugar concreto de dimensões reais, para a partir dele tomar consciência dos seus lugares simbólicos íntimos, para consequentemente os depositar na realidade através da arquitectura da forma, da percepção volumétrica da figuração, indo ao encontro da casa, não só pelo lado estrutural dos seus alicerces e componentes, como também pela projecção ontológica radicalizada no seu pensamento. A casa apresenta assim uma extensão da habitabilidade e um catalisador dos estímulos de energia potencial da essência arquetípica do homem. O artista explica que as suas obras são o resultado de uma intersecção dos esforços de construção e do facto de também a utilização de objectos recolhidos da vida quotidiana para serem utilizados como facto pertencente ao seu acto. Devido a esta conjugação de elementos reconhecíveis, interpretantes pela possibilidade de qualquer observador retirar deles a sua fórmula metódica e discursiva, “o objectivo das minhas obras é popor uma reflexão sobre um estado de ambiguidade considerado como categoria de compreensão, não só da obra de arte em si mesma, como também da forma de estabelecer através dela um processo, uma rede de dúvidas sobre a possibilidade de revelar de forma definitiva uma apropriação do mundo”¹¹³³.

A casa interpretada por intermédio dos poços simbólicos retrata a ausência da vida presente no espaço, como também, podem oferecer o retrato da presença da vida ausente no espaço: o efeito paradoxal reside na conjugação de artefactos reais da experiência, usufruindo para isso das suas configurações verosímeis, apropriando-os posteriormente e retirando-lhes a funcionalidade objectiva, para aí incutir-lhes uma outra designação apropriável. Estas figura são poços enquadrados num sistema arquitectónico e são também figuras geométricas que relevam do desenho estrutural que as caracterizam. São poços que podem conter água de uso corrente para o consumo existencial, como são poços estéreis, cujo vazio denotam uma presença anterior à nossa observação. A consciência do espaço como um lugar passível de ser construído implica “a marcação de um território,

¹¹³³ Entrevista de Cabrita Reis a Michel Hubert Lépicouché, *Espacio/Espaço Escrito Barcelona*, no.13/14 (1997), p.172. in PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Como serão os sonhos dos cães?*” in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.26.

um exercício de arquitectura, uma aceitação de um Eu construtor do sentido de um lugar... criando um espaço onde a projecção da nossa sombra é o instrumento de medição”¹¹³⁴. Talvez a proposição lógica arquitectural passe por uma inferência denotativa de uma inclusão fantasmática ontológica que conjuge em si o retrato da construção como o lugar da estadia do ser.

A casa contém então em alguns elementos que dela fazem parte aquando da planificação, construção e elaboração prática das componentes territoriais do controlo do espaço. Neste seguimento estrutural as janelas utilizam a linguagem funcional de um vão que se desenhou ou se inscreveu numa parede, num muro, de forma a conquistar a visão de um exterior como também de um interior. A abrangência desta visão delimita ou circunscreve o espaço interno do local onde foi inserida, como também problematiza as condições visuais da linha abrangente de um horizonte indefinido, ou melhor, indefinível, visto ser ele exterior à génese acontecimental da janela em contacto com o espaço de inscrição. Surge assim uma dupla dimensão que se estende da superfície à profundidade inconsciente da visão, ao tratar os limites empíricos num plano real-associativo e num plano simbólico-inefável a partir da exploração metafórica da exterioridade extra-real (uma outra realidade). A janela em Cabrita Reis não só contém em si o poder mimético de se identificar com a condição visual do vão aberto no volume, como também recria condições oscilantes de transmutação da própria elementaridade da visão na sua negação, onde a janela representa o muro, uma saliência opaca, ou uma porta que delimita o interior do exterior.

¹¹³⁴ SEARLE, Adrian. *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.70.



Figura 71- Pedro Cabrita Reis. *Lisbon Gates*, 1997. Aduelas em aço encontradas e esmalte s/vidro, 4 elementos (vermelho: 238x180x38cm; alabastro: 298x165x38cm; preto: 250x212x38cm; azul: 270x156x38cm). Pedro Cabrita Reis.

A obra *Lisbon Gates* (1997) radicaliza esse processo de visão/negação ao enformar no conjunto da obra 4 elementos projectados sobre um muro. Se cada elemento corresponde a uma janela desenhada no espaço do muro, não serão elas as catalisadoras da negação da visão interior, ou não conterão elas a imposição categorial de se distanciar do interior como também oferecer resistência ao exterior? Conterão estas janelas a dimensão externa à formulação discursiva e orgânica de uma casa, vista serem elas o ponto de proibição de qualquer contacto entre o interior da casa e a extensão ao espaço? Para Bernardo Pinto de Almeida as janelas são “receptoras essenciais das casas, os pontos de contacto fundamentais que estas se estabelecem entre interior e exterior, lugares de passagem e de fluxo, de observação distanciada ou atenta da vida ou, até, de comunicação directa dessa vida”¹¹³⁵. Se as janelas são fluxos de continuidade entre a ruptura delimitada pela casa, será esta obra o retrato possível dessa plano conjugador? Pedro Cabrita Reis formula a partir da sua própria experiência uma demonstração paradoxal construtiva de várias componentes da casa, umas vezes declarando-as afirmativamente na sua transparência,

¹¹³⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.16.

pelo seu rigor visual, outras denegando-as da sua utilidade, conjugando-as através de processos metamórficos alienantes e distorcidos da realidade visível, indiciando caminhos singulares tendo como moldes processuais e perceptuais a ambiência geral da casa.

A dialética do artista tenta capturar na junção da transparência e da opacidade, da verdade e da verosimilhança, da concretização mimética e da redescoberta valorativa formal de um dado objecto, uma vertente sintética, que não demonstre nem determine nenhuma capacidade teleológica, nem predetermine a cópia, ou uma segunda imagem, indiciada pelo original, neste caso os elementos da casa. Se o artista conjuga 4 elementos de distintas cores (vermelho, alabastro, preto e azul a partir da ordenação horizontal da esquerda para a direita), emoldurados por aduelas em aço onde posteriormente lhe são colocadas placas de vidro, as qualidades primordiais e funcionais de uma janela a um nível superficial fazem denotar a apropriação lacunar e deficitária do vão introduzir na dimensão dos sentidos uma totalidade exequível da janela demonstrar os conteúdos do seu interior. O seu interior contem a pureza monocromática da simplicidade total, abrangente da qualidade fundamental e funcional da pintura, formando assim um espaço homegéneo onde a sua visualidade, uma vez capturada pelo observador e graças ao vidro irá transmutar-se da interioridade de uma janela até à exterioridade de um espelho, não de um espelho altamente funcional na sua capacidade reflexiva e dimensional, mas um espelho hiante, totalizador da duplicidade categorial para que foi seleccionada ou convertido pela recriação autoral. Se numa primeira fase o vidro abre-se à transparência de uma destas quatro cores, à superfície um pouco mais profunda o retrato especular do observador insere-se nesta transparência monocromática como a junção dos universos dimensionais da visão: cor da pintura e o retrato do real conjugam-se à janela de Pedro Cabrita Reis. As aproximações da totalidade da visão dos propósitos picturais inserem-se nas janelas a partir de dois factores: o lado endógeno da cor que representa a linha de continuidade do interior para o exterior e o lado exógeno retratado pela objectualidade extensa e externa à janela, mas que através dela se insere no dispositivo reflexivo. Para Miranda Justo o desejo da totalidade tem várias vertentes. “Da incorporação das linguagens à reconversão da história, da captura dos objectos quotidianos à captura

interior dos sinais pessoais...desdobra-se infinitamente pra poder ser simples. Infinitamente simples”¹¹³⁶.

Essa simplicidade aparente denota ainda mais uma camada significativa de projecção metafórica-visual, porque se entendemos a obra como janelas e através das suas composições dinâmicas de visão interna e externa, Pedro Cabrita Reis, no título da obra designa estes elementos a partir da palavra portão (gate). Se de facto a janela representa o segmento de continuidade de um plano a outro, o portão tem como génese funcional a delimitação territorial conjuntamente com a impossibilidade de desvelar o seu interior. Se numa primeira instância apontamos a janela como o reflexo dimensional do exterior tendo por base a revelação colorida do seu interior, o portão pode operar assimetricamente à conjugação das duas visões. O seu exterior será tornado transparente, cristalizado na sua totalidade exterior devido à placa de vidro, o que paradoxalmente irá abrir o meio inquiridor de perscrutação íntima do seu interior, ao ser desvalada a cor protegida que a porta simbolicamente teria de velar. A negação e a potenciação de visão encontram-se como polo antagónicos unidos e tornados contínuos no plano de representação da janela tornada porta ou da porta tornada janela¹¹³⁷.

A porta apresenta a racionalidade prática de formar o espaço de reclusão que separa as entidades antinómicas da realidade, fazendo dela a promotora significativa da passagem, do atravessar ou dessa mesma impossibilidade. A porta é algo que se abre e fecha numa parede de suporte, seja ela num espaço real e organizacional de uma existência concreta, seja num dispositivo técnico que evidencie a sua própria funcionalidade. João Pinharanda salienta que “a porta não é, como a janela, um espaço para o olhar, um ecrã diante do qual nos detemos. É um espaço para o corpo atravessar, como quem trespassa outro corpo”¹¹³⁸. Esse atravessamento pode resultar numa intransponibilidade quando os acessos à entrada estão fechados, bem como abrir a caminhos territoriais simbólicos, de pertença, cuja funcionalidade de uma simples porta pode fazer despoletar na transferência íntima de quem a abre. Gaston Bachelard considera

¹¹³⁶ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.155

¹¹³⁷ Cf. as relações fenomenológicas subjectivas de Merleau-Ponty e a noção de entidade pessoal e de alteridade que o corpo em contacto com outros num meio objectual realizam por Jean-Paul Sartre (p.176-80). O exterior entendido com outra entidade corporal é percebido como um instrumento transcendente.

¹¹³⁸ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.24.

que a concretude da porta, como objecto organizacional de delimitação dual do espaço, integrado num dispositivo simbólico de afeição, pode retratar através da sua pura objectualidade, imagens de hesitação, tentação, desejo, segurança, respeito e saudação. “If one were to give an account of all the doors one has closed and opened, of all the doors, one would like to re-open, one would have to tell the story of one’s entire life”¹¹³⁹.

A porta apresenta a promessa da mensagem ao mesmo tempo que apaga o domínio do reconhecível, tendo tanto de constatação de presença como retrato de ausência, dum lugar já não habitado. Cabrita Reis refere que o seu trabalho “is referred to things I’ve already forgotten and certainly even more to others I haven’t found yet. My work is about absence and oblivion but also about a possible humanity”¹¹⁴⁰. A ausência e o esquecimento podem ao mesmo tempo que ocupam o vazio da representação humana, servir de constatação denotativa de uma passagem anterior e passada de alguém por aquela porta. Se o artista não recusa a metáfora da humanidade no seu trabalho, o vazio e o despojamento relacionam-se num retrato possível de uma densidade existencial remotamente implicada na construção da obra e que acaba por pontuar uma camada tanto imperceptível como indelével à sua superfície. A porta sendo assim conotada pela integração total ou parcial rememorativa ou transferencial de um dispositivo afectivo até a um dispositivo concreto isento de profundidade, revela a dimensão ontológica do homem, enquanto retrato emocional do ente, ou como refere Miranda Justo, o reajustamento do corpo, enquanto obliquação do olhar, através de uma imagem reflexiva¹¹⁴¹.

Essa obliquação do olhar implica uma divergente situação empírica com o corpo na qual se consegue ver o universo inteiro transfigurado, como dimensão especular que vai de si a si mesmo. A porta pode ser então o espelho opaco, que de certa forma não evidencia os traços exactos do vidro de uma janela, mas que por intermédio dela, pode conter um mapeamento sentimental do algo incapturável pelo acto mimético de representação e de observação (que não engloba em si o dispositivo fundamental de perscrutação do intraduzível num discurso lógico-empírico, do algo fundamental, que a

¹¹³⁹ BACHELARD, Gaston. *Poetics of Space*. Penguin Books. 2014, p.239.

¹¹⁴⁰ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.35.

¹¹⁴¹ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.177.

porta como instrumento de mediação pode conter). Contudo “há um outro lado desta porta. Mas a interdição não está em não poder passar para lá. Está no regresso impossível”¹¹⁴².



Figura 72- Pedro Cabrita Reis. *Una Casa*, 2000. Contraplacado, porta de madeira achada e gesso, 252x180x120 cm. Pedro Cabrita Reis.

O outro lado da porta demonstra a face obscura do real visível, a densidade inquietante do desconhecido. Por isso a porta em Cabrita Reis, quase sempre aparece fechada, integrada em molduras de vários materiais. A obra *Una casa* (2000) exemplifica a moldura feita em contraplacado e gesso que enforma a porta de madeira encerrada ao domínio interior, permitindo a experiência real de atravessamento, constituindo-se como verdadeiro elemento de uma construção arquitectónica, pela sua referencialidade e

¹¹⁴² JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.177.

dispositivo utilitário, enquanto se podem coordenar como mera presença instrumental. A porta é retirada de uma proveniência existente e de uma construção funcional, enquanto é reassociada em volumetrias divergentes da sua ocupação funcional (vemos os degraus de contraplacado e a própria moldura exterior ao domínio significante da porta), sendo agregada posteriormente em materiais diversos que por sua vez constituem com ela uma elaboração discursiva redesenhada ou redescoberta no seio potencial e funcional primeiro. A porta nesta sua nova totalidade objectual pode radicalizar as suas particularidades existenciais ou integrar-se agora como mais um elemento extra-funcional, e acabar como uma técnica de disposição escultural, ou até uma escultura tornada suporte de pintura (visto ela apresentar cor). Contudo a vertente abstracta da narrativa construtiva acaba por impregnar os territórios exclusivistas da forma como também os terrenos metafísicos da demanda existencial, formulando através da porta e das suas possibilidades de inserção num determinado espaço, o confluir do retrato presente/ausente que lá se encontra: presente porque ausente na verificação empírica; ausente porque presente na porta como meio simbólico de resguardo vivencial (real ou imaginário).

Como vimos anteriormente, as Casas de Cabrita Reis resultam de uma mistura consciente de diferentes conotações que resultam na evidência plástica dos elementos formais reunidos de forma fragmentária num todo heterogéneo, aludindo às contínuas rupturas e descontinuidades entre os sistemas de sinais alicerçados pelas relações semióticas. Tal como salienta Lóránd Hegyi, o artista actua em duas dimensões relativas à finalização conceptual. Por um lado, existe uma subsistência da ilusão da soberania absoluta da não-figuração abstracta, atemporal, universalista e transcendental na sua conotação significativa, que toma as formas geométrico-abstractas através de uma manifestação de equilíbrio determinado, sendo para isso usados materiais cuja evidência retorna à sensibilidade do visível pela sua identidade quotidiana e de uso corrente. Por outro lado, Hegyi refere que o artista quebra as regras formais, toda a homogeneidade, todas as convenções da abstracção geométrica, reinterpretando formas quase abstractas como objectos mágicos, enigmáticos¹¹⁴³. As casas reúnem na sua condição formal e

¹¹⁴³ HEGYI, Lóránd. *Sightless Cities- Periphery experiences in the labyrinth of deserted rooms* in BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (coord.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano.1999, p.14.

conceptual de presença uma oscilação funcionante e significativa na acepção interpretante que delas possamos retirar. As categorias formais-fenomenológicas assentes sobre a linguagem artística parecem encontrar-se em polos antagónicos subversivos e provocadores. Através desta dualidade matéria prática-mágica, o artista parece conseguir uma perturbação da possibilidade distinta e clarificada da sua função conotativa. O significado (se ele existe) parece integrar-se numa relação que tem por base uma estrutura formal-fenomenológica, assente numa consciência historial das categorias da linguagem da arte, e numa incessante procura alternativa para uma consciencialização ordenadora dessa mesma linguagem. Porque se as suas formas abstractizantes ou referentes a sistemas geométricos de figuração mantêm a sua presença, a sua corporalidade, permitindo uma leitura tradicional da construção formal, as suas diversas partes construtivas podem-se encontrar num desfazamento lógico numa contextualização funcionante flutuante, onde as suas funções não especificam o propósito objectivo que estes valores formais preenchem nem de que método e consequente relação concreta lhes podemos atribuir¹¹⁴⁴. Estas assemblages arquitectónicas sugerem uma materialidade construtivista ao mesmo tempo que salientam problematizações sobre as conotações elementares da interpretação e da sua aplicabilidade.

Alexandre Melo caracteriza a casa de Cabrita Reis como tendo “a dimensão do mundo, não tem fim nem tem limites, tem a dimensão nómada do movimento, tem a energia imortal dos construtores... o frio da inteligência, o calor da respiração... a grandeza física do trabalho de construção”¹¹⁴⁵. As casas na sua ordenação espacial, contempladas pela sua imperfeita completude e integradas na organização local dimensional são demonstradas na sua exequibilidade construtiva na série das *idades cegas* (1998-99). Nelas o artista experimenta soluções plásticas recorrentes (o uso da madeira, do contraplacado, a assemblage de materiais heteróclitos), investe nas contingências espaciais do lugar (na utilização de muros, paredes, cantos), revelando ou demonstrando a sua presença acabada conceptual na sua impossibilidade de terminar o interminável. As casas transfiguram-se, transmutam-se por pequenos apontamentos ou soluções estéticas

¹¹⁴⁴ HEGYI, Lóránd. *Sightless Cities- Periphery experiences in the labyrinth of deserted rooms* in BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (coord.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano.1999, p.15.

¹¹⁴⁵ MELO, Alexandre. *As cidades não têm entrada nem saída, não têm ordem nem paisagem* in *Ibidem*, p.53.

que renovam a aparente sequencialidade reprodutiva da série. Para Melo, este conjunto de casas, na cidade organizada pelo artista, não existe entrada nem saída, não têm ordem nem paisagem. Sempre incompletas, têm de ser permanentemente reconstruídas. “As cidades estão sempre em construção, estão sempre inacabadas. Os bocados das cidades têm de ser presos uns aos outros, colados, atados, atamancados, improvisados, inventados, para que não se desmorone tudo, para que fique alguma coisa, para que algumas coisas existam”¹¹⁴⁶. A existência da construção parece ser a metáfora com que Cabrita Reis intensifica no mundo a presença do seu gesto, da criação singular, enquanto metodologia artística cuja ocupação territorial evidencia-se a si na evidência do artista. A cegueira tal como nos auto-retratos já mencionados anteriormente, tem como eixo referencial a impossibilidade da demonstração particular despojada de véus com que o artista se dá ao mundo, antes a existência de um intervalo, de uma ruptura entre o indivíduo e o mundo formal-sensível impõe o terreno ilimitado. O nomadismo conceptual e objectivo, cuja presença-em-devir lança Cabrita Reis na existência da forma construída, enquanto impõe uma limitação à sua própria interioridade, como um certo pudor exclusivista, onde a dimensão interna ilimitada, transfere-se para o eixo externo pela ocupação imperfeita. As cidades são assim cegas porque a sua constituição enquanto cidade, enquanto ocupação do espaço parece tanto referir-se às suas dimensões extensivas como de contração, não só pela dimensão diversa dos volumes, como também da sua relação dinâmica de presença afirmativa e de presença recôndita. Tal como Melo indica, a cegueira potencia-se na cidade pela sua impossibilidade de direcção, onde não existe nem entrada nem saída. Não têm princípio nem fim, “não são para entrar em lado nenhum. Porque não há para onde ir. Já estamos no único sítio que há, que é o mundo”¹¹⁴⁷.

¹¹⁴⁶ MELO, Alexandre. *As cidades não têm entrada nem saída, não têm ordem nem paisagem* in BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (coord.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano.1999, p.53.

¹¹⁴⁷ Ibidem.



Figura 73- Pedro Cabrita Reis. *Cidades cegas #4*, 1998. Aluminum, cardboard, plywood, wire, acrylic paint on cardboard, enamel on glass, 2 elementos (esquerda: 205x105x105; direita: 205x105x105 cm).

Pedro Cabrita Reis Charta.

A ordenação da paisagem torna-se assim inexistente, tal como a disposição elementar do local como construção dos elementos circundantes de organização devolve a sua imagem construída, como única referência. Poderão estas cidades ser a construção da presença possível, enquanto acto de meta-construção? Terão estas cidades a funcionalidade única de não ter função? Será a funcionalidade apenas o recurso possível com que o artista se socorre para fazer desembocar a utilidade numa outra narrativa? Será a construção a posição perfeita e absoluta do gesto conclusivo de uma plenitude

A obra *cidades cegas #4* (1988) apresenta dois elementos construídos através de alumínio, contraplacado, madeira, arame, esmalte sob vidro, assentes em duas paredes de exposição, ou recorrendo à funcionalidade prática de uma espécie de observatório num topo de uma torre ou muro, que observa a linha do horizonte, como também explora a possibilidade factual de uma janela de uma qualquer construção habitável. A analogia estende-se apenas e somente à recorrência prática e plástica com que Cabrita Reis desenvolve as premissas planificáveis da edificação da casa, exemplificado nesta obra

com a utilização num dos elementos de uma janela com um sistema de abertura corrediça. O recurso dos materiais bem como a sua concepção e complexificação singulares, onde cada casa, apresenta a sua própria morfologia, denotam no anonimato referencial e projectivo, uma privação de qualquer função preestabelecida e presumível, impondo antes, uma valência e conjunto de soluções assentes em regras, sistemas operativos, qualidades dos materiais e conceitos pertencentes à esfera imperfeita da possibilidade infinita de recorrências plásticas divergentes e irrepetíveis. O que vemos no elemento da esquerda prende-se com uma utilização de intencionalidade prática que se desvia radicalmente da estrutura exequível da solução arquitectónica tradicional, onde a inserção do objecto no espaço é realizado através de um rasgão violento exercido sobre a parede, tal como a sustentação da própria casa, evidenciada pelo revestimento do contraplacado, é enquadrada e revestida de fio de arame colocado ao longo do seu corpo. O projecto resultante concentra as forças empíricas na procura de uma harmonia alternativa, onde a realização conceptual das assimetrias e das soluções divergentes, apresenta noções anti-normativas, subversivas e desestabilizantes, realçando a geometria dos volumes, o diálogo impossível com a representação imagética da casa corrente, ao mesmo tempo, que enuncia as composições plásticas identitárias da sua morfologia, como uma espécie de anarquia libertária, que ao romper com as soluções metodológicas, investe numa alter-realidade ilimitada, cujo gesto plástico determina a concepção simbólica do acto de construir.



Figura 74- Pedro Cabrita Reis. *Cidades cegas #6/BÜRO*, 1999. Aluminum window frames, plaster board, plaster, wood, fluorescent lights, bricks, graffiti, 360x900x560 cm. Pedro Cabrita Reis Charta.

Por sua vez obra *cidades cegas #6* (1999) utiliza o espaço vazio para desenvolver um território aproximativo de uma cidade, composta por vários elementos aproximados na sua morfologia compositiva, impondo-se pela sequencialidade plástica e rítmica dada pelas dimensões volumétricas, pela pintura e pela iluminação no topo dos blocos. Neste exercício compositivo Cabrita Reis aproxima-se da construção e do território habitáveis dados pela disposição das casas e dos seus elementos que integram uma aproximação verosimilhante das condições práticas de devolver aos sentidos e percepções uma noção da presença de um conjunto de casas. Existe nelas uma inquietação estranhamente familiar, de presença cuja ocupação denota algum movimento antecedente à observação. Porque se estas casas recorrem às planificações estruturadas dos diálogos entre si das volumetrias aproximadas e pela composição sintética rectangular, algumas das soluções evidenciadas pelo artista impõem na estrutura certas condições vivenciais, reais ou imaginárias, próximas da função utilitária da estrutura ao mesmo tempo que próximas de uma simbologia referencial dessa mesma habitabilidade. Para além da conjugação dos planos entendidos pelos três elementos, representados pela recorrência plástica das

soluções da madeira, do contraplacado, do gesso cartonado, dos caixilhos de janela em alumínio, dos tijolos e das luzes fluorescentes, caracterizadores da totalidade prática da composição arquitectural de uma casa, a utilização explícita de grafitti nas paredes despoleta conotações empíricas desviantes da solução primordial construtiva. É como se estas casas tivessem vida, ou fossem linhas de continuidade entre o imaginário artístico e a ocupação real e demonstrável da passagem de vida pelo território das *idades cegas*.

Voltando à reflexão anterior da conjugação possível entre a ordem e o caos, a tinta utilizada na escrita *ad libitum* nas paredes realiza a caotização, o devir da pureza geométrica bem como das soluções arquitectónicas verosimilhantes. O grafitti introduz na obra uma concepção de “coisas pequenas, subtis, escondidas”¹¹⁴⁸, que ao tomar uma proporção dimensional afectiva, emotiva, denotativa de certas recorrências vivenciais contingentes ao momento da sua efectuação na parede, proporcionam novos significados modelados como simbologia de pertença ou de confrontação radical do espaço de inserção. Estes novos significados, para Pinharanda, sustentam-se numa metamorfose e não num mero trocadilho ou novidade, porque “uma parte de uma casa... um muro divisório, dispensam elementos e escalas que os confundiriam com a realidade objectiva e absorvem outros- serão sempre isso que podiam ser e outra coisa que ultrapassa a evidência do que são revelando um passado arquetípico e futuro”¹¹⁴⁹. O grafitti integrado numa divisória exterior da casa proporciona a conjugação e a ultrapassagem num mesmo plano da realidade objectiva, enquanto a inclui como plena possibilidade, numa desfasagem da evidência objectiva e numa inserção arquetípica denotativa de uma experiência retrospectiva ou prospectiva. Daí estas cidades cegas sustentarem-se em princípios primordiais de construção para depois de constituírem das suas valências verosímeis na exploração de novos territórios: territórios ocupados pela imaginação com base na realidade.

A realidade eventual do mundo natural, para além das funcionalidades dos materiais incrustados na obra como produtos significantes da construção universal, identifica-se numa dimensão acontecimental do real palpável, táctil, visível e englobante de toda a

¹¹⁴⁸ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.53.

¹¹⁴⁹ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.102.

envolvência. A natureza encontra em Cabrita Reis um espaço dimensional do plano dialético construtivo presença significante/assignificante; realidade real/realidade imaginária na sua capacidade plena de pura permanência e de pura realização constatável da sua dinâmica, conjuntamente nas modalidades técnicas e práticas da obra. Se os materiais podem pertencer ao domínio supra-real da identidade particular empírica de um dado objecto ou de uma dada construção personalizada a partir de um dispositivo preexistente, a natureza pode pertencer à reunião sincrética de duas modalidades de existência. Por um lado, a realidade do real eventual, onde a natureza torna-se mais um elemento de confrontação e conjugação no campo dimensional conceptual. Por outro, a realidade do real imaginário ou imaginável pela infra-valorização das suas particularidades concretas experimentadas pelos domínios dos sentidos. Esta dimensão valorativa serve para dar sentido conceitual a um campo alusivo da natureza, ou seja, não a uma natureza empiricamente constatável, mas uma natureza cuja densidade metafórica se encontra lá expressa. Uma natureza cujo sentido ultrapassa a ordenação sensual e normativa do contacto com as suas características para desembocar numa alter-realidade ambígua, cujo chamamento da ordem natural encontra-se enformada por uma espécie de véu processual, que contém na sua materialidade a capacidade ideativa de inserir uma linha de continuidade, dotada pela ordem do pensamento, capaz de juntar os dois elementos – matéria/natureza¹¹⁵⁰.

Para Cabrita Reis a natureza desaparece como ponto de referência na arte contemporânea, “de tal forma a perdemos dentro de nós que chegámos ao ponto em que o exercício da arquitectura é o único modo de tornar o mundo compreensível”¹¹⁵¹. A arquitectura, ou o exercício aproximativo e mimético sem deixar de ser uma confrontação com as práticas e técnicas arquitecturais, toma a definição territorial da natureza englobante, que desenvolve a partir das premissas visuais do mundo natural circundante, impondo a marca ou o gesto ontológico de pertença como possível recuperação ou não do contacto existencial com a natureza, “uma vez que mesmo olhar para uma árvore é impossível sem a ver como parte de uma elevação que inclui a minha sombra, a linha do

¹¹⁵⁰ Esta interpretação que o artista faz da natureza é integrada na ideia de José Gil sobre a capacidade da arte contemporânea albergar como conceito o meio natural (p.298-302).

¹¹⁵¹ SEARLE, Adrian. *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.67.

horizonte, o espaço entre ambos e o desenho dos passos ou do caminho entre esses pontos”¹¹⁵². O artista encara assim a arquitectura como a conquista do espaço que por sua vez leva à perda da natureza, da sua envolvência e da sua dinâmica vital no processo enérgico de movimentação do homem. “A perda da natureza é uma ferida, ainda ou para sempre, a ser fechada. A ser sarada. Só os artistas podem fazê-lo”¹¹⁵³. Contudo Cabrita indica que a recuperação da natureza não passa pelos cortes epistemológicos de radicalização das tendências substanciais das práticas artísticas, “em vez disso, estou muito mais interessado ou comprometido num gesto de reconstrução. Interessa-me mais o acto de fazer. Montar coisas, estabelecer um lugar da memória como capacidade de construir”¹¹⁵⁴. A memória talvez não necessite de uma certa evidência nostálgica da captura da natureza em fuga, mas seja um gesto condutor que abre no meio natural um espaço íntimo e de pertença, porque “tendo perdido a confortável certeza de fazermos parte da Natureza, resta-nos apenas a percepção do Eu”¹¹⁵⁵. O Eu-artista pode assim construir no lugar natural, a natureza ontológica perceptível da identidade enquanto construtor no e do território¹¹⁵⁶.

¹¹⁵² SEARLE, Adrian. *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.67.

¹¹⁵³ Ibidem, p.70. A perda da natureza ou os perigos que ela enfrenta são referidos por Rosario Assunto (p.304-05) e Rosi Braidotti (p.287).

¹¹⁵⁴ Ibidem, p.70.

¹¹⁵⁵ Ibidem, p.70.

¹¹⁵⁶ Deste modo o artista não convoca a noção de segunda natureza explorada por Alberto Carneiro, mas integra a vertente da segunda natureza desenvolvida por Jane Benett (p.266-67), onde é pensada como um agregado cultural, desenvolvido através do homem, ou como José Gil, integra a natureza num conceito expandido de referência (p.298-302).



Figura 75- Pedro Cabrita Reis. *A room for a poet*, 2000. Tijolos, cimento, madeira, dimensões variáveis.

Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

A obra *A room for a poet* (2000) identifica a casa como meio simbólico de actuação das forças do homem no território a partir das evidências da medição, da elaboração, da concatenação processual de várias dinâmicas construtivas, realizadas através dos materiais cognoscíveis do mundo formalista preexistente, com a verosimilhança que a capacidade reformulável tem na captação de uma outra ordenação e captação das forças matéricas na elaboração do projecto. A casa encontra-se numa dimensão física real, experienciável, concretizável pela ordenação dos sentidos, localizada num sítio predeterminado. Daqui existe não só a intensidade local de submergir a casa numa cadeia eventual acontecimental de ações, fluxos de energias, trocas de intensidade natural entre a natureza e a construção real, mas também a presença concreta de aspectos relacionais da usura do tempo cujos efeitos se podem abater sobre a construção. Ainda percebemos como a passagem do tempo na sua ordem cíclica e motívica alastra uma diferenciação qualitativa no seu contacto com os materiais. Cabrita Reis estende numa linha de continuidade a realidade do real. Uma realidade concreta no sentido material do termo, cuja organização e disposição material recupera o sentido horizontal da geografia do

território, como também uma realidade do real verosímil cuja disposição real engloba-se na casa formulada extra-obra, através da continuidade num corpo estranho dessa mesma casa. É como se ela sofresse uma inserção protésica extra-funcional, cuja ruptura evidenciasse os processos individuais da forma emancipada do seu uso. Pinharanda questiona a relação teleológica desta junção: “E porque ergue PCR uma Parede dentro ou sobre ou atravessando outra parede? Pois não se atravessa um Corpo noutra corpo, com lança ou bala ou sexo em riste?”¹¹⁵⁷

Parece haver aqui uma simbiose erótica-genésica no crescimento pulsional do desejo de erguer forças tensionais na captura de novas dimensões organizacionais, relacionais, pese embora a sua concepção dilemática no espaço real. O muro de tijolos abre novas dimensões no território existente, cuja organização foi formatada pela construção da casa e que por intermédio da sua envolvimento acabou por determinar as continuidades locais da natureza em contacto com o habitáculo existencial, da mesma forma que o território formado por esta evidência torna-se novamente local polarizador de forças estranhas ou melhor, estranhamente familiares e novas, quando o artista lá deposita uma nova delimitação espacial no território, para a partir dele se poder fazer novas conjugações ilimitadas do espaço natural. O artista salienta que a sua demanda processual artística sempre se tratou de proceder segundo um raciocínio interiorizado, subjectivo, grave, motivado pela oposição entre a noção que o homem tem de si mesmo e a consciência que tem da natureza, “diria que encontro na casa como conceito filosófico uma materialização absoluta dessa perda sem remissão que é o afastamento entre o homem e a natureza...”¹¹⁵⁸. A duplicidade causal da casa, neste caso em concreto, da inserção extensiva do muro na casa já existente, torna-se assim o meio de materializar o pensamento, o meio de incorporar o seu corpo no interior de um outro corpo, cuja relação dinamiza novos processamentos conceptuais na possível afirmação da presença existencial em constante devir¹¹⁵⁹.

¹¹⁵⁷ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.76.

¹¹⁵⁸Entrevista de Cabrita Reis a Michel Hubert Lépicouché, *Espacio/Espaço Escrito* Barcelona, no.13/14 (1997), p.172. in PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Como serão os sonhos dos cães?*” in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.25.

¹¹⁵⁹ A mutação da sensação em intuição em Oswald Spengler in SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfologia de la historia universal*. Volume 1. Espasa-Calpe, Madrid. 1958, p.142; p.223. Cf. a noção de espaço virtual de David F.Summers (p.201).



Figura 76- Pedro Cabrita Reis. 21 brick columns, 2005. Estrutura em ferro, tijolos e cimento, dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

“Todos nós sentimos, vaga e obscuramente, as infinitas potencialidades da vida que em silêncio esperam o momento em que serão chamadas do sono para a clara e intensa luz da consciência. Não é o grau de infecção, mas o grau de intensificação e iluminação que é a medida da excelência da arte”¹¹⁶⁰. A arte para Cassirer serve como meio simbólico de adaptação da realidade do homem natural e da sua iluminação interior, que o conduzirá através das malhas poéticas do acontecimento artístico. Para o filósofo, o caminho da civilização passa não só pela captura racional e epistemológica do avanço técnico e tecnológico que traça a progressiva história linear da evolução da espécie humana, como também por uma outra ordenação fundamental, expressiva da sua riqueza e dimensões abscônditas do pensamento muitas das vezes traduzidos à luz de uma razão divergente da razão racional, ao que chama *animal symbolicum*, ou seja, para os limites orgânicos da

¹¹⁶⁰ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. Guimarães Editores, Lisboa. 1960, p.252.

existência humana, e contra a inversão da ordem natural, o homem tece na arte, uma emaranhada teia da experiência humana. Uma teia cuja relação ontológica fortalece o progresso humano em termos conceptuais, experienciais, e das próprias relações mantidas entre si. O homem submerso no seu universo simbólico potencia novas propostas de realidade no seio da realidade, ou como afirma, “a realidade física parece recuar na proporção em que a actividade simbólica do homem avança”¹¹⁶¹. Apesar de arte socorrer-se destas duas vertentes aparentemente opostas, a realidade é inserida na obra como mais uma dimensão possível de acção e não apenas a constatação meramente mimética da observação. À luz da consciência de que nos fala Cassirer, o homem pode transportar para a superfície a potência submersa da sua intimidade, conjugando-as posteriormente na experiência artística. Cabrita Reis transporta esta dualidade real/imaginário para a obra numa intensidade processual ambígua, onde as fronteiras da natureza natural e da natureza recriada parecem-se esbater.

A obra *Brick columns* (2005) organiza as tensões elásticas do mundo da forma e do mundo natural em vias de ser assimilado superficialmente por essa penetração invasiva do espaço. Os valores formais agrupam-se em várias colunas verticais de tijolos assentes numa estrutura suportada pelo ferro e cimento, cujos 21 elementos organizam-se em redor de uma árvore preexistente numa paisagem natural. A invasão ocorre na epiderme formal natural, cuja ambivalência processual denota duas identidades diversas, passíveis de serem conjugadas pela natureza artística da representação imaginária. A ocorrência do ajuntamento dos elementos estranhos no mundo natural investe-se daquilo que Cassirer classifica como a potência encontrada no sono do silêncio pronta a ser recuperada pela iluminação artística e consequentemente trazida à luz da consciência. Esta consciência acarreta um sentido planificado de trazer a possibilidade infinita da forma até à demonstrável exterioridade clara. O lado natural da forma, a natureza que irrompe da árvore, pode tornar-se passível de ser subsumida no retrato artístico, sem no entanto, perder nenhuma das suas virtudes intrínsecas nem desvincular-se do seu percurso vital, sujeito à passagem do tempo. A natureza engloba o corpo estranho como albergue conceptual compossível de um retrato absoluto das forças reais e simbólicas, como numa igual instância continua a sua trajectória impassível e determinada, excluindo a infiltração

¹¹⁶¹ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. Guimarães Editores, Lisboa. 1960, P.54.

interior de um outro corpo. Os tijolos, como elementos estruturais de uma casa inserem-se na paisagem como a possibilidade evidente de formular conquista do território, mas também pela vidência experimental de propor novas realidades na realidade. Pinharanda escreve que “há um desejo de Terra que é um desejo de vida e uma pulsão de morte. Desenhar uma paisagem... possuir a terra por conquista. Manter a terra. Construir nela uma casa como imagem de uma torre de atalaia”¹¹⁶². Serão os tijolos desenhados na superfície da terra um início ou os vestígios finais de uma antiga torre de controlo possessivo? Poderá a natureza resistir às forças humanas de nela rasgar, esventrar o solo de forma a constituir a presença civilizacional desejada? Ou não será a árvore a promotora local que actua sob as forças materiais dos tijolos, coordenando e limitando o espaço à volta da sua magnanimidade supra-sensual? A natureza pode dar-se à obra, sem, no entanto, se dar por completo até ao ponto da ruptura das suas instâncias definidoras da sua substância nevrálgica. Talvez seja, como refere Cabrita Reis, a possibilidade de edificar pela construção um lugar da memória em conluio com as forças naturais, sem com isso as apropriar.

No entanto quando o artista utiliza ou demonstra na obra certas particularidades das forças naturais, da sua ambiência e das suas características relacionais com os restantes materiais lá depositados, supõe na natureza um princípio da realidade existente que desde a sua superfície até a uma outra profundidade conceptual, retém na sua condição uma vertente puramente demonstrável pertencente à ordem dos sentidos. Os sentidos, quer os do artista, que projectaram ou transferiram como extensão de si para o mundo natural, quer os do observador que após a finalização da obra se encontrar no seu estado expositivo significativo, intensificam-se na demanda real ou metafórica da perscrutação das qualidades objectuais inseridas nos desígnios distanciados das formulações naturais do mundo concreto. O que nos leva então a interrogar a finalidade e o propósito de representação que a natureza tem na obra. Terá a natureza a emancipação necessária para se afirmar como um estado de permanência impassível natural, ou será a natureza integrada num princípio desviante da sua condição primordial, tomada como mais um elemento construtivo? Se Cabrita Reis tanto usa a natureza como meio ambiente de projecção espacial das peças lá integradas, a natureza poderá ser uma outra espécie de

¹¹⁶² PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.102.

idealização icónica, serve como elemento metafórico de um campo alusivo às suas particularidades evidenciada pelas percepções imaginárias sustentadas numa realidade experiencial. Essa sustentação dá-se na apreensão de uma *para além* concreto, onde os indícios significantes da realidade tanto se deixam captar o início representativo de algum elemento natural, como também são eles portados sígnicos de espelhamento perceptível das forças naturais, fazendo com que tanto a natureza como a sua alusão enquadrem-se na totalidade divergente com que o artista enforma os seus processos construtivos. Miranda Justo a propósito dos princípios de realidade mimética e da sua duplicação, refere que a representação de uma determinada coisa se sustenta pela criação de um sinal da coisa que se apresenta em vez da coisa, porque a representação rompe com o representado para poder mascarar a representação e permitir uma utilização do representado que se serve como um exercício de um poder manipulatório. Já a duplicação investe-se de um outro paradigma, cuja função evidencia um ponto de rotura com o mundo. Na repetição duplicada não há rompimento parcial com o objecto, mas sim com a função, porque a “função originária é desinvestida e o objecto fica exposto a uma espécie de nudez funcional: guarda o significado (ou uma memória do significado) da função mas perde a função. E ao perder a função abre-se de pronto a outras funções”¹¹⁶³. Cabrita Reis, contudo, parece-nos que não utiliza de uma forma constante a natureza na sua concretude explícita como veículo de manipulação divergente para daí se socorrer de outros propósitos teleológicos. O que o artista pretende da natureza prende-se com essa perda referente, como refere, e a sua possibilidade de inserção no universo construtivo de modo a voltar a ser um ponto referencial, não só por uma caracterização auto-emancipada das suas particularidades, como também pela ligação directa das forças materiais com as forças naturais. Em Cabrita Reis a representação da natureza não rompe com o representado, embora muitas das vezes o acto de duplicação seja interligado à referenciação do mundo natural, não só porque a função originária é deslocada do seu ponto permanente substancial, abrindo vias para uma espécie de investimento metafórico,

¹¹⁶³ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.148.

mas também mesmo o objecto duplica-se numa vertente imaginável da sua condição real¹¹⁶⁴.



Figura 77- Pedro Cabrita Reis. Waterfall, 1991. Vidro, escada de ferro, jarro de vidro e água, 265x39,5x30,5 cm. Pedro Cabrita Reis.

A obra *Waterfall* socorre-se desta duplicação, onde o objecto desvia-se da sua função primordial, abrindo o caminho para uma intencionalidade divergente do seu propósito inicial. *Waterfall* (1991) apresenta na parede de um espaço expositivo uma representação

¹¹⁶⁴ Cf. a condição da natureza demonstrada por Lyotard (p.237-38). Contudo não se pode verificar a perda do lugar porque a natureza não domina o plano. os conceitos de paisagem propostos por Serrão e Assunto permitem uma maior aproximação, sem, todavia, a obra inscrever-se numa dinâmica paisagística estruturada pelo artista.

de uma escada encimada por um jarro contendo água. Numa primeira instância aquilo que surge no nosso entendimento enquanto observadores, prende-se com o facto de Cabrita Reis utilizar o material e as suas consequentes formas através de uma estratégia concreta de demonstração icónica dos materiais finalizados juntamente com um elemento natural (neste caso a utilização de água). Não nos parece existir um princípio de representação no sentido que lhe dá Miranda Justo, pelas suas características evidenciarem ou aproximarem a realidade do real funcional ao dispositivo artístico, num acto de duplicação ou repetição dos valores formais dos objectos e não tanto através de um processo desviante da reificação material. Tanto a escada como a jarro, oferecem a plena integração acústica da sua imagem na referência real do mundo empírico funcional. As suas particularidades formais apenas se inserem na contingência contextual de uma determinada espécie de fabrico ou manufactura (se eles são assim, podiam ser de outra forma estética, que cumpririam na mesma a sua funcionalidade objectiva). Contudo o título (queda de água) abre-nos o caminho interpretante para uma dimensão subversiva da mera duplicação, porque se realmente a duplicação encontra-se presente na perda objectiva da funcionalidade da escada e do jarro, onde agora estes elementos permanecem na obra como pura imagem, como pura referência estética, o princípio de representação pode contudo, juntar-se à duplicação, oferecendo-lhe uma caminho desviante da sua génese eventual de significar o assignificante, desembocando numa constatação narrativa manipulada pela intencionalidade ideativa do artista. Cabrita Reis demonstra a possível intencionalidade de redesenhar a vertente conceptual da matriz puramente funcional dos objectos, pela pertença desviante do não-significado interpretante. Porque se os elementos se dão ao espectador pela sua materialidade, o título compositivo do artista enceta-se numa concretização manipulada de uma outra realidade assente sob os moldes do real: numa realidade que tem por base a intencionalidade concreta dos objectos manufacturados para uma finalidade, que se abre a um real objectual urdido pela trama narrativa-imaginária, cuja proposição parte dos desígnios ideativos de quem elaborou esta convergência radical. Esta obra pode então abrir-se a um princípio de representação como a um de duplicação, onde o elemento natural, a água, catalisa a produção múltipla da narrativa associativa assente sob o princípio da realidade.



Figura 78- Pedro Cabrita Reis. *Ut cognoscant te*, 1990. Madeira, gesso e tubos de cobre, 94x78x78 cm.

Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

Uma semelhante inserção representativa e repetitiva apresenta-se na utilização mimética de Cabrita Reis designar o elemento natural da água através das construções de poços e cisternas. A obra *Ut Cognoscant Te* (1990) apresenta o molde real de uma espécie de poço construído em madeira, gesso e tubos de cobre que enformam por um lado o princípio de representação da sua funcionalidade ao mesmo tempo que se oferecem ao observador pelo seu acto duplicativo da realidade. Da mesma forma que numa primeira instância a sua evidência construtiva suporta a intenção concreta e experienciável do observador se encontrar perante um poço tapado, onde a inserção de um tubo, remete-nos para o indício mimético de um sistema de transporte de água, ou de ligação entre vários canais, mas que foi cortado para apresentação final, o princípio de representação pode-se estabelecer a partir da exposição inicial do objecto em questão. Só que por um processo inverso. Se na obra anterior o título juntava as peças numa composição narrativa extra-funcional, onde o jarro com água abria-se na exposição como a potência condutora dos dois actos imagéticos que se podiam estabelecer, aqui é precisamente a água o elemento fundacional de toda uma actividade e propósito funcional do poço, que se encontra ausente, que necessita de um princípio de representação para colocar a água dentro do poço, como colocá-la a jorrar do tubo.

Esta imaginação do elemento natural é referida por Pinharanda como se tratasse de uma “sede, uma enorme sede que a Água exige e a arquitectura cumpre”¹¹⁶⁵. O silêncio da sede parece estabelecer-se na demanda imaginária ao mesmo tempo que elementar como um recurso matricial de toda a existência e de toda a sobrevivência, que a arquitectura promete como particularidade representativa e como índice de envolvimento do elemento natural. “A pesada sabedoria da Memória conduz PCR aos lugares mais antigos: onde a vida se guarda; onde se guarda aquilo que havia antes de tudo: a água; um dos lados por onde começa a civilização”¹¹⁶⁶. A água quer no seu princípio exclusivo objectual, entendido pela realidade visível, quer o seu índice metafórico ou alusivo num campo conceptual envolvem a natureza como eixo referencial simbólico de pertença. Ramos Rosa escreve que “a água é um movimento de solidão materna/um inesgotável nascimento uma agonia de esfera/com a nostálgica eloquência de um incessante recomeço”¹¹⁶⁷. Cabrita Reis escreve a propósito das suas construções: “a água. A procura de água e os modos de a transportar, fazê-la passar de um lado para outro lado. Rios que nascem das mãos dos homens. Esculturas e desenhos. A cor branca do gesso...”¹¹⁶⁸. Como também: “lagos ligados a depósitos, ligados a canais, ligados a tanques, ligados à sede dos animais e dos homens, das flores e das árvores, até ao interior da terra”¹¹⁶⁹. Seja sob uma vertente alusiva ou puramente presencial, a água significa o fluxo energético que mobiliza e desdobra as motivações existenciais ao mesmo tempo que investe até ao interior da terra, a necessidade de o artista lá depositar as suas construções.

Um dos elementos fundamentais na construção escultórica, na utilização da instalação como meio de produção formal prende-se com a integração de luz artificial (luzes néon) na ambiência real e conceptual da iluminação do projecto. Com isto Cabrita Reis aproxima-se da inclusão naturalista da dimensão lumínica concreta que rodeia ou expande o objecto quando tomado num contexto exterior, ou simbolicamente falando quando o sol se abate sobre o elemento revelando-o, desvelando-o à luz natural, formando posteriormente na sombra as suas particularidades reflexivas. Mas ao mesmo tempo o

¹¹⁶⁵ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.122.

¹¹⁶⁶ Ibidem, p.68.

¹¹⁶⁷ ROSA, António Ramos. *Poesia Presente Antologia*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2014, p.272.

¹¹⁶⁸ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.272.

¹¹⁶⁹ Ibidem, p.306.

feixe de luz é introduzido numa espécie de crescimento endógeno, onde a natureza do sol impossibilitada pela opacidade exterior, é introduzida na génese interna do objecto escultórico, como um meio auto-gerador e auto-inclusivo capacitado de ser a vertente mediadora entre a luz natural e artificial. Será, no entanto, tal como vimos anteriormente com o elemento natural da água, a luz individua-se como acto mimético do sol, ou funciona numa outra dimensão, operando como catalisador construtivo no alicerce conceptual da obra? O sol será transposto para o interior da obra ou será a obra a geradora interna do sol no seu seio matricial? Para João Pinharanda o sol não é representado pela luz artificial das lâmpadas que são integradas nas peças, quando afirma que não existem metáforas poéticas naturalistas nestes trabalhos de construção, apenas uma transferência de sentidos entre a glória e a tragédia humana da construção do “seu mundo fora do mundo da natureza e a tragédia e a glória da construção do mundo do artista, simultaneamente fora do mundo humano e do mundo natural. A luz não está ali para ser luz mas por ser cor. E a cor é uma energia latente que explode ao ser olhada”¹¹⁷⁰.

O autor radicaliza os processos de Cabrita Reis, ao entender a natureza como uma pura exclusão da entidade significativa da construção da obra, onde a natureza actua pela transferência de significações entre o mundo natural e o mundo individualizado do artista. Contudo se deduzirmos a luz como um processo projectivo emancipado de significação e localizado nas circunstâncias luminescentes da cor, o artista refere que “colour speaks for visual intensity, and constructs space in the same way as light or as a brick Wall”¹¹⁷¹. Será então a luz integrada na obra como pertencente ao domínio exclusivo de gerar espaço organizacional, como mais uma ferramenta dinâmica de construção e elaboração local de delimitações de fronteiras e territórios? Terá a luz artificial, através da sua exclusão natural de comparações miméticas ou representativas de índices naturais, a transferência da pureza abstracta da significação elementar ao ser enquadrada como linha de continuidade entre os materiais? Cabrita Reis refere a cor como “pura cor, um gesto simples, as duas coisas juntas num só acto. Um território de total e radical ausência de memória. Um Eu puro. Talvez que isso seja inatingível”¹¹⁷². Este território ausente de

¹¹⁷⁰ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.156.

¹¹⁷¹ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.41.

¹¹⁷² SEARLE, Adrian. *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.86.

referentes intelectivos e emotivos pessoais, pode representar o *eu puro* de que fala o artista, na inserção monocromática da luz, pela sua intensidade geradora de iluminação, alumando a restante dimensão da obra, tentando apagar da superfície resquícios, vestígios, ou marcas ontológicas deixadas por si¹¹⁷³, na conjugação matérica de que a obra é feita. Cabrita Reis esclarece que a utilização de luzes néon no seu trabalho devem ser olhadas e integradas como um outro qualquer material como o ferro, o tijolo, a madeira ou o vidro. “A neon tube even when switched on does not provide illumination. It is a simple and humble device that generates light, which has to be considered as another component with its own texture, density and that, like others, occupies a particular space with a certain intensity”¹¹⁷⁴.



Figura 79- Pedro Cabrita Reis. Les heures oubliées, 2004. Tijolos, cimento, luzes fluorescentes e cabos eléctricos, dimensões variáveis. Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

¹¹⁷³ Convém referir que esta rasura das marcas pessoais, refere-se neste caso apenas à incidência solar, ou da projecção natural da natureza imiscuída na construção da casa. Como vimos anteriormente, a construção do artista toma partida da intensidade pessoal para daí formular propostas construtivas de habitações, casas, habitáculos como espelho territorial de si.

¹¹⁷⁴ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.35.

A obra *Les heures oubliées* (2004) parte da proposta de luz artificial como método de desvelamento ou de integração ordenadora da fórmula construtiva da casa inacabada, ou mesmo de uma casa em ruínas. Se a luz num determinado compartimento interior, ou numa determinada zona de acesso ou de integração de vários espaços actua sob o local, revelando-o, tornado a ligação entre a visão e o caminho possíveis, a luz neste caso pode ser o referente ordenador da disposição caótica da decomposição dos muros de tijolos, que se encontram delapidados, destruídos, expostos à usura do tempo. Contudo a vertente dispositiva da incidência lumínica não se insere numa espécie de caracterização ilusionista de idealização *ex nihilo*, porque Cabrita Reis insere-a à superfície visível da obra por intermédio de tubos fluorescentes limitados pelas suas molduras geométricas horizontais, cujos fios percorrem o corpo da obra num sentido vertical descendente até ao chão, onde por sua vez são conectados até aos geradores elétricos, compondo assim desta forma uma complexa teia tridimensional de jogos de luz e sombra, onde as paredes reflectem não só a sua problematização funcional, como também espelham a multiplicidade dos efeitos de luz dados pelos tubos. É o artista que declara as “luzes fluorescentes e cabos elétricos são linhas rectas e curvas”¹¹⁷⁵. A luz aqui integrada explora as dinâmicas construtivas do espaço num mesmo segmento de continuidade que os muros de tijolos envolvem e delimitam a sequencialidade espacial proposta pela construção. Se a luz oferece potencialidades reflexivas e imersivas de calcular e dinamizar o espaço, também oferece uma possibilidade de inventariação visível para os muros onde se encontra inserida. Talvez seja um elemento cristalino e perfeitamente identificável com os processos e técnicas de construção, ou talvez possa ser constituinte não só como material, mas também como uma unidade referencial cuja potenciação passe pela ordenação geométrica e racional na desordem da parede, cuja influência conceptual crie uma espécie de fronteira natural, ou zona limiar, entre a razão e o caos (p.108-11).

¹¹⁷⁵ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.326.



Figura 80- Pedro Cabrita Reis. The Umea piece, 2006. Aço e lâmpadas fluorescentes, 3 elementos (um 238x228x168 cm), (dois 229x224x150 cm), (três 238x208x166 cm). Pedro Cabrita Reis Todas as obras.

“Edificar será o que caracteriza com menos obscuridade a vocação do humano. E por aí, por essa instabilidade, por esse quase desequilíbrio que é quase uma ferida que não sara, que deve ir a percepção do meu trabalho”¹¹⁷⁶. Essa ferida entendida como a perda da natureza vai ao encontro de Cabrita Reis pela fragmentação da unidade natural, que na sua impossibilidade empírica de ser demonstrada na obra, requiere ferramentas remotamente obscuras de perscrutar na evidência dos materiais sinais deixados pela génese natural, como um lastro incognoscível, mas talvez pressentido não só pelo artista, como pelo observador. O artista indica que “o uso da luz no meu trabalho deverá ser entendido a par com o meu igual interesse pela água... a água interessava-me como uma espécie de matéria-prima original, um lugar de origem, um estado de graça que antecedia tudo”¹¹⁷⁷. A água reporta-se assim à uma identidade arquitectónica da sua vertente material, onde canais, depósitos, tanques, poços, cisternas desenvolvem o lado imagético-

¹¹⁷⁶ “Uma conversa por acabar” entre Jorge Molder e Pedro Cabrita Reis in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.48. Cf. a substituição dos órgãos pela técnica de Gehlen (p.256-57).

¹¹⁷⁷ Ibidem, p.49.

representativo dos seus valores formais. A criação dizia respeito aos materiais utilizados, confrontado pela antítese da presença/ausência ou da visão e da sua negação, da água como instância simbólica ou real no objecto de trabalho, que como uma espécie de metáfora visual omnipresente, incidia na procura da referência primordial encontrada na busca da origem, nesse antecedente de todos os antecedentes. Para o artista, estas ligações e estas metodologias de trabalho, feitas de presenças inferidas ou de constatações empíricas reportam-se a “um articular e uma construção... que se refere a si próprio com um sinal de uma procura de um qualquer princípio... essa procura materializa-se no meu trabalho através da presença da luz”¹¹⁷⁸. O princípio da luz reporta-se assim a essa resposta à demanda da origem das origens, sem necessariamente encontrar presença dialógica, ou invólucro físico na natureza natural, como o sol, mas numa natureza ontológica de inferência individualizante do artista como pertença ao espaço geográfico natural.

A luz da obra *The Umea piece* (2006) constata na construção o princípio estruturante que a luz tem no processo analítico da elevação definidora das formas no espaço. A composição geométrica que se enforma a partir da sucessão e justaposição de aglomerados compostos por planos equilibrados na sua construção formalista e que são posteriormente integrados numa intenção demonstrativa cujas redes formalistas associam-se às reproduções imagéticas assentes na base geométrica permitem de certa forma dominar a potenciação de um determinado espaço. Porque essa condição imagética concernente à percepção do espaço e consequentemente da obra em relação ao local territorial, fazem denotar as condições estruturantes das instalações arquitectónicas a partir de um entendimento da sua relação através das ocupações extensivas e as suas exclusões e delimitações¹¹⁷⁹, onde a presença da representação luminescente dos tubos fluorescentes ajuda a concentrar a tomada de consciência para a estrutura metálica da obra em questão, onde a suas particularidades técnicas não são apagadas, rasuradas para um possível cristalização momentânea da fulgurância da luz idealizante, antes, elas evidenciam esses mesmos processos técnicos e eléctricos como uma identificação da questão construtiva da dimensão de progresso e de crescimento exponencial. Porque o

¹¹⁷⁸ *Uma conversa por acabar*” entre Jorge Molder e Pedro Cabrita Reis in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.49.

¹¹⁷⁹ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.275

que aqui importa, não é a imagem final, isenta de falhas de uma casa ou estrutura natural cuja iluminação reflecte a perfeição imaculada da construção, importa sim automatizar os processos práticos da possibilidade de edificar como fundação, como início presente e executável, factível, onde as falhas e as imperfeições deixadas pelos vazios da estrutura retratam a intenção e o desígnio humanos em vez da integridade sublime do acabado. A luz pode desta forma ser o fio condutor que liga a natureza natural do homem à natureza plástica da forma construtiva. Ela sugere ser o plano intermédio entre a diferença dos materiais desenvolvidos pelo artista como autómatos reprodutivos da acção de construir, e a superioridade inatingível da idealização do *eu puro* do artista: a luz como projecção, como mostração ou desvelamento do objecto de incidência, e a luz como iluminação simbólica supra-referencial.

A natureza implicada e imbricada na obra de Cabrita Reis é entendida pelas modalidades naturais dalguns elementos pertencentes à esfera original matricial, como o caso da água e da luz, juntamente com uma abrangência intocável da ambiência exterior, resistente às penetrações significantes dos materiais lá colocados¹¹⁸⁰. Contudo, a natureza na obra aparece nalguns exercícios como uma convocação presente de actuação ou sugestão motívica, e aí nas palavras de João Pinharanda, ela é entendida nesta concepção de pertença como jardim, ou seja, “como natureza naturada, criada pela cultura e pela consciência humana. Por isso as peças que intitula jardins são das mais controladas em termos de composição e das mais artificiais em termos materiais”¹¹⁸¹. Os exercícios de reunião dos materiais com o tratamento ordenado da natureza, entendida numa concepção de *landscape* e não tanto de natureza natural selvagem, recuperam as dualidades categoriais de sentido e justapõem convenções analíticas antinómicas exploradas, nomeadamente nas percepções do tratamento artificial dos materiais em conluio com a observação dos equilíbrios naturais do espaço, onde a luz que tanto exposta numa vertente exterior, com o sol e as dimensões da sombra, tanto reflectida na obra a partir de tubos fluorescentes artificiais, conjugam na obra uma mediação divergente, heterogénea de

¹¹⁸⁰ Esta junção organiza uma abrangência plurívoca entendida por Karen Barad de *queerness* (p.287-88). Moscovici constata a impossibilidade de uma vertente, ou a cultural ou a natural, superiorizar-se em detrimento da outra. Por isso a junção heterogénea desenvolve estados de apropriação e contaminação das duas extremidades (p.228-29).

¹¹⁸¹ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.90.

vários elementos semânticos, convertidos pela agregação nomeadora do gesto artístico¹¹⁸². Para Miranda Justo esta articulação entre a tensão dos elementos denota uma incapacidade de captação observacional, enquanto não forem percebidos enquanto modalidades de movimento. Essa categoria que enforma estas tensões é denominada pelo autor de *diferença*, onde por vezes pode ficar claro tratar-se de uma diferença minimal. Por exemplo, uma diferença entre dois eixos representativos; ou a diferença entre transparência e opacidade; ou a diferença entre um registo de luz natural e uma superfície reflectora; ou ainda uma configuração angular dos elementos predominantes de uma obra e os desenhos serpenteantes obtidos pela disseminação de cabos eléctricos no chão. “This type of difference determines an oscillation of sight, in itself already a movement, which implies that the whole necessarily emerges as motion, as the working of a machine that produces an event (or set of events)”¹¹⁸³. A visão oscilante predomina na ascensão conceptual da diferença dos elementos enquanto categoria da experiência, assente sob modalidades de percepção, de movimento (encarado por Miranda Justo pela acção de energia que envolve), e de tempo, seja uma constatação empírica do tempo enquanto acção do sujeito numa vertente fenomenológica, seja a constatação natural do tempo que reflecte as suas diferenças lumínicas no espelho reflexivo da obra.

A série *True Gardens* evidencia estes processos de diferença marcados pela conjugação temporal e de movimento, do sujeito da acção e da passagem do tempo, enquanto reflectem a intencionalidade artificial da opacidade reflectora interna da energia programática da obra. A obra *True Gardens #1* (2000), potencia a partir da caracterização oscilante, nomádica dos picos de intensidade luminescente que reflectem na projecção especular, cujo vidro promove na densidade da visão enquanto organizador do espaço da obra, das superfícies em contacto com a obra e com as possibilidades multívocas de desorganização disjuntiva da reflexão sob vários locais, sob vários objectos, sob a dimensão humana quando olhada para a superfície encontrada no chão.

¹¹⁸² Neste sentido vemos a mediação do finito ao infinito no conceito de paisagem por Assunto, como método de presença e não representação in ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Edizioni Novecento, Palermo. 2005, p.19.

¹¹⁸³ JUSTO, José Miranda. *Pedro Cabrita Reis: Gardens without Roots or Sky* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.59.



Figura 81- Pedro Cabrita Reis. True Gardens #1, 2000. Wood structure, enamel on mirrors, 694x570x30 cm. Pedro Cabrita Reis True Gardens.

A superfície de vidro é apenas interrompida por dois painéis de esmalte (vermelho, branco) cuja relação indica um princípio possível de representação pictórica da imagem pura, altamente abstracta, cuja referência encontra-se num sistema rígido de simplicidade codificável, provocando esta descontinuidade diferencial entre o suporte reflexivo e as superfícies opacas. A peça permite o movimento eventual desdobrado e múltiplo a partir das conjugações circundantes do observador em redor da obra, onde, no entanto, a superfície a ser reflectida, com maior ou menor intensidade e dependendo dos ângulos de visão, é o jardim organizado que se encontra num dos lados. Este jardim organizado no pátio intensifica a sua acção na obra partir do meio exterior natural da luz. Cabrita Reis insere no jardim pensado conceptualmente a conjugação analítica da superfície material, construída e a evocação real, visível, palpável da ambiência que acaba por contaminar, penetrar, confluir no estado orgânico da peça, criando uma espécie de sinergia entre o mundo natural e os materiais industriais, onde a sua aplicação técnica evidencia, localizando o ênfase nevrálgico da intenção nos períodos ocupacionais da luz e da sua ausência. João Fernandes a propósito desta peça salienta que “a luz natural possibilita a convergência da transparência e do reflexo sobre o plano horizontal, num pátio exterior,

assumindo no solo a dimensão de um écran do céu e do jardim envolvente”¹¹⁸⁴. Terá a natureza nesta obra o processo inicial e catalisador de construir o plano de significação dos materiais construídos, ou serão os materiais que pela sua conjugação formal e localização estratégica possibilitam as condições da natureza se afirmar como elemento pertencente à ordem da construção?¹¹⁸⁵



Figura 82- Pedro Cabrita Reis. *True Gardens #3*, 2004. Bricks, concrete, wood, fluorescent lamps and electric cable, 300x110 cm. Pedro Cabrita Reis *True Gardens*.

Por sua vez em *True Gardens #3* (2004) a luz natural volta ao seu estado inicial de impossibilidade, onde as luzes néon tomam o seu sentido e o seu domínio funcional de

¹¹⁸⁴ FERNANDES, João. *O construtor de lugares* in TARANTINO, Michael (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.234.

¹¹⁸⁵ A construção das obras da série *True Gardens* é elencada por mapeamentos de multiplicidades rizomáticas, que contribuem para as lateralidades conceptuais, sem início nem fim, de continuidade e movimento. O conceito de rizoma é desenvolvido por Deleuze & Guattari (p.276-79).

desvelar o espaço circundante. Se o jardim anterior conduzia o espectador numa espécie de zona fronteira capaz de albergar os sistemas diferenciais da oposição temática do artista transparência/opacidade, construção/natureza, onde a luz reflectia a superfície envidraçada criando um fluxo de continuidade entre estas antinomias, aqui a construção retorna a um espaço interior, onde a luz se transmite pela artificialidade do processo eléctrico. Se a organização ordenada da obra anterior poderia denotar um princípio de representação geométrica, onde o próprio jardim (integrado como elemento desviante), devido à sua concepção rígida de desenvolvimento e crescimento, acrescentava precisão e rigor à superfície, esta obra insere-se em contornos labirínticos, onde a junção de tijolos em linhas rectas, conduzem o espectador pela confrontação multiplicada das possibilidades de movimentação, iluminada pelos tubos fluorescentes, cujo lastro técnico, os seu cabos e respectivas tomadas, criam desenhos na chão, cuja organização estabelece-se a partir de uma espécie de um caos controlado, de acaso calculado. Para Adam Budak, a obra constrói arquitectonicamente “an inner landscape of light whose intensity conspired with the interior’s own volume thus producing a polyphonic spatial experience of omni-sensorial nature”¹¹⁸⁶. É como se a estrutura formal se emancipasse do espaço interior de colocação e convergisse numa radicalização subversiva do controlo do enquadramento organizacional, ou as linhas de continuidade dos materiais, tijolos e cabos, criassem uma estratificação de complexidade conceptual onde as particularidades desenhadas na superfície referentes à movimentação e a ligação entre pontos de contacto, se reduzissem à sua distribuição assimétrica, cuja impossibilidade conceptual enformasse os parâmetros da impossibilidade verosímil de construção.

Cabrita Reis salienta que nas suas construções a presença do silêncio e da melancolia são qualidades intrínsecas projectadas pela dimensão conceptual dos tubos e da sua luz geradora, característica de níveis de decadência, de sujidade, de passagem do tempo imobilizado na sua artificialidade imutável. Os tubos como objecto têm “a quality of melancholy embedded in it. It didn’t need anything added to it. They carry already enough sadness; they belong to lost alleys, suburban places, factories where people are exploited, a history of exploitation and oblivion”¹¹⁸⁷. Nesta leitura político-sociológica as luzes

¹¹⁸⁶ BUDAK, Adam. “*Longer Journeys, or Pedro Cabrita Reis’ interiors, homes, and gardens*” in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.19.

¹¹⁸⁷ Excerto de Pedro Cabrita Reis em SCOTT, Felicity D. “*One or many truths*” in Ibidem, p.41.

contêm assim o desaparecimento da natureza como eixo referencial, potencial de representação funcional, mas a sua inserção desenvolve referente ao campo alusivo da naturalidade, enquanto natureza, e da naturalidade enquanto esfera ontológica pertencente ao homem, está incrustada, englobada na profundidade conceptual de Cabrita Reis. Afirmar as luzes artificiais enquanto produto industrial da sociedade técnica-tecnológica, cuja industrialização carrega em si a melancolia mencionada, essa negação do mundo natural implica a sua existência, o seu inevitável confronto dinâmico enquanto representação, seja numa dualidade de presença/ausência, seja numa oposição enquanto mundo natural exterior/mundo natural verosímil, e enquanto duplicidade referencial da natureza como perda irreparável ou da natureza como meio puramente conceptual integrado na obra. Mesmo quando o artista indica a impossibilidade de natureza se integrar como componente física e real na estrutura interna da obra, a sua identidade enquanto meio inexorável de constatação lá se encontra presente, mesmo na sua aparente negação¹¹⁸⁸.

A sua presença é incutida no observador a um nível puramente abstracto, ou teoricamente inconsciente, que pode não afectar directamente as qualidades formalistas e técnicas dos materiais enquanto meio mediador, mas pode operar como símbolo de pertença invisível, indemonstrável, e por isso mesmo, os jardins mencionados nos títulos da obra quer contenham em si a potenciação experiencial da natureza ou não, farão parte conceptual da ligação semiótica e analítica entre a representação visual da obra e o seu inevitável título, operando na consciência tanto a um nível concreto como a um nível metafórico. Denys Zacharopoulos escreve que

“o homem é apenas uma posição no mundo, enquanto a natureza é o que, neste mundo, aparece. Cabrita parecia ter captado isto intuitivamente, como o foco do olhar capta com aquilo que aparece o que, estando, simplesmente não aparece. Este estar é o que ainda não é ou o que foi ou está prestes a aparecer. Este estar é a urgência e a exigência de uma arte a fazer como uma matéria inteiramente feita pela vida ou pela força das transformações, dos seus desvios e das suas veredas”¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁸ Esta negação é encarada como um método de retribuição que menciona Michel Serres, ligando o homem à natureza pela reciprocidade relacional (p.239-41). Cf. a noção de *thing-power* de Jane Bennett para caracterizar a dinâmica que a matéria inerte implica no meio orgânico (p.264-66).

¹¹⁸⁹ ZACHAROPOULOS, Denys. “*Habitar poeticamente o mundo*” in BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (coord.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano.1999, p.68.

6. Rui Chafes

A existência objectual em Rui Chafes passa pela sua contínua reinvenção e transmutação dos corpos plásticos, que uma vez enunciados no local de inserção expositiva evidenciam a sua energia, potenciando novas camadas interpretativas, que derivam dos processos extensos de conceptualização e execução. Bernardo Pinto de Almeida escreve a propósito da disparidade conceptual utilizada pelo artista, de que a obra se inscreve a partir de cortes com a história formal da tradição artística, integrada numa posição ilógica modernista, despoletando configurações que surgem de um visionarismo romântico, autoprojectivo, em detrimento de uma classificação racional de uma inventariação formal da prática artística¹¹⁹⁰. A cada instante de um olhar penetrador no cerne figurativo da obra, há uma verificação de uma lonjura, que se distancia cada vez mais das conclusões retinianas da inquirição observadora, mas ao mesmo tempo, numa vertente paradoxal, um conforto deslocado e desviado do mundo, há muito extinto que redivive materialmente à nossa frente. Luís Quintais, a partir desta noção de lonjura, pergunta de onde vem a possibilidade de constituição de um mundo por intermédio de fragmentos, estilhaços, impressões, pequenas e grandes narrativas, que se verificam na obra. A existência desta configuração emerge de um confronto com uma experiência que não tem verdadeiramente nome, e que reduz toda a possibilidade interpretativa e de representação, de observação directa, segura, racionalizada e permanente¹¹⁹¹.

Philippe Vergne refere que as esculturas de Chafes ocupam um espaço único e singular no campo da arte contemporânea, precisamente, porque resistem a uma categorização imaculada. Elas são singulares no sentido em que se afirmam como unicidades auto-referentes. Deste modo, a história das formas e dos signos ainda não as incluiu¹¹⁹². A obra, por conseguinte, poderia não ter ocorrido, tal como George Steiner, indica, porque nela, existe sempre um caos de donde possa ter saído, como ao mesmo tempo, nesse caos,

¹¹⁹⁰ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Rui Chafes. A doce flor da desordem*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.7.

¹¹⁹¹ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.9.

¹¹⁹² VERGNE, Philippe. “L’oeuvre ao noir” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.15.

possa lá ter permanecido. A obra, neste sentido, em Chafes, pode tomar esse não-sentido, uma não-existência, para formulá-la num centro superficial. Por isso, este nada de Steiner, pode aparecer na obra do artista, como uma intensidade sub-reptícia que se encrusta na forma material da escultura¹¹⁹³. Didi-Huberman, ao enquadrar a noção de imagem numa espécie de aparição contingente, dependente de factores contextuais, dados pelo tempo e pelas narrativas históricas cronológicas, refere que a sua dinâmica, ultrapassa as justaposições de um real dado, em direcção a uma percepção de contínua criação, entendível pela sua imprevisibilidade¹¹⁹⁴. Numerosas são as descontinuidades, as zonas paralelas das linhas verticais de pensamento, das múltiplas complexificações processuais, estruturais e conceptuais exploradas por Chafes, a partir do ferro. “Da sacralidade celeste à telúrica, do céu às entranhas da terra, o ferro é um metal carregado de potência sagrada e associado a uma série de mitos, crenças e símbolos, que se repercutiram na cultura e história espiritual da humanidade”¹¹⁹⁵.



Figura 83- Rui Chafes. La Herida, 1994. Ferro. 3 esculturas de dimensões variáveis. Galeria Fúcares, Madrid. Rui Chafes. Würzburg Bolton Landing

¹¹⁹³ Cf. O nada e a obra em Steiner (p.108-111).

¹¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. KKYM, Lisboa. 2015, p.73.

¹¹⁹⁵ GROSSO, Inês. “*Sombras no deserto*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.24.

Inês Grosso expressa que o ferreiro e por extensão o metalúrgico, associados aos senhores do fogo, dos xamãs, dos curandeiros e dos magos, desenvolveram uma simbologia mágico-religiosa, ligada a uma multiplicidade sacrificial e de ritos cultuais, integrando a purificação e a expiação no cerne do trabalho com o metal¹¹⁹⁶. O ferro contém em si um local reservado, supranatural, que envolve nos módulos da sua prática, uma ultrapassagem sensorial da racionalidade para um além abscôndito onde a elevação espiritual pode-se aproximar do trabalho. A obra *La herida* revela três elementos que exploram a dimensão cognitiva com uma referenciação supranatural. Mais do que membros, ou órgãos, ou composições remotamente antropomórficas, estes três elementos indicam possibilidades de uma simbologia arreigada no pensamento de Chafes, pela sua ultrapassagem figurativa e pela sua potenciação ambígua ou mesmo velada.

Talvez não possamos falar na obra de Rui Chafes de uma capacidade transcendente mediúnica, mas podemos talvez relacioná-la numa espécie de invisível corrente alquímica, de destruir, quebrar, partir, rasgar, fundir materiais pela sua aglomeração de componentes naturais, arrancados ao ventre materno da natureza, até formarem objectos transmutados da face natural da mãe¹¹⁹⁷. Neste sentido, a idade do ferro, explicada por Mircea Eliade recupera para esta noção de trabalhar o ferro, uma inventariação ritual, simbólica, alquímica que induz no lugar de trabalho, a uma criação de carácter espiritual¹¹⁹⁸. Para Eliade, toda uma tipologia de tabus e utilizações mágicas do ferro deriva da sua vitória e da sua suplantação frente a materiais como o cobre e o bronze. Neste aspecto, o ferreiro, é acima de tudo um trabalhador exclusivo do ferro, e a sua condição de nómada, devido ao deslocamento sucessivo em busca de metal bruto e encargos instrumentais, obriga-o, doravante, a entrar em contacto com diferentes estados populacionais e diferentes territórios geográficos. Daqui resulta, não só, um alargamento

¹¹⁹⁶ GROSSO, Inês. “Sombras no deserto” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.24.

¹¹⁹⁷ As teorias de Bataille, de Arendt (P.246-54) de Moscovici (227-28) que referem a instrumentalização da matéria para proveito utilitário, são de certa forma ultrapassadas por Chafes, porque para além, destas materialidades serem retiradas da face da natureza, elas são concretizadas por forças criativas que se desembaraçam da produção mecânica da finalidade objectual.

¹¹⁹⁸ ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, Madrid. 2016, p.29.

do raio de acção da efetuação laboral, como também uma maior contribuição para a espessura simbólica que daqui deriva¹¹⁹⁹.

O ferro conserva o seu extraordinário poder mágico-religioso, inclusive, entre os povos que têm uma história cultural avançada e complexa. O ferro representa não só, a vitória da civilização (da agricultura), mas também da guerra. A sua simbologia desdobra-se em múltiplas ferramentas de pensar o corpo social e riqueza material. Se o ferro ajuda na criação e sustentáculo de ferramentas duradouras, nas quais, o homem, detém a possibilidade de partir à conquista da natureza, elas oferecem também a possibilidade de protecção e consequente ameaça para o outro organismo vivo, humano ou animal. As ferramentas do ferreiro, participam, também deste carácter sagrado. O martelo, o fole, a bigorna, revelam-se como seres animados e maravilhosos, podendo, em alguns casos, funcionar sem a mediação do homem¹²⁰⁰¹²⁰¹. Daí que o ferreiro, como o alquimista, possuam um arsenal técnico, para se apresentarem como figuras, que desenvolvem as premissas substanciais da natureza, por intermédio da sua capacidade de artífice.

Spengler, caracteriza o sentido funcional e primordial de toda a catividade humana, a partir do tacto. O tacto, antes dos olhos, aparecem como a verdadeira possibilidade de contacto com o mundo material da natureza. Neste sentido, Jaques Derrida, desenvolve a potência ocular do cego, daquele cuja visão se encontra inviabilizada pela sua lacuna ocular, a partir da intensificação e aprofundamento do sentido do tacto, em detrimento dos outros sentidos do corpo. Por isso, distingue duas vias de visão tacteante- *antecipar* e *precipitar*¹²⁰². As condicionantes da privação manifestam-se pela activação da mediação entre uma presença apriorística, para melhor delinear, para antecipar, para potencialmente enquadrar, para no fundo, antecipar, o momento posteriori, justaposto num espaço ignoto, e uma intervenção activa, para penetrar no espaço. Esta activação

¹¹⁹⁹ ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, Madrid. 2016, p.30.

¹²⁰⁰ Ibidem, p.34-35.

¹²⁰¹ Deste modo, também como o ferreiro, o alquimista presta-se a uma ilustração senhorial e dominante perante as forças da natureza, pela capacidade que tem de as transmutar em elementos de grande pureza. Eliade, caracteriza o alquimista, como o senhor do fogo por excelência, que detém o poder, de operar o encadeamento metamórfico de uma substância a outra. “El primer alfarero que consiguió gracias a las brasas endurecer considerablemente las formas que había dado a la arcilla debió sentir la embriaguez del demiurgo: acababa de descubrir un agente de transmutación. Lo que el calor natural – el de sol o el vientre de la tierra- hacía madurar lentamente, lo hacía el fuego en un tiempo insospechado.” In Ibidem, p.86.

¹²⁰² DERRIDA, Jacques. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*. Abscondita, Milano. 2003, p.14-17.

implica um procedimento enérgico, de acção, de deambulação, em que o tacto, adquire a possibilidade de confrontar o mundo objectual, tentando capturar a realidade substancial de um determinado contexto real. A precipitação convoca as mãos, através da demanda de algo, que suscita ligações entre o ente e o objecto, mediadas pelo corpo do sujeito¹²⁰³. O tacto suscita, desta forma, uma activação real das circunstâncias referenciais não só de um determinado espaço, mas do próprio trabalho com os materiais. As mãos compõem a *praxis* tradicional, artesanal de fundir o ferro, trabalhar através das contingências temporais que envolvem e desenvolvem os requisitos estruturais propostos.

Passado, Presente, Futuro. Tríade absoluta na contabilização do tempo explorado pela tradição histórica de captar, imobilizar momentos. O tempo de Chafes é no entanto o tempo da presente inactualidade, da contra-actual tendência de progredir até à mais remota camada arqueológica encontrada, sem com isto querer afirmar que a sua perscrutação passa pela captura saudosista de um passado, mas antes por uma concreta realidade teleológica de não ter presente as marcas perenes de constatação histórica, apenas e somente a noção atemporal que a obra revisita a génese, a fusão terrestre, os devires perceptuais e por fim a elevação insondável da ideia até à eternidade. Para o artista, “o tempo é lento e denso, e a arte que me interessa é lenta, densa e áspera, oferece resistência à aceleração leviana”¹²⁰⁴. Neste sentido, Luís Quintais, descreve a arte de Rui Chafes a partir da condição reversível do tempo, ou seja, a realização da experiência no que ela tem de mirífico, integrada num mundo que parece ter chegado ao seu fim. A duração deste fim, é a proposta do artista, tomando como imperativo formal a realização, o fazer, o operar, que *dure o fim*¹²⁰⁵. Existe deste modo, o reconhecimento da reversibilidade porque para Quintais, o tempo de Chafes não implica uma reiteração da sua modalidade cronológica, mas, uma substância geradora, formadora, “pela sua

¹²⁰³ DERRIDA, Jacques. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*. Abscondita, Milano. 2003, p.14-17. “La mano avanza nello spazio per esser la prima a prendere, per portarsi in avanti nel movimento della presa, del contatto o dell'apprensione.” In *Ibidem*, p.17.

¹²⁰⁴ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.30.

¹²⁰⁵ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.11.

percolação e turbulência, o único, essa propriedade emergente a que chamamos, contrafeitos – porque modernos -, de beleza”¹²⁰⁶.

A história, em particular a história moderna, é concebida, sobre um modelo do sujeito individual e ou inclusivamente como um sujeito¹²⁰⁷. Já para Didi-Huberman uma das facetas históricas, prende-se com a sua vertente anacrónica. O autor revela que o objecto da história, não passa pelo homem na sua singularidade abstracta, mas através dos homens na sua diversidade e pluralidade, mostrando por isso, um passado que implica uma espécie de antropologia, que ao humanizar o tempo numa impureza essencial, torna-se a marca visível da sua dimensão anacrónica¹²⁰⁸. É a memória que o historiador convoca para interrogar e não propriamente o seu passado. Com isto, Didi-Huberman, refere que não existe história pela sua cronologia temporal, mas pela sua canalização rememorativa ou mnemotécnica, porque a memória é psíquica nos seus processamentos, anacrónica nos seus efeitos de montagem, de reconstrução ou de decantação do tempo. Por isso, não pode ser possível a aceitação de uma dimensão rememorativa da história, sem aceitar, em igual instância, a sua ancoragem num inconsciente de uma dimensão anacrónica¹²⁰⁹.

Para Hal Foster, torna-se evidente quando uma história dada é narrada em termos de evolução e progressão, ou mesmo inversão, em termos de involução ou regressão¹²¹⁰. Contudo, pode existir de facto, uma inversão, da centralização da história no sujeito, porque, ao retornar às teorias de diferimento, o autor, compreende nelas uma escapatória da modulação do histórico sobre o biológico. A subjectividade não pode nunca ser estabelecida de uma forma cristalizada, visto que, se encontra estruturada como uma alternância de antecipações e reconstruções de acontecimentos traumáticos. Um acontecimento unicamente regista outro que, por sua vez, o recodifica, ou seja, o ser só chega a ser quem é por uma acção diferida, aquilo a que se designa por *nachträglichkeit*¹²¹¹, Foster utiliza o diferimento para caracterizar os períodos históricos

¹²⁰⁶ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.11-12.

¹²⁰⁷ FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real*. Akal Editores, Madrid. 2001, p.30-31.

¹²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant les temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit, Paris. 2000, p.35-36.

¹²⁰⁹ Ibidem, p.37.

¹²¹⁰ FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real*. Akal Editores, Madrid. 2001, p.30-31.

¹²¹¹ LAPLANCHE, Jean. *New Foundations of Psychoanalysis*. Blackwell Publishers, London. 1989, p.88.

com as vanguardas que o pretendem ultrapassar, em termos de mediação oscilante. Existe nesta relação um processo contínuo de protensão e retensão, a partir de uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos. Esta acção diferida, é empregue para terminar com qualquer dispositivo esquemático que refira uma causalidade de antes e depois, de causa e efeito, ou mesmo até, de origem e repetição¹²¹². Neste sentido, a obra de Rui Chafes, não querendo psicanalisar a objectualidade matérica, e as formas que emprega, acaba por inserir-se numa rede diferida, onde as formas, não só, têm antecedentes simbólicos num passado indefinido, mas, num processo de protensão, alargar as formas até a um futuro, a um porvir. A atemporalidade, aqui, designa a possibilidade das formas artísticas se socorrerem sem nenhum antecedente opressivo por detrás, não havendo nenhum antes nem depois, nem nenhuma origem nem repetição concretas, apenas um estado de presente onde a obra tem o seu lugar. “O peso e a violência da história impedem o crescimento e a afirmação da flor do Idealismo: todas as crianças pequenas que povoaram todos os séculos com um sorriso estão agora mortas”¹²¹³. Este excerto do artista, levam-nos a pensar na negação da história, para a sobrevivência do ideal artístico, da leveza isenta de constrangimentos de um passado.

“Aprender a aceitar os limites da linguagem, aprender a alargar os limites da ideia”¹²¹⁴. A ideia toma forma, ganha volume, materializa-se na concretude do palpável, da imposição espacial. A invasão da obra no espaço puro faz brotar uma inefável torrente potencial de energia, que acaba por monopolizar o seu estatuto supremo e absoluto e que se vê assim inserido num dinâmico jogo de forças coexistentes no *continuum* espaciotemporal. É como se as obras do artista tomassem vida na sua constituição não-orgânica de existência, como se a intuição do artista gerasse potencialidades fecundas de gerar, de refazer entidades próprias, dotadas de emancipação concreta¹²¹⁵. No entanto, esse inorgânico dotado de uma capacidade de reificação, promove, numa igual instância, uma identidade intransmutável, de uma distância desconhecida, que nestes objectos

¹²¹² FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real*. Akal Editores, Madrid. 2001, p.31.

¹²¹³ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.88.

¹²¹⁴ Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.39.

¹²¹⁵ Como vimos em Bennett, a natureza morta ganha habilidades acontecimentais de produzir sensação, como matérias vibráteis, de uma morte aarente para uma decomposição em que se registam estados de metamorfose da matéria (p.265-67). O ferro de Chafes pode adquirir esta presença vibrante, pela comunicação com um exterior perceptivo.

significantes, fossiliza-se, congela-se numa simbólica ferida aberta, porque como Bernardo Pinto de Almeida refere, as obras são corpos de sofrimento. Estes corpos são marcados por uma angústia ou por uma melancolia sem tempo, onde seres perdidos vagueiam, “sujeitos à ascese pela férrea compulsão dos seus elmos torturantes, das estruturas quase sufocantes que os envolvem e aprisionam para os forçarem a um jogo que não protagoniza”¹²¹⁶. Este lugar do corpo é identificado como um espaço onde o humano se compreende numa vertigem da queda, de tortura, de perdição num não-sentido. Os corpos emergem no mundo da experiência pelo seu abandono e orfandade, marcados pelo estigma da perda e do declínio¹²¹⁷. Tal como Nancy refere, um corpo só adquire sentido quando se encontra morto ou estado de congelamento, em que a inércia determina o organismo, porque de outra forma, o corpo vivo não deixa de se escapar continuamente ao sentido (p.68-72). A morte simbólica diz respeito ao corpo, ou ao seu desaparecimento, porque “a relação com o corpo ausente é substituída pela ligação a um corpo impossível, fantasmático, inapreensível, inexistente, uma pura ausência”¹²¹⁸.

As obras de Rui Chafes dão-se ao universo da observação como dispositivos paradoxais e oscilantes, de fragilidade e ao mesmo tempo de carácter inquebrável, de visibilidade e invisibilidade, de tormento, como também de apaziguamento, de serenidade, equilibrando-se mutuamente pelo gesto revolucionário do corpo em seus mortais desvios¹²¹⁹. O silêncio¹²²⁰ do artista contém toda a sabedoria do universo terrenal, capaz de fazer proliferar inesgotáveis torrentes loquazes de constatações humanas, ao mesmo tempo que promove a indução sensível do enigma que não pretende ser aclarado, de onde nada se antecipa, nem se prepara, e para o qual não existem respostas, porque também não se constata perguntas, onde apenas se verificam fissuras, rasgões, aberturas para deixarem transparecer a suspensão valorativa do acontecimento, para deixar de se

¹²¹⁶ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Rui Chafes. A doce flor da desordem*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.9.

¹²¹⁷ Ibidem.

¹²¹⁸ Informação retirada em conversa com o artista por Ulrich Loock. LOOCK, Ulrich. *Dar uma forma à escuridão* in CHAFES, Rui. *Chegar Sem Partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.35.

¹²¹⁹ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.10.

¹²²⁰ “Acreditei na minha solidão, na minha liberdade... Ninguém sente, nem pergunta, nem procura, nem diz nada, nem ouve, é o silêncio contínuo... Aprendemos a esquecer.” In CHAFES, Rui. “*Durante o Fim*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.19.

ser, para simplesmente ser. *Ser um ser sem o peso de ser*, eis a potencial utopia proposta por Rui Chafes¹²²¹. “Uma escultura não é uma existência definitiva nem é esse o seu valor. Uma escultura é um módulo de pensamento, é apenas uma possibilidade, uma hipótese. É uma dúvida, que se transmite aos outros (só a alguns, não a todos). É um homem pendurado por um fio, de cabeça para baixo, a tentar manter-se acordado”¹²²². Verifica-se, de facto, uma tentativa, expressa pelo artista de subverter os processos orgânicos da construção de um corpo escultórico. Contudo, nessa impossibilidade prática, resta a Chafes transmutá-lo numa organização ambígua, em que as suas características estejam camufladas, para derivarem para o sentido englobante da mensagem perceptiva, para a revelação do pensamento.

“Há o tempo da obra de arte, que emana e resulta da sua fabricação, e o tempo cosmogónico, da origem e do desdobramento do universo”¹²²³. José Gil caracteriza a actividade poiética do trazer à luz real e concreta que é a obra de arte, através de um tempo propício à gestação, penetração ideativa e posteriormente à execução laboral, artesanal, conceptual, que funciona pelas potencialidades recreativas do universo desenvolvido ou em vias de se desenvolver. Porque o tempo da obra de arte não é o tempo concreto experiencial da cronologia linear, antes uma ruptura causada no seio cronológico da medição linear acontecimental, pelo seu desvio à mundanidade, pela sua expansão absoluta em relação ao tempo do mundo. “A arte não é nem nunca foi uma ciência. A utopia é o indizível, o inefável, o inacabado, o irrealizável, a esperança”¹²²⁴.

¹²²¹ Há uma certa ligação entre esta liberdade, retirada das amarras da gravidade e da existência material, com o corpo-sem-órgãos de Artaud e Deleuze & Guattari, precisamente, pelo facto, de se designarem pela desvinculação terrestre dos centros nevrálgicos orgânico, no caso do corpo, os órgãos, no caso da escultura, a sua evidência material (p.83-89). A relação abre-se também ao anti-corpo faustiano proposto por Onfray, por ser uma estrutura caracterizada pela ausência de sofrimento, de peso, de volume, de opressão do pensamento (p.89-91). Mas, daqui surge uma estratégia paradoxal propalada por Chafes, porque se de facto, existem, correspondências entre os corpos, o corpo escultórico de Chafes, apesar de não conter no seu invólucro um dispositivo tradicional de pensamento, é, contudo, estruturado para evidenciar ou servir de albergue para projecções externas de pensamento, nomeadamente dos agentes perceptivos que se encontrem ao seu redor.

¹²²² CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.57

¹²²³ GIL, José. “*A cosmogonia estética de Maria José Oliveira*” in *Maria José Oliveira 40 anos de trabalho*. Documenta, Lisboa. 2017, p.35.

¹²²⁴ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.50.

O território do gesto originário criador tende a furtar-se ao contacto concreto dos agentes passivos do universo, encontrando na localização poética do espaço o local seguro de permanência e estadia do objecto artístico. O espaço da obra de arte de Chafes encontra-se formado, englobado no tecido da poesia visual que alimenta a participação do artífice no trabalho dos materiais. Os materiais por sua vez ocorrem numa vertente transmutável ao saírem da sua primordial natureza em direcção à subjugação das forças humanas transformadoras da encarnação artística, levando-nos a tomar como condição fundamental e funcional presente, a junção dos corpos (do artista e o do objecto)¹²²⁵. O corpo no seu sentido englobante e duplo, torna-se um instrumento desdobrado de actuação e pensamento, projectado num futuro corpo servido como albergue material/sensitivo das pulsações e fluxos de energia¹²²⁶. Os corpos dão-se ao tempo do trabalho como transferências reactivas de multívocas impressões, lastros concretizados em ambos. Daí que a dialéctica da produção artística actue por esta via. Porque se por um lado o artista se oferece ao objecto com toda a sua impetuosidade, calculando determinadas variantes, operações, transfusões vitais que se inserem num outro corpo, deixando-lhe um pouco de si, por outro lado o objecto recebe usurpando os ritmos, tensões, o poder da natureza na confirmação subtil de afirmação perene que ganha forma, desenvolvida pelas energias físicas e químicas da actuação dos materiais. A obra de arte retira a força do artista aquando da sua realização, enquanto o artista se dá à obra como doador despojado de tudo aquilo que possui. Esta conceptualização é identificada por João Barrento como uma poética que nasce, devido a um lugar de acolhimento, o material da obra, e o de hospitalidade, oficina do artista, num encontro em que ambas as partes são hóspede e anfitrião¹²²⁷.

A forma em Chafes opera-se através de processos metalúrgicos que denegam as originais vertentes teleológicas dos materiais, ao se emanciparem não só da sua existência

¹²²⁵ Moscovici distingue duas possibilidades de trabalhar, ou de reificar a natureza dos materiais, pela reprodução e pela invenção. Neste caso, aplica-se a invenção que aos meios de reprodução preparados anteriormente, é-lhes inculcido um sentido integral de habilidade criar novos dispositivos, a partir da potência material, o caso da arte (p.226).

¹²²⁶ Entra em jogo, a noção de corpo dominante de Arthur Frank, não pelo domínio e consequente castração de outro indivíduo, mas da posse total do material arrancado pela violência do acto de subtrair à natureza, em que o artista, suscita numa relação dominante a sua ideia formalizada pelo acto de esculpir (p.81-82).

¹²²⁷ BARRENTO, João. “Eros Eólico” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.63.

imiscuída na natureza natural do universo, mas também uma vez exploradas pela necessidade e utilidade do homem na edificação do mundo, emancipadas do seu carácter de ferramenta com finalidade. O artista não é o simples *homo faber* que inventa, reinventa, cria e recria pressupostos técnicos, de gestão ou controlo do universo, mas um artesão do objecto *ex nihilo*, do projecto utópico da ideia absoluta, que se auto-evidencia pela sua exclusão do mundo da construção. No entanto, são as mesmas mãos que detêm o poder criador de reformular novas aberturas, novos desvios à criação natural¹²²⁸. São as mãos e a sua força e destreza que carregam em si e devolvem ao objecto os traços que desenvolvem formas fluidas e pensadas. As formas do artista, originárias destas inscrições de forças pujantes e determinantes de edificação poética, são elaboradas por intermédio de fracturas, fragmentos, delineamento das arestas pontiagudas, traçado tanto aleatório como altamente calculado das texturas. As formas abrem-se ao mundo pela tentativa de reclusão no seio da ideia:

“A demonstração de uma ideia plástica, de um módulo de pensamento tem, provavelmente, de passar pela sua realização, pela sua tentativa. É a eterna certeza de saber que se vai falhar e apesar disso tentar, porque é preciso tentar, tentar sempre. E, no entanto, sempre falhar. E a eterna impossibilidade: não há nada para exprimir e é-se obrigado a exprimir. Beckett diz que ser artista é falhar como mais ninguém ousa falhar. Por isso os objectos artísticos são tentativas. Falhanços, quedas, vertigens. São apenas possibilidades, não são certezas”¹²²⁹.

Elas tanto se precipitam em imagens autónomas como devolvem o reflexo especular das sensações dos observadores, tal como percebemos na obra *Inimigo*. O seu título tanto induz o observador num caminho de interrogação, questionando a literalidade linguística, como possibilita-o, induzindo-o numa intensidade resistente à cognição superficial do mundo formal.

¹²²⁸ Cf. exploração da natureza, entendida por Arendt, Bataille e Michelstaedter (p.251-57).

¹²²⁹ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.104.

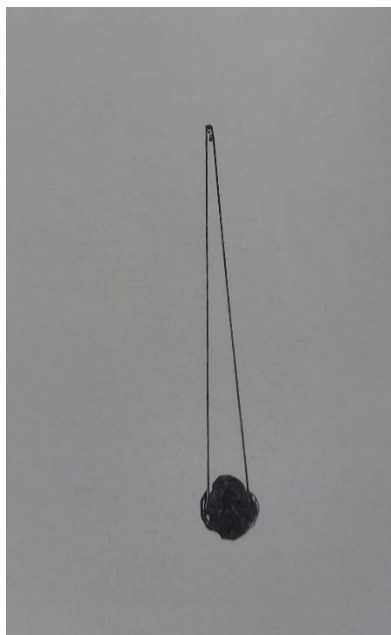


Figura 84- Rui Chafes. Inimigo, 1992. Ferro. 11x18x128 cm. Rui Chafes. Würzburg Bolton Landing.

Refractárias como submissas a certos enquadramentos processuais, as formas de Chafes ora acentuam o carácter interruptivo narrativo na procura de uma dimensão superior de significação, ora se desdobram multiplamente para fora, como oferta espiritual¹²³⁰. “As minhas esculturas revelam não a presença de objectos, que creio serem inexistentes, mas o espaço no momento exacto da sua ausência, da sua fuga. Estas esculturas são estados de movimento que têm que ver com energia e não com presenças, requisitam directamente o pensamento”¹²³¹. Chafes acentua a linguagem formal enigmática da sua exposição tridimensional que se abre para o universo como ponto de origem, e desdobra-se para novas cosmogonias como devir imortal de transmissão irreduzível da obra finalizada. Por isso, tanto designa a obra como corpo impossível de ser ultrapassado pela sua contingência material, como em igual instância, permite que ele se desdobre em pontos

¹²³⁰ Como aspectos da dupla vertente do homem, a realidade e a ilusão, definidas por Baudrillard, como aspectos fundacionais dos gestos perenes do sujeito, aquando da sua duração existencial. A visibilidade e a invisibilidade, neste caso, a materialidade e a elevação espiritual, enformam os desígnios da profundidade do homem simbólico (p.101-104).

¹²³¹ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.102.

de fuga, em interstícios, em projecções hiantes, que reforçam o carácter imaterial da estrutura escultórica.

“Nunca é a matéria que me interessa, mas sempre, e apenas, a possibilidade de demonstração de uma ideia através da utilização de imagens e esquemas humanos (a tradição da arte: de Dante a Beckett, de Tilman Riemenschneider a P.O.Runge). Não acredito na matéria, só na ideia. Não acredito nos objectos, só na esperança do objecto. O objecto é necessário para provar a sua não-existência. A matéria é errada e suja e uma escultura é apenas uma hipótese; não é um momento absoluto, é apenas um exemplo. Um objecto é apenas uma ausência, não se pode acreditar nele... sempre a ideia, nunca a matéria; sempre a luz, não o peso”¹²³².

A obra de Chafes deixa a sua evidência no espaço pela negação de objecto visual, pela supressão cromática enquanto existência tridimensional. Para Chafes o objecto não necessita de se referenciar à sua compacta materialidade, à sua táctil formação objectual, porque para o artista as suas obras são módulos de pensamento, são inventários formais de íntimas recordações, colecções, são versos poéticos imateriais tornados visíveis¹²³³. É dentro desta perspectiva que o artista concebe a arte involucrada directamente no observador, porque o que eles vêem é já uma consequência aferente daquilo que transportam no seio ontológico. “É como olhar para as nuvens: cada pessoa vê coisas diferentes. Só vêem o que já existe nelas.... É essa dimensão poética que garante a liberdade, a leveza, o mistério”¹²³⁴. “Acredito na Poesia, na Ideia. Tudo é Poesia, o Mundo é uma criação Poética. É só isso que me importa. Acredito na Poesia: levarei o Mundo comigo quando morrer. O resto é noite, é Vazio, não existe efectivamente para mim”¹²³⁵. Daí que a ausência de cor seja a única e possível recuperação ao estado inicial de pensamento, o seu grau-zero, a sua génese e ideia ulterior violentada posteriormente no espaço concreto. Porque as obras são processos agressivos de constante violência para quem as pensa, para quem as imagina como lugares de inquietação no espaço tradicional de conforto. Para Quintais, mais do que um objecto, as esculturas são um acontecer, um

¹²³² CHAFES, Rui. “A Paisagem Vazia” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.63.

¹²³³ Se pensarmos na sua obra como pura imagem, Belting reforça que o seu carácter ocupa um lugar inquietante, de estranheza, porque ela encontra o seu verdadeiro sentido, na representação de algo ausente, que só pode ser configurado num dispositivo imagético (p.94-96). A imagem reporta-se, ao pensamento poético de Chafes, que na impossibilidade de se materializar, integra-se em imagem significativa.

¹²³⁴ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.143-144.

¹²³⁵ Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.68.

verbo, onde só uma possível opacidade pode contornar a paixão pelo objecto e pela sua transparência. A obra, para o autor, recusa a superfície e exige de cada singular observador um deslocamento, mesmo uma certa alteridade, que só pode surgir de um impulso interior¹²³⁶.

Estes lugares introspectivos, só por um acto de extrema ferocidade é que são colocados no exterior do pensamento, carregando em si ainda alguns resquícios ou mesmo vestígios de algo íntimo que foi arrancado pelo próprio artista. O negro opera aqui nestas obras como um procedimento de pudor, como salvaguarda vital de algo que se quer escondido, dissimulado sob um véu espesso de opacidade, toldado pela cor fundamental, primordial. Ulrich Loock caracteriza a escuridão como uma potencial dissolução visual do corpo escultórico, estando intrinsecamente ligada a um olhar que se tornou de certa forma encandeado por um excesso de luz. Contudo, o estado de ofuscação não pode ser entendido por uma cegueira, porque as obras, mergulhadas no seu próprio negrume, activam um olhar que vê a escuridão¹²³⁷. Chafes, desta forma, guia-se em direcção à luz, mas é na escuridão que coloca os seus objectos. Para Loock, este não-ver da negrura concpetual, não exclui o olhar, mas desloca-o para um estado que se intersecta com o do encandeamento da excessividade lumínica. O negro das formações escultóricas desloca o olhar para um “campo não cartografado de uma singular estranheza- ao escurecerem as diferenciações, as condições materiais e as relações entre as suas diferentes partes, estas obras dão à escuridão uma forma escultórica”¹²³⁸. Em *Inferno*, o artista justapõe na clareza de uma ambiência arquitectónica, de uma habitação, neste caso numa das divisões do Palácio da Pena em Sintra, o negro inquietante de uma forma abstrusa, na relação significativa entre dois módulos de existência. Para Rui Chafes:

“A cor é memória, não pode ser utilizada de forma emotiva ou emocional. O negro baço é a cor do luto por não podermos ser melhores, por não merecermos ser melhores do que somos. O negro baço, neutro, vazio absorve a luz (em vez de a reflectir)...Todas as pinturas negras procuram a intemporalidade estática da

¹²³⁶ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.55.

¹²³⁷ LOOCK, Ulrich. “Dar uma forma à escuridão” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.33.

¹²³⁸ Ibidem, p.34-35.

forma e todas procuram absorver-nos no insondável mistério das sombras que adivinhamos querer envolver-nos, fechar-nos os olhos. Por vezes é uma experiência religiosa de esvaziamento e recomeço”¹²³⁹.



Figura 85- Rui Chafes. Inferno, 1992. Ferro. 170x39x16 cm. Col. José Mário Brandão. Rui Chafes.

Durante o fim.

A intemporalidade da forma pode tomar moldes inesperados ou garantidos da promessa da verdade bem como da esperança do inalcançável, e por inalcançável, inatingível. O inefável na obra, canalizado pela noção de sombra, induz o observador, o espectador distanciado ou colocado activamente na estrutura física escultórica, num percurso inviolável de uma mensagem poética, da renovação do novo, agrupado no processamento tradicional de visão, que se lança sobre a ponte do recomeço definido por Chafes. Porém este futuro recomeço não contém nenhuma espécie de delineação, nem possibilidade cronológica de contagem, apenas se estabelece num horizonte imperceptível que se escoia sempre aquando da tentativa de captura metodológica das suas componentes e consequente resultado plástico, sensorial. Neste sentido, voltamos à ideia

¹²³⁹ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.52

de imagem compreendida por Belting, quando refere, que as imagens requerem um corpo artificial para poderem ocupar o seu espaço na realidade (p.93-4). Contudo, este corpo, ao se tornar ambíguo na sua visibilidade, é deslocado do meio material tradicional a favor de uma permutação virtual da imagem, sem, contudo, de ter um corpo: o corpo é transmutado em pensamento, em ideia.

“A distância angustiante entre a matéria e o nome, entre a nossa vontade perceptiva e o estado real do objecto testemunha a fuga do objecto: deixa de ser para querer ser. Rigorosamente, os objectos tornam-se discursos de ausência, de deslocação. Não há objecto, há a todos os níveis a esperança do objecto. Ele é a especificação da fuga. A ausência é a forma de consciencializar uma afeição. Os objectos estão na sua deslocação. Não são produtos mas estados de movimento: existências em fuga. A ausência torna-se válida como forma criada. No entanto, a falta de realidade sofrida pelo objecto nunca nos faz aproximar dele. Mas, realmente, o que amamos é a deslocação, a ausência, a esperança do objecto”¹²⁴⁰.

Se não há objecto, o artista identifica o desejo premente da esperança do objecto. A ausência, doravante, atinge a essência central do pensamento de Chafes, ao implicar uma renúncia, ainda que simbólica, da evidência material, a favor de uma contínua deslocação, de uma de uma afeição implicada na fuga do vestígio estrutural escultórico¹²⁴¹. A partir desta ausência objectual, Agamben, na continuação do pensamento *freudiano*, refere a perda angustiante do objecto de desejo, que leva o sujeito a percorrer um caminho experiencial dinâmico sob o jugo do binómio fantasia/realidade. A perda imaginária do objecto, não se pode projectar sobre um objecto real, devido à impossibilidade da captação fantasmática de algo intangível, por isso, afirma, que o objecto perdido torna-se o simulacro derradeiro, onde o desejo faz a corte ao fantasma. A introjecção libidinal, elenca-se como um dos aspectos transformativos, em que o real perde a sua realidade afim de que o irreal se possa materializar, se possa realizar sob os muros arruinados da realidade. Nem tanto signo fantasmático, mas também, nem tanto objecto natural, o objecto do fetiche, denega o mundo exterior, para o mundo fantasmal, desta negação,

¹²⁴⁰ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.28

¹²⁴¹ Teixeira de Pascoaes escreve em *São Paulo*, “a lembrança é a nossa ausência no passado; a esperança é a nossa ausência no futuro: quer dizer, a nossa morte, no presente.” In PASCOAES, Teixeira de. *São Paulo*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2002, p.270. É neste sentido, que a esperança projecta no sujeito um porvir indeterminável, mas numericamente não quantificável. Se o presente é o instante contínuo da morte, simbolizada pelo objecto escultórico, Chafes propõe-se na esperança, pela sua utilidade de continuação existencial.

retirar um princípio de realidade¹²⁴². O fetiche, interpretado como extensão ou uma parte real do corpo de desejo, ou mesmo de um objecto inorgânico, verifica-se pela presença ausente, ou por uma ausência tornada presença por um desvio da realidade, porque ele torna-se num “symbole de quelque chose et en même temps de son contraire, il ne peut subsister qu’aux prix d’une déchirure essentielle entre deux conduites inverses, par où s’entame une véritable fracture du moi (Ichspaltung)”¹²⁴³. Para Agamben, este aparelhamento dialéctico fetichista, contribui para a linguagem poética, essencialmente pelas figuras da sinédoque e por extensão da metonímia. Estas figuras ao substituírem a parte ao todo, configuram-se numa analogia fantasmática de substituição por compensação de uma perda por um objecto identificável com essa ausência, neste caso da realidade do objecto. Deste modo, o objecto substituído encontra-se numa dupla acepção de negado ao mesmo tempo que evocado por um sucedâneo encontrado, conforme um mecanismo de ambiguidade referencial, que potencia dinâmicas poéticas, onde a perda se encontra investida por uma exploração de permuta entre signos¹²⁴⁴. O objecto ao perder a sua realidade, adquire o signo de imagem, para na fuga, na deslocação mencionado por Chafes, funcionar transferencialmente como desígnio da esperança.

A obra de Chafes promove a eterna descoberta, ou redescoberta do perdido, do em vias de extinção, do destrinçado da vida, juntamente com a pertença ontológica daquilo que a linguagem não consegue penetrar. A linguagem não consegue urdir o tecido da sua trama, porque ela não se encontra disponível para a posse nominalista, nem para um contacto denominável teórico¹²⁴⁵. Para Jean-Luc Nancy a poesia é o significante fundamental do indefinível, do inqualificável. A poesia, na ultrapassagem da linguagem comunicante, implica uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa, uma referenciação sublinear a esse silêncio constituinte da poesia, fazendo, com que ela permaneça na renúncia de qualquer discurso¹²⁴⁶. “Não é a escultura, o desenho, a pintura, a fotografia... é a alma. A arte é o duro trabalho da nossa alma...aí construímos flores de

¹²⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Éditions Payot & Rivages, Paris. 1998, p.57-58.

¹²⁴³ Ibidem, p.66.

¹²⁴⁴ Ibidem, p.67-69.

¹²⁴⁵ Castro Caldas demonstra esta percepção quando menciona que o lugar ontológico da obra é na orfandade, quer em relação ao monumento e evolução formal, quer em relação à metafísica tradicional. In CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.121-123.

¹²⁴⁶ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Vendaval. 1997, p.40.

ação e observamos, maravilhados, a transparência da chuva velando as suas pétalas metálicas. É este o único realismo que me interessa”¹²⁴⁷. Daí que a realidade da escultura é a invisibilidade metafísica da alma. A alma possibilita o realismo fantástico que descreve, na ocupação dos elementos naturais, com os artifícios estruturados pelo próprio. Chafes atribui sentido pela sua experiência interior, formalizada na realidade do espaço. Porque para o artista “o mundo é um escuro vale nocturno, rodeado de gigantescas montanhas. A noite é o reino da luz espiritual, o mais profundo santuário, o seio de todas as revelações. A Humanidade dorme ainda um sono profundo num estado de sabedoria solitária e esquecida, à espera do Novo Mundo que se aproxima”¹²⁴⁸. O mundo não se oferece como lugar a ser tomado pelas forças humanas, pelo excedente totalitário de usurpação, destruição, aniquilação do homem face ao território natural, porque o mundo, a sua narrativa opaca, encoberta, dissimula-se, salvaguardando a fonte vital, a pulsão nuclear verdadeira da energia potencial capaz de organizar e mesmo edificar novas possibilidade. “Sou contra a dessacralização das coisas e das pessoas... o milagre é a explicação inocente do mistério real que habita o homem, do poder que nele se dissimula”¹²⁴⁹.

Chafes, tradutor de Novalis, imbuído do espírito idealista germânico, afirma que o espírito pode ser o criador de uma matéria que lhe é estranha, o criador de um conhecimento, de uma vertente de pensamento em toda a sua extensão, incluindo a sua própria história e a própria história do universo. “A realidade, portanto, é criação do espírito. O eu gera, na sua permanente actuação, a realidade externa, que é o não-eu”¹²⁵⁰. O rigor absoluto em Novalis, traduzido por Chafes pertence ao domínio da poesia. “Acho que não estou a fazer escultura, estou a fazer Poesia”¹²⁵¹.

“O mundo é dado ao homem como um enigma a resolver”¹²⁵². Nas palavras extáticas, mas sempre com um pendor analítico de Georges Bataille, o homem, o ser dotado de

¹²⁴⁷ CHAFES, Rui. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.61

¹²⁴⁸ Idem. “Prefácio” in NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.11.

¹²⁴⁹ Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.47.

¹²⁵⁰ Idem. “Prefácio” in NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.12,

¹²⁵¹ Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.109

¹²⁵² BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Edições 70, Lisboa. 2021, p.11.

capacidade de agir e pensar, ocupa toda a sua existência, os seus momentos mais bizarros, desregrados, transgressivos, sempre num limiar da situação-limite, a tentar resolver o enigma, o mistério total da extensão metafísica do ser, do ser-para-o-universo, como um verdadeiro e único extremo do possível. A *experiência interior* de que fala o autor, não pode ser entendida, ou se entendida, de forma bastante redutora, pelos estados de êxtase místicos, de arrebatamento, de experiência confessional, porque se prendem aos estados ainda conscienciosos da entidade construída, edificante da arquitectura do ser, porque “os pressupostos dogmáticos deram limites indevidos à experiência: aquele que já sabe não pode ir além de um horizonte conhecido”¹²⁵³.

O conhecimento apoiado na linguagem como intermediário utilitário do homem com o que o rodeia, ou com o que sente no seu interior só o pode conduzir a qualquer fim preestabelecido. Daí que a principal premissa de Bataille passe pelo princípio do não-saber, que aqui não implica um carácter antinómico ao desconhecido, mas ainda mais obscuro, mais obtuso. Um não-saber sem forma nem modo, uma constatação da presença que em nada se distingue de uma ausência. Porque ainda que para o autor a poesia (corpo estranho na atmosfera do perceptível), seja conduzida pela via do familiar, ou seja, uma familiaridade que se dissolve no estranho e a nós com ele, a poesia de nada nos priva absolutamente, porque as palavras, a linguagem do mundo, da comunicação, as imagens geradas, estão repletas de emoção já presenciadas, já vividas, experienciadas, fixadas a objectos que as ligam ao cognoscível. Bataille rejeita o cognoscível e todas as suas vertentes estabelecidas num plano ontológico de sensação. O não-saber ergue-se das entranhas do sujeito como a possível captação absoluta da interioridade despojada de intencionalidade pertencente ao mundo, porque ele agarra o sujeito como carniça pronta a ser subsumida no habitáculo da existência, com movimentos predatórios de fundação e apropriação do ente como difusor epistemológico, edificador do seu próprio universo no mundo. O não-saber em Bataille comunica o êxtase, mas apenas e somente se a possibilidade do êxtase pertencer desde logo, em algum grau, àquele que se despe do saber. Seguindo as linhas de pensamento do autor, o movimento que se verifica anteriormente à experiência absoluta, passa pelo êxtase diante de um objecto, como um processamento transcendente tendo como ponto de partida a tangibilidade de um ente,

¹²⁵³ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Edições 70, Lisboa. 2021, p.15.

seja ele cognoscível, seja ele divino. Se esse êxtase diante do objecto é numa primeira instância dado como uma possibilidade, logo para ser suprimido, contestado pela não-razão da angústia, do horror, da noite do não-saber. Uma vez suspensa a objectualidade verificada, o êxtase encontra-se próximo, como a ruína do universo palpável que se desmorona em direcção ao abismo redentor do vazio, mas e como diz o autor, “se tivesse ignorado o êxtase perante o objecto, não teria atingido o êxtase na noite”¹²⁵⁴. Numa primeira fase o saber do objecto é fundamental para iniciação ritual da penetração no não-saber, para posteriormente encontrar na noite, um êxtase mais profundo. “Desde então, a noite, o não-saber, passará a ser o caminho do êxtase onde me perderei”¹²⁵⁵.

A experiência interior não pode denegar nunca o objecto principal, mas num plano de futuridade, deve submetê-lo a forças interiores devoradoras da perceptibilidade, indo ao encontro do corpo sensorial, de uma espécie de corpo não-orgânico, dotado de potencialidades desdobradas de interiorização absoluto do nada. De um nada, que se revela mesmo o autêntico nada. A noite em Bataille serve de contemplação do nada, da aceitação do apagamento, permanecendo o corpo imóvel, congelado, absorvido nela. A noite ultrapassa o possível limitado da consciência, porque nela tudo se apaga, tudo se remete a uma profundidade vazia, capaz de atingir o universo, bem como capaz de apagar os vestígios do ser pensante. “N’Ela, comunico com o desconhecido oposto ao ipse que sou; torno-me ipse, desconhecido de mim mesmo, dois termos confundem-se num mesmo dilaceramento, que quase não difere de um vazio- não podendo distinguir-se dele por nada que eu consiga apreender...”¹²⁵⁶. Este é o paradoxo conceitual do não-saber de Bataille, porque a consciencialização da sua *ipseidade* liga-se ao oposto da definição do ser ontológico, enquanto permanece um *ipse* desconhecido de si mesmo, intercalando-se, urdindo-se na trama presente e ausente do ser existente e em vias de extinção pensante. Porque se por um lado o autor pretende abolir as definições daquilo que o torna diferente, único, irrepetível entre outros, essa unicidade afirma-se, presenteia-se, completa-se confrontando-o com o desconhecido de si mesmo, com a impossibilidade do fluir da existência singular, mesmo encontrando-se presente na situação-limite. A desposseção pode acontecer, ainda que de forma furtiva na contemplação da noite, da cerca ilimitada

¹²⁵⁴ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Edições 70, Lisboa. 2021, p.176.

¹²⁵⁵ Ibidem.

¹²⁵⁶ Ibidem, p.178.

afastada da privação perceptível. “A noite tem de ser prolongada para o dia não nos devorar a alma”¹²⁵⁷. Para Chafes o não-saber entra na formação da intimidade de que menciona, que a arte detém, onde as diferenças residem apenas nas diferenças qualitativas das marcas internas dos artistas, em detrimento da ligação epistemológica ou racionalizada da discursividade lógica. Por isso, declara que “a noite é como a morte: uma forma de amor elevado... O êxtase da Morte é parente do êxtase do Amor. Ambos são a fraca imagem humana da Noite...”¹²⁵⁸. A noite é mimetizada na manipulação do interior de uma das salas da Casa-Museu Teixeira Lopes em Vila Nova de Gaia através da obra *Cinza*. Nela vários elementos são dispostos numa gradação claro-escuro, com ténues incidências lumínicas nas formas serpenteantes que se inscrevem na tessitura global.



Figura 86- Rui Chafes. *Cinza*, 2002. Ferro, dimensões variáveis. Col. Particular. Rui Chafes. Involução.

A noite de Chafes e de Bataille recupera a esperança redentora da fruição sem limites do absoluto, conjugado numa total liberdade desconstrangida da poluição verbal,

¹²⁵⁷ CHAFES, Rui. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.40.

¹²⁵⁸ Prefácio do artista em NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.10-11

epistemológica do mundo construído da civilização. “A noite dissolve os corpos”¹²⁵⁹. Contudo a ideia do não-saber em Chafes, apesar de partir da constatação objectual, não poderá nunca ter como função teleológica a dissipação concreta da obra, da verificação retiniana do objecto artístico, porque se a construção envolve a tarefa poiética de colocação no mundo sensorial o volume tridimensional, o seu apagamento posterior não se dá ao mundo como confrontação do silêncio, não se exclui pela total desposseção, antes pelo módulo de pensamento obscurecido (ideia da concepção, do conceito), tornado obtuso, tornado negativo pela ausência de cor, pela exclusão do mundo expressivo da linguagem, como referente sem referências concretas do universo tangível. “Há aqui uma deficiência técnica: não conseguir impedir a escultura de ser objecto. Não conseguindo torná-la numa existência com estatuto de pensamento, resta-nos uma existência com estatuto de corpo, não um corpo”¹²⁶⁰. Quando encarada como um corpo, a obra será sempre uma deficiência técnica, porque de facto, por muitos apagamentos e rasuras que o artista provoque na tessitura superficial material, o corpo será sempre tridimensional, apresentará sempre uma evidência perceptiva, haverá sempre um princípio de realidade. Contudo, o que resta dele, não possui um esclarecimento óbvio no seu índice referencial, por isso, Chafes apresenta-o a partir do seu estatuto de corpo e não da sua realidade, porque esta, foi já alterada.

Para Bataille, a criança começa a inscrever a sua gestualidade no espaço e na matéria, a partir não dos impulsos construtivos, mas pelo prazer destrutivo, associado à necessidade de sujar, de tornar impuro o local de inserção. Para o autor, este instinto representacional continua até a idade adulta, onde nas cavernas paleolíticas a efígie humana é constantemente esfarelada e deformada, mesmo quando a apresentação do desenho dos animais parece tornar-se mais mimética. A auto-mutilação, o instinto mortal para rebaixar ou conspurcar a forma humana, encontra-se no âmago da arte. Deste modo, não é a lei formal, ou gestáltica, que revela o início da representação artística, mas, antes, um nexos denominado de informe, daquilo que não pode possuir forma. O informe, para Krauss seguindo o pensamento de Bataille, trata-se de desfazer todo o processo reflexivo significante, quebrando a linha de continuidade das aparências e códigos semióticos de

¹²⁵⁹ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.36.

¹²⁶⁰ Ibidem, p.35.

transferência, de forma a garantir que o universo formal não se parece com nada, apresentando-se meramente sem forma¹²⁶¹. Esta negação da forma abstrai todas as concepções clarificadas das referências espaciais de um determinado local, bem como o apagamento da forma, preconizado simbolicamente por Chafes. A não-forma de Bataille, para Krauss, designa o cancelamento da aparência mimética, ao produzir a instância impossível da morte brincar com a sua própria morte, num simulacro informe¹²⁶².

O pensamento tornado obra, terá sempre como intermediário a volumetria da sua ideia tornada realidade, concretizada nos moldes artesanais do trabalho empírico. O não-saber em Chafes ao contrário do de Bataille, só pelo método poético de intrusão como corpo estranho no universo é que se pode assumir como potencial acto artístico, como um frio glacial inquietante trazido à superfície da familiaridade, do já conhecido, do apreendido, do retorno à experiência, à sensação, rememorada, ou transcrita para um novo plano de realidade, abrindo fissuras no tecido concreto, demonstrando com isso a reformulação do já acontecido em algo desconhecido, mas latente aquando da sua confrontação no espaço da localização pública. Daí a noite servir para o autor camuflar as suas peças escultóricas num não-saber, não tão radical como o de Bataille, nem tão redutor como o seu vácuo acontecimental, mas num não-saber que tem a poesia do pensamento, da ideia como motor, catalisador fugaz, mas presente da constatação formal/sensitiva na sua obra. Não poesia como promotor de discursividades teóricas/analíticas no território do pensamento, mas antes como desobstrução significativa, mesmo como limpeza geral das arestas sógnicas dos conceitos, fazendo calar em nós o discurso, para nos demorarmos na surpresa singular, única do gesto irrepetível que a alquimia do verso tornado visual nos pode prometer. Assim, Chafes encontra-se em uníssono com Bataille quando revela que “vale mais, então, fechar-se, fazer noite, permanecer nesse silêncio suspenso onde se surpreende o sono de uma criança... E, sem dúvida, a isso se deverá a paixão doente que, durante um longo momento da noite, mantém uma mãe perto de um berço”¹²⁶³. O silêncio

¹²⁶¹ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art Since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011, p.287.

¹²⁶² Ibidem, p.290.

¹²⁶³ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.31.

da noite é o silêncio de Chafes, obturador da consciência existencial, e que nessa suspensão detém o poder de velar o seu ser. Contudo, Chafes afirma que quando uma escultura é lançada no mundo, não pode voltar para trás, tal como uma criança que nasce não regressa para o interior materno. Neste não-saber enformado pela noite, o artista deve resistir e não aparentar, como refere, medo, porque o medo pode devorar a alma¹²⁶⁴.

Como vimos anteriormente a poesia recupera o sentimento da melancolia e da perda, como da extrema utopia da felicidade através da negação perceptível do mundo tangível. Ora esse mundo não faz mais do que colocar a descoberto, desproteger o coração vital da interioridade, e por isso esta possibilidade não-objectual efectuada pelo artista torna-se numa tentativa de contrariar o apoderamento existencial das mutações formais internas. Este sentimento de lonjura é caracterizado por Luís Quintais pela noção de armadilha ou de tecnologia de captura de algo obtusamente compreensível, a dimensão interna do sujeito. Neste sentido, a obra integra em si uma formulação “invisível da presença, do inabordável da aura”¹²⁶⁵.

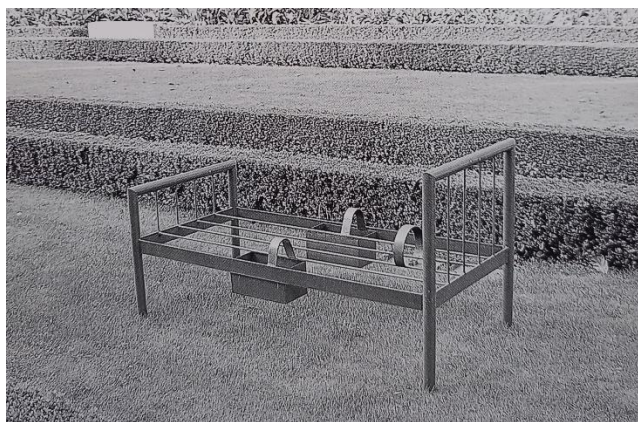


Figura 87- Rui Chafes. Penumbra V, 1990. Ferro.140x80x70 cm. Col. Julião Sarmento. Rui Chafes. Würzburg Bolton Landing.

¹²⁶⁴ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.132.

¹²⁶⁵ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.22.

Para Markus Ambach a experiência da obra leva a que o observador abandone o objecto em si de forma a encontrar a alma que dele se evadirá, no preciso momento em que o corpo, a coisa, morre para ele. A morte fictícia do objecto, a sua perda de significado, o seu fracasso visual, no momento da observação experiencial, acorda na consciência aquilo que ele parecia abarcar, mas de que só consegue dar uma memória, precisamente como experienciamos no banco ilusório da obra *Penumbra V*. Esta ausência, apenas marcada pelo vazio, no qual a escultura desenha os seus contornos, torna-se numa superfície para projecção de uma acção fictícia, que possibilita um modelo aproximado de pensamento. “O crescer, o defender, o forçar, o torturar, o morrer, o cremar. Uma ideia da morte das coisas, na realidade cheia de esperança, pois ela é, ao mesmo tempo, a esperança do espírito. A destruição torna-se, metaforicamente, num acto de libertação”¹²⁶⁶. Mais do que uma vitalidade escondida no seu ventre abscondito, o que ela (poesia tornada obra) nos demonstra aparece sob a forma de ausência, como morte do estado praticável e factível do objecto tornado deliquescente quando olhado de uma forma mundana, desinteressada. Como Novalis nos diz “A vida é o início da morte. A vida existe por causa da morte. A morte é, ao mesmo tempo, fim e início – separação e uma mais estreita autoligação, simultaneamente. Através da morte, consuma-se a redução”¹²⁶⁷.

A morte aparente da obra consuma-se para retornar à vida no pensamento do observador. Maria Filomena Molder fala desta morte como uma espécie de regresso à escuridão, um retorno ao modo subterrâneo existencial. O que se enterra, de acordo com a autora, prende-se com o limite, o anseio de o transpor e o de transformar em limiar, no fundo, uma potência da impotência¹²⁶⁸. Porém esse acto de transmutação, de acordo com o artista, só por uma radical redução, um intransigente despojamento do supérfluo, do redundante, do ornamento é que se pode consumir pela prática ritual, porque “a arte será sempre a fricção entre o mundo interior e o mundo exterior. A capacidade de transformar esse conflito numa forma possível é o trabalho dos artistas e dos poetas”¹²⁶⁹. A

¹²⁶⁶ AMBACH, Markus. “A Morte das Coisas” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.68.

¹²⁶⁷ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.29.

¹²⁶⁸ MOLDER, Maria Filomena. “A ferro e fogo ou Todas as janelas fechadas” in CHAFES, Rui. *Chegar Sem Partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.50.

¹²⁶⁹ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.40

transformação passa pela constante perda, pelo sentido de alienação, por um sentimento de corpo estranho habitável no espaço, e, no entanto, esta morte formalista, carrega em si, pela redução, o gérmen vital dos sinais palpitantes de algo em estado de vigília, de algo velado, que necessita de ser exumado pelo observador¹²⁷⁰. Só para alguns é que pode oferecer o despertar, ou o alvorecer da ideia consumada no objecto destituído de luz. “Passamos da escuridão à luz e da luz à escuridão. De cada vez, ficamos apavorados, com medo de abandonar o mundo que já conhecemos, de acabar, de chegar ao fim. Mas tudo é apenas uma passagem para outro universo, para um novo estado, um novo mundo...”¹²⁷¹. Para Jankélévitch “le devenir possibilise l’impossible coexistence en desserrant la symbiose des impossibles”¹²⁷². Para o autor, o impossível é também necessário para a existência, porque a separação e simbiose são igualmente necessárias e impossíveis. A morte está para a vida, como a morte oferece o termina dela, por isso, verifica-se um laço indestrinçável e conceptualmente único, na solução de continuidade que a vida apresenta¹²⁷³. “A arte só fala da morte e por isso tem de ser forte, aguçada e dura”¹²⁷⁴.

As obras em ferro de Rui Chafes– trabalho que conduziria desde quase a sua génese artística até a resoluções tardias da sua obra madura – nas palavras de Bernardo Pinto de Almeida, nunca se puderam indexar verdadeiramente no processo cultural português dos anos 80 (década do seu surgimento), “pois que nela não encontraremos vestígio nem de um niilismo hedonista ou activo que se faz com a breve causa do presente nem de um sentido politizador que se envolve com a decifração da nova e emergente paisagem mediática de finais do século XX”¹²⁷⁵. O discurso visual do artista prende-se com outros factores exógenos à sociedade contemporânea exclusiva, tomando partido das suas

¹²⁷⁰ DRAHTEN, Doris van. “*Sob o signo da espiral*” in Idem. *Chegar Sem Partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.64-69. “Há um presente indefinido, atmosférico, que se expande, como se o aparecimento da verdadeira presença, enquanto acontecimento, já tivesse passado, como se escutássemos já só um eco, como se ainda alguma coisa pairasse no ar.” In Ibidem, p.69.

¹²⁷¹ Ibidem. Para Galimberti, as relações que os corpos abertos ao mundo desdobram, fazem dela a origem de toda a transcendência, e desta origiem verifica-se um nível de maior profundidade do que todas as relações lógicas e objectivas que um cogito abstracto pode desenvolver (p.65-67).

¹²⁷² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, Flammarion, Paris. 2017, p.165.

¹²⁷³ Ibidem, p.166.

¹²⁷⁴ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.91.

¹²⁷⁵ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p.6.

morfologias e configurações estéticas da escultura moderna, clássica, antiga, com um levantamento poético e filosófico do Romantismo e Idealismo alemães, estendendo-se também à nova poesia alemã de início de século passado¹²⁷⁶. A sua obra remete-nos então para um campo alargado dos pressupostos exclusivamente dotados da escultura, inserindo novas heterodoxias conceptuais tomadas por vários campos mediáticos da cultura ocidental, traçando desta forma um caminho antinómico à esperada emergência portuguesa e europeia da década de 80. Com isto não poderemos afirmar que o escultor se insere numa vertente artística sem precedência, ou que a sua obra provoca uma autêntica ruptura, uma autêntica quebra irreparável que não se suporta em nenhum acto acontecimental do passado, nem transporta consigo nenhuma espécie de gérmen para fecundar o futuro da escultura¹²⁷⁷.

Podemos talvez mencionar este corpo de obra, como sendo caracterizado pelo seu carácter único, mas ancorado nos alicerces tradicionais da *praxis* artesanal de produzir escultura, pelo seu carácter irrepetível, no sentido em que estas obras suscitam intervalos conceptuais no meio intelectual de pensar, comunicar com a escultura (embora não sendo caso exclusivo), que se integram no presente do tempo do artista, que olham para as ruínas do passado, carregando-as como signos heteróclitos para a condição de futuridade, não assinalável, nem distinguível numa cronologia linear¹²⁷⁸. “Qualquer que seja a forma de arte, trata-se sempre apenas da história da alma. Só me oiço a mim próprio. De resto, não sei para onde vai este rio que nasce em mim, depois do fim”¹²⁷⁹. Talvez a expressão latina *ubique et nusquam*, consiga expressar esta obra tão divergente, e ao mesmo tempo tão familiar, num sentido arquetípico do termo. Uma obra ubíqua, de constatação universal da sua forma, ao mesmo tempo tomada como corpo estranho trazido de um lugar inefável.

¹²⁷⁶ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p.6. As influências encontram-se enumeradas e desenvolvidas nas obras monográficas *Würzburg Bolton Landing e Entre o céu e a terra*, nomeadamente com os seguintes autores: Friedrich Hölderlin, Heinrich von Kleist, Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Novalis, Samuel Beckett, entre outros.

¹²⁷⁷ Ibidem, p.6-7.

¹²⁷⁸ Correlacionamos deste modo, a atemporalidade de Chafes com a noção de corpo arcaico de Bernardo Pinto de Almeida, cuja estrutura se define pela sua a-representatividade, sendo destituída de qualquer significação extrínseca (119-120).

¹²⁷⁹ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.74.

“A sociedade aspira à estabilidade, o artista aspira ao infinito”¹²⁸⁰. Desta forma, a obra transmite um sentido metafísico da procura do inefável ou indemonstrável, que o infinito promove. É nessa impossibilidade, mas como menciona o artista, que a esperança de um futuro não anunciável se integra na arte.

“A criação estabelece-se nos limites do humano e da linguagem que o tenta materializar. Toda a criação é uma escrita, uma gramática do que está entre, do que existe e subsiste entre. O inominado é o vírus, o terreno escuro dos objectos únicos, onde a linguagem não se constrói com palavras mas, sim, com as excrescências orgânicas, minerais e vegetais do medo, da dúvida, do desejo de provação e iluminação. Mas, para sobreviver neste território, é necessário possuir a enorme humildade de só querer oferecer a verdade, apenas o que cabe na mão, só isso. Tudo o resto não existe, é mentira ou encenação. Somente nessa ética de verdade (que é completada na ética da verdade dos materiais) se pode reconhecer o talento”¹²⁸¹.

Bernardo Pinto de Almeida no seu ensaio sobre o escultor português, afirma que Rui Chafes define-se como um artista do excesso e da perda, entendido como “dissipação e dispêndio que contrariam a lógica económica da acumulação capitalista”¹²⁸², não porque o artista esteja consciencioso de apresentar uma vertente politizada, militante de qualquer tecido social que precise de voz, antes, Chafes utiliza uma voz ontológica para expressar o silêncio, para dinamizar a interioridade processual dos devires do ser em transformação contínua, que de uma forma ou outra é já uma afirmação política do homem. Podemos caracterizar desta forma o seu pensamento como se tratasse de uma ontologia politizada, uma militância do ser metafísico. “Penso que, à medida que se avança, a relação com o corpo é cada vez mais consciente. Constatamos que o tempo e as intempéries da vida o transformam, aguça-se de forma extrema a noção de que o tempo é limitado. Deixa de ser oportuno pensar nele”¹²⁸³. Ora o que as obras nos devolvem ao campo de observação, passam em primeira instância por uma consciencialização histórica das formas, dos conceptualismos dos gestos definidores das matrizes modernas de escultura, para posteriormente os inscrever num plano de linguagem e expressão que pode ter como fundo, uma verdade onde o corpo pode já não ter lugar, abrindo espaço a uma espécie de cesura visual, estilhaçando a figuração escultórica com um “visionarismo romântico

¹²⁸⁰ Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.49.

¹²⁸¹ CHAFES, Rui. “*A árvore no deserto, o fogo e o grande cansaço*” in QUINTAS, Paulo. *Todos os títulos estão errados*. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2018, p.83.

¹²⁸² ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p.7.

¹²⁸³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.135.

que... reforça na intensidade própria da sua luz única, solitária, autoprojectiva”¹²⁸⁴. Esta metafísica para Luís Quintais determina-se com a noção de restos de corpos que as obras evocam. Neste sentido a produção técnica do artista reporta por alusão ou sugestão, partes de corpos que cresceram e se separaram, colocando a tradição corporal figurativa numa divergência conceptual irresolúvel¹²⁸⁵. Em *Crianças e Flores*, Chafes acondiciona o seu fragmento corpóreo numa ambiência marcada por produções escultóricas figurativas. Esta aproximação de corpos, de encadeamentos transferenciais entre elementos sígnicos, proporciona uma relação por alusão ou sugestão da existência inquietante das formas produzidas pelo artista.



Figura 88- Rui Chafes. *Crianças e Flores*, 1995. Ferro. 70x108x220 cm. Col. Museu do Chiado. Rui Chafes. Würzburg Bolton Landing.

¹²⁸⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p.7.

¹²⁸⁵ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.51-52.

“A personificação de ideias abstractas tem, como a brevidade de expressão, o seu valor estético... Ora nenhum objecto age sobre a nossa faculdade de sentir e desejar senão sob a forma de uma representação total. Onde desmembramos, onde temos ideias inteligíveis, não sentimos, muito simplesmente”¹²⁸⁶. A iluminação idealista de Hölderlin, desvela-nos o carácter simplesmente utópico e absoluto da representação total, da integração plena potencial do acto incarnado na poesia indizível. As ideias de Chafes partilham destas premissas, colocando o jugo conceptual do seu carácter abstracto, não na sua inventariação comunicacional, cuja função desempenha uma tradição transitiva de catalogar e apreender tudo aquilo que nos rodeia, mas na indizível abstração pura da forma, que contraria qualquer possível cânone imutável, inserindo-se assim na representação ilógica de um discurso autoral, liberto dos constrangimentos da linguagem analítica. Para Rui Chafes

“trata-se do sonho de um mundo de vidro fechado, onde o ar é tão frio que só os mais fortes conseguem sobreviver (Nietzsche); onde a luz é tão crua que só aquilo que é verdadeiro pode ser visto, onde o silêncio é tão profundo que só aquele que procura, atentamente, pode descobrir estes objectos. E mesmo assim, o indivíduo encontra-se ali, nessa procura ambiciosa de construção de um espaço de distância, de vazio, de beleza”¹²⁸⁷.

A dissipação do excedente ornamental em Rui Chafes passa em primeira instância por um apagar, um rasurar até ao esqueleto minimamente funcional das peças que sobrevivem à usura dos materiais em contacto com os poderes metalúrgicos até ao desvelar da sua exposição. Para o artista “só a forma e o vazio são universais; tudo o resto é pó e cinzas”¹²⁸⁸. O vazio actua como catalisador da depuração existencial das peças, que uma vez desprotegidas da oficina de trabalho, demonstram uma discursividade anti-comunicacional e formalista do objecto colocado sob os olhares de observação. A perda material sofrida, incorre numa sobrevalorização estética dos retratos existenciais da linguagem plástica, que exploram na sua composição vertentes dinâmicas do binómio processual vazio/massa, libertando as forças elementares do ferro para se emanciparem da superabundância excessiva. “Só o que é leve e liberto consegue voar, mesmo provindo

¹²⁸⁶ Excerto de Friedrich Hölderlin in CHAFES, Rui. *Würzburg Bolton Landing*. Assírio & Alvim, Lisboa. 1995, p.27.

¹²⁸⁷ CHAFES, Rui. “A Paisagem Vazia” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.63.

¹²⁸⁸ Idem “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.51.

do mais escuro medo, do mais fundado mistério, da mais obscura consagração”¹²⁸⁹. Porque o vazio, a libertação do espaço ocorre numa espécie de desenvolvimento, que contraria a massificação volumétrica apresentada pela escultura. Quintais refere que se a finalidade última dos objectos é o seu consumo e degradação, então a arte de Chafes deve ser integrada numa acepção conceptual determinada pela não existência objectual, mas um princípio de esperança deles¹²⁹⁰. O constante e verdadeiro equilíbrio entre as componentes formais e as suas compleições anatómicas de rebordos, traçados, curvaturas, delineamentos, justaposições de espaço em branco e espaços ocupados, podem refutar ou mesmo apresentar um carácter refractário à luminosidade esclarecida das discursividades analíticas¹²⁹¹. Para o artista o que é verdadeiro e belo deve ser induzido por intermédio de um trabalho com rigor e dureza, para produzir beleza e verdade.

“No vazio profundo só a ideia tem forma. O mais nobre que a arte pode fazer surgir é a imagem da ideia em si... e só pode ser procurado dentro de nós... é aquilo a que devemos chamar o ideal dessa arte, esse florescimento da humanidade, esse país a que chamamos paraíso, que se encontra no nosso íntimo e nos preenche, e que por si só nos deveria alegrar por inteiro, quando com ele nos deparamos”¹²⁹².

As peças altamente calculadas e depuradas, ao eliminarem os excedentes matéricos da obra, resguardam-se do ataque múltiplo da luminosidade inquisitiva, não se deixando subsumir (embora possa ser retratada num âmbito valorativo e colocada nas propriedades estéticas dialogantes com outros corpos de obra) nas alargadas consciencializações históricas de enquadramento teórico das funções das formas, bem como evitam actos de consumpção que potencialmente desvelam ou interpretam de forma autoritária e exclusiva a peça em questão. A peça *A Manhã IV*, datada de 1992/1993, representa de uma forma esclarecedora a absoluta ideia integrada nos moldes formais materiais, que se desenvolvem sob uma calculada e rigorosa estrutura equilibrada entre os arabescos

¹²⁸⁹ Prefácio do artista em NOVALIS. *Fragments de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.10.

¹²⁹⁰ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.28.

¹²⁹¹ Compreendemos a noção de deriva ou desvio orgânico, proposta por Michel Serres, para caracterizar a existência que se encontra sempre num plano de oscilação e desequilíbrio em relação às forças elementares. Se o mundo real, representado pelas forças analíticas discursivas é encarado como o plano referencial, as peças do artista encontram-se neste constante desvio, onde se elimina o centro de uma continuidade constante (p.239-41).

¹²⁹² QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.64.

inovadores do trabalho em ferro, alicerçados numa estrutura semi-circular geométrica, cujas laterais definem de forma aproximada a estrutura de uma ânfora, encimada por uma figura esférica, de reduzidas dimensões em relação às formas alongadas que se estendem numa direção inferior no eixo vertical. Rigor e virtuosismo definem a justaposição equilibrada desta obra, sem cair nos excessos de ornamentação, nem de ocupação saturada da matéria em relação à forma. É como se os espaços vazios ocupassem um território definidor das formas alongadas, bem como na estruturação dos arabescos, que se auto-evidenciam devido aos alongamentos dispositivos do exterior. Densidade programática das formas conjuntamente com as aberturas estratégicas com que Chafes rasga no suporte combinam numa estética de perda dos excedentes, sem com isso potenciar nenhum desvelar do entendimento do seu invólucro interior.

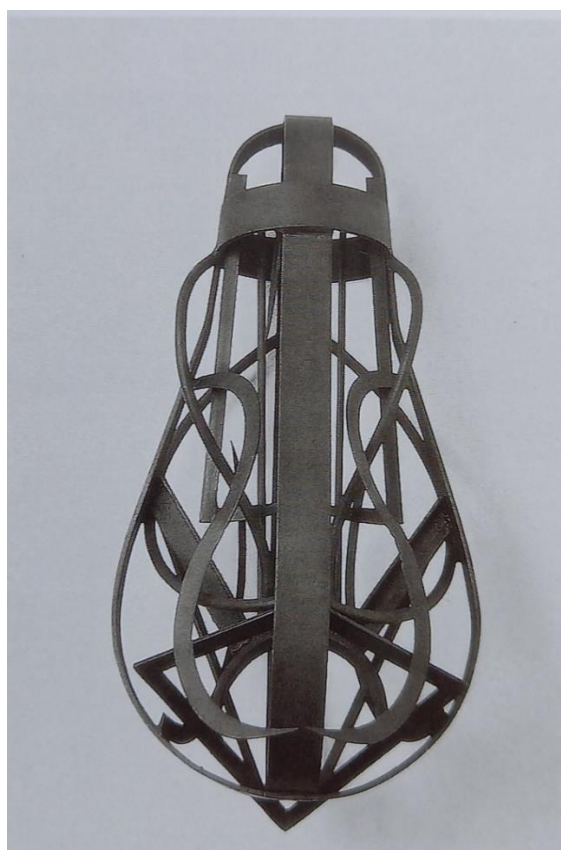


Figura 89- Rui Chafes. A Manhã IV, 1992/1993. Ferro, 39x37x75 cm. ALMEIDA, Bernardo Pinto. A doce flor da desordem

A exposição da revelação interior do núcleo central da escultura em ferro trabalhada por Rui Chafes aparece-nos na peça *Cristal VII* (1996), como uma abertura à habitação diáfana da luz penetrante na dimensão obscura¹²⁹³. Este objecto identificado por uma noção transcendental, isto é, na sua variação artesanal extra-propósito, implica uma limitação matéria, depurada até ao centro nevralgico da sua vitalidade, que posteriormente, devolve ao universo sensorial uma imagem fidedigna da sua estranheza, da sua irresolúvel claridade inquietante¹²⁹⁴. Rui Chafes ao longo do seu corpo de obra parece tratar estes temas marciais, técnicos, ligando a *praxis* necessária da edificação das ferramentas técnicas de construção (neste caso o uso regular de máscaras, armas de defesa, de auto-infligência, de tortura, de exorcismo espiritual) com a ambientação nómada das significâncias teleológicas objectuais. Porque o cristal revela-se translúcido na sua paradoxal perfeição opaca, e a máscara composta e estruturada pelo artista revela tanto de cristalização monadológica, como de ruína fragmentária compositiva. A máscara protege como ataca, tanto defende e resguarda como inflige dor no utilizador. O artista *desenha escultoricamente* na parte inferior do suporte duas espécies de garras, de dentes autofágicos, devoradores, consumidores do rosto exterior do mundo. “Muitas das minhas esculturas vivem entre a arma e a ferida. São de facto objectos resistentes, com aspecto bélico, mas ao mesmo tempo são feridas abertas. Ficam entre a lâmina e o ferimento aberto e falam do que se passa nesse lugar do golpe... as minhas esculturas estão sempre dentro e fora, na verdade... não estão em lugar nenhum”¹²⁹⁵.

Novamente o artista resguarda-se da luz universal do contacto com o mundo perecível, com o universo da razão destrutiva. As garras animais são arrancadas do ferro pela projecção da ordem interior à procura de combater o caos lumínico da exterioridade, que se revela ele mesmo em desordem, em suprema contingência. Daí a máscara como intuição do caminho, pelo fundo escuro do sofrimento e da dor existencial de se ser

¹²⁹³ Chafes esclarece no seu texto *Durante o fim* que a luz dá conforto ao corpo, enquanto a escuridão dá conforto ao espírito. A funcionalidade da arte pretende-se com a possibilidade da verdade imiscuída na visão impossível. “Vi ali um telescópio que, quando se espreita por ele, nos oferece a visão da mais absoluta escuridão. É um ponto negro na paisagem, um instrumento para a visão que é a única maneira de não ver o luminoso...” in CHAFES, Rui. “*Durante o fim*” in CHAFES, Rui. *Durante o fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.17.

¹²⁹⁴ Moscovici refere a instrumentalização material para dar início a um princípio estético. A manipulação objectual, ao contrário da sua função utilitária, recorre a uma habilidade que potencia uma configuração ideativa, poética de trabalhar os materiais (p.225-27).

¹²⁹⁵ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.68.

colocado-no-mundo, desprotegido, num espaço de constante tensão e resistência, como uma espécie de armadilha¹²⁹⁶. Ela ao proteger a exterioridade corporal, sensorial do ser desprotegido, aplica-se interiormente pelas garras que se integram fisicamente na carna dilacerada do rosto, do pescoço que jorra sangue vital emanado para a visibilidade empírica do olhar, formulando assim conjuntamente numa acepção dinâmica dual de sensação/observação, as forças enérgicas e substanciais do ser interior/exterior, tornadas evidência palpável, inteligível do corpo nas suas duas vertentes. Ao mesmo tempo a máscara permanece inamovível na sua imutabilidade significativa, na sua intraduzibilidade comunicativa, porque ela se desvia continuamente do postulado abusivo e autoritário da possibilidade única de tradução linguística¹²⁹⁷. Só a podemos confrontar pela deslocação metafórica, pela expressividade para-além do concreto. Só pela nossa interioridade é que nos podemos aproximar deste objecto. A dificuldade permanece, mas cabe ao observador a transmutação através da experiência¹²⁹⁸.

“A obra deve valer por si. Ela fala e transporta uma voz mais poderosa do que as suas pobres palavras. Só a obra tem uma linguagem auto-suficiente, própria, interna, o resto surge como acessório”¹²⁹⁹. Chafes reconhece que existe um complemento indispensável à obra que passa pelo discurso e pela tentativa de produção de pensamento, porque não é única e exclusivamente o objecto que conta, sendo também revelador e funcional a existência de um corpo ideativo, que sustenta e fundamenta a obra, e que seja o catalisador de diferenciação dos outros objectos e artefactos comuns. Porque “de uma maneira ou de outra, com mais ou menos silêncios, com mais ou menos palavras, sabemos que é preciso haver um corpo de pensamento e ideias que identifique os objectos que os artistas fazem. A arte será sempre pensamento e acção, não existe arte sem pensamento”¹³⁰⁰. Seja

¹²⁹⁶ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.16-21.

¹²⁹⁷ LOOCK, Ulrich. “*Dar uma forma à escuridão*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.35. “*a relação com o corpo ausente é substituída pela ligação a um corpo impossível, fantasmático, inapreensível, inexistente, uma pura ausência.*” In Ibidem.

¹²⁹⁸ Vemos isto no pensamento de Carneiro, onde a obra deve ser concluída simbolicamente pelo observador, pelo agente de inquirição. Didi-huberman menciona que a imagem consiste numa percepção de perpétua criação, justaposta por um imprevisível rearranjo formal que procede pela interpenetração do universo material e de pensamento nela (p.106). A imagem rearranja-se sucessivamente, ou como Carneiro esclarece, transmuta-se pela contingência do olhar.

¹²⁹⁹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.21.

¹³⁰⁰ Idem, p.22.

pensamento *a priori* concernente à idealização, formatação e estruturação tornada matéria, seja pensamento *a posteriori* evidenciado nas tentativas (no fundo, sempre tentativas) de aproximação inteligível ao corpo artístico, a verdade suprema da arte revela que a obra torna-se sempre *a fortiori* o elemento central do dispositivo estético de produção de formas. “A arte fraca encena, sugere e promete. A arte forte não precisa de encenar espectacularidades para ser excitante: basta-lhe ser sóbria e contida (discreta)”¹³⁰¹.

Novalis afirma que “Só existe um templo no mundo, é o corpo humano. Nada é mais sagrado que esta sublime forma. Inclinar-se perante um Homem é prestar homenagem a esta revelação na carne”¹³⁰². A máscara de Chafes permite colocar em evidência a carne macerada do tormento como lugar exclusivamente pertencente ao homem, como o templo sagrado da condição de ser. A ornamentação arabesca aqui só poderia estar votada ao falhanço processual da composição, porque o excesso, a saturação maciça do material, as superabundâncias da estrutura trabalhada não devolvem à exposição a qualidade sagrada e perfeita da noção de corpo como templo, do corpo como acto e como potência de vida. A remoção do excedente estrutural promove a pequena dimensão do objecto elevado à absoluta categoria da noção abstracta do corpo e da sua utilização. “A mim, a única escultura que me interessa é a não-escultura, a escultura que é apenas uma sombra, um negativo do mundo; a escultura fugidia, que não quer pertencer ao mundo”¹³⁰³. A pele é um agente mediador, que faz a ligação entre o interior do corpo e o seu exterior, tal como Nancy especifica. Ora, a pele simbólica do corpo escultórico, a sua superfície de contacto, e negada, pela sua condição negativa, por isso, o corpo só poderá ser apresentado pela sua identificação abstracta, sub-reptícia, ou mesmo, fugidia do universo perceptivo.

¹³⁰¹ CHAFES, Rui. “A árvore no deserto, o fogo e o grande cansaço” in QUINTAS, Paulo. *Todos os títulos estão errados*. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2018, p.86.

¹³⁰² NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.119.

¹³⁰³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.123-124.

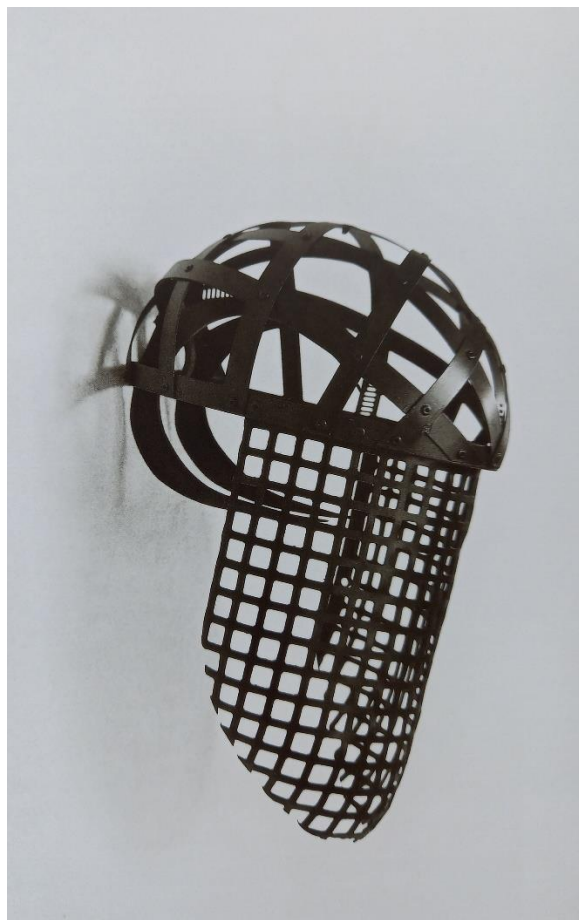


Figura 90- Rui Chafes. Cristal VII, 1996. Ferro, 20x17x32 cm. ALMEIDA, Bernardo Pinto. A doce flor da desordem

As qualidades atmosféricas associadas à leveza dos corpos escultóricos são enquadradas em Chafes, como se desenvolvendo por intermédio de catalisadores virtuosos de execução plástica do ferro, e a sua posterior comprovação observante de uma espécie de isenção matérica, da sua redução material à ideia, ao módulo de pensamento original, paradoxalmente inscrito no ferro. A levitação, a ascensão metafórica e plástica das sua obras oferecem novos diálogos inusitados com as forças telúricas dos pesos e volumetrias formalistas dos objectos, tomados como valores poéticos de extensão *transmedial* de ocupação de territórios amplos da escultura como pensamento, e do pensamento como colocação material no espaço¹³⁰⁴. A peça *Im Sommerwind* (1997)

¹³⁰⁴ O corpo-paradoxal de José Gil, surge pela sua impossibilidade de definição, ao substituir a noção clássica de corpo, por uma representação alógica (p.76-77). O interior do corpo, simbolizado pelo

promove essa relação s gnica entre as componentes distintas associadas por Chafes ao tratamento ilusório da leveza com o virtuosismo delineado com que são tratadas as formas. Porque as formas oferecem diálogos com espaço concretos e afirmativos da sua potencial ocupação material, funcional e estrutural, explorando os sentidos fenomenológicos bem como a presença constante da sua duração enquanto objecto às transfigurações do espaço público como espaço englobante de distintas ocupações ou saturações humanas, diferentes gradações lumínicas ou nocturnas, bem como a vinculação periódica às contingências locais de exposição. As formas têm também potenciam um novo olhar distanciado das condições existentes da m teria utilizada, pelo tratamento poético de trabalhar o ferro como material desprovido de gravidade de fôrça (no seu sentido de peso), oferecendo antes uma fôrça relacionada com a ocupação sensitiva da suavidade dos contornos, proporções físicas tornadas etéreas pela aproximação inquiridora do observador¹³⁰⁵. Neste sentido, para Markus Ambach, o objecto nos trabalhos de Rui Chafes morre inúmeras vezes, o que possibilita um diálogo contínuo entre um novo espectador que se integra numa nova morte simbólica, um homem novo, uma nova morte, subistindo sempre a esperança de um momento ideal. Por isso, o autor refere que o observador deve ser consciente do facto de que tudo aquilo que apreende “do objecto ou da imagem é uma projecção do nosso mundo interior neles. Os casacos estão vazios, os instrumentos jazem inertes, os corpos estão abandonados. As ideias, que eles albergaram, podem encontrar uma nova pátria, dentro de nós”¹³⁰⁶.

As formas justapostas pela edificação de estrutura interior, mais extensa, que se alonga até ao fundo do espaço, engloba na sua ordenação, um sistema complexo de armação de linhas envolvidas umas sobre as outras, como uma espécie de condição gótica de

pensamento de Chafes, só pode ser visto na exterioridade, pela subjectividade contingencial. A subjectividade elenca o interior real, neste caso as características internas da escultura, para uma dimensão que se escapa da visualização real do mundo.

¹³⁰⁵ O peso tornado etéreo reporta-nos a uma intencionalidade poética da imaginação mencionada tanto por Caillois, como por Bachelard, onde o espírito do homem interv m na energia da m teria, para a tornar vibrátil. Para Bachelard a percepção da m teria cultiva uma imaginação aberta, porque enquanto substância, ela tão se pode oferecer pela sua dura realidade ou pela sua isenção gravitacional (p.267-69;270-74).

¹³⁰⁶ AMBACH, Markus. “A Morte das Coisas” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.68-69.

assimetrias¹³⁰⁷, de natureza espiritual profunda, dispensando os preceitos geométricos das linhas e conceptualizações integradas em esqueletos compositivos simétricos. Esta armação mimetiza de certa forma linhas, ou cordas, ou mesmo fitas aglutinadas em disposições inteligíveis, mas que se tornam difíceis de desenlear umas das outras, revelando apenas a contribuição da redução dos excessos e da depuração da concepção estética do entrelaçado, que se distingue como forma pela dinamização dos vazios e dos cheios originados na maior estrutura, englobados consequentemente nas pequenas linhas virtuosas que se intrincam no conjunto da peça. Chafes afirma que “a forma pode ensinar-se, mas se não tiver essa essência poética dentro de si, essa força insubstituível, é apenas uma casca vazia, sem alma nem interesse”¹³⁰⁸. Esta sentença define adequadamente a concepção e solução plásticas contidas em *Im Sommerwind*.



Figura 91- Rui Chafes. *Im Sommerwind*, 1997. Ferro, 79x64x119 cm. ALMEIDA, Bernardo Pinto. A doce flor da desordem

¹³⁰⁷ “Comecei na época da catedral e não nos anos sessenta do século XX, por isso não tenho temor da verticalidade.” In CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.39.

¹³⁰⁸ *Ibidem*, p.86.

O supérfluo é abolido na construção lunar de Chafes, porque o saturado, o preenchido, o ocupado revela um território de conformista, declarado como usurpado por forças exteriores que consomem tudo no processo de assimilação homogénea do espaço puro, neutro. A concretização da abertura, da fenda provocada no tecido orgânico da escultura permite um desvio do centro onde várias sinuosidades e linhas acumulam-se, em detrimento do bloco compacto do ferro como uma espécie de monólito. A peça datada de 1993, *Sacrifício de Berlim*, mostra-nos a compleição física da ocupação dinâmica do espaço ocupado e do território virgem ao dispor do sopro momentâneo da pureza do vazio. A dialéctica do ferro em Chafes permite aqui situar as antinomias visuais e tácteis com que são reveladas à expressividade exterior do olhar. Ao mesmo tempo que a verificação do suporte enquanto matéria a ser trabalhada pelas mãos artesanais do artista evidencia a natureza concreta do objecto enquanto afirmação do espaço demonstrável, enquanto entidade distinta do *continuum* dimensional do lugar ocupado. A sua integração a partir dos moldes construtivos calculados e rigorosos da *techné* de Chafes enquanto elaborador de formas, fazem denotar por processos ilusórios de gestão e ampliação e redução das componentes formais (elaboradas como um conjunto total finalizado), uma qualidade de rebatimento do espaço topológico real. As formas do escultor parecem produzir no real-concreto uma contração absoluta das suas qualidades volumétricas, do peso, da elaboração e proporção dos corpos interligados pelo ferro, cuja conjugação elementar denotam a síntese do objecto visual enquanto entidade ambígua. “Tento sempre fazer esculturas que sejam como a presença de um felino na sombra, do qual só apercebemos o brilho fugaz dos seus olhos...”¹³⁰⁹.

A tridimensionalidade euclidiana entra em confronto com a destruição desse mesmo volume a partir de um jogo de formas e forças entre a verticalidade do conjunto e a relevância prestada aos espaços vazios, cuja organização liberta o constrangimento do peso em direção à visualização pura de um objecto isento da opressão da matéria¹³¹⁰. A libertação sacrificial do volume em relação à forma permite que Chafes produza na natureza da escultura, os seus módulos de pensamento, para desencerrar a estrutura sólida da vida etérea do pensar a obra. O artista afirma que a sua obra requer um esforço “para

¹³⁰⁹ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.52

¹³¹⁰ Invertendo desta forma a noção de meio de suporte de Belting, onde a imagem é aprisionada num contexto material para lhe dar significado e presença real (p.105-06).

contrariar a inércia, sair da posição horizontal, encontrar um sentido nesse esforço e tentar tornar o erro do mundo mais suportável”¹³¹¹. Para Chafes trata-se de arrancar o objecto ao seu contexto natural, para o libertar dos laços que o unem aos outros objectos de forma a torná-lo absoluto. “Só poderá existir uma aura em torno dos objectos se reconduzirmos o pensamento à vida para a aumentarmos até a tornar num absoluto. Não há razão nenhuma para não nos sentirmos também observados pelos objectos”¹³¹². Desta forma, a observação do objecto pode induzir àquilo que Thacker denomina de *world-for-us*, em que, os humanos e os objectos se encontram involucrados numa projecção recíproca. Contudo, pela demonstração auto-referencial que o objecto determina na linha perceptiva, o *worlds-without-us*, é determinado pela possibilidade da exclusão da lógica, da negação humana de pensar através de meios extrínsecos à obra. O objecto, tanto pode estender na linha de continuidade da realidade observacional, como também, pela sua capacidade tautológica, permanecer enclausurado numa espécie de invólucro monadológico, onde a lógica e a razão não detêm um lugar concreto. É para Chafes que “a arte terá sempre uma existência separada da realidade pelo simples facto de operar num nível totalmente diferente e num espaço de linguagem ficcionada, mesmo quando se trata de representação”¹³¹³.

Armin Zweite refere que a obra de Chafes representa um objecto enigmático, de grande densidade, mas ao mesmo tempo, com características deslizantes, que apesar da sua morfologia artificial, provocam a sensação de algo vivo e evanescente, como que subversões da materialidade rígida¹³¹⁴. As suas elaborações precisas, na sua imprecisão teleológica, concentram a sua pujança, força, energia possante do material, na descrição poética de um universo inefável, evanescente.

¹³¹¹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.173.

¹³¹² Idem. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.53.

¹³¹³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.26.

¹³¹⁴ ZWEITE, Armin. “Notas sobre a fenomenologia das esculturas de Rui Chafes” in Idem. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.55.

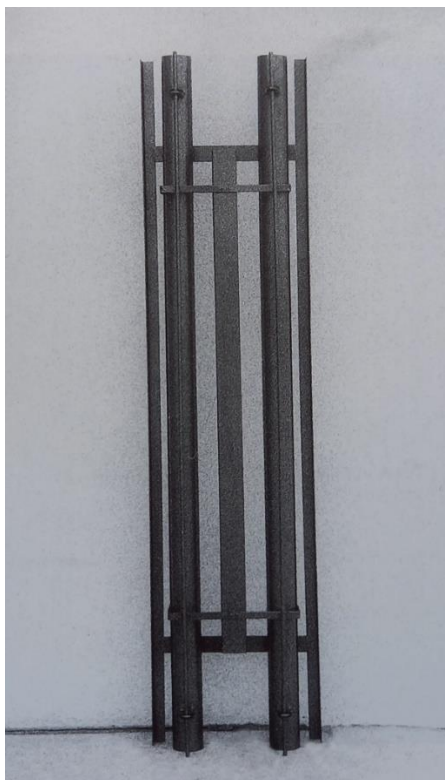


Figura 92- Rui Chafes. *Sacrifício de Berlim*, 1993. Ferro, 10x41x170 cm. CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.

A *condição de sentido*¹³¹⁵ de que fala Castro Caldas, da deslocalização da escultura do monumento para um campo de extensão alargado da fórmula construtiva de percepção formal, tomando partido das descrições de Rosalind Krauss, submete-se a uma procura do absoluto no terreno da matéria expressiva do mundo, procurando por todos os meios o desvincular-se da opressão sígnica, da construção significativa das discursividades associadas às invenções plásticas. Ainda no final da década de 80 e início da década de 90, o escultor produziu uma sequencialidade, que poderíamos qualificar como aproximativa da cognoscibilidade palpável do universo. A preocupação com estas peças e de que a peça *Sem Luz* (1988/1989) demonstra com total clareza prende-se com o facto de agrupar na arquitectura da escultura duas ambiências, duas tendências antitéticas, de pensar e transformar o material. Porque se por um lado, Chafes já evidenciava a noção

¹³¹⁵ CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in Idem. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.121.

inefável do seu pensamento escultórico como produtor de formas supra-abstractas, ininteligíveis como destino funcional (no sentido operante da reprodução mimética da natureza), por outro, o encontro com essa mesma natureza, com a revelação telúrica das forças orgânicas da vida, da sua contingência, e da sua caducidade enquanto ser mortal, tornam em evidência essas pulsões naturais do animal enquanto entidade singular, enquanto parte dotada de vida de um todo universal¹³¹⁶. Paradoxalmente, estas vertentes antagonistas fundem-se numa aproximada escultura *naturalmente artificial* da conjunção de reprodução orgânica vital inserida numa macro-estrutura de apoio absoluto formal, tal como Philippe Vergne propõe¹³¹⁷.

A águia esculpida pelo artista na obra *Sem Luz*, releva da produção formalizada de vida, como singular compleição física, indo ao encontro de uma mais tradicional prática de esculpir a imagem reproduzida da natureza¹³¹⁸, da figuração como meio principal de identificação formal do objecto em questão. Contudo a águia interpretada como extensão orgânica da natureza, insere-se como que bloqueada, suspensa num voo interrompido por forças maiores que a sua, por um bloco maciço de ferro que a circunda ao seu espaço proposto, dificultando as vias de acesso livres das movimentações naturais do animal. O bloco mimetiza de certa forma uma espécie de mesa, de pernas extensas, de delgada estrutura que suportam o tampo robusto e compacto que aniquila a autonomia e a vontade do ser enquanto ser livre. A águia fica sem luz, sem o poder da sua determinação para executar a sua faculdade determinada da sua essência biológica. Chafes consegue introduzir ora pela metáfora, ora pela metonímia visual, a estranheza de duas potencialidades opostas como um único elemento, heterogéneo na sua distinção das partes, mas autodesignado como elemento único, como entidade una. A consciência do

¹³¹⁶ A utilização de elementos arquitectónicos com elementos miméticos da vida animal, reproduzindo, embora artificialmente, a existência biológica da águia, reporta-nos à distinção entre organismo e inorganismo de Deleuze. Atentando no tamanho das duas vertentes, mesa e águia, vemos, como Deleuze, que o organismo é referenciado através das suas pregas endógenas, resultantes de uma contracção e desenvolvimento interno, figurado pelo tamanho mais pequeno da águia. O inorgânico, caso da mesa, é referenciado pelas suas pregas exógenas, de distensão e extensão para um exterior, resultando na cobertura que encobre a águia (p.274-76).

¹³¹⁷ “A escultura é, em toda a sua ambiguidade orgânica, um recipiente da forma.” In VERGNE, Philippe. “*L’oeuvre ao noir*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.18.

¹³¹⁸ Não querendo afirmar com isto que Chafes nesta peça e nesta vertente aproximativa do objecto natural, tenha como objectivo, como função principal escultórica, uma ocupação mais clássica da figuração tradicional, até porque os animais de Chafes são inseridos como que *corpos estranhos*, como figuras alienadas do espaço, um pouco como as noções artificiais de afectos e perceptos de Deleuze (p.126-29).

observador pode tomar o objecto como um todo, sem distinguir firmemente as duas partes distintas, apenas como um processo de assimilação fragmentário de um universo supra-englobante.

Para Heinrich von Kleist, o saber e o tomar consciência, prendem-se somente pelo saber de si próprio, nunca indo para além de si mesmo, e que a própria formação intelectual não é outra coisa senão uma permanência em constante mudança, um saber relativo de incessante desenvolvimento de si próprio. Contudo as imagens “são a única coisa que existe, e sabem de si mesmas, segundo aquela que é a maneira das imagens: - Imagens que perpassam sem que haja algo junto que elas perpassem; que se ligam umas às outras por intermédio de imagens das imagens, sem nada de representado nelas, sem significado nem finalidade... Toda a realidade se transforma num sonho”¹³¹⁹. Esse sonho representa a possibilidade absoluta do encontro de forças díspares insuficientes como unidade, como entidade separada, mas agrupadas como uma discursividade onírica do possível. A imagem absoluta do sonho Kleistiano, é pensada por José Miranda Justo, a propósito do funcionamento imagético e da sua impossibilidade, bem como do seu limite, que revela que essa imagem “é precisamente geradora de uma certeza inumana, de uma certeza que não decorre do raciocínio e da qual se pode igualmente dizer que é uma certeza estética, ou seja, simultaneamente subjectiva e capaz de gerar um efeito de universalidade, o que também significa que transporta sempre consigo a possibilidade de abrir para mais pensar”¹³²⁰. A águia excluída do seu habitat, impedida de se estender no seu voo determinado pela sua vontade, ao ser bloqueada pela estrutura obtusa e obscura, negra na sua exterioridade e enigmática na sua praticabilidade, faz com que esta heterogeneidade pertença ao reino universal da potenciação onírica, do pensamento soberano, da ideia infinita de conceituação e representação. A certeza estética da peça acarreta em si a génese da total possibilidade como incerteza da compreensão, mas de esclarecido entendimento de um nomadismo conceptual¹³²¹.

¹³¹⁹ Excerto de uma carta de Kleist a Ulrike de 14 de Agosto de 1880 in Kleist, Heinrich von. *Sobre o teatro das marionetas e outros escritos*. Antígona, Lisboa. 2009, p.11.

¹³²⁰ JUSTO, José Miranda. *A vontade nua e a verdade do improvável* in Kleist, Heinrich von. *Sobre o teatro das marionetas e outros escritos*. Antígona, Lisboa. 2009, p.25.

¹³²¹ Castro Caldas revela que as esculturas são impregnadas por um animismo, derivado da natureza heterogénea de diferentes lógicas, inventariando um espaço nómada do pensamento, regido por um código



Figura 93- Rui Chafes. Sem Luz, 1988/1989. Ferro e poliuretano compacto, 78x61x52 cm. CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.

A heterogeneidade formal aliada à necessidade de agrupar num todo irreduzível, como peça única e singular na sua formulação processual de se apresentar ao espaço, permite que Chafes elabore ao longo de sequências temáticas unificadas, variantes, alternâncias ou mesmo transmutações a explorar pelo ferro moldável. O escultor acede desta forma única a um dispositivo técnico de produção ambígua de concretizações espaciais/materiais, cuja abordagem revela quase como uma espécie de *tema e variações* onde na primeira abordagem programática, propõe uma primeira ordenação sintética da sequência, da multiplicidade explorada. Chafes estabelece um centro nevralgico de operação estética, sendo posteriormente na futura sequencialidade, desenvolvido,

polívoco. In CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.137.

tematizado na sua infinita repartição, a partir de uma distribuição de volumes díspares, que divergem formalmente do tema inicial, pela sua composição estrutural, mas sempre com a matriz genésica da forma primeira, da hipótese original, transmutada¹³²². A matriz funcional primeira apresentar-se-á sempre de uma forma ou de outra num estado de latência, passível de se evidenciar com maior ou menor dificuldade perceptiva, mas assente no invólucro material tornado obra. O tema funciona como um *memento* da origem da concepção cósmica de um universo, neste caso, volvido à luz da forma estética, representa a secção funcional e fundamental para as posteriores formações, cuja organização processual retém algo derivado da obra elementar que a antecede, como uma luz imemorial cuja presença se estende até aos limites da experiência sensorial e estrutural das peças do escultor. “A série é absolutamente legítima pois é através dela que se levam ao extremo, e se exploram, as inquietações e dúvidas que colocamos enquanto artistas”¹³²³.

As três peças que aqui reunimos para colocar em evidência a sequencialidade rítmica das formas variantes que comungam de uma matriz essencial à sua elaboração, intitulam-se *Inocente*, datadas de 1994. Estas peças representam a inventariação criativa de uma inclusão de dois universos distintos, mas aproximáveis no âmbito heteróclito de Chafes. Por um lado, as formas multímodas da exploração assimétrica das variedades possíveis das figuras, e por outro a rigidez proporcional e formatada das linhas geométricas. De um lado, a abertura às potencialidades de assimilação do exterior, do outro lado da forma, por outro a exclusão do extrínseco, a limitação das fronteiras da forma, como único elemento de significação. Inclusão e exclusão. Abertura e reclusão. Dinamização com o outro, auto-integração da singularidade absoluta. Nestas três peças a confrontação entre estes dois processos estabelece-se nas movimentações funcionais dos elementos antitéticos, como formulação descentrada do habitual, da conclusão premeditada. As linhas enformam o objecto escultórico, na exploração desenvolta dos eixos da horizontalidade, da verticalidade, da justaposição das linhas no formato de cruz, que potenciam a rigidez

¹³²² Este tema e variações das séries, apresenta-se como uma cadeia associativa rizomática, descrita por Deleuze & Guattari, onde não existe um centro, mas uma linha de continuidade, sem início nem fim, que por processos de inter-relação se vai associando a formas cada vez mais crescentes. Daí a desterritorialização da forma inicial, para desdobrar-se em multiplicidades, inseridas na obra, por intermédio de metamorfoses e mudanças do paradigma natural da forma matriz, inicial (p.276-79).

¹³²³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.51.

estrutural, na sua concisão e retração total, para demover a percepção para as variantes objectuais que se agrupam como peças centrais da obra. A dialéctica de Chafes prende-se com a renovação dos pressupostos habituais de engendrar a arquitectura plástica do objecto, recorrendo assim, às formas inflexíveis com as formas flutuantes de corpos-devir, de constante renovação sequencial, de produção volúvel do acontecimento material, cuja irrupção no objecto transmite a eterna mudança do macrocosmo, integrado no microcosmo das formas miméticas de vasos, jarras, recipientes como projecção para o local estético da força elementar, ou mesmo da energia pulsional do universo. Estes recipientes vitais de agrupação substancial, transmutam-se ao longo da sequencialidade realizada pelo escultor. Estas formas detêm o poder de simbolizar os estágios eternos da permanência, dos períodos segmentares do todo cósmico, pela sua abertura subtil ao mundo, quase como figurações do coração ora mais contraído e oblongo, ora mais dilatado e arredondado, cuja função estética designa inconscientemente os arquétipos evolucionais do homem e da sua presença no universo¹³²⁴. Formas elementares agrupam-se nas formas divergentes, de oscilações versáteis no campo plástico, produzindo no espaço concreto da realidade, não só a retribuição simbólica especular do observador, mas também a formação de janelas de uma visibilidade para-além da essência concreta¹³²⁵.

¹³²⁴ Maria Filomena Molder a propósito do acto de criação natural, menciona um fervor poético: “fazer ferver o próprio coração para o comer, condenado como está a pintar sobre as trevas. Pelo acto de fazer ferver o coração, desvela-se a operação poética preparatória; comer o coração é já a transmutação poética realizada. Na verdade, cozer o próprio coração e comê-lo é uma figura exacta da relação entre sacrificador e vítima, que na poesia e na arte- atingindo nas obras de Rui Chafes um ponto de combustão- se surpreendem irmãos indistintos e inseparáveis.” In MOLDER, Maria Filomena. *“A ferro e fogo ou Todas as janelas fechadas”* in Idem. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022, p.51.

¹³²⁵ Luís Quintais menciona que as associações metafísicas que Chafes implica nas obras são formas eidéticas, que a cada momento e em cada tentativa, o artista as procura capturar, agarrar, armadilhar. In QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.16.

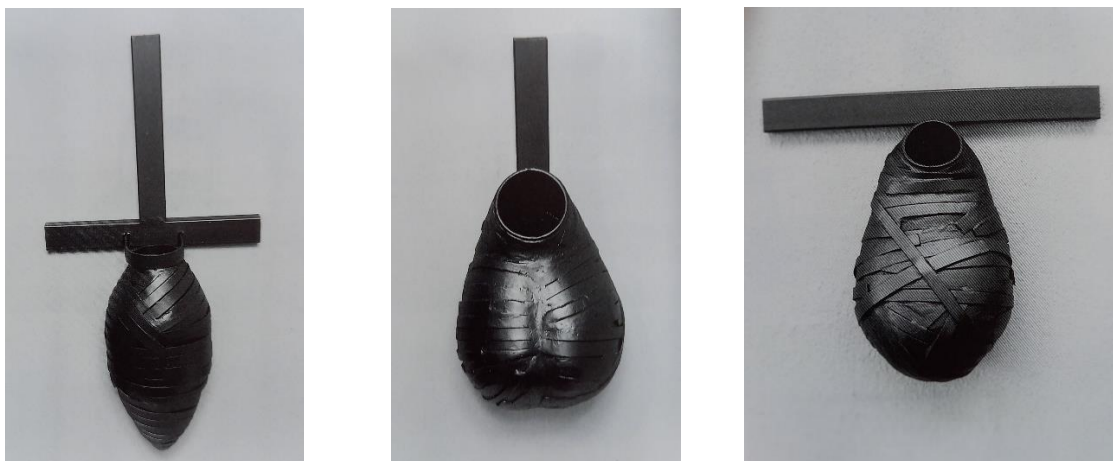


Figura 94- Rui Chafes. Inocente III; IV; V (respectivamente). Ferro, 21x48x92 cm (III); 27x29x62 cm (IV); 18x60x49 cm (V). CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.

“Something there/where/out there/out where/outside/what/the head what else/something there somewhere outside/the head/at the faint sound so brief/it is gone and the whole globe/not yet bare/the eye/opens wide/wide/til in the end/nothing more/shutters it again/so the odd time/out there/somewhere out there/like as if/as if/something/not life/necessarily”¹³²⁶. Estes versos de Beckett (1974) reduzem numa contração sintética e absoluta a experiência da percepção conjugada com a formação ou deformação material que a rodeia. Neste poema forças centrípetas e centrífugas do mundo alargado ao ponto da ruptura, permanecem num contínuo estado de reinvenção e reordenação das energias elementares genésicas e a sua duração concreta, do tempo que se esfuma de uma passagem existencial humana, bem como a imutabilidade ideal de um tempo sem tempo, de uma atemporalidade da força universal. Que força é esta que nos revela o poeta? Força enérgica da vida? Pulsão da morte? Criação sensual de formas esbatidas na concretude finita do homem? É ainda vida e é a morte dos sujeitos que se alargam na confrontação com os sentidos cognoscíveis, mas que ao mesmo tempo por forças exteriores às do próprio universo, estendem-se numa ultrapassagem perceptível, das imagens, dos sons, das visões horizontais do mundo, que se estilhaçam aquando da sua cognição. Figuras ainda figurativas, mas já não figuras de representação. Sons ainda

¹³²⁶ BECKETT, Samuel. *Collected poems in english and french*. John Calder Publishers, London. 1977, p.63.

audíveis, numa primeira instância, obnubilados consequentemente pela audição do silêncio do mundo. Porque há algo que espreita no seio do universo, algo que se pretende emancipar das forças cognoscíveis do humano, mas ainda pouco despudoradas para marcar a sua presença, para se emanciparem do retrato discernível da assimilação sensorial, intelectual do que rodeia. Daí que por momentos os sons se tornem cristalinos, nítidos, que as imagens se tornem reconhecíveis, que as inteligências fenomenológicas devolvam o seu retrato ao universo palpável, mas ao se evidenciarem, tornam-se instrumentos aniquiladores, destruidores do universo, pelo seu alargamento, pela sua extrema expansão, levando a que o mundo (globe), numa primeira fase ainda englobante das suas forças (not yet bare), seja pulverizado pelo olhar devorador, que consome e suga toda as pujaças telúricas que se situam ao seu alcance (the eye opens wide). Esse olhar mundano destrói-se ao ponto de já nada restar de assimilável, de concreto pela experiência, ou seja, o seu excesso provocou a perda irreparável da sua natureza, do seu seio desguarnecido de proteção, que pela apropriação absoluta, desvirtuou as redes seguras da experiência inteligível. No entanto, no denominado *odd time* de Beckett, na impressão para-além da duração estabelecida do tempo vertical que linearmente estabelece os seus padrões cronológicos, talvez haja uma duração fragmentária de experiência, talvez já um *kairós* sem um *cronos*, que possa permanecer como possibilidade, impossível de obtenção concreta, mas compossível no universo tangível, seja ele das formas, seja das ideias, cuja realidade cognitiva se deixe estabelecer por um *somewhere out there*, por algo que se deixa aprisionar pela captação empírica, pela intelecção ideativa, um *algo* (something) indefinível, inefável, mas ao mesmo tempo inexorável na sua dinâmica, na sua projecção para o exterior, não necessariamente vida, não exactamente reprodução biológica, orgânica de existência, mas de um *algo* imperecível, firme na sua duração ininteligível. Este *algo* é referido por Ambach para caracterizar a obra de Chafes: “As suas esculturas são apenas os suportes de Algo que se encontra par além delas. Face às suas estruturas orgânicas e à sua parcial morbidez no corpóreo, invade-nos, de imediato, essa consciência escura da perenidade e da fraqueza desse suporte”¹³²⁷.

¹³²⁷ AMBACH, Markus. “A Morte das Coisas” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.68.

O algo representa, desta forma, um aquém de vida e um além-orgânico, cuja representação perdura inabalável na instabilidade do cosmos eterno. Duradouro na sua existência, mas cambiável na sua projeção exterior, passível de ser alterado pela intencionalidade desejante do observador. Sobre a verdade incondicional do acontecimento, neste caso, do absoluto que entra em confronto com a estabilidade do mundo. Alain Badiou, na sua obra intitulada *pequeno manual de inestética*, questiona de que forma é que se pode pensar a verdade como simultaneamente singular e pessoal e, contudo, imanente às forças terrestres do mundo, ou seja, de que maneira se pode estabelecer o acontecimento absoluto do *algo* que ainda permanece quando o resto assimilável já não. Badiou refere a possibilidade da verdade ser anónima, que ela pode surgir a partir do vazio, que ela pode ser retirada do seu invólucro inicial, neste caso o mundo. “O acontecimento revela o vazio da situação. Porque mostra que o que existe, estava sem verdade. É a partir deste vazio, que o sujeito se constitui como fragmento do processo duma verdade. É este vazio que o separa da situação ou do lugar e o inscreve numa trajectória sem precedentes”¹³²⁸.

Este vazio, ou o *algo beckettiano*, surge nas ruínas dos fragmentos destruídos pela inquirição do observador, que tudo devorou, como hipótese, como hipotético esclarecimento de si sobre o mundo, como reconhecimento de ser uno com a verdade, de ser único com o vazio liberto pelo acontecimento. Badiou refere ainda que esta experiência do vazio, do lugar como um nada, funda o sujeito duma verdade. Contudo esta verdade não constitui qualquer domínio. Quando muito, pode-se referir, de uma forma abstracta, ou de carácter mais generalizado, que todo e qualquer sujeito é militante, ou passível de ser integrado como ente de uma verdade. Cada verdade diz respeito a si e a mais ninguém: verdade como suprema contingência. “A escolha que liga o sujeito à verdade é a escolha de continuar a ser. Fidelidade ao acontecimento. Fidelidade ao vazio”¹³²⁹. O vazio como algo espelha em Beckett a figura de representação que se liga ainda ao mundo de uma forma extra-inteligível das suas forças. Beckett num poema sem título de 1947, refere a perfeição do mundo silenciado, de um mundo após o acontecimento inovador, gerador de um vazio absoluto. “Bon bon il est un pays/où l’oubli

¹³²⁸ BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Instituto Piaget, Lisboa. 1999, p.81.

¹³²⁹ Ibidem.

où pèse l'oubli/doucement sur les mondes innomés/là la tête on la tait la tête est muette/et on sait non on ne sait rien/le chant des bouches mortes meurt/sur la grève il a fait le voyage/il n'y a rien à pleurer”¹³³⁰. O esquecimento do mundo gera o conforto do vazio, do inominável, cuja cognição dissipa-se a favor do equilíbrio da sua verdade pessoal. Um mundo pós-cognoscível cujo equilíbrio deriva da perda dos excedentes inteligíveis, como lugar do abandono, como lugar da possível verdade. Não há mais nada a chorar, porque não existe o objecto projectivo do sofrimento. O que resta situa-se nas margens indefiníveis do absoluto inexplorado.

Quando falamos num espaço de perda de excesso, mencionamos aquilo que Castro Caldas designa no seu ensaio, *regnum peccati*, de *espaço abandonado*, na medida em que “o lugar é nele orfandade, quer face ao monumento, quer face à metafísica tradicional de que este foi potente estrutura de consagração”¹³³¹. A lógica de monumento encontra-se num estado ultrapassado, de constante obsolescência, quando integrado numa ideia intangível de escultura do pensamento. O *algo* de Beckett e Ambach devolvem ao vazio da inauguração da escultura de Chafes, o inescrutável que se emancipa da escuridão (retendo ainda no seu exterior a ausência de cor), das trevas que se sucedem ao aniquilamento do universo, um ainda-objecto, uma talvez materialidade aparecida de nenhures, pronta a ser colocada no local órfão de sentido. As peças desenvolvidas na década de 80, nomeadamente as duas peças que respectivamente se intitulam *Dollund* e *Irmãos II*, representam o equilíbrio absoluto e derradeiro entre o preenchimento do espaço e a sua abertura ao exterior, entre a formulação plástica de soluções de configuração e a inclusão supra-igualitária das condições de causalidade, aleatoriedade, de eventualidade do acaso das forças exteriores projectadas neste espaço. Estas esculturas consistem em círculos, ou formas arredondadas, agrupadas idealmente pelas motivações geométricas do círculo, mas preenchidas de modo fragmentário, através de secções, cortes, rupturas e inserções irregulares, cujo preenchimento percorrem o círculo completo, sem, no entanto, completarem a forma de maneira totalmente simétrica. Estas formas que se apresentam pelo seu entrançado decorativo, ora mais alargado, ora mais contraído, elaboradas por

¹³³⁰ BECKETT, Samuel. *Collected poems in english and french*. John Calder Publishers, London. 1977, p.53.

¹³³¹ CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.123.

faixas de ferro juntamente com poliéster, indicam-nos objectos metafóricos de halos divinos ou mundanos, que aos olhos empíricos do universo representam “colares, coroas de louros ou de espinhos, espécie de molduras ou medalhões intensamente ornamentais, enquadrando apenas o vazio em torno do qual se fecham”¹³³². O vazio e a sua colocação, seja numa parede, no solo, enquadrado com as forças naturais da terra, da praia, da floresta, das montanhas, ou mesmo até na intimidade de uma habitação particular, faz com que estes objectos se enformem com incertidão e imprecisão num lugar onde a sua demarcação se torna ambígua ou mesmo de difícil concretização. Tal como o lugar descrito por Lyotard, a natureza condiciona o homem para uma ausência demarcada no espaço, onde apenas a solidão pode enformar a sua existência. Temos visto com Tuan, com Maderuelo, com Heidegger que o homem inscreve a sua presença no espaço, através de marcos ou gestualidades construtivas, simbólicas, que enformam o lugar. Este lugar permite uma intensificação ontológica de pertença, que demarca as fronteiras do abscôndito com o cognoscível. Ora, Chafes utiliza o espaço, como um fechamento do lugar, ou mesmo, quando inserido num lugar específico, a obra detém em si o poder de entrar em controvérsia com ele.

“A escultura é um corpo que se impõe de outro modo, nomeadamente através da presença física. Contudo, tal como costume dizer, pode também dar-se a ver como uma sombra que abre um buraco negro no mundo, e portanto, dar-se a ver pelo negativo, gerando uma subtracção. Na verdade, tenho de confessar que detesto escultura, aquela actividade, que por vezes, se confunde com ginástica ou com levantamento de pesos, que enche as praças e as rotundas de enormes monólitos, de uma geometria pesada e morta”¹³³³!

O fechamento total em relação à apropriação do lugar faz com que se tornem *corpos estranhos*, extra-lugar, cuja incapacidade fundamental para se apropriarem do ambiente, lugar onde estão inseridos, faz com que se deixem encobrir pelas trevas da existência que os rodeia, seja ela de força natural, de rosão, de apagamento da superfície da terra, seja pelo esquecimento do objecto, tornado apenas como *fundo* de um solo, de um muro¹³³⁴. No entanto há ainda esse *algo* que não esmorece, que não se deixa vencer, porque “são

¹³³² CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.123

¹³³³ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.123-124.

¹³³⁴ Se para Heidegger a obra instaura o lugar, erige a dedicação ao espaço, como uma espécie de extensão divina (p.183-84), a obra em Chafes determina-se pelo confronto conceptual com esse espaço, pelo objecto que na sua objecção em ser referência, elimina a possibilidade de *continuum* entre forças.

esculturas que não pertencem ao solo, que não se erguem dele para falar: no chão, ou na parede, jazem como formas que o mundo não acolhe, mas nele foram abandonadas, sinalizando que o seu lugar não é aqui”¹³³⁵. O *hic et nunc* destas esculturas revelam o seu lugar aquém e além do mundo, como objectos impróprios do solo por onde passam, como uma espécie de negação fundamental da sua condição de ornamento, de objecto apropriado pela natureza. Ao mesmo tempo desse abandono há uma transformação, uma reapropriação alienante desse espaço de um *like as if/as if/something/not life/necessarily*, nas palavras de Beckett, ou seja, de um *se* que se enforma com o mundo concretizável das sensações, passível de se estruturar com um estatuto simbólico gerador de uma recuperação do abandono sem, no entanto, o verdadeiramente largar, através de uma condição paradoxal de presença e ausência num único lugar como o espelho da plenitude¹³³⁶. Esta plenitude demonstra a verdade do acontecimento, da ação única e irrepetível da obra de arte, promotora e produtora da utópica demanda da verdade, da veracidade estética, enquanto sinal do *não é aqui*, mas que se torna *um aqui* do abandono tornado parte integrante do espaço causal. Rui Chafes afirma que “existe uma zona, para além da humanidade, onde a língua é o silêncio. Ali não se usam palavras e os únicos valores que demonstram um módulo de pensamento são Verdade e Beleza”¹³³⁷.

A demarcação do mundo cognoscível do mundo do silêncio é inaugurado por estas peças cujo vazio, e cuja estranheza fecham-se e abrem-se em igual instância na aparência exterior, no seio visível da natureza. A verdade do *algo* e do *corpo estranho* das esculturas inauguram o acontecimento único, gerador do vazio, como isolamento material do tempo, cujas formas circulares denotam a metáfora da criação do universo: a formação material do entendimento, que capta, organiza, delimita o conhecido, englobado simultaneamente com uma abertura total e possível do tudo, como espaço transformador do real, numa poética da beleza inatingível. Chafes pensa que talvez a beleza só possa ser pensada, talvez só aí a sua perfeição se manifeste totalmente. Tudo não passa de várias tentativas,

¹³³⁵ CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.123.

¹³³⁶ Na existência dupla de presença e ausência, a obra pode ficar colocada naquilo a que Rajchman denomina por *ungrounded*, ou seja, uma colocação objectual sem sustentação num fundo (p.188). A exclusão do solo, liberta a matéria das amarras da tradição, bem como se abre a uma linguagem universal, caracterizada pela sua pureza, pela sua indiferença em relação ao sítio.

¹³³⁷ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.49.

possibilidades, não resultados definitivos, porque “os objectos não existem, são impossíveis: breves marcas de uma passagem, relíquias de cujo culto recusamos ficar reféns. Não acredito em objectos, são apenas possibilidades, não são definitivos. Mas as suas sombras são as únicas testemunhas: por trás de cada sombra existe um objecto”¹³³⁸.



Figura 95- Rui Chafes. Dollund, 1987. Ferro, 123x123x10 cm. CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.



Figura 96- Rui Chafes. Irmãos II, 1987. Ferro cromado, 51x51x1,5 cm. CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.

¹³³⁸ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.51.

Após os equilíbrios das peças escultóricas de Chafes, que ao perderem os resíduos excessivos da sua materialidade, comportam na sua formulação uma disposição da procura do inatingível real, pela sua ilusória leveza que carregam em si mesmas. Esta plenitude poética de que o escultor se socorre como uma demanda do absoluto da verdade, contradiz os pressupostos esclarecidos das proposições materiais do corpo da escultura e da sua própria integração na capacidade fenomenológica de apreensão. Talvez não possamos referenciar ou mesmo catalogar estas inventariações formais do artista como procedimentos exclusivamente devedores de uma arte minimalista, nem de uma arte puramente conceptual, que rege, comanda, integra as racionalidades discursivas pós-interpretativas num todo esclarecido¹³³⁹. Ao mesmo tempo que as estratégias compositivas passem por uma íntima, auto-engendradora criação plástica, as perdas do excedente matérico retêm ainda na sua génese uma pré-disposição formulada de uma prática minimalista, que nunca se chega a concretizar de forma completa, visto o objecto esquivar-se, desviar-se das implementações em série dos volumes e massas que se evidenciam num espaço cultural pronto a significar. Contudo, Rosalind Krauss a propósito do corpo escultórico minimalista e dos seus ritmos plásticos tornados visuais pelos espaçamentos entre volumes, as suas dimensões e consequentes estratégias de manipulação dos cheios e vazios, refere que

“the visual interpenetration of the two progressions- one of volumes and the other of voids- itself becomes a metaphor for the dependence of the sculpture on the condition of external space, for it is impossible to determine whether it is the positive volume of the work that brings the intervals into being, or whether it is the rhythm of the intervals that establishes the contours of the work”¹³⁴⁰.

ou seja, se pensarmos na progressão imposta pelos espaçamentos convertidos em matéria, com os espaçamentos convertidos na sua ausência, tomamos como processamento interpretante e perceptível as dicotomias do espaço externo bem como a sua ambiguidade concernente às maneiras de se significarem como formas prontas a serem emancipadas ou pertencer à ausência de formas a possível emancipação. A condição teleológica do

¹³³⁹ “No caso de Chafes não existem a aridez e a literalidade geométrica dos minimalistas, mas também não há a tradicional imposição de uma narrativa através de uma figura. Não há qualquer pretensão antropomórfica, simbólica ou narrativa, mas o seu esforço é a criação de obras que prescindem totalmente de qualquer esforço de apresentação ou representação.” In CRESPO, Nuno. “*Shut your eyes and see*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.41.

¹³⁴⁰ KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.270-271.

minimalismo e das suas correntes interpretativas (veja-se o caso das obras de Donald Judd, Robert Morris ou mesmo Tony Smith)¹³⁴¹ tinha como funcionamento prático a capacidade de externalizar o significado, de se emancipar do núcleo interno dos eixos agregadores da estrutura da escultura a favor da abertura ao espaço de exposição como lugar de ambiência imersiva, catalisador perceptivo dos observadores, numa ligação estabelecida entre o meio que rodeia e o centro ocupacional (não necessariamente um centro de um espaço utilizado) onde a peça é instalada. Krauss afirma que a escultura minimalista, ao declarar os seus procedimentos como uma intenção de externalizar, abrir os seus significados, reage contra uma tradicional vertente ilusionista escultórica que converte um material que toma forma num significante exterior à sua perspectiva sónica interna. O ilusionismo formal retira o objecto escultórico do seu espaço concreto de inscrição e coloca-o num espaço simbólico metafórico. Para Krauss, os artistas minimalistas “refused to use edges and planes to shape an object so that its external image would suggest an underlying principle of cohesion or order or tension”¹³⁴². O minimalismo ao reduzir de uma forma sintética e compacta os jogos dinâmicos de volumes dimensionais e a sua ocupação estratégica no plano relacional dos eixos, pretende sempre uma redução total com os postulados interpretativos advindos de esferas extra-artísticas (esferas onde a linguagem das formas é substituída pela linguagem relacional), abolindo o lugar da metáfora do denominado pela escritora - *private-self*¹³⁴³. A metáfora, ou a sua projecção que parte do núcleo interno do objecto (a sua substância, a sua relação com o título dado), coloca-se num para-além, numa impossibilidade de representação pura das formas externas, o que acarreta que a sua utilização encubra o objecto com uma espécie de centro privativo de intencionalidades íntimas.

A metáfora objectual é empregue em Chafes, como uma transferência íntima do seu pensamento valorativo, conceptual, para a superfície dinâmica da obra, provido por vezes de uma transparência de linhas enquadradas nas formas exteriores, outras vezes por uma densa, obscura opacidade, englobante de toda a forma que se abre ao exterior pelo seu incessante fechamento processual do seu interior. A obra do escultor, nas palavras de

¹³⁴¹ CRESPO, Nuno. “Shut your eyes and see” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.41.

¹³⁴² KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. The Viking Press, New York. 1977, p.266.

¹³⁴³ Ibidem.

Bernardo Pinto de Almeida caracteriza-se “justamente pela sua capacidade de fugir ao código do formalismo modernista, aceitando, todavia, algumas das suas preposições e pressupostos”¹³⁴⁴. Esta situação decorrente de uma intencionalidade programática do espaço como diálogo com a superfície externa do objecto, característica de toda a arte minimalista e pós-minimalista, deixa um lastro em Chafes, operante por uma categoria fundamental, a do paradoxo: paradoxo pela sua afirmação minimalista de inclusão formal auto-evidenciável, enquanto detentor de uma carga interior, imposta no núcleo estrutural da obra; paradoxo pela aceitação horizontal de extensão no espaço expositivo, como potenciador dialogante das formas volumétricas com o espaço puro ao habitado, renunciando à situação exclusiva desse diálogo, preferindo o confronto obscurecido de reversão expositiva, como um *corpo estranho* inactual pousado no espaço. “O vazio é absoluto e só pode ser preenchido pela verdade (beleza), pela identidade e pela consciência do nada e do próprio vazio. Só a forma e o vazio são universais”¹³⁴⁵.

A metáfora na obra inaugura um estágio isolado, próprio de reversão de potenciais inclusões, afirmações, conjugações com outros corpos. O corpo torna-se potencialmente minimal, porque recusa a linguagem descritiva, enquanto é densamente povoado, de anatomias, estruturas, composições imperceptíveis de rastros ontológicos, de existências reais, ideias que vão sendo impressas no tecido metálico dos objectos¹³⁴⁶. Novamente o paradoxo de uma aceitação superficial do minimalismo estreitado na sua contenção formal e de uma negação da redução perceptual, contingente ao *continuum* espaciotemporal. Ambach refere a procura dum sítio onde os objectos são só ideia, num mundo onde reina a luz. “Deverá ser um espaço da máxima intensidade, um espaço de encontro puro... A matéria vai-se desvalorizando, apenas a ideia das coisas, que só se revela na reflexão da luz, aparece factualmente. Todo o resto mergulha na escuridão”¹³⁴⁷. O objecto expõe-se ou evidencia-se pela sua edificação formal ao mesmo tempo que se deixa impregnar por marcas, gestos, territórios pregnantes de ocupação existencial. “A

¹³⁴⁴ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p.8.

¹³⁴⁵ Excerto de Chafes em *Ibidem*, p. 26.

¹³⁴⁶ É esta dualidade entre interior e exterior que potencia, de acordo com Nancy, geografias múltiplas de relação. O corpo determina-se por uma autêntica travessia, numa movimentação incessante entre a sua visualidade e o interior conceptual proposto por Chafes (p.68-72).

¹³⁴⁷ AMBACH, Markus. “A Morte das Coisas” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.67.

prender a aceitar os limites da linguagem, aprender a alargar os limites da ideia. Ser sempre capaz de mais A Beleza como dever, a coragem como único caminho para o futuro. Suave medo escuro”¹³⁴⁸. É o próprio escultor que evidencia a necessidade imperativa de alargamento processual ideativo, sem recuos associativos em massa, nem recolhimentos na reprodução serial do acontecimento, mas ser capacitado de ir mais além, ao reino do inatingível, ao seio matricial do abscondito, onde a existência traduz-se na simplicidade do gesto criador da forma absoluta. “A beleza é um estado de luto, a incapacidade de ultrapassar a perda e a separação. Uma beleza sem as marcas da morte não existe. Por isso amo a eufórica melancolia deste lugar, tão próximo da minha infância e da minha oficina”¹³⁴⁹.

A beleza em Chafes transporta o desconhecimento do inatingível, da sagração total do mistério, do enigma não aclarado, passível, no entanto de ser alumiado pela força, energia do acto criador, da reformulação ordenável de um universo íntimo. O corpo desafia a gravidade, de acordo com Quintais, mesmo estando tensionalmente comprometido com a melancolia da queda e da degradação. Este puro vazio é reclamado pela morte, ao destituir a objectualidade do corpo¹³⁵⁰. Para o artista “o pior não é morrer fisicamente, é deixar-nos morrer para o mundo, deixar de estar disponível... Devemos manter-nos macios e flexíveis se queremos viver pois, se nos tornamos duros e inflexíveis para o mundo, envelhecemos”¹³⁵¹. A disponibilidade de Chafes para ultrapassar os limites do finito fazem com que a transferência sentimental, sensorial, da vida como essência orgânica de contínuos devires, percepções fragmentárias de escolhas, evoluções, transgressões, que entram em ruptura com a perfeição monadológica, para desembocar em actos projectivos do criador para a obra criada, por um transporte imaterial do seu pensamento para as formas exteriores tornadas invólucros metafóricos de significação.

O espaço de inscrição objectual só pode ser assim classificado como um espaço de ruptura, de constante controvérsia entre a divisibilidade do plano real e do plano formal das obras, que ao recusarem o pedestal, inserido na lógica de monumento, recusam

¹³⁴⁸ CHAFES, Rui. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.39

¹³⁴⁹ Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.73.

¹³⁵⁰ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.31.

¹³⁵¹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.167-168.

também um lugar físico, material, uma percepção háptica ao se encobrirem pelos sistemáticos e indivisíveis negrumes, ininteligíveis à superfície, que bloqueiam por sua vez a cristalina e límpida vertente retiniana da experiência, a favor de uma carregada densidade e profundidade de sensação, exteriorizada pela sua versão fantasmática¹³⁵². O fantasma da percepção faz com que estas obras se submetam ao espaço de inclusão como num *aqui* ao mesmo tempo que num *além* concreto dimensional¹³⁵³. Se as peças retêm a sua materialidade, foi porque Chafes não as conseguiu obliterar, apagar da superfície material da terra, mas o que delas ficam são restos, vestígios paroxísticos das forças imateriais do seu criador. Daí que os espaços de colocação sejam sempre impróprios e próprios na integração assimilável destes objectos, apagados e visíveis, interiores e exteriores, ausentes e presentes no *espaço suspenso e instável*.

A instabilidade do espaço reforça o carácter de espaço liso, proposto por Deleuze & Guattari (p.184-87), onde a sua distribuição é feita por intermédio de frequências e movimentações do ente, que se ao desdobrar no plano de visão, pelo campo nómada, precisará de inventariar às suas custas a função referencial da obra, que tanto se oferece como se recusa, na aceitação plena do espaço. Por isso, este espaço é diversificado pela obra, a partir da sua caracterização, não-métrica, simbólica, dimensional, distanciada, contribuindo para a lisura espacial. Se para Heidegger a obra espacializa de forma a erigir o lugar no espaço (p.181-84), a obra em Chafes coloca entraves na determinação do lugar, propondo antes, uma conceptualização ambígua de espaço. Este espaço caracteriza-se pelo acolhimento indivisível da díade luz/trevas¹³⁵⁴, da vontade de acolher e da rejeição de o integrar completamente, porque haverá sempre algo que escapará do lugar, algo ininteligível pelas ocupações fenomenológicas do território que não se deixa aprisionar

¹³⁵² O fantasma é descrito por Sara António Matos a propósito da ideia de sombra em Chafes. A imagem fantasmática dá a impressão de que existe outra coisa atrás de si, revelando sub-repticiamente o que se esconde por detrás. “A obra dá a ver o invisível como tal. Acede-se então a qualquer coisa como o interior da obra. Qualquer coisa que não se vê é indicada no que se vê, quando no intervalo o que será devir já foi capturado.” In MATOS, Sara Antónia. *Rui Chafes. Khora*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2010, p.71. Cf. Sombras de Dante (p.111).

¹³⁵³ Lembrando as teorias da *derive* de Debord, onde o sujeito descentra a percepção de forma a mapear o território proposto pela sua atitude deambulatória, inscrevendo no espaço, motivos, células programáticas de significação (p.192-93). A obra de Chafes, oferece essa canalização descentrada, escondida no tecido espacial, para o observador, ir ao encontro dela por intermédio de inúmeras soluções compositivas na espacialização do movimento.

¹³⁵⁴ “Sabes que a luz dá conforto ao corpo e a escuridão dá conforto ao espírito?” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.17.

nas malhas atingíveis do entendimento. “Ao tentar manipular as condições, nomeadamente da luz, estamos de facto a violar a natureza do espaço, mas penso que há lugares que gostam e pedem para ser violados. Só isso lhes pode trazer um novo sentido e um novo olhar”¹³⁵⁵. Chafes, opera pelo modelo interruptivo proposto por Deutsche (p.220), ao confrontar o espaço proposto, pela violação dimensional, conceptual e simbólica dele, levando a uma suspensão da perenidade conclusiva, para estes objectos se inserirem na aplicação ao espaço. Como vimos nos desenvolvimentos de Merleau-Ponty, sobre o espaço perceptivo fenomenológico, o homem ao estar no mundo, prende-se não só com uma conciliação objectiva enquadrada por moldes racionais e lógicos de aceitação fenomenal, mas também se caracteriza pelo extremo subjectivismo, em que as experiências interiores são exteriorizadas sem mediação, directamente para o mundo real (p.177-80). Para o autor, cada homem transporta consigo uma carga simbólica e processual que se espalha pelo mundo, fazendo, com isto, não só uma recusa homogénea de pensar o mundo, mas, essencialmente, de acrescentar uma camada misteriosa, pertencente ao secretismo do enigma. Cada homem concebe em si uma variante conceptual do mundo, que se vai acrescentando ao tecido universal, porque cada percepção é mutável e apenas provável, acrescentando não finalidades, mas uma pletora de possibilidades. É por este caminho conceptual que a citação seguinte descreve a possibilidade experiencial da obra do artista:

“Ficamos a sós com a imagem. As figuras nunca se tornam familiares, elas são sempre só pessoa, nem mais nem menos: nenhuma cara, nenhum gesto, nenhum luto, nenhuma alegria, é só a sua posição como pessoa em confronto com a paisagem que a define. Não existe, aqui, nenhuma linguagem simbólica legível, só a imagem pura da saudade interna”¹³⁵⁶.

Se a materialidade escultórica sobrevive ao *apagamento* conceptual do artista, ela devolve ao universo concreto e tangível uma visão fantasmática da sua presença, rasurada da sua superfície, que uma vez exposta nos vários locais de apresentação, impregna o olhar consciente de quem as olha como uma força senciente, indutora de pulsões enérgicas, sensoriais, profundas. Estas profundidade alcançável pelo defluxo racional da natureza, opera na rede visual como um espaço negativo do real, como uma negação

¹³⁵⁵ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.133.

¹³⁵⁶ AMBACH, Markus. “A Morte das Coisas” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.68.

absurda do peso real da evidência empírica¹³⁵⁷. Mas ao mesmo tempo a sua materialidade está lá, encontra-se em estado perene de afirmação tensional no espaço. A sua rasura da superfície apaga-se à razão, mas desvela-se no encontro da sensação, do íntimo perscrutante do ser senciente. O espaço de absorção das peças evidencia-se como um espaço limítrofe da realidade dimensional, que se abre, fecha, alarga-se, estende, dinamiza, oferece resistência, como também potencia retornos catalisadores de novas qualidades e novas percepções retinianas, pela sua constante presença-devir da realidade, escapando à lógica reducionista da captação perspética do universo, do domínio total do que nos rodeia¹³⁵⁸. Esta presença-outro, esta realidade outra, funciona a partir da radicalização do espaço potenciado pelas peças de Chafes, que oferecem originais propostas de concepção espacial, retirando-lhes muitas das vezes o chão, a parede, o tecto, os elementos definidores da sua estruturação definida, para incutir neles uma espécie de reordenação sensitiva, simbólica das suas qualidades relacionadas com as peças neles projectadas como função catalisadora de produzir a estranheza inquietante, mas ao mesmo tempo familiar, dos diálogos forçados ou inatos, dos volumes com o que os rodeia¹³⁵⁹. Chafes caracteriza a escultura como

“um corpo que se impõe...através da presença física. Contudo...pode também dar-se a ver como uma sombra que abre um buraco negro no mundo e, portanto, dar-se a ver pelo negativo, gerando uma subtracção... A única escultura que me interessa é a não-escultura, a escultura que é apenas uma sombra, que existe entre, que é um negativo... a escultura fugidia, que não quer pertencer ao mundo”¹³⁶⁰.

No entanto essa subtracção está lá, encontra-se no seu estado de presença, de permanência estável no universo concreto da opticidade, da pertença real do espaço. Essa subtracção funciona pela recusa em se afirmar como detentora de um espaço, como força

¹³⁵⁷ BRANCO, Maria João Mayer. “De-Siderato” IN MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.124-125.

¹³⁵⁸ Esta fuga do domínio totalitário é potenciada, por aquilo que Jack Burnham designa, a liberdade signficante, que ao recusar o pedestal tradicional e os elementos clássicos que estruturavam a escultura, abre uma dimensão de reorganização longe das amarras opressivas do já instituído. O autor, refere a noção moderna de auto-referência, de anti-fixação num espaço e acima de tudo, a capacidade de mobilidade espacial que a obra escultórica apresenta (p.169-70).

¹³⁵⁹ Vemos claramente a configuração vibrátil que a escultura oferece ao espaço, mesmo quando ela recusa as concepções tradicionais de integração. Ora, Hopkins, Lange, Bollnow, teorizam sobre a penetração simbólica e reordenadora que a escultura obtém no espaço de integração (p.201-02). O que Chafes concretiza com a obra, pertence a esta ordenação simbólica, que ao afectar os espaços de inserção, promovem canalizações sensitivas e metamórficas na percepção do observador.

¹³⁶⁰ BRANCO, Maria João Mayer. “De-Siderato” IN MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.123-24.

concreta de domínio sobre o espaço de colocação, daí que o artista sinta a sua escultura como um véu sobre a materialidade, como algo que se esfumou da tridimensionalidade a favor do etéreo intangível da sombra, do negro grau zero do seu potencial compacto. “As artes visuais radicam na visão mas que deixámos de poder acreditar somente no que os olhos vêem”¹³⁶¹. A obra representa deste modo uma presença ausente dinamizada no espaço real de presença: a ausência não como antítese da presença, mas como elemento interno da presença, da sua imanência, da sua interioridade, que ao ser exposta designa-a como local negativo do real¹³⁶². Novamente percebemos esta necessidade imperiosa de redução extrema das qualidades materiais, da percepção inteligível das proporções, equilíbrios, desequilíbrios das massas, ordenação dos volumes, técnicas empregues, consentindo-as negativamente no espaço de absorção sensório. É Chafes que corrobora esta negação simbólica do sentido figurado e material da escultura, demonstrando que elas “revelam não a presença de objectos, que creio serem inexistentes, mas o espaço no momento exacto da sua ausência, da sua fuga. Estas esculturas são estados de movimento que têm que ver com energia e não com presenças, requisitam directamente o pensamento”¹³⁶³. As formas escultóricas apreendem-se nos interstícios relacionais da dimensão do espaço, como brechas por onde escapa a existência figural dos objectos, deixando no real visível a sua esperança, a sua promessa de objectos como lugar da possibilidade e não de uma finalidade. Chafes menciona que a ausência é a forma de consciencializar uma afeição, visto que os objectos se deslocam interminavelmente do espaço de integração. Os objectos não são produtos porque se determinam como existências em fuga. A ausência torna-se válida como forma criada, onde a falta de realidade nunca poderá aproximar o observador do objecto. Ele configura-se como uma deslocação, como ausência, como esperança do objecto¹³⁶⁴.

O lugar de possibilidade permite à escultura edificar, ordenar, seleccionar do mundo natural, uma agregação de forças dinâmicas, que ao serem transferidas para um universo desterritorializado do universo cognoscível, serão passíveis de serem modeladas,

¹³⁶¹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.24-25.

¹³⁶² Invertendo desta forma, as noções de lugar propostas por Tuan e Maderuelo (p.161-66).

¹³⁶³ “A criação do Inverno: entrevista por José Sousa Machado” in QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.29.

¹³⁶⁴ CHAFES, Rui. *O silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2006, p.28.

transmutadas, metamorfoseadas, perfeiçoadas idealmente através das noções de corpo e dos seus limites naturais, vertidos em concepções de auto-superação, condição paradoxal do corpo escultórico de Chafes. Universo aporético que apresenta na sua condição de objecto uma interioridade e exterioridade, não necessariamente conceitos antinómicos, mas conceitos potenciadores de uma única vertente transformadora do corpo – a possibilidade de verter a natureza em ideia. Belting expressa o poder da imagem, e a sua ambiguidade, quando retirada dos meios imaginais que oferecem o suporte presencial. O que o autor, revela, prende-se com a grau de consciencialização que o observador tem da perscrutação da obra em questão. Quanto menos consciência tiver na participação da imagem, mais ela, abrirá um primado de emancipação, como se ela existisse em virtude do seu próprio poder (p.105-06). Deste ponto de vista, ao tornar ambíguo o meio de suporte da imagem, oferecendo-lhes resistência, para canalizar a intangibilidade da escultura, leva a que a imagem se emancipe da sua natureza evidente e material, para se desdobrar nas multiplicidades ideativas da imagem. “A arte nunca é pública, é sempre privada e transmitida apenas a alguns, aos que são capazes de a receber. Mesmo num espaço público, a arte só se liga às emoções concretas de cada indivíduo, a chama será sempre transmitida só a alguns, os que são capazes de ver (e não apenas de olhar)”¹³⁶⁵. A arte não sendo pública, pode ser interpretada subjectivamente pelo seu carácter emancipado, onde só alguns poderão ser albergues transmissivos da mensagem preconizada pela obra. Chafes abate as noções divergentes entre espaço público e privado, pela ultrapassagem das premissas definidoras espaciais, de forma, a potenciar ambiguidades no local de inserção.

Luís Quintais refere a propósito da obra do artista que existe “uma aporia fértil entre interior e exterior que percorre todos os espaços da intervenção. Ou de outro modo, um movimento entre o imaginário e o real que compromete a própria vocação de monumentalidade que atribuímos à escultura”¹³⁶⁶. A aporia do espaço prende-se com a necessidade de escapar à lógica de escultura e inseri-la num espaço de descentramento, de deslocação da tradicional estrutura subserviente das forças materiais da escultura. O espaço de exposição de Chafes propõe-se como elemento fundamental da desrazão

¹³⁶⁵ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.60.

¹³⁶⁶ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.35.

funcional do real, que se desvirtua da natureza dimensional, na possível integração dos objectos prontos a ser colocados. Essa colocação existe pela resistência à evidência das particularidades corporais da matéria, enquanto actua como catalisador formativo do além-escultórico, ou seja, da ultrapassagem do sentido de escultura, na promoção e valorização do corpo subtraído como potência de infinita possibilidade, de deslocação do espaço de inserção¹³⁶⁷.

O espaço de suspensão de Chafes desdobra-se por todos os lugares imagináveis de colocação projectada das esculturas, porque qualquer espaço, inóspito, habitado, interior, exterior, conotado tradicionalmente por conteúdos significantes próprios (igrejas, palácios), conotado naturalmente pela neutralidade significante humana (praia, floresta, montanha), permite a redução iminente da sua possibilidade (sem no entanto haver uma ruptura total de sentido) de lugar, que uma vez utilizada como suporte designado de espaço habitável de arte, volatiliza-se, perde a sua própria ordem inerente, traduzindo na exterioridade a impossibilidade de junção, de agrupamento fértil de dois mundos discordantes. Será por uma tradução de perda, de rasgo, de estruturação irregular que a sua convergência se pode efectuar. Apesar desta irrecuperável privação de significado tradicional de monumento escultórico, as obras de Chafes rejeitam inúmeras vezes os espaços assépticos, os locais neutralizados de intento, que automatizam as peças como uma impassível e pétrea confirmação da sua energia. Porque para o escultor a vida da escultura insere-se no contacto com o outro (ainda que ela não se ofereça ao outro de maneira plena e absoluta), porque o outro detém a possibilidade latente de a acomodar no seio da natureza, de a localizar no habitáculo metafísico, ainda que como mistério, como enigma insondável¹³⁶⁸.

¹³⁶⁷ O sistema de crença da imagem proposto por Didi-Huberman, permite-nos perceber a espécie de esvaziamento, de que fala, pelo apagamento da superfície, pela brecha no continuum corporal, entre duas entidades -o observador e o corpo escultórico- pela impossibilidade entrar em contacto com o corpo, traduzindo-se numa cisão, numa ruptura entre os limites da visão e o que se oculta por detrás dela, de forma a preencher o vazio (p.115-17). A crença potencia estas ambiguidades desenvolvidas por Chafes levando-nos a pensar nos três exemplos mitológicos de Ovídio, nos quais a imagem detém o poder de matar, de engolir os sistemas perceptivos, e ao mesmo tempo, de conquistar vida, neste caso, de promover uma relação sensitiva que se encontra para além das dificuldades encontradas na superfície de cognição (p.96-101).

¹³⁶⁸ “É isso o que, de facto, mais me interessa em escultura, peças que sejam expostas e se tornem indissociáveis do lugar para o qual foram feitas. É interessante pensar que uma escultura, tal como um edifício, só pode nascer onde já existe qualquer coisa, um ponto de partida, uma árvore, uma colina, uma

Os espaços suspensos da obra induzem mesmo assim um recuo matricial à origem da matriz perfeita do sublime, capacitado apenas pelo outro, pelo alguém que a olha, de a tornar em evidência do esconderijo da sua permanência. Só observador consegue recuperar (mesmo que não totalmente) da suspensão, da negação do espaço confrontacional a energia da obra e a sua essência. Para Rui Chafes os *white cubes* das galerias ou dos museus assemelham-se a hospitais ou asilos onde servem como espaços neutros, sem direção nem configuração únicas, onde as peças chegam órfãs, que perderam o seu sítio e o seu território. “Mas quando as obras de arte estão no mundo, junto da vida dos seres humanos, no exterior ou na natureza, no sítio para onde foram criadas, têm vida própria e partilham-na connosco, é esse o seu mistério”¹³⁶⁹. Com isto não poderemos afirmar que a natureza ou o espaço propício ao seu enquadramento retenha a capacidade absoluta de desvelar esse mistério, essa impenetrabilidade essencial da obra de arte, mas talvez possamos mencioná-los como espaços produtores de configurações sociais, como um local de encontro de vários tipos de forças, fluxos, cargas sensoriais, enérgicas, que poderão facilitar as incongruências inerentes ao estatuto da dupla espaço/objecto, porque a impossibilidade de reter, de possuir, de compreender esclarecidamente o objecto, não faz com que ele desapareça na aporia significativa, antes ao obstruir a sua capacidade de se desvelar, potencia o seu aparecimento como meio de se servir da sua expressão, da sua essência expressiva¹³⁷⁰, para que só isso se torne evidente na sua visualização. “O objecto romântico está no devir. Ele não existe, não está aqui. É um objecto ausente, em fuga, impossível. Não é sein, é werden, antes que caia o véu, ou segredo, ou o mistério”¹³⁷¹. Esta citação do artista permite-nos perceber que os seus objectos românticos, oferecendo uma camada de interpretação, não se encontram numa modalidade cristalizada de ser (sein), mas, ao contrário, estão dispostos num enquadramento do tornar-se (werden), ou seja, a sua movimentação significativa apresenta um constante devir, uma presente mobilidade.

caverna, uma simples pedra atirada para a distância.” In CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.102-103.

¹³⁶⁹ Ibidem, p.130.

¹³⁷⁰ Desvirtuando com isso a possibilidade de se perceber a inteligência da técnica, da estruturação interna da produção formal, e o seu processamento de realização, apagando com isto a luminosidade da sua *techné*.

¹³⁷¹ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.49.

A obra *Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo)*, datada do ano de 2000, esclarece essa pertença que não se harmoniza, não se compatibiliza com o meio de inserção, mas que se oferece como objecto expressivo pronto a revelar a sua dinâmica de estranheza, de inquietude, de desaparecimento visual, enegrecido pela sua cor, formalizado como objecto cónico ilusoriamente metamorfoseado no seio da natureza, que se revela automaticamente como um corpo estranho, porque ao dar-se à luminosidade espacial do território natural das forças cíclicas da natureza, ele resiste à sua reinvenção, e às suas metamorfoses, mas insere-se como um retrato-outro da natureza, uma força especular negativa de um elemento participante numa ambiência substancial de forma a “introduzir esculturas em sítios inesperados da Natureza”¹³⁷². A dialéctica da lógica objectual de Chafes conduz a luminosidade e a escuridão num mesmo processo de invenção do espaço, seja ele dotado naturalmente da sua força lumínica, seja ele impresso com a sua escuridão absorvente do meio. A escultura funciona como um “ponto negro na paisagem, um instrumento para a visão que é a única maneira de não ver o luminoso Palácio. Não é a desilusão, é o conforto. Sabes que a luz dá conforto ao corpo e a escuridão dá conforto ao espírito”¹³⁷³?

Este metafórico Palácio obscurece a verdadeira intenção da visão, da experiência absorvente do contacto natural das forças, porque o Palácio absorve toda a luminosidade que se auto-projecta na sua edificação, nos seus muros, nos seus lagos, como entidade construtiva, como um universo dentro do universo. Um microcosmo inserido no macrocosmo. O conforto da luz deve ser equilibrado com o retorno da escuridão (que sacia o espírito), para que a violência diurna não seja tão impactante, nem agressiva para os sentidos internos da visão. Daí que a luz e a revelação da sua potencialidade no corpo do objecto seja sempre o seu negativo, a sua regressão às trevas, ou nas palavras de Castro Caldas, a luz e a gravidade que com ela constitui a dupla condição do sentido escultórico tradicional “são questões a que esta escultura, tanto do ponto de vista da construção como do ponto de vista da colocação, não reconhece senão uma pertinência circunstancial e operatória, mais ligada à composição da imagem e do ponto de vista requerido pelo

¹³⁷² CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.146.

¹³⁷³ Idem. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.17.

observador do que à manifestação de uma verdade intrínseca de ambos os factores”¹³⁷⁴. Luminosidade e escuridão aqui demonstram a reciprocidade impossível de se integrarem funcionalmente num todo compacto, recusando a inclusão igualitária, operando por distintas vertentes, funcionantes pelo acto máximo da sua disposição de ser. A natureza executa-se em toda a sua potencialidade, com toda a sua disposição máxima de ser, de actuar, enquanto a escultura se afirma pelo dispositivo construtivo de se fazer desaparecer da superfície material da sua composição, da sua estruturação criada. Chafes indica que não produz arte ecológica comprometida, mas, em igual instância, existe uma reflexão sobre a natureza que possibilita uma metodologia de aperfeiçoamento das estruturas da percepção. “Quando me refiro a imagens orgânicas, tais como florações ou flores e órgãos sexuais humanos que se assemelham a florações, vejo-me de novo ligado a Novalis... Penso que as formas da Natureza são uma parte da nossa cultura. A nossa memória está inscrita na grande memória da Natureza”¹³⁷⁵.

Luminosidade e escuridão equilibram-se na dinâmica natural da natureza existir, na sua consistência imersiva de permanência¹³⁷⁶. Se a escultura não se enforma com o que a rodeia, a luminosidade da natureza representa a possibilidade do observador perceber um corpo divergente, desviante de inserção no espaço. Se a escultura se ausenta da sua gravidade, do seu peso, a natureza desenvolve o espaço concludente e expressivo para a suportar nas mais variadas colocações e disposições estéticas. A escultura e a natureza representam a união não fundida das suas forças, que seguem trilhos paralelos, mas diferentes na sua modalidade de existência, cabendo ao observador saber destrinçar essas estadias dissemelhantes, e projectar a sua expressividade interior, os seus dispositivos de visão e cognição na centralização processual da relação da matéria tornada obra com a matéria natural. Esta duplicidade que se une, materialmente, mas que se torna ambígua na sua conceptualização, é designada no espaço social de Lefebvre, onde uma

¹³⁷⁴ CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in Idem. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.131-133.

¹³⁷⁵ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.153. Pode haver aqui a perda de lugar expressada por Lyotard, sem, contudo, haver um caminho de solidão e desequilíbrio, porque Chafes não promove nenhuma demarcação na natureza pelo símbolo de lugar.

¹³⁷⁶ “Luz e trevas são a mesma coisa, em ambas reside a mesma energia. Quem possui ouro no seu âmago tem de aprender a trabalhar com ele, para que as outras pessoas consigam ver que, por trás da aparente escuridão, existe um ser de luz, luminoso. A luz vem das trevas, pois é aí que nasce a luz.” In Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.39.

configuração espacial, se encontra aberta a uma multiplicidade de intersecções, sem, contudo, se verificar uma hierarquia de acção (p.189-92). Não existe um domínio da escultura sobre a natureza, nem vice-versa. A coexistência das duas modalidades suscita, uma organização, que não foi realizada *ex nihilo*, mas que oscila por intermédio de um contínuo e variável processo. Este processo implica as estruturas morfológicas de cada entidade, num retrato não contaminado, mas justaposto por duas faces heterogêneas. “A arte coloca questões e dúvidas, instaura perturbações. Ela é a consciência da memória e da estrutura emocional de um espaço”¹³⁷⁷.



Figura 97-Rui Chafes. Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo), 2000. Ferro, 2 peças com 450x75x75 cm. CHAFES, Rui. Durante o Fim.

A obra *My frozen Hand* (1994), traduz na sua estranheza, na sua inquietante distância que deforma os processos naturais da transformação da natureza, do universo, com a inclusão numérica, quantitativa de estruturas geométricas opacas, densamente esculpidas, deixadas ao abandono no espaço acontecimental exterior, que envolve,

¹³⁷⁷ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.49.

engloba, insere-os, para os fazer retornar ao visível sob uma demonstração visual de algo alóctone, de algo que foi lá colocado, mas que a sua pertença situa-se entre o nenhures e o alhures. A colocação material dos *corpos estranhos* da escultura (5 espécies de caixas) integrados como excrescências que se desenvolvem no exterior vegetal das árvores, fornecem ao observador uma superficial demonstração transformativa dos processos biológicos e orgânicos da existência dos desenvolvimentos arborescentes, que espelham os processamentos rítmicos dos ciclos naturais e das suas estações, dos devires alargados da edificação renovadora do mundo. Para lá da superfície, o incomum resultado apresenta-se na sua qualidade dual natural/fabricado, que incita o olhar, tomado como um todo, a experienciar uma transmutação do natural em artificial, a experienciar a forma respeitante à condição vivencial da árvore se dispor como entidade autónoma de ser com a forma produzida por um agente exterior lá depositada por um acto de violência sacrificial, arrancando a qualidade exclusiva autóctone para o ritual de inserção externa de uma prótese artificial¹³⁷⁸.

Com esta junção forçada, Chafes parece apontar-nos para a necessidade suprema de realizar o absoluto, de fazer experienciar forças distintas, que pela sua matriz original são depostas no universo, como figuras excêntricas do diálogo impossível metafórico. É como se a *arché* imemorial da edificação da árvore, elemento projectivo de uma acepção existencial de uma condição de princípio e fim, de finalidade e vivência, fosse incorporada num acto *poiético* de elaboração *ex nihilo* das qualidades formais, abstrusas, obtusas, obscuras que alquimicamente no corpo arbórico tenha tomado forma, tenha constituído a sua eterna presença, que se distancia dos retornos cíclicos do seu local de inserção, para se encontrar num estado virtual de completa permanência. Esta obra de traduz na condição poética de formular qualidades imagéticas, a presença distinta, mas unificada de dois corpos contrastantes, que se dão no espaço construído para ser o lugar da transformação artística do natural em representacional, do originário em processo imagético estético. A natureza do escultor passa pela apropriação das condições maternas do acolhimento vivencial, para delas se apropriar, como um animal utiliza a árvore para

¹³⁷⁸ Vemos nesta obra um exemplo de espaço-meio de Focillon, pela sua abertura à expansão de volumes que não consegue conter, e que quando instalados se desenvolvem como formas que mimetizam organismos. Esta espaço caracteriza a dispersão dos volumes, abrindo vazios, cortes, enquadrando planos múltiplos, heterogêneos, que fragmentam uma composição unitária (p.166-68).

habitação, ou para a sua actividade de defesa predatória, ou mesmo como recanto da luz racional, como uma ferida aberta, como um rasgão que ainda não foi suturado, para se imiscuir no ventre do ser nativo, da presença constante, aproveitando a sua força primitiva para consequentemente lá colocar a obra, deixada no local como vestígio humano¹³⁷⁹. As várias peças escultóricas penduradas nos troncos das árvores mimetizam as dimensões de caixões, féretros, ataúdes, urnas, moradas eternas para a estadia no ser do macrocosmo. *My frozen Hand* é uma escultura concluída pelos moldes figurativos da morada universal do ser, implementados nas regiões remotas da povoação humana, pronta a ser destinada como potencial esvaziamento de sentido indistinto, na procura do equilíbrio primigénio do homem com o seu ambiente, antes de cesura civilizacional que rompeu definitivamente o local completo de estadia¹³⁸⁰. Representação figurativa e afirmação pura da forma enlaçam-se na floresta como a possibilidade impossível de consubstanciação.

“A árvore apresenta-se como um eixo vertical, um eixo cósmico, uma coluna que reúne três mundos: o mundo subterrâneo invisível, o mundo terrestre visível e o mundo celeste em que se prolonga indefinidamente”¹³⁸¹. A árvore exemplifica a extensão simbólica do conteúdo disposicional humano, a sua existência, a sua metamorfose consecutiva, e o seu declínio após o término vivencial.¹³⁸² Chafes ao utilizar as suas peças na floresta, nas árvores, através da ambiência natural, propõe contactos inusitados, divergentes das particularidades fabricadas e orgânicas que se auto-representam como um espelho da sua identidade - árvore como ser orgânico, obra como material morto retirado da evidência natural – sem nunca se englobarem no todo indivisível.

¹³⁷⁹ Luís Quintais esclarece esta dualidade entre interior e exterior como uma oposição aporética, sem limites nem justificações racionais. Chafes, de acordo com o autor, inscreve na natureza um conjunto de proliferações e metamorfoses, numa matriz de subjectividades e de apropriações que a re-semantizam radicalmente. Neste sentido, as definições entre interior e exterior estão sujeitas a uma permeabilidade e constante permuta metafórica e semântica. In QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.35.

¹³⁸⁰ Como mencionam Bataille e Moscovici (p.225-30;251-53).

¹³⁸¹ DUMAS, Robert. *Tratado da Árvore. Ensaio de uma filosofia ocidental*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.28.

¹³⁸² Ibidem.



Figura 98- Rui Chafes. *My Frozen Hand*, 1994. 5 esculturas em Ferro, instalação permanente. Rui. Würzburg Bolton Landing.

A escultura permanecerá sempre na sua forma com um contacto indirecto, de estranheza com o local original do universo. E se a natureza entrar directamente na obra como operador sígnico das suas vertentes e qualidades? E se a obra de arte nomear de forma inclusiva o rosto natural do mundo como objecto artístico produzido? Será possível a natureza entrar no reino concreto da escultura como elaboração orgânica formal? Ou será que as divergências entre o mundo natural e o mundo construído das formas continuará a não ser esbatido mesmo se a árvore tomar forma como escultura?

A obra *A Manhã II* (1992/1993) indicia-nos o potencial rumo metamórfico da forma orgânica se apresentar como retrato artístico. O que se observa parte da construção de uma espécie de ramo, de extensão da árvore que se deixa esculpir pelo ferro, que ganha forma pelo acto criador, não de um universo, mas de um microcosmo representacional, de um cosmo plástico de Rui Chafes. Neste caso a metamorfose da escultura que ganha forma como tronco, não traduz na sua linguagem a possibilidade de veracidade exclusiva

de um projecto de organismo vivo se deixar enclausurar na forma de arte, mas apenas como uma violência existencial exercida sobre o objecto natural. O objecto natural será sempre independente da forma de arte, bem como a fórmula artística não poderá devolver o seu retrato especular. Cabe à metáfora, à produção de sentido divergente, ocupar a posição de mediação transformativa de um organismo noutra, aqui como o agente estético da forma, para se estabelecer o laço aproximativo de uma relação inverosímil, mas tentada. O que o escultor parece querer propor com a designação da forma estética como lugar natural de produzir sentido representa o seio instável da linguagem poética, da caracterização corrompida do nó significante/significado, que se auto-emancipa pela sua força geradora de originais postulados conceituais. “O sentido poético é o que desloca o espectador para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer. O fim da poesia é estabelecer um desvio, é quebrar e desconstruir todos os códigos existentes...abrir fissuras no espaço com a sua presença”¹³⁸³. A poesia não é uma diferente linguagem, é definitivamente uma experiência de visão interior que absorve a realidade exterior. Ela não cria uma linguagem, ela é a linguagem da unicidade. Ela desequilibra, transforma a condição pré-existente de sentido, para capturar a profundidade de elaboração descentrada do ponto simétrico¹³⁸⁴.

Sousa Dias refere que “não há poesia sem uma violência feita à linguagem, a criação poética é essa violência que força a linguagem, ou a língua-mãe do poeta, a abrir-se para um indizível, para um Fora dela, mas um fora que só existe, ou que só é acessível, a partir de dentro, da linguagem mesmo, e como o seu limite”¹³⁸⁵. O seu fora estabelece-se a partir do dentro, da interioridade da linguagem, das formas naturais, e por isso a condição do objecto artístico se evidenciar visualmente como uma extensão de um tronco, separa o reino conclusivo da linguagem natural da produzida, e acrescenta no universo uma possibilidade da forma estética que se desequilibra na exterioridade, na apresentação externa, como um fora interno à ideia de tronco. Só por este limite da linguagem plástica, o escultor consegue incutir a forma natural na forma realizada. Essa impossibilidade de reprodução fidedigna do elemento natural seria redundante, acabaria por se tornar numa

¹³⁸³ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.61-62.

¹³⁸⁴ DIAS, Sousa. *O que é a poesia*. Documenta, Lisboa. 2014, p.16-19.

¹³⁸⁵ Ibidem, p.19.

desqualificada séria reprodutiva técnica automatizada da realidade, porque para a realidade, o real-acontecimental basta-se a si mesmo, excluindo qualquer tentativa de integração. A poesia da forma incute no tronco uma exclusão da natureza (sempre, contudo dentro dos seus limites de transgressão), capacitada de se abrir para o universo multímido, pegando no pré-existente e transportando-o para novas modalidades criativas de um novo sentir e de um novo ver assentes sobre a experiência concreta do real tradicional. “A função da arte, da poesia, é introduzir rasgões, deslocações, dúvidas na linguagem ou no mundo das pessoas”¹³⁸⁶.

Neste aspecto, a obra quando se aproxima da natureza, representa um carácter ambíguo concernente à sua reprodução ou à sua representação mimética. Se a natureza se insere na ideia plástica de Chafes, pode passar pela concepção que Alberto Carneiro faz da arte, como uma segunda natureza, ou seja, como uma natureza metamorfoseada em objecto estético. No entanto, separa-se deste conceito, porque, enquanto Carneiro utiliza os materiais numa linha de continuidade entre a sua essência natural e o seu consequente trabalho de evidenciação das particularidades nevrálgicas de determinada matéria, Chafes, utiliza a matéria, o ferro, como inclusão poetizada de uma natureza ausente, que se insere no seio da natureza: nada nos indica a preocupação de trabalhar a noção enérgica da matéria pela sua essencialidade natural, mas sim, pelo apoderamento dominante que o escultor detém sobre ela. Por isso, a segunda natureza mais aproximativa da de Chafes é a definida por Jane Bennett, onde a noção do meio natural é constituída a partir de um princípio antropológico e ontológico¹³⁸⁷.

¹³⁸⁶ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.145.

¹³⁸⁷ Não podemos afirmar, porém, que aquilo que Chafes designa na natureza e o seu trabalho se prendam com noções de infra-valorização da natureza em relação a uma hierarquia supra-valorizada do homem em relação à natureza. Para Bennett, a segunda natureza serve para identificar o agenciamento humano como a possível mediação entre entidades naturais, colocando o homem no centro do universo (p.266-67). Ora, Chafes coloca precisamente num estado de ambiguidade estas relações, precisamente por reordenar e descentrar a escultura em relação à sua configuração na natureza.

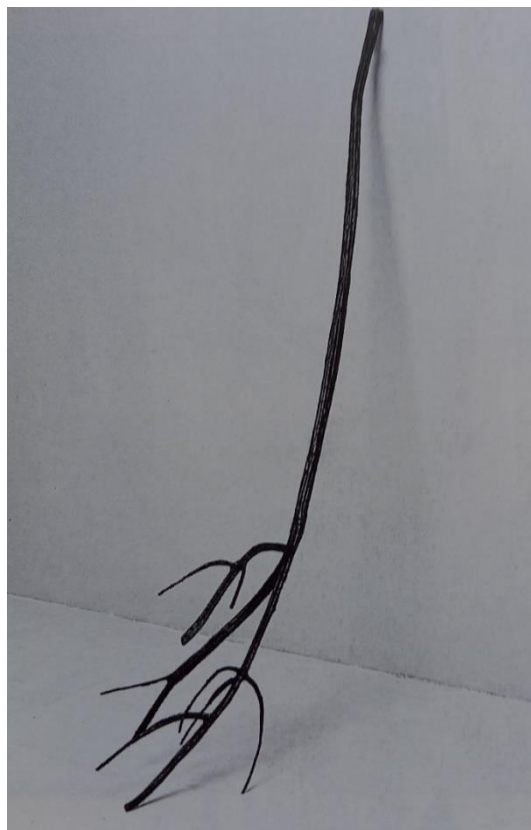


Figura 99- Rui Chafes. A Manhã II, 1992/1993. Ferro, 100x53x185 cm..CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.

Como vimos anteriormente, o corpo escultórico dinamiza-se por forças enformadoras e deformadoras capazes de se contrariarem numa medida semelhante àquela onde se englobam como motivo de perfeita unicidade. Os contrários apresentam-se no corpo pelas formas e os seus vazios, pelos intervalos deixados como interstícios respiratórios das formas desobstruídas, excluindo a saturação, o excedente, a procura do ornamento maciço decorativo, bem como excluindo o vazio analítico de estruturação calculada de uma rigorosa simetria minimalista que possa denotar o vazio como ambiente fenomenológico de perscrutação assente no tempo de observação e na movimentação observadora que visualiza. “O vazio é o meu objectivo, partindo dele podemos continuar a pensar...”¹³⁸⁸.

¹³⁸⁸ Excerto de Rui Chafes em ZWEITE Armin. *Notas sobre a fenomenologia das esculturas de Rui Chafes* in CHAFES, Rui. *Chegar Sem Partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.55. Aliás, Chafes refere ainda que o vazio existe para conduzir à forma in Ibidem, p.59.

O vazio da escultura não promove a concentração proporcional dos volumes encadeados entre eles, mas numa ligação ao espaço-meio de Focillon, mas, uma radical abertura ao desconhecido, ao inominável como ponto de partida para um além interpretante, conceptual, visual, resultante de uma outra maneira de sentir o objecto. O vazio não é um espaço de descanso entre as formas, que se estabelecem a partir dele, mas um lugar de inquietação, de equilíbrio superficial para denotar posteriormente a densidade do desconhecido, a vibração inefável do espaço ignoto. “O vazio pode ser, ao mesmo tempo, o inferno mais estéril, o ninho da impossibilidade, e o único campo possível onde poderemos depositar uma forma, uma cor, uma palavra, um som, pouco mais... A arte envolve sempre a questão do vazio e do cheio”¹³⁸⁹.

O mapeamento construtivo incide nas ocupações do preenchido juntamente com o vazio como espaço metafórico de radicalizar a ambiência imersiva do local de exposição, de remover a luminosidade da paisagem com o tormento objectual do fragmento reconstruído da dor, da violência, da agressividade visual que a escultura propõe como catalisador da mudança, como operador simultâneo de purificação e exorcismo, que se estabelece como figura trágica do tempo contabilizado pela finitude humana¹³⁹⁰. António Castro refere que a impossibilidade de permanecer no tempo, implica a impossibilidade de antecipar o tempo da nossa extinção, sabendo que a linha traçada se encontra prestes a ser evidenciada. “A natureza do tempo da vida humana é crónica. Estamos desde sempre sob o poder da sua subjugação. As circunstâncias da vida, o tempo da vida, de repente, fecham-se. Vivemos fechados, enclausurados no tempo. Um tempo que não depende da nossa vontade”¹³⁹¹. O sujeito criador, para Heidegger, investe na vontade de construir, de edificar, de participar, de promover a estadia e a permanência no universo físico após a extinção. “Aliás, que outra coisa se pode fazer neste mundo a não ser construir? Dizem-me. Construir como quem tenta dar um sentido à sua efémera passagem. Tão evidente,

¹³⁸⁹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.53.

¹³⁹⁰ MOLDER, Maria Filomena. “A ferro e fogo ou Todas as janelas fechadas” in Idem. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.50. Molder refere mesmo que a escultura em Chafes a violência da vida aparece sem máscara, revelando dor, angústia, representando um obstáculo invencível in Ibidem.

¹³⁹¹ Notas de António de Castro Caeiro à Ode V pítica de Píndaro in PÍNDARO. *Odes*. Quetzal Editores, Lisboa. 2010, p.115.

não é? É bom assim, dá-nos disciplina. Construir palácios, parques, casas, igrejas, esculturas”¹³⁹².

Luís Quintais refere que estamos perante uma constelação de temas, mas que sobretudo verifica-se uma espécie de pedra-de-toque em evidência, “um único tema, o do corpo que na dor se retrai e que se projecta para lá das ameias dessa dor, num gesto que procura dissipá-la. Corpo e espaço, dor e projecção, terra e céu”¹³⁹³. A dor do corpo que se estende, que se promove na extensão do espaço, oferece-se ao corpo como a chaga não purificada à procura da absolvição do seu tormento. Elaine Scarry justifica desta forma a dor exteriorizada de uma intensidade interna de um corpo. Para a autora, a inversão de superfícies interiores e exteriores, sugere o transporte do mundo objectivável para dentro de uma sensibilidade interior. Esse interior adquire consequentemente uma parte da imunidade da objectualidade inerte e animada. Ao inverso, ao transportar a dor para fora, no mundo externo, esse meio natural é destituído da sua imunidade e indiferença em relação aos problemas do sensível¹³⁹⁴. A dor em Chafes promove-se e apaga-se com a mesma vitalidade como que se oferece e se esconde do outro. Quintais identifica que a projecção da dor em Chafes é medida pela intenção de a aclarar, de a objectivar, mas ao mesmo tempo de a tornar máscara, armadura e defesa¹³⁹⁵.

O paradoxo da escultura denota expressivamente o lugar da metáfora, como local instável de forças contraditórias, antinómicas, de um revelar da intenção ao mesmo tempo que um *desrevelar* da matéria, resvalando-se para um patamar imaterial da matéria escultórica evidenciada. O que importa é o gesto, é a marca perene da sensação, da intenção ideativa que ultrapassa de forma total as noções de tangibilidade ou intangibilidade (ainda que viva na materialidade exposta)¹³⁹⁶. O que verdadeiramente

¹³⁹² CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.11.

¹³⁹³ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.34.

¹³⁹⁴ SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford University Press, Oxford. 1985, p.285.

¹³⁹⁵ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.41.

¹³⁹⁶ O gesto é precisamente, aquilo que, para Baudrillard, serve para escapar à hiper-realidade que apaga todos os traços ontológicos da presença e pertença do homem no mundo. O gesto é a marca que permite que haja imperfeição, que exista mácula, no tecido universal, para que subsista existência. Mesmo que o

importar referir é o corpo como sensação, como módulo de pensamento, não um corpo físico, ainda seja esse que se coloque entre o observador e a ideia, mas um corpo etéreo da concepção da alma. Ou como diz o escultor “não acredito na matéria. Interessa-me a permanente divergência entre a alma e o corpo”¹³⁹⁷. O artista refere que a arte contemporânea deixou-se alastrar pela sociedade de consumo em série, afectando a aura e a espiritualidade da obra:

“A sua identidade arcaica e genuína foi substituída por modelos de consumo completamente distantes da sua realidade primordial...A má arte serve para consolar as pessoas com a falsa promessa e a ilusão de estarem, finalmente, a compreender o que os artistas querem transmitir, sem perceberem que se trata de uma manobra perversa que visa impedi-las de realmente percorrerem um caminho mais elevado...A arte torna-se nestes tempos, um duro exercício de resistência onde o artista permanece na sombra e, através do seu trabalho, faz dela o seu dia mais luminoso, caminhando no fio de uma afiada lâmina”¹³⁹⁸.

O retirar da evidência da escultura como salvaguarda da sua essência conclui-se nos moldes de negação do objecto bem como na rejeição superficial do espaço sagrado de colocação. A noite da escultura e a noite interpretativa do local prometem a beleza do mistério que se adensa na contemplação, sem o escrutínio do desvelamento. Para Novalis, autor que acompanha espiritualmente o artista¹³⁹⁹, a noite representa a fonte suprema da beleza e do amor, o espírito da esperança e da redenção, a inversão diurna da beleza visível na noite da beleza transmissível pela possibilidade do segredo. “Ahora sé/cúando será la última mañana,/cúando la luz/ dejará de ahuyentar el amor y la noche,/cúando la somnolencia será eterna,/unicamente un sueño inagotable... nunca más volverá/al tumulto mundano,/al lugar en que habita/una inquietud constante/donde reina la luz”¹⁴⁰⁰.

O corpo da escultura preenche os requisitos da noite, da exclusão diurna de luz, que quando colocado num local pronto a deixar-se devorar pela sua força, dá-se ou melhor oferece-se pela inversão conceptual das superfícies exteriores e interiores dos lugares e do corpo tomados em conjunto. O corpo transporta o mundo objectivo, finalizado do

gesto seja apagado, ou tornado imaterial, como a noção da não-escultura designada pelo artista, o gesto carrega em si a ideia de presença do homem no seio natural (p.101-03).

¹³⁹⁷ “*Conversa entre Rui Chafes e Doris Von Drathen*” in CHAFES, Rui. *O silêncio de....* Assírio & Alvim, Lisboa. 2009, p.154.

¹³⁹⁸ Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.56-57.

¹³⁹⁹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Rui Chafes. A doce flor da desordem*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.10.

¹⁴⁰⁰ NOVALIS. *Escritos escogidos*. Visor Libros, Madrid. 2004, p.31.

exterior para dentro da sua individualidade, para um modo interno, repleto de interioridade exclusiva de si, onde esse mundo transforma-se, transfere-se para o corpo interno da escultura¹⁴⁰¹. Chafes a propósito do escultor Tilman Riemenschneider, escreve:

“Com esse grande mestre aprendi a lidar com os meus limites, com os limites da matéria, e a transformar esses limites numa marca da passagem do sopro que transforma o peso da matéria na leveza do espírito... foi a enorme lição que aprendi com Tilman Riemenschneider... Temos de fazer como Robert Bresson diz: retirar tudo o que está a mais, descarnar bem os cabos para que a corrente eléctrica passe”¹⁴⁰².

Numa igual instância o corpo transporta a sua energia, a sua essência única de ser-objecto para o exterior, para o palpável do universo, que se dificulta a permanecer imune e indiferente à sua substância original, tentando resistir com o que tem de cognoscível para se esquivar à força dinâmica do interior do corpo, que acaba por irradiar a sua intensidade, o seu vigor, sujeito à subjectividade visual de quem o contempla¹⁴⁰³. Se vimos que os espaços de colocação das obras, dos corpos, são espaços de suspensão, espaços onde se neutraliza a sua concepção de existir como espaço, cabe ao decifrador de códigos intransmissíveis pela comunicação, pela linguagem, introduzir uma vertente dialógica na relação territorial do corpo no espaço. O espaço permanece o mesmo, acaba por suspender a sua efectivação não contaminada de objectos estranhos, se se modifica, não será pelo corpo estranho que se insere na sua tessitura, mas pela activação simbólica do agente visual que dota o espaço como um espaço de representação. Chafes indica que a escultura não é só o que se faz num atelier, mas um processo de maior complexidade: “a sua montagem no espaço, a forma como se instala no mundo e o olhar das pessoas que irá, também ele, fazer a escultura, construí-la (uma obra de arte só existe se for vista, só assim se completa)”¹⁴⁰⁴.

¹⁴⁰¹ Deste modo, Looock menciona mesmo um progressivo recalçamento do corpo pela escultura, dando lugar a uma imagem interna in LOOCK, Ulrich. “*Dar uma forma à escuridão*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.34-35.

¹⁴⁰² Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.19.

¹⁴⁰³ Como Nietzsche argumenta, o corpo detém as suas próprias condições de movimentação e desenvolvimento orgânicos, por isso, está sujeito às suas acções libertas e desenfreadas que contaminam os espaços de inserção (p.289-92). Ao mesmo tempo, que o corpo detém a vontade de poder nietzschiana, Nancy, refere que o corpo na relação consigo, é impenetrável e impenetrado, por ser maciço, não se deixando referenciar por marcas, signos e caracteres exteriores, mas por indícios. É nestes indícios, que se encontram os princípios de actuação interpretante por parte de quem os observa (p.68-72).

¹⁴⁰⁴ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.171.

A obra *Della povertà e della morte* (2011), intensifica a ambiguidade do espaço como produtor de sentido, ou como alienador significante do objecto aí inserido. A escultura pendente como suspensa ilusoriamente de um sulco, de uma fenda numa arquitectura, como se organicamente se desenvolvesse, crescesse sobre a fachada de uma casa. O objecto tivesse uma existência própria de crescimento, além-criador, que nasce na pedra, alquimicamente dotado de vida, lá colocado como figura de pertença à morfologia do espaço. O espaço de colocação, imemorial na sua duração existencial, recebe a força escondida do corpo assente quase que sob um véu imaterial de suporte, posicionado para se oferecer ao contemplador como uma prótese artificial do lugar destinado à sua presença¹⁴⁰⁵. Para Rui Chafes a criação de uma escultura no interior de um espaço propõe desafios árduos bem como inúmeras armadilhas conceptuais que possam aparecer, “o único modo possível era tentar fazer uma inversão do espaço, procurar o seu negativo como uma antiescultura, uma verdadeira sombra...”¹⁴⁰⁶. O funcionamento partirá sempre de uma inversão do espaço de contacto, como uma espécie de reverso negativo do local, ou seja, intensificar o local pela clausura processual da dinâmica entre objectos, para se encontrar um espaço de silêncio onde as suas obras de ferro negro contêm a possibilidade de se transformarem em sombras de memórias impossíveis¹⁴⁰⁷. Essa impossibilidade de que menciona torna o contacto entre as duas vertentes constitutivas (espaço e objecto) paradoxalmente possível, mas improvável na junção singular de formular sentido de conjunto. “A arte é uma fábula, uma inquietante fábula, uma inquietante e excelente mentira, uma simulação feita com meios verdadeiros, e essa é a sua força e a razão por que é insubstituível”¹⁴⁰⁸. Os meios verdadeiros podem ser simulados, e por isso torna-se possível a junção díspar de conceitos antinómicos, que se englobam numa heterogeneidade aberta à multiplicidade pregnante de interpretação.

A parede permanece imutável na sua estadia local de consistência visual e material. A escultura desdobra-se nas suas formulações formais, de alargamento, de rebaixamento,

¹⁴⁰⁵ Deste modo, a figura desenvolve-se pela associação rizomática de Deleuze & Guattari, pela recusa em ser codificada, a favor de uma elasticidade que ocupa as dimensões internas e externas de um plano (p.278-79).

¹⁴⁰⁶ ZAZA, Giacomo. *Rui Chafes sassi di Matera: entrate per la porta stretta*. Edizioni Charta, Milano. 2013, p.12.

¹⁴⁰⁷ Ibidem.

¹⁴⁰⁸ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.173.

extensão e contração, abrindo-se ao contacto com a abertura significativa das interpretações projectivas do entendimento de quem as visualiza. Se à superfície a escultura revela-se uma prótese artificial do acontecimento construtivo que antecedeu a edificação daquela parede, a sua densidade conceptual faz com que na íntegra ela usurpe o local acabado, finalizado da estrutura como um signo aberto ao mundo pronto a ser equacionado, a ser revelado pela finalização visual da obra, da sua forma como instrumento de instrospecção¹⁴⁰⁹. Na descontinuidade da parede, a sua solução de continuidade, revela o imperfeito, a mancha lacunar da construção edificante do mundo, o intervalo da perfeição elementar. A obra nesta situação poderá aqui operar pela excisão do incompleto, do defeito da origem, para se imiscuir no tecido de pedra, de se desenvolver internamente na característica da pedra, como constituinte material da sua substância. A ambiguidade reside no lugar de pertença de cada uma destas duas componentes – escultura e espaço- elementares do processo transformador da arte de Chafes: “mas quando as obras de arte estão no mundo, junto da vida dos seres humanos, no exterior ou na natureza, no sítio para onde foram criadas, têm vida própria e partilham-na connosco, é esse o seu mistério”¹⁴¹⁰.

Será que existe contaminação real, concreta, vivencial da escultura que se representa como elemento passível de produzir sentido na sua inclusão com a parede? Ou será que os elementos permanecem inalteráveis na sua qualidade intrínseca de se afirmarem pela sua própria essência excluindo a outra? Não será a junção heterogénea destes dois elementos uma forma de Rui Chafes reordenar poeticamente o universo da razão e do sensível, incluindo as forças materiais divergentes que se deixam agrupar numa representação absoluta da imagem da completude essencial? “Todo o visível se prende ao invisível, o audível ao não-audível- o sensível ao não-sensível. Provavelmente, o pensável ao impensável”¹⁴¹¹. Ora se todo o material encontra novas significações imateriais de se apresentar, de se reformular enquanto elemento de significação, não será pelo impensável, pela extrema impossibilidade de reunião da heterodoxia, que a

¹⁴⁰⁹ Tal como Dirk Hennrich refere, a terra deve ser considerada como um solo inescrutável, como uma fonte do desconhecido, e não como um repositório do previsível (p.306). A natureza apresenta, deste modo, uma estrutura que torna *a priori* ambígua a instalação da obra. Temos dois elementos ambíguos que se juntam, num tecido repleto de diferenças, comandados pela aporia.

¹⁴¹⁰ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.130.

¹⁴¹¹ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.71.

possibilidade se estabelece? A imaginação, não se encontra numa predisposição assente ou subordinada à presença ou ao contacto de estímulos verosímeis do exterior. No entanto, detém a capacidade construtiva de se efectivar, de tornar ao meio visível sob as imagens de representação da nossa estruturação interna, nuclear. Porque aquilo que não é perceptível aos sentidos efectivos, pode ser presenciado de uma forma real pelo interior, pela necessidade da suprema agregação de todas as forças, todas as energias que se encontram no mundo. Como Novalis afirma “O maior Bem consiste na imaginação”¹⁴¹². A imaginação, que menciona Novalis, está integrada na força criativa de Rui Chafes. É o próprio que afirma: “eu só me interesso pela arte enquanto produtora de uma energia irracional e secreta. A arte é tudo menos comunicação... A arte existe para nos questionarmos sobre os mistérios, as inquietações, sobre o que não sabemos. É por isso que é feita de perguntas, não de respostas”¹⁴¹³.



Figura 100- Rui Chafes. Della povertà e della morte, 2011. Ferro. QUINTAIS, Luís. Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte

¹⁴¹² NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.71.

¹⁴¹³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.83.

O espaço de configuração da imaginação torna-se elástico e dinâmico quando se vê inserido pelas forças do trabalho artístico do escultor. Nesta zona de inscrição a marca espacial real transfere-se a partir de uma intuição do espaço para o objecto. Ora essa intuição, essa máscara resumida pela forma da escultura, dá-se ao e no espaço como uma concepção, como uma visão de acção realizada e concluída pelo acto criador do escultor para depois se tornar num artefacto desprovido de solo, isento de lugar significativo, apenas um elemento imponderável de acção exercida sob o solo de inserção objectual. Para lá de quaisquer limites, de qualquer grau de demarcação dos lugares simbólicos das funções primordiais dos dois elementos (espaço/objecto), existe uma inqualificável presença-ausência, detentor de algo emancipado da pura realidade¹⁴¹⁴. A imaginação concretiza-se no objecto, que se *desenha* na zona de inscrição através da ambiguidade conceptual, que se desenvolve na procura de um outro olhar como confirmação da sua presença, do seu traço, da sua marca escondida, que irrompe desse mistério indefinível, que é o espaço de colocação.

Como João Barrento nos revela “a experiência do Há leva à constatação de que o que parece ser uma ausência se converte numa presença, como uma atmosfera densa, mas leve e distante”¹⁴¹⁵. Nestas esculturas não se trata de representar o irrepresentável, mas de devolver ao mundo o gesto interno de fractura, a marca inaugural do acontecimento do imaginário tornado real. Não podemos com toda a certeza, nem como demonstração axiomática, tomar este real como o gesto concreto do imaginário único do escultor, nem o tomar como garantido da sua exclusiva veracidade. Este estado não se trata de uma espécie de *res cogitans* cartesiana, cuja substância se encontra na mente do ente. O imaginário da obra incute-se de uma outra forma. A forma deste imaginário inclui-se no real do mundo, no palpável dos significados, das percepções hápticas, físicas, sensíveis, mas que traz consigo uma condição primordial, uma *res prima*¹⁴¹⁶ desenvolvida por

¹⁴¹⁴ Branco menciona que a obra de Chafes num espaço, corresponde a uma relação impossível, feita em dois planos separados, que no entanto, nunca se deixam de comunicar. In BRANCO, Maria João Mayer. “De-Siderato” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.124.

¹⁴¹⁵ BARRENTO, João. “Eros Eólico” in Ibidem, p.52.

¹⁴¹⁶ MAIA, Tomás. *Res Prima*. Manuel Rosa. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2020.

Tomás Maia, alicerçada no mundo do visível, e que se inicia no interior do escultor, nesse *Há* inaugural proposto por Barrento¹⁴¹⁷.

Esse *Haver* antecede a organização exclusiva do mundo das formas, porque antes delas se enformarem, já se encontravam alojadas imaterialmente no sujeito executante. A obra parte como antecedente que procura ganhar forma e que ao tomar contacto com o exterior, consegue promover a aparição, a criação do pensamento que o incorpora posteriormente num todo específico. O espaço encerra os limites dessa imaginação, que ao perder as suas asas da liberdade, remete-se ao solo empírico da observação e do contacto. A imaginação sofre a contingência do limite, da delimitação das fronteiras entre a razão e o sonho, e tenta ultrapassá-las pela poesia da forma de arte. Porque como revela Maria João Mayer Branco “a arte transgride o mundo do trabalho, separa-se dele, no sentido em que excede a estabilidade, a previsibilidade, a calculabilidade. Tal transgressão, porém... não destrói o que transgride. A arte pressupõe o mundo que interrompe, do qual se separa e contra o qual protesta, mas sem o qual não poderia ser...”¹⁴¹⁸. O gesto da arte, da forma que ganha o contorno estético pode ser um protesto, uma solução de revolução, uma violência imposta contra o mundo, mas esse mundo engloba-o como uma parte desejante que não se anula nunca, antes procura sempre o objecto do desejo impossível, que não existe, que não pode existir na concretude existencial.

A série de esculturas de 2015, intituladas como *Penugem*, de variáveis dimensões, trabalhadas pelo ferro retratam essa qualidade imaginária devolvida ao real sob o véu significante de presença-ausência. O ferro apresenta-se pela sua materialidade, pela sua forma contornada e depurada pelo trabalho artesanal do artista. A sua finalização consiste também numa ausência, seja ela de peso, de contexto, de solo, de qualidade semântica. A sua depuração, o seu delinear quase perfeito de uma linha vertical, um pouco angular, distorcida no seu preenchimento, como também mais aquilina, ou mais esticada na sua curvatura, apresentando ora um traço mais fino, ora um delineamento mais espesso, encimada por um círculo fechado insinuando a linha vertical que se estende ao longo de um determinado espaço. A sua presença de objecto físico, de materialidade palpável

¹⁴¹⁷ BARRENTO, João. “*Eros Eólico*” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.52.

¹⁴¹⁸ BRANCO, Maria João Mayer. “*De-Siderato*” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.125.

confronta-se no espaço como a sua própria negação. Se o espaço tradicional envolve para depois reflectir a estrutura, este espaço apresenta dificuldades de sustentação simbólico, real da escultura. Porque se ela de facto consoma-se na fisicalidade de um corpo escultórico, esse corpo consiste na confrontação do espaço, na controvérsia da sustentação que ampara o peso da escultura. O espaço aqui é uma ausência de espaço, tal como a escultura é uma negação do corpo. Podemos pensar nesta forma como um retrato do corpo humano, e o círculo como a cabeça, ou mesmo quem sabe como uma coleira que se agarra ao pescoço, o que lá permanece é a ausência do corpo, de algo que já lá não está, mas esteve, ou ainda está para vir. O corpo da *Penugem* é uma promessa do *Há* (Barrento), do *Algo* (Beckett, Ambach) distorcido, fragmentado, violentado, que interrompe o fluir natural da energia corpo, imobilizando-o, fazendo entrar em choque, que se ausenta da materialidade, mas lá permanece em espírito. É o artista que nos revela que existe uma “permanente divergência entre alma e corpo”¹⁴¹⁹.

A lógica do espaço como amparo do corpo, entra então numa perturbação singular, ao não conseguir imobilizar as forças da escultura, porque elas estão ausentes, ou melhor, elas estão presentes nessa ausência, apenas não se deixaram petrificar pela condição magnânima de ser objecto imóvel. O que se imobilizou foi apenas a versão fantasmática da referência do corpo, a sua projecção, o seu lado de assombração espectral da violência exercida sobre ele. Maria João Mayer Branco afirma mesmo que esta série fala da morte, da desapareição da extinção que não desaparece. “Penugem inverte ou transgride a ideia que fazemos da experiência de morrer, ou seja, a ideia do violento desaparecimento de um corpo, da sua destruição, da sua dissolução numa noite definitiva”¹⁴²⁰. É a violência desta ideia que tanto excede como limita aquilo para o qual não há limites, não há definição última, nem nunca terá, dando a ver sob o visível o invisível da morte. Os corpos desapareceram, mas o seu espírito lá ficou no espaço de inscrição. Agora como poderemos inscrever no espaço concreto o lado intangível do corpo? Como é que o espaço poderá reter algo que já não se apresenta na presença, mas como ausência nessa presença? Se o corpo desapareceu, o que resta pertence ao desígnio da imagem, porque Belting refere, ela serve para desviar, para permanecer na presença. A imagem é o nada do ponto de vista

¹⁴¹⁹ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005, p.154.

¹⁴²⁰ BRANCO, Maria João Mayer. “De-Siderato” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.137.

material, mas em igual instância, é o tudo porque constituinte do plano onde a existência decorre¹⁴²¹.

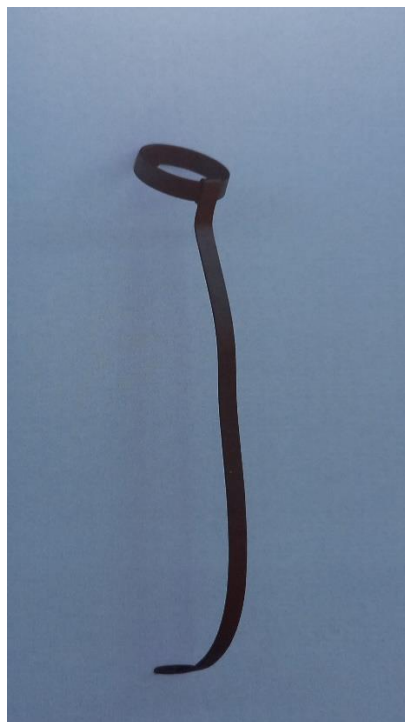


Figura 101- Rui Chafes. Obra inserida na série Penugem, 2015. Ferro. MATOS, Sara Antónia (coord.).
Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar.

O corpo não tem anatomia, nem apresenta fisionomia, a sua afirmação como ente, a sua qualidade individual apaga-se na confrontação com o espaço, ao ser arrancada da vida pela violência formal da anatomia estrutural da escultura. A ausência do corpo provoca a cisão, a cesura circunstancial dos limites do visível com a invisibilidade dos traços plásticos de algo que já lá não está. O seu tempo do agora é o tempo inexorável da morte, da desapareição do ente. Para Maria João Mayer Branco, a exposição destas esculturas, revela o impossível de ser olhado, demonstra pela presença física aquilo que permanece

¹⁴²¹ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa. 2014, p.9. Belting afirma ainda, que a matéria é da ordem do insuficiente, porque a suficiência, pertence à realização da promessa de imagem que contém. Novamente, vemos aqui a noção de esperança de Chafes, porque, mesmo não havendo corpo, existe a expectativa de algo que lá permaneceu.

na comunidade do afastamento, do desaparecimento absoluto matérico. Neste sentido a morte torna-se plástica, presente, mas oculta, inscrita no espaço, mas impossível de ser localizada. Ela torna-se invisível porque incalculável. “Precisamos de imagens da morte justamente porque dela não temos imagem, não temos visão, não temos saber”¹⁴²². Estas esculturas propõem o impensável, o imponderável, propõem uma figura para o *infigurável*, o retrato para a (des)figura do nada (p.129-32). O estado destes corpos, sexuados e ao mesmo tempo ultrapassados na sua explícita sexualidade, delineados pela sensualidade da forma ao mesmo tempo que deformados pelo ferro grosseiro e curvado, não detêm já o dom da fecundidade, não se podem reproduzir como espécie, porque neste momento são corpos não orgânicos cujo devir metamórfico se neutralizou no plano glacial da sua paragem ulterior¹⁴²³. O corpo é retirado da vida, cuja matéria se desmembra, se fragmenta nestas figuras quase arcaicas de representação, tendo o espírito ficado lá congelado como a suspensão da promessa da possibilidade. Será que o seu erotismo, a sua carga erótica, a pulsão desejante sexual ainda se encontra lá paralisada? Segundo João Barrento a “arte é sempre atravessada por uma pulsão erótica, o que quer dizer: para nascer e ser actuante tem de ser, nela mesma, objecto de desejo e lugar de beleza- ambos (como o cerne da própria obra) evanescentes, transitórios, em transe (insustentável, sempre mutante) e em trânsito para a morte”¹⁴²⁴. O cerne destas esculturas traduz uma instabilidade, esse conteúdo disposicional de fragmentação, de volubilidade que pende para a vida e que pende para a morte, como um pêndulo oscilante da existência. Para Branco a morte nunca pode ser olhada de frente. A arte, contudo, pode inverter ou mesmo transgredir a experiência da morte, a ideia violenta de um desaparecimento corporal, a sua dissolução numa noite definitiva. A arte é justamente essa violência que excede e limita o que não possui limites, revelando à luz da presença o invisível, e ensinando que é possível conquistar o terror pela imagem do próprio terror¹⁴²⁵.

A ideia do mundo em Chafes, para Luís Quintais, faz incluir a própria processualidade do corpo e das suas morfologias cambiantes. O corpo tende a desafiar a gravidade, a

¹⁴²² BRANCO, Maria João Mayer. “*De-Siderato*” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.136.

¹⁴²³ Ibidem, p.136-137.

¹⁴²⁴ BARRENTO, João. “*Eros Eólico*” in Ibidem, p.49.

¹⁴²⁵ BRANCO, Maria João Mayer. “*De-Siderato*” in Ibidem, p.137.

finitude temporal que lhe está subjacente. Contudo, ele tende para a constante queda e consequente degradação progressiva. Este puro vazio resultante é a morte que o reclama, sendo que toda a arte tem que ver com a morte¹⁴²⁶. Estas esculturas traduzem na conceptualização plástica da forma, os estádios cíclicos da inquebrantável jornada do humano. O corpo que é presente e que na sua ausência há um algo dele que permaneceu, não se sabe com quem, nem como, mas a sua essência nuclear, molecular não pode desaparecer, nem pode se extinguir de vez, enquanto o agente ou dispositivo de rememoração não tiver cessado a sua conduta¹⁴²⁷. Cabe ao artista o reavivar da perda, a conservação da memória, a tradução dessa vertente imaterial, através da materialidade do gesto. O gesto immortaliza o corpo e a sua ausência. Neste aspecto, é fundamental a citação que se segue do artista.

“Vejo a arte um pouco como uma aparição, no sentido em que se vê pela primeira vez uma coisa que ainda não existia no mundo. A arte deve provocar o deslumbramento do primeiro olhar, a primeira visão. Ao ver uma obra de arte, ou temos esse momento, essa pureza do primeiro olhar do recém-nascido, ou então não vale a pena”¹⁴²⁸.

É a aparição no sentido de formar um corpo ou fazê-lo desaparecer na imagem da presença, a estratégia compositiva com que Chafes se compromete no seu ofício escultórico e ideativo. A procura da materialidade imaculada, que ainda não esteve ao alcance da cognição, representa aquilo a que Merleau-Ponty designa, quando afirma que a plenitude de um objecto e da sua fulguração apenas pode aparecer diante da imperfeição do ser intencional (p.232-34). É este carácter misterioso que o homem estabelece com a natureza objectual, porque, neste espaço existem aberturas que enviam o ser para-além de manifestações determinadas, e por isso, incutem nele, essa aparição de um primeiro olhar, manifestada pelo artista.

¹⁴²⁶ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.31.

¹⁴²⁷ Como vimos nas transformações orgânicas de entes mortos em Jane Bennett (p.264-65).

¹⁴²⁸ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.186.

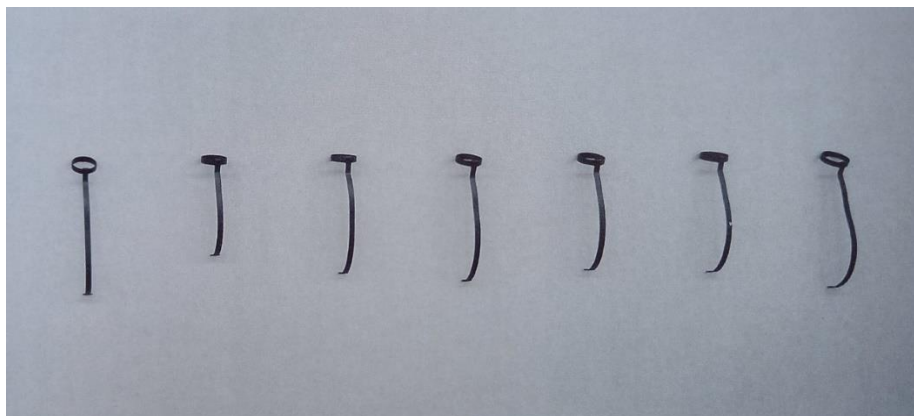


Figura 102- Rui Chafes. 7 peças da série Penugem, 2015. Ferro, dimensões variáveis. MATOS, Sara Antónia (coord.). Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar.

A fecundação parece acompanhar estes objectos órfãos, que se entregam ao mundo visível como restos, espólios de corpos organizados em torno do crescimento biológico de vida, de sustentabilidade fundamental de criação de substância vital, de essência reprodutora daquilo que é o homem enquanto ser capaz de multiplicar. A obra *Dez almas brancas I* (1988/1989) propõe a concepção original de criação sustentada pela sua própria pulsão dinâmica, de forças, de energias. A capacidade de gerar vida nas suas mais variadas extensões e problematizações da vida animal, vegetal parece ser o conteúdo metafórico estabelecido por esta peça, que nos pode propor a ligação antecedente à geração vindoura que se estabelece, seja pelo formato fecundador, seja pela aproximação vertical de ascensão à luz, ao sol regenerador. A forma desta escultura incute no espaço uma possibilidade de transferência simbólica, introduzindo uma capacitação de fertilização do espaço que a rodeia, como catalisador de criação de vida¹⁴²⁹. O espaço na sua ocupação tradicional de neutralidade, de isenção de alma transforma-se pela inclusão, pela assimilação da forma simbólica de espermatozoide, de rosa, de falo vertical

¹⁴²⁹ Esta fecundação não importa directamente uma noção antropocêntrica de gerar vida humana, antes, compõe-se de organismos artificiais, simbolizados pelas estruturas do ferro e as suas particularidades morfológicas, que na sua relação dinâmica, articulada por Chafes, reconfiguram a sua formação. A natureza *queer* desenvolvida por Barad, induz, num esquema simbólico, esta vertente de animismos na matéria inerte e configurações plásticas na evidência natural, juntando a presença da natureza e da cultura, numa só entidade. Para Barad, a identidade é multiplicidade dentro de si mesma, por isso, a forma artística pode socorrer-se das formas naturais de fecundação, como a própria formatação fecunda animal, vegetal, pode integrar-se no seio artístico (p.284-89).

expressionista, que num contacto local, superficial de conjunto pode deter os mecanismos vitais de abertura da possibilidade do infinito recriador. João Barrento esclarece que na obra do artista, o orgânico se mineraliza e o vivo se petrifica ou cristaliza. O inerte pode ganhar vida, como a intuição orgânica pode-se empedernir num objecto inerte. A dialéctica manifesta-se, para o autor, nas oposições entre coração e pedra, entre o quente e o frio, entre o fogo e o ferro, entre a vida e a morte¹⁴³⁰.

Se no exemplo anterior a morte ocupava um lugar de destaque, oferecendo ao espaço um dispositivo desviante, alienante da sua identidade como promotor da peça, aqui a vitalidade representa o objecto existencial da capacidade de gerar vida no universo simbólico da forma. Emmanuel Lévinas, filósofo ético da relação com o outro, da dinamização do ente com o *outrem*, revela-nos que “a fecundidade continua a história, sem produzir a velhice; o tempo infinito não traz uma vida eterna a um sujeito que envelhece. Ele é melhor através da descontinuidade das gerações, marcado pelo ritmo das energias inesgotáveis do filho”¹⁴³¹. As gerações da fecundidade permitem ao ser produzir-se como múltiplo, como fonte inesgotável de ser, cindindo o *mesmo* em *outro*, ocupando a posição exterior pelo fruto do seu interior. O desejo da fecundidade gera o dom, a doação da bondade ao outro, a um outro que é meu semelhante na dissemelhança do tempo desenvolvido. Para além do dom, de um dom que se transforma no poder do dom, como a concepção futura de descendência, o desejo da vida já não se reporta à necessidade, à utilidade vital de suprir uma falta, de esgotar a privação de algo, ou melhor, de suprimir uma carência, antes, o desejo já não se envolve através de uma necessidade, mas como uma independência do ser separado e da sua transcendência, não completada pela sua confissão nem pela sua satisfação, mas pela transcendência que se transcende a si própria, numa voragem infinita de se colocar como o Desejo absoluto. Um desejo que não se deseja a si mesmo, mas um desejo gerado como o desejo de ser o desejo do infinito¹⁴³².

Para Galimberti, o desejo não sabe o que deseja, é um acto infundado que não consente nenhuma gestualidade encarada como repetição que se confirma. Como uma força

¹⁴³⁰ BARRENTO, João. “Eros Eólico” in MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015, p.57-58. Barrento refere ainda que os corpos escultóricos de Chafes são formas de espaço e tempo, de seivas e sopros, instáveis, que captam o movimento de um instante, na incerteza tateante de morte a morte. In *Ibidem*, p.49.

¹⁴³¹ LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Edições 70, Lisboa. 2019, p.267.

¹⁴³² *Ibidem*, p.268.

descontrolada, o desejo irrompe pela estabilidade da ordem, produzindo no sentido, temporalmente codificado, um contra-sentido que produz movimento no discurso sem o imobilizar em torno de um dispositivo real. Insinuando-se como um incidente na própria existência, o dispositivo de desejo expõe-na a um outro sentido, quase sempre erróneo em relação às exigências unitárias de uma biografia. Por isso, para o autor, na sua impulsividade, ele, não predispõe de alguma resposta, e não contém por consequência solução¹⁴³³. Já René Girard, numa desconstrução dos aparelhos psíquicos e dos dispositivos arcaicos sacrificiais, que têm como base subjacente a rivalidade mimética, como fundamento oculto de todas as relações entre homens, ou dos homens e dos objectos, o desejo ocupa um lugar ambíguo. Se, de facto, o desejo reconhece o objecto de satisfação que procura, para se tornar completo não só na eliminação de uma falta, mas também por identificações projectivas simbólicas com o objecto (no sentido alargado do termo, a verdade é que o princípio mimético está sempre subjacente. Girard, reconhece na evolução social e civilizacional uma consistência mimética relacional, que na imitação do outro, estabelece zonas de confronto, ou despoleta mesmo impulsos de violência para com o outro. O homem, desta forma, deseja aquilo que o outro deseja, e por isso, o desejo mimético tende sempre a produzir um maior grau de indiferenciação. Este desejo encontra-se subordinado a um mimetismo que na sua ávida procura de diferenças, acaba por apagá-las da superfície de relação. O desejo enquanto enquadramento primordial, não aspira ao semelhante, porque tende a ir atrás daquilo que imagina irredutivelmente outro. Contudo, a mimese, opera para inversão paradoxal, incutindo no desejo uma mudança radical de trajectória, porque, quanto mais procura o diferente, maior será a recaída no mesmo, no objecto cobiçado pelo outro¹⁴³⁴.

O desejo, em Jean-Paul Sartre, faz parte do *being-in-the-world*¹⁴³⁵, que não sendo irredutível, o sujeito encontra-se activado na obtenção objectual de forma a poder entrar numa relação com ele. A extracção material da natureza, importa para Sartre, no sentido, em que, esta relação prende-se com a redutibilidade do ter, da posse, do trabalho com um material seleccionado. O trabalho objectual, não só permite ao sujeito entrar numa

¹⁴³³ GALIMBERTI, Umberto. *Le cose dell'amore*. Feltrinelli Editore, Milano. 2013, p.66-67.

¹⁴³⁴ GIRARD, René. *Cosas ocultas desde la fundación del mundo*. Ediciones Sigueme, Salamanca. 2021, p.333.

¹⁴³⁵ SARTRE, Jean-PAUL. *Being and Nothingness*. Washington Square Press, New York. 1992, p.736.

relação processual de fazer, como também de ter, de estar na posse de. A existência deste trabalho, é importante para o sujeito, na medida, em que, a relação criativa estabelecida entre as duas entidades, permite entrar num domínio de controlo e posse, outrora, inexistente. Por consequência, “it is not enough that a certain picture which I have in mind should exist; it is necessary as well that it exist through me”¹⁴³⁶. A partir daqui Sartre especifica que a imagem envolvida na materialidade objectual serve como uma espécie de criação contínua, e que consequentemente, ela deve pertencer ao sujeito, como se de uma perpétua emanção eterna se tratasse. Contudo, fora da perspectiva ideal, o objecto deve ser radicalmente diferente do sujeito, de forma a estar involucrado numa dupla pertença paradoxal, “in order that it may be mine but not me”¹⁴³⁷. Apesar do agente se ter afastado a dado momento do objecto, seja pelo seu abandono, seja pela sua finalização, ele deve ainda transportar algo de si, algo vestigial, uma marca, lá depositada, mesmo que não referente a nenhuma particularidade existencial do sujeito trabalhador.

A peça *Dez almas brancas I*, não só contém a essência fulcral do agente que a estruturou, como a sua evidência material explora a fecundação simbólica, assente na formatação formal final. O desejo fertilizante pode manifestar-se através de uma vertente antinómica da própria forma exibida. Será que a conceptualização formal da estrutura escultórica será preparada para se afirmar pela unicidade do seu dispositivo categorial? Não haverá outra forma, uma inserção interpretante pelo seu reverso, pelo seu lado escuro da noite? Para todos os efeitos esta caracterização simbólica é posta no universo sensível, pela sua negação enquanto objecto de luz. Poderá a ausência de cor denotar algo divergente em relação aos caminhos seguros que nos apontavam a via equacionável atrás proposta? Existirá uma heterodoxia conceptual nestas esculturas, e em particular nesta acima descrita?

¹⁴³⁶ SARTRE, Jean-PAUL. *Being and Nothingness*. Washington Square Press, New York. 1992, p.736.

¹⁴³⁷ Ibidem.



Figura 103- Rui Chafes. Dez Almas Brancas I, 1988/1989. Ferro, 109x13x10 cm. CHAFES, Rui.
Würzburg Bolton Landing.

Sob a luz instável da condição desta escultura, ela parece-nos à primeira vista, e numa leitura bastante superficial, inserir-se numa espécie de conotação de fecundação, um símbolo de vida, da sua construção original. Se voltarmos atrás na constituição dual de que João Barrento mencionava, agrupando a arte como lugar transitivo de afirmação do ser, bem como do ser para a morte, ou seja, quando as forças internas do lado erótico continham o fruto abissal da morte, do aproximar do chamamento derradeiro da desapareição, melhor percebemos que não há vida sem a morte, como também não há a morte sem a vida. Bernardo Pinto de Almeida acrescenta que existe uma necessidade imperiosa de existir contra o nada, de forma a descortinar no seio do mais denso nevoeiro a dinâmica da saudade de uma esfera de luz. O silêncio que se integra e emana das

esculturas, são para o autor o saber metafísico, que fertiliza e deixa fluir o movimento da *doce flor da desordem*¹⁴³⁸.

Para Tomás Maia, existe um segundo nascimento que sucede ao nascimento biológico. Depois da saída da intimidade materna, o homem, sai da gruta simbólica, pela sua actuação, pela sua inscrição gestual no território da natureza. O homem faz-se mãe pela criação, ou parição formal na materialidade¹⁴³⁹. Entre estes dois nascimentos há, para o autor, a revelação ou o choque da existência. Este choque provoca uma cesura irreparável no homem, fazendo do seu corpo uma ferida aberta, pela qual cada um terá de encontrar a sua saída. “A questão humana é, portanto, a seguinte: que fazer com o choque da existência? Nascer na morte”¹⁴⁴⁰. A morte, para Rui Chafes, está presente em cada projecção artística, estando implicada na própria formação formal da escultura. Por isso, as peças apresentam a ausência de cor, evidenciam-se pelas formas ambíguas que prometem salvaguarda de algo inefável, como também oferecem um dispositivo de violência. O artista, numa definição poetizada da sua obra, expressa:

“Negras figuras, fugidias e obscuras, a atravessarem a gelada e cinzenta manhã... Que lâmina abriu, a direito, essas feridas que não falam? Que lâmina fria, pura, cristalina? Num matadouro, com as suas paredes encharcadas, onde ecoam os gritos da salvação, que lâmina vai direita, como se tivesse olhos, ao ninho do coração? Digo-te que nada disto é contra a vida. O sangue e a morte dão sentido à vida, essa é a vida em si”¹⁴⁴¹.

“Death is something that stands before us – something impending”¹⁴⁴². Para Heidegger, a morte revela-se como a possibilidade derradeira mais íntima do sujeito, que não pode ser descarnada, e que pela impossibilidade de ser relacional, não pode ser mantida no diálogo entre outros. De maneira fáctica, o *dasein* (o sendo-do-ser) está constantemente na morte à medida que vive a sua existência, mas, a sua inexorável desapareição aproxima-se pelo acto contínuo de *falling*¹⁴⁴³. Entre a partida e a chegada apenas se verifica o tempo, como medição acontecimental dos devires humanos, como contador universal dos tempos

¹⁴³⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Rui Chafes. A doce flor da desordem*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.28.

¹⁴³⁹ MAIA, Tomás. *Res Prima*. Manuel Rosa. Documenta. Sistema Solar, Lisboa. 2019, p.5.

¹⁴⁴⁰ Ibidem, p.7.

¹⁴⁴¹ CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.13.

¹⁴⁴² HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Harper & Row Publishers, New York. 2008, p.294.

¹⁴⁴³ Ibidem, p.295.

findos, e dos tempos a vir, pela inabalável medida da sua contagem. Cabe ao humano apenas aprisioná-lo ainda que de forma momentânea, enquanto ele não se escoa da vida passageira. Como vimos em Lévinas, a fecundidade torna-se o rosto palpável da imortalidade humana, que se desenvolve, alimenta, reproduz por intermédio dos corpos antecedentes, que se entregam à doação bondosa de gerar vida. Mas será esta a via singular e única em que o optimismo e a esperança se enlaçam na construção de um universo infinito? Não será o infinito uma ultrapassagem do entendimento humano? Emil Cioran contraria a redenção humana de gerar nova vida, porque “la création est une préservation temporaire des griffes de la mort”¹⁴⁴⁴. As garras mortais tudo destroem, tudo consomem na voragem essencial da assimilação total e absoluta da entidade humana no nada, no nada existencial, que se dilata interiormente até ao ponto de ebulição da loucura, para além de todas as fronteiras do entendimento, do reconhecível, como um turbilhão selvagem projectante directamente até aos confins da vacuidade derradeira¹⁴⁴⁵.

Para Cioran a vida cria a plenitude e o vazio, a exuberância e a depressão. Os extremos contactam-se na confrontação decisiva de intensidade máxima que se constituem parte dialéctica da vertigem do absurdo. “Je sens la vie craquer en moi sous l’excès d’intensité, mais aussi de déséquilibre, comme une explosion indomptable capable de faire sauter irrémédiablement l’individu lui-même...on meurt de tout ce qui est comme de tout ce qui n’est pas”¹⁴⁴⁶. Esta radicalização da existência singular, interior à irascibilidade do humano, reduz-se ao absurdo da vida, à afirmação da sua imperfeição, na constatação da sua radical subserviência às forças externas que parecem reger a sua condição, afirmando pela negação a morte que tudo consome, nesse nada que tudo devora. A vida, radicalizada no pensamento de Cioran, transporta em si a intensidade vital, como também a predisposição para a morte, para a vertigem da queda, do passo em falso, da negação da esperança.

Podemos então ver nesta escultura, o lado inverso das perspectivas do sucesso da imortalidade. Podemos perceber que a vida na sua qualidade de fecundação, detém a propriedade de desvendar uma outra característica alojada no âmago vital: A vida para a

¹⁴⁴⁴ CIORAN, Emil. *Sur les cimes du désespoir*. L’Herne. 2018, p.14.

¹⁴⁴⁵ Ibidem, p.14-15.

¹⁴⁴⁶ Ibidem, p.14.

morte; A morte como experiência-limite da vida; A vida como saturação final. A escultura pode não prometer a vida, a criação vital de dar, de se doar como bondade última, mas mantém dentro si aquilo que foi, uma haver ter sido, que já não é nem o será mais, mas um *foi*, que se demonstrou como um *ser* ou um *ter* ou um *haver*. O tempo não volta atrás, não recua aos procedimentos iniciais de partida, mas a obra cristaliza categorialmente o tempo, a mediação entre o início e o fim. Vida e morte. Porque se a escultura demonstra o lado frio, amorfo do negativo é porque um passado lá se inscreveu, uma qualquer modalidade de tempo lá ocupou uma estância existencial¹⁴⁴⁷. É Rui Chafes que nos diz que “a beleza é impossível sem as marcas da morte, da separação, da consciência da morte que dá sentido à vida”¹⁴⁴⁸. Mas será apenas a morte, a cessação da promessa que aqui se estabelece, ou estas esculturas complementam a morte de uma outra forma? Será que elas mostram a evidência da morte, ou serão elas instrumentos de aniquilação da vida? Em vez de um caule de flor, ou de uma célula reprodutora, poderão estas esculturas simbolizar instrumentos de massacre, de tortura? Poderá a vida ser representada pela sua eliminação forçada¹⁴⁴⁹?

¹⁴⁴⁷ Inês Grosso refere que a escultura do artista evoca a memória de um corpo ausente, fragmentado, estrangido, híbrido, integrado em couraças ou próteses humanas e casulos que guardam o vazio, o oco, o buraco negro. A obra remete, no entendimento da autora, para noções de metamorfose, de transitoriedade e da inevitabilidade da morte, criando, com isto, uma tensão contínua entre a vertente física e a metafísica, entre a materialidade e a espiritualidade, entre o corpo e a alma, entre o céu e a terra. In GROSSO, Inês. “*Sombras no deserto*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.23.

¹⁴⁴⁸ Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.40.

¹⁴⁴⁹ Tal como Michelstaedter demonstra, o homem violenta não só a natureza como a si próprio. Numa primeira fase, existe uma extracção material do meio natural, onde o homem arranca com agressividade as morfologias orgânicas, desvirtuando-as, para as suas próprias necessidades. Dentre destas necessidades, o homem desdobra-se pelo instinto de poder, subordinando a sua própria espécie a uma hierarquia mantida sob o jugo da opressão e da violência (p.255-56). Chafes, neste carácter paradoxal, investe as suas obras, destas manifestações ancestrais, mas presentes na essência humana, de radicalizar não só a relação com a natureza, mas também de potenciar a agressividade.



Figura 104- Rui Chafes. Dez Almas Brancas VIII; IX (respectivamente), 1988/1989. Ferro, 128x14x10 cm (VIII); 106x13x10 cm (IX). ..CHAFES, Rui. Würzburg Bolton Landing.

A série *Dez almas brancas* propõe então um conjunto de variações estéticas, assentes sobre a mesma estrutura conceptual, acima referenciada, que se distribui ao longo das várias peças como uma inventariação ambígua de divergência sígnica entre aquilo que de facto podemos percepcionar como a glorificação da vida e aquilo que permanece soterrado na lonjura do entendimento. Se a vida traz em si o cumprimento da morte, como aliança indivisível, estas peças da série apoiam-se na problemática relação imperceptível entre aquilo que pode ser uma espécie de memorial, epitáfio formal de celebração da vida extinta, e aquilo que detém a capacidade de extinguir a vida, pelo caminho da violência, da agressividade, da danação própria projectada no outro. Serão instrumentos de tortura ou símbolos de vida? É com as palavras de Rui Chafes que nos demonstra o seu pensamento sobre a morte e de que forma ela se relaciona com a arte. O escultor revela que a consciência da morte, a consciência da ferida mantém-nos em vida, é capaz de

despertar. “Esta consciência faz-nos acordar; além disso acredito que a arte tem de nos ferir, como a morte; tem de ser uma incisão radical. Se a arte não nos desperta, então não há nenhuma razão para o fazer”¹⁴⁵⁰. Acrescentamos deste modo um novo fundamento acerca da relação indivisível entre a vida e a morte. No entanto é pela violência da desapareição, da conclusão terminal da existência enquanto entidade singular que arte se pode manifestar de forma radical, como transgressão conceptual da perfeição monadológica da criação tradicional formal. Desta forma “a arte poderá ser o túmulo do artista”¹⁴⁵¹.

“Existe uma zona, para além da humanidade, onde a língua é o silêncio. Ali não se usam palavras e os únicos valores que demonstram um módulo de pensamento são Verdade e Beleza”¹⁴⁵². É pela consciência da beleza e da sua procura que o escultor tem de penetrar nas entranhas do abismo do vácuo, para se despertar da lonjura melancólica do tempo, da monotonia linear da horizontalidade disposicional. O despertar é o ritual explosivo dos limites da brutalidade e da crueldade humanas, que promete a redenção pela incisão radical da superfície. Se arte tem de nos ferir como a morte, se é necessário esse acto sacrificial de extrema tensão, a ambiguidade formal destas esculturas enquanto símbolos de morte (porque foi vida) e de vida (porque será morte) traduzem o pensamento da promessa purificadora pelo ritual do tormento, até ser flor. Flor como vida, como experiência do interior para a abertura do exterior. É novamente Chafes que afirma “as minhas esculturas são florescências; têm o mesmo sentido de desenvolvimento de dentro para fora, a mesma forma excessiva de ocupação do espaço, a mesma violência acompanhada de um sentido de vitalidade. A ideia de flor sintetiza da forma mais directa o sentido da escultura que faço”¹⁴⁵³. Toda a escultura, nomeadamente nesta série, apresenta a dinamização da vida, como entidade passageira para a morte. Porque toda a vitalidade se acompanha de violência, tal como o desabrochar, o nascer da vida acarreta a impetuosidade existencial de um início, de uma origem, de uma abertura genésica para

¹⁴⁵⁰ “Conversa entre Rui Chafes e Doris Von Drathen” in CHAFES, Rui. *O silêncio de....* Assírio & Alvim, Lisboa. 2009, p.154-155.

¹⁴⁵¹ Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.173.

¹⁴⁵² Idem. “A Paisagem Vazia” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.61.

¹⁴⁵³ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.109.

a consciência de ser. “Diz-se que a felicidade em flor traz coisas boas e coisas más”¹⁴⁵⁴. Para o artista as suas esculturas são florescências, porque têm o mesmo sentido de desenvolvimento de dentro para fora, a mesma forma excessiva de ocupação do espaço, a mesma violência acompanhada de um sentido de vitalidade. “A ideia de flor sintetiza de forma mais directa o sentido da escultura que faço. Quase todas as minhas esculturas são flores no seu momento irreduzível”¹⁴⁵⁵.

Vida e morte, passagem e permanência são dois planos de coexistência inabalável da identidade do ser que se projecta para a forma estética de arte como edificação plausível do contacto interior no ontológico da coisa criada, como exploração interna das fracturas, das quebras, das heteronímias espelhadas no dorso corporal da escultura: Esculturas convertidas em extensões protésicas do pensamento humano.

“Do que eu gosto é do que está por trás de cada peça. Mais do que fazer uma peça, queria fazer uma cidade inteira atrás da peça, com as suas ruas, com os seus prédios, com o seu pôr-do-sol feio sobre os telhados. Queria trazer as pessoas todas que vivem os túneis do metro e nas casas escuras e também as florestas geladas”¹⁴⁵⁶.

A construção aparece como um território desmesurado da intencionalidade do homem, na capacidade de transferir a carga da sua presença para os locais circunscritos das suas movimentações, dos locais delimitados pelas suas disposições civilizacionais. O território conquistado pela presença do homem, liberta-o dos temores absconditos do desconhecido, do inefável, do enigma da natureza¹⁴⁵⁷. O ser construtor parte da natureza para o mundo inteligível da ideia, irrompe do enquadramento natural do universo na tentativa de se apoderar dele, de o subjugar à força num pretenso domínio dos seus elementos. A ideia liga-se à natureza como reprodução extensiva dos seus elementos, das suas composições perfeitas, cíclicas, para determinar concepções utilitárias construtivas,

¹⁴⁵⁴ Verso da Ode VII (486 a.C.) dedicada a Mégacles de Atenas in PÍNDARO. *Odes*. Quetzal Editores, Lisboa. 2010, p.30.

¹⁴⁵⁵ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.93.

¹⁴⁵⁶ Ibidem, p.125.

¹⁴⁵⁷ Vemos a noção de construção como habitação do mundo, proposta por Heidegger. A habitação existe porque se verifica uma construção, porque o homem se instala na terra que edifica (p.258-61). Apesar, da habitação ser simbólica em Chafes, a obra não deixa de ter algo de si, algum lastro que enforma a essência plástica e ideativa da obra. Tal como vimos em Sartre, o objecto de posse pode já não ser *meu*, mas ainda retém algo do *eu* construtor (p.176).

técnicas para se integrar de forma perene no seio matricial da sua habitação genésica. A construção inicia-se pela procura da moradia eterna no ventre nuclear da natureza¹⁴⁵⁸.

Rui Chafes, enquanto construtor de formas, enquanto edificador ontológico de processos de pensamento tornados em evidência na matéria, parte do plano imanente soberano da natureza, à procura de relações internas, tomadas no exterior, para prontamente serem submersas no interior englobante da sua pessoal idealização da forma estética, não mimetizada na natureza, mas identificada com as movimentações de fluxos de energia, de pulsões violentas das suas mudanças renovadoras, como local potencial de doação espiritual ontológica para a dilatação florescente do artista. A obra não canaliza nenhuma linha de continuidade entre os materiais e o meio natural, porque existe uma barreira de obstrução que impede uma plena integração, mas, graças à colocação estratégica, que o artista encontra, muitas das vezes, em locais inóspitos, transportam uma noção de assombro e de sublime, entendida por Kant e Burke (p.279-81). Contudo, o sublime, é entendido, não só, pelas forças naturais que podem ser evidenciadas nos locais de inserção da obra, mas também pela sua justaposição, com a obra catalisada pela vulnerabilidade. Para Chafes “as esculturas falam de vulnerabilidade e a vulnerabilidade é uma forma de força. Mostrar as feridas pode ser uma demonstração de força incrível; expor a vulnerabilidade revela alguém muito forte por detrás”¹⁴⁵⁹. Esta força de evidenciar a ferida, traduz para o plano de percepção o assombro natural e ontológico, reunidos na integração da escultura na natureza.

A natureza de Chafes é tomada como real, mas como um real dimensional das intencionalidades intrínsecas conceptuais das formas de Chafes. As suas formas vão encontrar na natureza um ponto de apoio, de suporte estrutural, conceptual para as obras aí se instalarem ou daí retirarem a energia dinâmica dos seus elementos. A natureza não é reproduzida na sua idealização construtiva, como um acto automatizado das evidências sensoriais. Ela é antes, integrada no âmago das esculturas como elemento potencial de procura, de demanda do fio rasgado da urdidura do tecido atemporal que liga os seres ao elemento de origem, de essência primordial, perdidos, entretanto nos dispositivos

¹⁴⁵⁸ Cf. Noções de lugar por Tuan, Maderuelo (p.160-66).

¹⁴⁵⁹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.67.

evolutivos de controlo tecnológico, exemplificado pela obra *Essa visão das coisas a partir do exterior*. Para Chafes as suas obras

“São imagens tristes e violentas porque são imagens de um mundo desaparecido. Próteses melancólicas de um mundo em extinção. Será necessária uma ruptura radical com esta era materialista, em que o individualismo é o motor da máquina social, e com o grotesco vazio do consumismo em que nos agitamos perdidamente e que é, não podemos ignorar, uma nova forma totalitária, alienante, repressiva e degradante da natureza humana”¹⁴⁶⁰.



Figura 105- Rui Chafes. *Essa visão das coisas a partir do exterior*, 2000. Ferro. 85x85x90 cm. Rui Chafes. Durante o fim.

O escultor emite o lamento da disposição orgânica do homem se situar por entre as forças externas da natureza não controlável, afirmando que se trata de uma melancolia, de uma tristeza substancial de um mundo perdido, de um mundo enquanto perda de paisagem, enquanto morte dos espaços da natureza, dos lugares de infância, da decadência de uma civilização. Uma civilização vazia, sem desígnio, pautada por um consumismo desenfreado e absurdo, uma cultura massificada, demonstrada pelo seu excedente produtivo e não pelas suas qualidades intrínsecas.

¹⁴⁶⁰ CHAFES, Rui. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.46.

“É impossível viver só com imagens vazias, imagens que são e serão sempre banais e indiferentes, não tendo capacidade para resistir para além do momentâneo choque que provocam. Imagens mortas que se apagam sozinhas. Resta-me acreditar que a desaceleração, a retracção, a contracção, a fuga ao efeito fácil, espectacular e banal serão a única forma de marcar e assumir a diferença de natureza entre as imagens rigorosas e as imagens frívolas e irresponsáveis”¹⁴⁶¹.

Chafes questiona mesmo de que forma será possível ultrapassar uma Humanidade onde a barbárie dos corpos destroçados, mutilados, e decepados convive indiferentemente com a euforia esquizofrénica, asséptica da produção capitalista de um comércio desenfreado, alienante, que assume a forma totalitária de dispositivo de poder¹⁴⁶². A arte surge como o pássaro da liberdade que sobrevoa as ruínas, os escombros do presente atormentado, onde o seu poder catártico e purificador detém as asas ascensionais para procurar os trilhos imateriais da elevação, da beleza, do sagrado, do supremo bem: A arte como uma possibilidade de salvação. “Acredito que a arte purifique o homem perante a catástrofe, ela é o movimento instintivo do corpo da humanidade para não vergar nem sucumbir sob o peso dessa matéria que impede a nossa elevação”¹⁴⁶³. Chafes acredita que só a elevação da matéria em espírito poderá facultar ao ser em necessidade, da componente natural em vias de extinção, que se tem vindo a apagar lentamente¹⁴⁶⁴. Para que a chama essencial da presença do homem no mundo não se apague, é vital que o espírito renasça do seu estado de sonolência e se desdobre multiplamente pelas várias máscaras internas e sociais, para que as imagens esvaziadas do presente, da actualidade, recebam o choque inaugural, o trauma violento da dura realidade¹⁴⁶⁵. “O mundo é um erro, viver não é natural. É tudo

¹⁴⁶¹ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.58.

¹⁴⁶² Nesta crítica aproximamo-nos da noção de Braidotti, onde o antropocentrismo não pode ter mais lugar, favorecendo uma instância mediada entre todas as formas de vida, numa existência equilibrado e salvaguardada pelos princípios da compreensão eco-filosófica. A mesma verificação industrializada dos caminhos do homem na natureza é indicada por Assunto, definindo-a como um corte na consciência orgânica (p.287).

¹⁴⁶³ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.46-47.

¹⁴⁶⁴ “Temos de acreditar numa forma de arte que seja capaz de desafiar o actual estado de superficialidade da civilização humana.” In Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.30-31.

¹⁴⁶⁵ “Só os que atravessaram o escuríssimo túnel é que destruíram os seus limites, só eles reaparecem na mais intensa luz, carregados de sublime entusiasmo. “A arte não pode estar ao serviço da política, da economia, da religião, etc.” in Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.69.

um esforço para contrariar a inércia, sair da posição horizontal, encontrar um sentido nesse esforço e tentar tornar o erro do mundo mais suportável”¹⁴⁶⁶.

Para se ajustar a linhas e horizontes desmesuradamente indefiníveis, de acordo com Teilhard de Chardin, o espírito deve renunciar ao conforto das estreitezas familiares. Ele deve, antes, recriar um equilíbrio para tudo aquilo ordenado no fundo do seu interior¹⁴⁶⁷. Neste sentido, a particularidade interior, metafísica da alma, é para o autor a possível escapatória daquilo que designa por o *medo da matéria*¹⁴⁶⁸. O medo provém da inexequibilidade da cognição do homem frente a um universo inexoravelmente distante, e por isso, impenetrável. Esta impenetrabilidade, é projectada por intermédio de uma sensação de imensidade, que ocupa como uma sombra o mundo, traduzindo-se numa grande inquietude. Não só a imensidade causa o desosssego frente ao mundo fenomenal, como também o seu carácter estanque, produz no sujeito, uma dimensão claustrofóbica, de se ver hermeticamente enclausurado nele. Existe uma impossibilidade radical, dimensional, da experiência existencial em sair do espaço e do tempo. Deste modo, o autor, refere que o sujeito se encontra verdadeiramente fechado em todos os sentidos, de tal forma, que independentemente da largura e dimensão que o mundo apresente, das suas particularidades e intensidades geométricas como psíquicas, parece que o sujeito não pode lá sair. A hostilidade, penetra em todos os modos orgânicos, de forma a oferecer resistência e incutida num plano de agressividade para expulsar o sujeito para uma dimensão interna¹⁴⁶⁹. Os ritmos naturais da existência são designados por Élie Faure a partir das etapas sucessivas que vão da matéria à vida, da vida ao espírito, do espírito à matéria onde se perde e se retempera, depois de a ter concebido e ordenado por um momento¹⁴⁷⁰. O espírito não é senão relações entre elementos sólidos, a consequente organização numa harmonia contínua. Há uma troca constante entre a matéria do mundo

¹⁴⁶⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.172.

¹⁴⁶⁷ CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Le Phénomène Humain*. Éditions du Seuil, Paris. 1955, p.251.

¹⁴⁶⁸ Idem. *La activación de la energia*. Taurus Ediciones, Madrid. 1967, p.173-177.

¹⁴⁶⁹ Ibidem, p.176-177. Esta expulsão desvia o sujeito dos olhos da matéria, de forma a se resguardar entre a comunidade humana, “pero únicamente para constatar con angustia que también allí... nos esperaban exactamente los mismos fantasmas que se alzan, en el grande Mundo exterior, dispuestos a devorarnos.” In Ibidem, p.177.

¹⁴⁷⁰ FAURE, Élie. *História da Arte- O espírito das formas*. Estúdios Cor, Lisboa. 1949. 15. “É o ritmo do drama químico em que a síntese e a análise alternativamente se geram. É o ritmo do drama psicológico, em que a sístole e a diástole, cada uma por sua vez, lançam a vida na periferia e a retomam, envenenada e tórpida, para a refazerem.” In Ibidem, p.15-16.

que o homem transforma imediatamente em espírito, e o espírito que pode não necessariamente penetrar de forma síncrona na evidência material. O espírito aparece como a grande faceta ontológica por excelência, quando Faure, indica, que o homem crê imitar as formas exteriores. Contudo, aquilo que delas extrai, não são senão relações, analogias, medidas, agrupamentos de números e valores que só pode comunicar exteriorizando-os¹⁴⁷¹. Ao contrário de Teilhard de Chardin, Faure, vê na matéria, não uma diacronia inefável que separa o humano da natureza, mas um poema espiritual incrustado na essência material.

“O poema da matéria satura a tal ponto a nossa carne, determina a tal ponto a nossa inteligência, que seria preciso, para seguir o seu desenvolvimento na obra de arte, partir do amamentar maternal onde uma matéria líquida modela a nossa forma própria, para chegar ao abraço amoroso onde se revelam, nas trocas infinitamente prolongadas da volúpia e do sofrimento, as mais subtis buscas da imaginação e do espírito”¹⁴⁷².



Figura 106- Rui Chafes. Instinto primitivo da máscara, 2000. Ferro.100x300x300 cm. Rui Chafes.

Durante o fim.

¹⁴⁷¹ FAURE, Élie. *História da Arte- O espírito das formas*. Estúdios Cor, Lisboa. 1949, p.156. “A sua vitória está no ponto preciso em que aquilo a que chama o próprio espírito alcança o espírito que brota das próprias formas num acordo que nunca encontra se não pelo tempo que dura um raio. Mistério!” in *Ibidem*.

¹⁴⁷² *Ibidem*, p.159.

A junção da natureza que contém tanto de intratável, como de oferta, com a estrutura escultórica criada pelo artista formam o plano da evidência do retorno, do regresso, da viagem ao início tomada por Chafes, como símbolo categórico do ponto de partida da consciência do ser. Esse ponto de partida não pode ser colocado como a primeira acção tomada pelo ser, desde que ele se emancipou do interior materno, desenvolvido pela sua consciência. O domínio alargado da consciência do ponto de partida, o plano primigénio de estadia só se deixa agir pela determinação retroactiva e retrospectiva que o tempo toma para si¹⁴⁷³. Quintais refere que o trabalho do escultor desafia o tempo dos modernos, para se fazer inscrever numa ordem existencial que faz apelo à disposição momentânea metafísica. Esta oportunidade encontra-se numa esfera de recursividade entre tempos, de constante turbulência, mediada por uma instável medida, onde passado, presente e futuro se afiguram irredimíveis¹⁴⁷⁴. Neste sentido, a procura do regresso, tem no futuro, na condição de *futuridade* o dispositivo estabelecido de uma possibilidade existencial de pensar o retorno, a deslocação, a mudança fracturante de um estádio para outro; de um corpo consciente para a inconsciência arquetípica do símbolo-mãe, do *regresso a casa*. Esta particularidade é expressa pela obra *Instinto primitivo da máscara*, através da sua cocnciencialização de objecto estranho numa pertença natural habitada por elementos naturais ou escultóricos, figurativos de uma tipologia de representação simbólica da relação do homem com a natureza.

Uma vez tomada a decisão futura, o campo de movimentações abre um módulo de pertença a um passado, a um tempo transcorrido que não pode voltar novamente ao ser da existência. O regresso pela nostalgia não se dá na presença real do concreto, mas nos símbolos de pertença identitária, imaterial, cuja saudade nos antevê desde logo um tempo escoado, um defluxo temporal cuja essência não retorna. Moscovici, define como ilusão o regresso do homem à origem, à idade primigénia de relação com a natureza (p.229-30). Com isto, o autor, não exclui essa possibilidade, mas, ela terá, doravante, de ser veiculada por um agenciamento poético de exaltação de um movimento perpétuo de essência funcional. “Tenho necessidade de um outro tempo, de outra coisa mais lenta, mais

¹⁴⁷³ Moscovici retrata o regresso à natureza pela forma simbólica de junção entre o homem e o meio natural (p.231-32).

¹⁴⁷⁴ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.47.

próxima do silêncio, da sombra, da dor, da beleza e da impossibilidade da beleza, da suspensão do tempo, da solidão, da incomunicabilidade”¹⁴⁷⁵. Esta citação reforça a noção de um regresso impossível, mas compossível pela actuação da realidade juntamente com uma modalidade livre poética, de uma natureza, antecedente à linguagem, à função racional do pensamento. No fundo esta natureza, estende-se para lá daquela empiricamente visível e experiencialmente vivível, para uma profundidade que se encontra no espírito do homem. Por isso, Chafes acredita “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”¹⁴⁷⁶.

A vida enquanto acção reactiva e retrospectiva dá-se ao tempo pela impossibilidade de se deslocar no passado, porque a sua constituição é vertical, caminha numa direcção linear e é essa mesma linearidade que pode concentrar em si a conjugação tanto rememorativa como acontecimental da sua construção enquanto ser do tempo. “Temos de, permanentemente, aceitar e acolher a instabilidade que altera os nossos hábitos para não ficarmos empedernidos, secos, fechados. Temos de aceitar, definitivamente, que o pensamento é sempre provisório, temporário”¹⁴⁷⁷. Se o futuro possibilita a mudança, a deslocação, as quebras, a inauguração do vazio pela acção que ultrapassa o presente e a sua visão enquanto ser do futuro impossibilita esse regresso à origem, a essa alteração determinável, porquanto o ser insere-se no tempo, toma forma nele e com ele estabelece os parâmetros limítrofes entre os vários estados da existência: O regresso à natureza apenas pode dar-se na ideia, no símbolo poético de pertença intangível de uma impossibilidade cabal física. “O Mundo sempre esteve e estará errado, sujo, escuro, desconfortável, torto, e a arte nunca fez nem fará nada para o melhorar. Não o pode fazer. Não compete à arte melhorar o Mundo...”¹⁴⁷⁸. A arte segue desta forma um rumo independente da materialidade do mundo, sem implicar nenhuma alteração ou cesura confrontacional com ele. Em relação à reprodução mimética da arte, Rui Chafes é

¹⁴⁷⁵ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.197.

¹⁴⁷⁶ Ibidem, p.123.

¹⁴⁷⁷ Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.40.

¹⁴⁷⁸ Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.177.

peremptório na exclusão radical de qualquer possibilidade de retratar a natureza: “é impossível deixar algo acabado, é impossível realizar um retrato, é impossível reproduzir o que se vê. A arte é sempre uma decepção, não pode prometer nada. Mas a sua secreta ambição é desmesurada: parar o tempo”¹⁴⁷⁹. Com isto, o regresso à natureza dá-se simbolicamente nesta tentativa, nesta esperança de desacelerar o tempo, até ao ponto da imobilidade.

A obra *Lugar que não é um lugar (uma voz que vai enfraquecendo)* (2000) agrupa a vertente nostálgica de um passado com o elemento de acção que caminha para o futuro, através da colocação escultórica (acção artística) na floresta matricial do universo. A escultura e a floresta, como vimos anteriormente, apresentam-se, dão-se ao mundo como duas entidades distintas, uma pela sua exclusão enquanto monumento tradicional, enquanto factor material de constatação e contaminação do lugar de colocação. A outra como espaço de suspensão, neutralizando as possíveis relações dialógicas de integração e de assimilação na zona de inscrição. A sua junção dá-se pela caracterização poética do desvio condicional do real concreto, que ao ser colocado na descontinuidade na essência natural da natureza de existir, pode oferecer os meios desviantes de pertença a um espaço, permanecendo, não obstante imutável na sua condição cíclica de permanência actuante. A natureza pode abrir o lugar da ruptura para a obra se inserir, sem, porém, absorver a sua realidade de escultura, de *corpo estranho* largado no solo, na terra-mãe, porque a obra dá-se à natureza como elemento de resistência, de extrema tensão, tenaz na sua reclusão enquanto objecto absorvente. O que a natureza lhe permite, entende-se como o factor inaugural da obra se oferecer ao vazio que a rodeia, um vazio significativo, que lhe poderá possibilitar a concretização possível da eventualidade de acção. Esta acção viabiliza o movimento futuro de deslocação, a concretização esperançosa de se situar num aquém-consciência, contrastando posteriormente com o regresso impossível de se instalar no plano inicial do princípio, porquanto o tempo não está sujeito a retrocessos evolutivos nem regressões aos desígnios fundamentais¹⁴⁸⁰.

¹⁴⁷⁹ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.51.

¹⁴⁸⁰ José Gil, contudo, refere que existem indícios e um reaparecimento da natureza na arte, seja pelas reproduções de ambientes naturais, seja pelas representações de representações de motivos da natureza. Contudo, a natureza não se deixa apropriar de uma forma plenamente íntegra, e por isso, a arte pode apropriar-se dalgum motivo inato ou natural, sem, com isso, mimetizar ou reproduzir virtualmente uma essência extrínseca à obra de arte. Chafes, nesta obra, potencia a referencialidade a um lugar, que, porém,

Estas esculturas cujo nome atribuído representam de forma expressiva o local como a sua ausência, o espaço como suspensão projectiva, designam a forma radical de expressar o *tempo por vir* e o *tempo pretérito*; um espaço que se desdobra na possibilidade formadora e criadora de acção e a nostálgica impossibilidade de reverter a condição temporal até ao primórdio conceptual. Novalis escreve que

“as ideias do passado atraem-nos para a morte- para a dissipação; as ideias do futuro estimulam-nos a vivificação- para a personificação, para a efectividade assimiladora. Por isso toda a recordação é melancólica- todo o pressentimento é alegre. Aquela modera toda a vivacidade demasiado grande- este eleva uma vida demasiado fraca”¹⁴⁸¹.

O passado representa o inatingível real que se escapa do domínio presente do ser actuante porquanto este é subjugado pela afirmação alongada, prolongada da mediação entre a vida e o tempo- preenchimento de vida com o acontecimento temporal- que se interpõe como lugar de demarcação entre aquilo que se situa no presente continuado, no presente do *ser*, e aquilo que se libertou da eternidade da homogeneidade causal e formou o seu evento acontecimental num *tempo ido*, como registo único, irrepetível, da singularidade da acção primeira e original.

O lugar desta escultura que já um *não lugar*, ou talvez um *lugar outro* propõe a impossível reconciliação nuclear entre a forma humana (a forma criada pelo homem com extensão projectiva do seu pensamento) e a forma irreduzível¹⁴⁸² da natureza, como espaço potencial de significação. Contudo, essa significação ausenta-se do espaço concreto das relações actantes, das forças recíprocas dos ambientes conceptuais dos dois elementos agrupados, para se imiscuir numa outra colocação sensitiva na visão da experiência: a visão interior. “A arte nunca é só que se vê: é, sobretudo, o que se vê para além do que se vê”¹⁴⁸³. O observador necessita de se emancipar como ente projectivo experiencial para abrir os ferrolhos intrincados das portas opacas da interpretação e se inserir, transmutar pelo entendimento sensível próprio e singular no cerne substancial do

não pode ser o lugar explícito da matriz natural. A obra encerra-se na sua auto-referência, ao mesmo tempo, que se insere na natureza como uma força actuante de simbologia divergente do espaço (p.298-303).

¹⁴⁸¹ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.37.

¹⁴⁸² Irreduzível no sentido em que o elemento natureza não necessita de factores nem de agentes externos à sua composição para se desenvolver, permanecer, renovar os seus processamentos vitais de transformação e regeneração. A irreduzibilidade prende-se com a impossibilidade das mãos humanas interferirem de maneira incorporada, interior ao seio da natureza.

¹⁴⁸³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.124.

local de junção. A natureza ocupa um lugar, tal como a escultura ocupa o seu espaço; ambas permanecem na sua perdurável essência, como o *ipse* definidor da sua integralidade. O observador parte à descoberta do território das pequenas percepções interiores do seu entendimento, de forma a poder agrupar na impossibilidade do conjunto, a possibilidade de conceber ou de conceber-se como elemento participante do diálogo heterogéneo. Looock explica que existe uma ausência de fundamento da articulação escultórica, visto que a obra cria o seu lugar próprio, não coordenável com o espaço de integração, nem mesmo com os parâmetros naturais que a determinam. As obras encontram-se suspensas numa precariedade descontextualizada da naturalidade da natureza¹⁴⁸⁴. É nesta perspectiva que o artista explicita: “prefiro sempre anular a entrada de luz natural num espaço, a arte é uma coisa artificial...”¹⁴⁸⁵.

Para um entendimento funcional, a obra, sendo dotada de materialidade, incute no observador, uma possibilidade deambulatória associada aos movimentos fenomenológicos propostos pela inserção no espaço. Pela impossibilidade de apagar o objecto, a sua materialidade expõe-se à superfície de contacto, por isso, as noções nómadas de percorrer o espaço, como Auping propõe (p.297-98), surgem como contribuições evidentes. Se para o autor, estas deslocações não podem ser feitas em torno de um eixo referencial, poder-se-ia pensar, que a obra ao instalar o lugar, serviria como inevitável centro. Contudo, a obra resiste a noções tradicionais de inserção, e como se desvia, descentrado, a odisseia nomádica de Auping potencia as dimensões implícitas na relação da obra com a natureza. Surge, desta forma, a noção de *body-action* de Victor Gonçalves (p.306), onde o corpo é o centro nevrálgico de todas as movimentações. Deste ponto de vista, a peça, camuflada, escondida, num lugar, potencia a activação central do corpo fenomenológico que actua em função da sua percepção, estabelecendo relações multiplicadas no confronto com a estrutura escultórica. “Não existe arte sem transformação, nem existe arte sem manipulação, pelo que, até ao último momento, o artista e o curador farão tudo para manipular o espaço, a luz e tudo o que estiver ao seu alcance, para melhor poderem manipular o olhar do espectador”¹⁴⁸⁶. O mesmo se aplica

¹⁴⁸⁴ LOOCK, Ulrich. “Dar uma forma à escuridão” in Idem. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.36.

¹⁴⁸⁵ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.128.

¹⁴⁸⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.128-29.

quando a obra é instalada num lugar natural. A naturalidade do lugar é implicada na manipulação perpetrada pelo artista.



Figura 107-Rui Chafes. Lugar que não é um lugar (uma voz que vai enfraquecendo), 2000. Ferro, 40x106x140 cm. CHAFES, Rui. Durante o Fim.

A obra *Que tudo sem nós por si continua* (2000), corresponde à mesma necessidade de uma procura antepassada de pertença a um local abandonado, impossível de ser alcançado como o espaço fundamental (pátria simbólica), ao ser utilizada a peça escultórica inqualificável, intraduzível nas formas linguísticas do pensamento estruturante da razão, no regaço natural da natureza operante. O que nos levaria a assumir novamente o carácter suspensivo no que concerne as duas faces de integração no local, é-nos revelado por Rui Chafes no título, demonstrando-nos, ou até acrescentando-nos na sua projecção ideativa, que mesmo o observador, como o ente descodificador simbólico, o decifrador hieroglífico das qualidades ignotas, pode ser ultrapassado pela sua contingência momentânea de produzir relações ou de equacionar mapeamentos conceptuais singulares. A dualidade da escultura e o espaço tende a constatar-se pela sua

volatilidade, como relações sónicas de extrema flutuação, cuja solução do impossível acaba por nunca se poder aprisionar num princípio de esclarecimento. Chafes entende que “a boa arte, a arte forte, é a arte que não promete nada, a arte que é sempre uma desilusão”¹⁴⁸⁷. A desilusão não se encontra incrustada na peça, interiorizada na sua dinâmica enquanto jogo de volumes, massas, correspondências formais entre os vários elementos. A desilusão está na impossibilidade de a capturar conceptualmente por quem a vê, cuja determinação possessiva acaba por ser ultrapassada, levando à angústia da interpretação, e ao distanciamento do objecto enquanto promessa de mensagem. O próprio artista menciona que “existem esculturas que fiz há mais de 20 anos que, ainda hoje, não compreendo – o que é magnífico. São inquietantes por isso. Estão realmente à minha frente, em todos os sentidos. Eu acredito no poder da incompreensão, como Rilke”¹⁴⁸⁸.

Esta escultura representa a actuação contínua das forças elementares da natureza e a irreducibilidade impassível das formas integradas, que se recusam a serem catalogadas pela entidade humana, antes remetendo-se ao silêncio fundamental, original, cuja loquacidade foi interrompida pelo sopro spectral lúgubre, mesmo tumular. Talvez não seja por acaso que Chafes componha na fenda ou no sulco da rocha, uma espécie de lápide, de laje sepulcral anunciando a contingência suprema da relação entre o homem e o tempo, e a permanência pós-vida da escultura que continuará a dar-se ao espaço como o enigma, como o mistério fundamental, aberto a novas tentativas de captura interpretante pelas futuras gerações de observadores. Rilke escreveu sobre a relação humana com a obra de arte e da relação inesperada, inusual que se pode estabelecer com ela, porque para se penetrar no âmago fundamental da obra, as palavras da crítica mantêm-se afastadas, mantidas num local armazenado longínquo do centro, conducentes a mal-entendidos ou a formulações que acabam por extravasar de maneira absoluta o objecto em questão. “Nem tudo se pode aprender ou dizer, como nos querem fazer acreditar. Quase tudo o que acontece é inexprimível e se passa numa região que a palavra jamais atingiu. E nada mais difícil de exprimir do que as obras de arte- seres vivos e secretos cuja vida imortal

¹⁴⁸⁷ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.101.

¹⁴⁸⁸ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.84.

acompanha a nossa vida efémera”¹⁴⁸⁹. Todo o inexprimível tem o seu acontecimento na vida imortal da obra de arte, que ultrapassa de forma absoluta a vida momentânea do seu criador, e dos seus observadores que muitas das vezes são tentados a formular discursividades, a emitir produções interpretantes projectivas para o local da obra, acabando por romper o vínculo sagrada do mistério pela loquacidade abundante e estéril que uma vez atingida no coração da obra, logo é devolvida ao ente produtor sógnico e com ele ficará até ao tempo da sua desapareição. “Sei que é preciso resistir. O meu trabalho é de resistência, de intensificação, de densificação. É, desta forma, contra a massificação grotesca que nos querem fazer crer que é inevitável. É essa a sua diferença no mundo. A melancolia de um lugar perdido”¹⁴⁹⁰.

Chafes pela estruturação da forma e pela inserção do título aponta-nos o caminho eterno, imutável das forças exteriores a nós, que nos governam. Mas que ao mesmo tempo nos oferecem a possibilidade da diferença, do contacto ascensional com o inefável, que por momentos, ainda que de breves instantes, possamos elevar-nos até à presença da beleza, da verdade, da verdade da poesia. “Existe sempre uma necessidade de aprofundar as coisas e, simultaneamente, uma incapacidade de nós, seres humanos, para abrangermos o real nas suas múltiplas dimensões”¹⁴⁹¹. Cada observador levantará percepções únicas, mediadas por uma contingência singular capaz de transportá-las para uma realidade ambígua, para uma dimensão mais aproximada daquilo que em vida não possível atingir. O observador tem na sua percepção e consequente entendimento a possibilidade de se aproximar do indizível. Este indizível é referenciado por Chafes, a partir do carácter artificial da arte. “A arte não é nem natural nem produto natural. Fazer arte não é natural. Mas ela é feita para o homem, por isso utiliza as regras e as tradições da cultura dos homens, a sua história e as suas formas”¹⁴⁹². No sistema conceptual artístico do artista, verifica-se não só uma recorrência ténue às formas históricas e tradicionais, aliadas num enquadramento afastado da realidade natural. Se por um lado, a arte é feita pelo homem, para ser experienciada por ele, a sua exposição formal e ideativa, não passa, pelo

¹⁴⁸⁹ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um poeta*. Portugália Editora. 1962, p.15-16.

¹⁴⁹⁰ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.73.

¹⁴⁹¹ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.19.

¹⁴⁹² Idem. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.46.

entendimento do artista, pela captação reprodutível da cognoscência racional. “O artista tem de ter pudor, não pode projectar na obra todos os seus problemas e interesses pessoais. A realidade, o mundo real, não me interessam, tudo o que faço é inventado”¹⁴⁹³.



Figura 108- Rui Chafes. Que tudo sem nós por si continua, 2000. Ferro, 90x36x12 cm. CHAFES, Rui. Durante o Fim.

Durante a permanência do objecto no solo, no espaço conjecturado por Chafes, como receptáculo, como zona de inscrição fundamental de mediação ideativa dos elementos, o corpo escultórico actua como matéria ambígua de integração na floresta, nas zonas

¹⁴⁹³ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.119

inóspitas, nos palácios, nas igrejas, nos locais públicos de observação e de comunicação transitiva. Os espaços acolhem a incerta e desequilibrada luz dos objectos, que se retraem do palco exclusivo de observação, como potenciais enigmas indecifráveis que como não se deixam corromper pela atmosfera interpretante do acto de observação, também se escondem do ambiente que se rodeiam: um esconder que não implica necessariamente o desaparecimento do corpo escultórico, mas que também não implica a sua abertura comunicante; antes eles dão-se pela negação; eles oferecem aquilo que não têm para oferecer; o paradoxo crucial assim se estabelece; são objectos que se apagam à superfície, tentando mostrar-se nesse apagamento. O escultor afirma que a sua arte trata-se de uma “eterna impossibilidade: não há nada para exprimir e é-se obrigado a exprimir-se... Por isso os objectos artísticos são tentativas. Falhanços, quedas, vertigens. São apenas possibilidades, não são certezas”¹⁴⁹⁴. No entanto dentro desta impossibilidade, desta irrazoável conduta de *ser o apagamento*, há a possibilidade incerta, não demonstrável, de imprimir o resíduo espiritual do artista, uma pusilânime expressão de projectar os intuitos pessoais para o mundo formal da obra. Essa doação pode não ser explicitamente apresentada, muito menos, dada à razão como concretização quantitativa, numerária do seu pensamento, mas uma doação implícita, vinda de uma experiência interior, além-fronteiras, extra-limites que se dá inconscientemente na estruturação da obra, como uma extensão protésica do artista, como algo que lá ficou agarrado, que se inseriu nas entranhas formais da obra. “O lugar ideal da arte são as igrejas, as capelas, os palácios, as grutas, as cavernas, as casas e todos os espaços onde as pessoas vivem e convivem com a arte diariamente... Por isso procuro fazer esculturas em rochas junto ao mar, em praias desertas e em florestas escuras e poderosas, espaços que vejo como gigantescas igrejas”¹⁴⁹⁵.

O artista acaba por inserir-se na obra, porque as marcas gestuais, o trabalho do ferro acaba por resultar num caminho simbólico de *transumância* que liga o destino final da obra com o local territorial do vínculo do escultor. Por esta ligação interior, alicerçada no mais fundo das profundidades metafísicas, é que a obra se apresenta à superfície exterior da experiência como uma verdadeira condição aporética, quando vista por outros olhos

¹⁴⁹⁴ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.120.

¹⁴⁹⁵ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.178.

que não os do escultor¹⁴⁹⁶. A aporia interpretativa pode oscilar entre duas recorrências antinómicas, mas fundamentais para a interpretação um pouco mais fundamentada destas obras. Porque se por um lado a obra evidencia o corpo, as partes estruturais, o sentido final da sua mensagem, a sua vitalidade enquanto matéria, a suas formas de rosto, como intenção de transparência equilibrada e diáfana, a sua gravidade, a sua objectualidade o seu tempo de inscrição e desenvolvimento. Por outro lado a divergência estabelece-se na separação da alma do corpo, da evidência espiritual em vez da materialidade corporal, o seu carácter etéreo, isento de peso, o seu carácter não finalizado mas processual, o fragmento, a ruína como evidência não final, as suas formas de máscara, de esconderijo, a sua opacidade e reclusão negra, a sua caracterização deslocada de solo ou de parede, como uma espécie de voo suspenso, a sua isenção objectual, o seu véu sob a materialidade, bem como a sua caracterização atemporal, de um tempo sem tempo, um tempo em perpétua duração. As dualidades processuais assim se estabelecem na confrontação com o objecto pela sua aproximação à experiência e pela sua lonjura ao entendimento.

Nestes espaços¹⁴⁹⁷ de movimentações de proliferação, de metamorfoses, de zonas de inscrição abertas ou fechadas à junção comunicante entre os elementos, as obras potenciam e deixam potenciar-se pela sua negação enquanto monumentos, mas ao mesmo tempo, na sua incerteza e no seu descentramento do plano real, potenciam o enfraquecimento do lugar enquanto lugar, inscrevendo nele um sulco radical na lógica de espaço tradicional que dinamiza oscilações significantes pela sua fractura entre aquilo que é interior e exterior, revelando a sua intensidade latente - a ferida rasgada pela lâmina aguçada do corpo da escultura. “O trabalho das facas. Aqui se vêm mínimas intervenções, discretas como cortes e cicatrizes, de ferro negro. Escuridão, ocultação, intimidade que

¹⁴⁹⁶ Talvez nem mesmo o escultor, uma vez terminada ou dada por concluída a sua formação material, possa reconhecer ou sentir de forma conclusiva aquilo que esteve na sua génese, ou no cuidado formativo aquando do desenvolvimento da peça. A obra pode na mesma permanecer um enigma aos olhos de quem a construiu. “É essencial reservar sempre cepticismo, dúvida, resistência. A própria obra só poderá ser boa se resistir ao seu autor... entre o processo e acção de construção da obra e a realização do seu acabamento final, joga-se um dos maiores dilemas do Modernismo.” in Idem. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.50.

¹⁴⁹⁷ Espaço-meio de Focillon (p.167-68) e os espaços nomádicos de Deleuze & Guattari (p.184-87) definem as estratégias compositivas de Chafes, ao abrirem o lugar a multiplicidades, sem referências, onde a obra pode proliferar e ao mesmo tempo ser invadida pela ambiência natural.

não se pode devassar, fendas, frinças estreitas, prisões vazias. Entradas muito estreitas para penetrar na escuridão da terra, na escuridão do corpo”¹⁴⁹⁸.

A natureza pode também servir como o umbral imaginário para melhor penetrar no corte aberto evidenciado pela escultura. O trabalho da escultura pode servir como uma incisão no interior do universo, a partir do exterior do corte rasgado pela observação, pela visão, pelo olho do mundo. Ao mesmo tempo que se pode verificar a estrutura perfeitamente trabalhada do ferro da escultura, Chafes revela-nos que os “objectos não existem, são impossíveis: breves marcas de uma passagem, relíquias de cujo culto recusamos ficar reféns. Não acredito em objectos, são apenas possibilidades, não são definitivos. Mas as suas sombras são as únicas testemunhas: por trás de cada sombra existe um objecto”¹⁴⁹⁹. Portanto podemos afirmar que se há evidência de obra, se existe uma demonstração concreta do tangível da tridimensionalidade, da materialidade projectada pelo escultor no mundo, o mundo das formas, ela é apagada pela espessa sombra, pela aniquiladora presença dupla de si, do seu negativo, do seu véu fantasmático que se sobrepõe à evidência do real, inaugurando assim desta forma potencialidades programáticas da obra enquanto negativo do mundo, ou melhor do mundo enquanto projecção refractária de mimetização da obra. Se é impossível devolver ao mundo o retrato, o auto-retrato de si veiculado na obra, os seus resquícios possibilitam-se pela decepção, pela recusa da promessa, pela negação do visível enquanto entidade captura, de posse (posse enquanto acto destruidor da essência do objecto). A ambição da sombra prende-se com a invisibilidade do visível, o informe da forma, a maneira perfeita e absoluta de cometer o crime perfeito: não deixar as marcas conspurcadas da destruição humana na natureza, no mundo hiper-real, preconizado por Baudrillard¹⁵⁰⁰. “O que um bom artista faz é roubar imagens ao mundo e esconder as provas”¹⁵⁰¹. Habitar o mundo, para Galimberti, torna-se possível a partir de uma renúncia à ideia de possessão absoluta e objectiva, e à renúncia de o definir de um ponto de vista teológico, sob um domínio da

¹⁴⁹⁸ CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.13.

¹⁴⁹⁹ Idem. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.51.

¹⁵⁰⁰ O crime perfeito de Baudrillard prende-se, de forma inversa, com a exclusão ontológica de qualquer marca ou gesto, disposto na realidade. As sombras, podem de facto, fazer desaparecer a materialidade do objecto, ou pelo menos, torná-lo ambíguo, mas deixarão sempre no mundo real um traço vestigial da sua essência (p.101-03).

¹⁵⁰¹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.146.

eternidade. Habitar significa, então, dispor-se a uma espera que não se resolve com o seu término, mas somente o desenvolvimento de um porvir, de uma acção em devir (p.66-67).

A dialéctica do espaço prende-se com a distinção entre o vazio e o cheio, entre o interior e o exterior que acabam por se transmutar, transformar no seu oposto, apesar de não perderem a suas qualidades, mas elevando-se a um potencial novo espaço; um espaço de ruptura, de fractura; um espaço constantemente violentado por forças externas. A obra *A amar as minhas cicatrizes* (2000) evidencia um espaço de confronto, um espaço arrastado pelas correntes inexcedíveis da força da obra em se inserir no espaço natural. Como já tínhamos visto, a natureza continha dentro de si os processamentos de resistência, as qualidades substanciais de não se deixar contaminar pela causa externa aí colocada. Ora a natureza propunha-se automaticamente como elemento auto-suficiente na realidade, no mundo sensível, cuja obra uma vez aí inserida dificilmente seria integrada de forma absoluta ou mesmo assimilada como uma sua força extensiva. A obra retinha-se na sua ambígua forma de abertura/reclusão e que só artificialmente podia desviar o curso natural acontecimental das coisas, das movimentações naturais; a escultura só poderia escrever o limite da sua desordem na ordem universal; a obra só artificiosamente é que poderia inverter ou mesmo ignorar o fundo hierárquico onde se tinha estabelecido. Estes dois planos separados, isentos de contaminação, socorriam-se dos limites que regulam, organizam, ordenam as distinções formais, orgânicas dos dois universos dimensionais, para em caso de transgressão simbólica, a sua ambiência concreta não estar desprotegida. A separação das fronteiras só pode ser estabelecida pela actividade simbólica da experiência, para a transgressão não se verificar exclusivamente como uma destruição, como uma aniquilação total das partes constituintes, antes como uma devolução poética ao olhar da observação, pela reordenação imaginária do concreto. Tal como José Gil define a partir da noção de *corpo espectral*, o corpo da obra, a sua materialidade parece desdobrar-se em multiplicidades perceptivas, encarnando várias possibilidades de traduzir na realidade visível, estados inconscientes (p.77-78). Estes estados são por sua vez, oferecidos ao entendimento do observador, que por esta camada poetizante, traduzida na experiência artística, promovida por Chafes, é a chave conceptual que enforma e canaliza estas tipologias diversas de fruição, de visão, de entendimento da

obra no espaço determinado¹⁵⁰². Chafes acredita que a arte purifica o homem perante a catástrofe, porque torna-se num movimento instintivo do “corpo da humanidade para não vergar nem sucumbir sob o peso dessa matéria que impede a nossa elevação. A arte sempre foi a arma do homem contra a matéria que ameaça submergir o seu espírito e terá de o ser agora, mais do que nunca, nesta sociedade sem alegria, desesperadamente materialista”¹⁵⁰³.

Contudo nesta obra, a transgressão parece tornar-se física, parece de uma forma concreta e facilmente experienciável tanto pelo olhar, como também (e mais importante) pelo corpo, ocorrer uma explícita contaminação dos universos, um umbral real de passagem de uma realidade a outra- ou talvez de um real para um real fantasiado, mais próximo do imaginário do que dum real- que se enforma através da escultura inserida na formação rochosa da floresta como elemento de passagem, de transição de uma condição a outra. Chafes parece querer dizer que se trata de uma passagem ritual do ser-universal para o ser-poético do inefável, de uma ligação inusual entre o visível e o invisível, entre o caminho exterior que pode ser tomado, percorrido, calcado pelo homem comum, até ao interior da rocha, ao âmago da pedra atemporal, da pedra de resistência ao tempo, como uma indicação imortal de vida. Este umbral formulado pelo ferro, apagado pelo negro oferece ao olhar simbólico o carácter transitivo da procura da vida eterna, como o acesso finito para um espaço do indizível, do incaracterizável, do enigma insolúvel, detentor da vida eterna, da imortalidade do corpo. Haverá de facto transgressão de elemento natureza por parte do corpo escultórico? Será que o corpo consegue inserir-se como uma fenda real na dimensão do natural? Ou será a escultura uma extensão das cicatrizes denominadas pelo escultor, como símbolo único de que o que tem vida tem de perecer? Mortalidade ou Imortalidade? Real ou imaginário? Terá a escultura uma função de colocar o corpo em trânsito de uma realidade para um outro mundo, ou terá antes a função de colocar em evidência os limites intransponíveis a que o corpo está sujeito? Atentemos nestas palavras do artista:

¹⁵⁰² Reportamo-nos à noção de *performance* de Arthur Frank, para caracterizar este estado performativo contínuo que a obra e o observador se encontram nos momentos relacionais. O corpo performativo apresenta um maior grau de contingência, tanto podendo obedecer como desobedecer aos nexos causais da realidade, abrindo um espaço seu (p.79-80).

¹⁵⁰³ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.47.

“O Alberto Carneiro disse uma vez, em frente aos meus alunos do Ar.Co, que tinha de tocar a escultura para a perceber. Mas não se trata só de tocar, ele diz que tem de se conhecer o objecto e o material de todas as maneiras possíveis para os representar: cheirar, lambar, ouvir, pisar o rio, as pedras e a calçada. Significa que, para ele (que é uma força telúrica, um vulcão da natureza), a aproximação vertiginosa ao mundo é feita com o corpo todo, envolvendo todos os sentidos. Para mim, é impensável deixar tocar nas esculturas, que aliás são como sombras. Nas sombras não se toca, não há nada palpável para agarrar... O que, para mim, é relevante na escultura pertence ao domínio do visual, da sugestão e até do metafórico, não do tátil. Acredito que o escultor é aquele que quer ver exactamente o que não está à mostra. Voltamos sempre ao olhar, o olhar que descobre, o olhar que transforma a realidade numa linha, num desenho”¹⁵⁰⁴.

Deste modo, percebemos que o corpo se mostra à realidade pela sua sugestão e não pela sua exclusividade senciente, como pretende Alberto Carneiro. O corpo em Chafes, apresenta-se pela metáfora, pela deslocação, pela ausência referencial, para precisamente, evidenciar aquilo que não se mostra, aquilo que oferece resistência ao olhar. O corpo como sombra, como dispositivo intangível, e, no entanto, material. Esta materialidade, contudo, não se impõe ao olhar, antes, desenha-se etereamente no espaço de inserção. “Sim, penso-os como desenhos no espaço. Não são desenhos no sentido tradicional do termo, lápis sobre papel, mas são linhas negras no espaço”¹⁵⁰⁵. É pela linha que Chafes define o percurso do corpo na trajectória referencial do espaço, até porque refere que o “mais importante na arte é a linha: é preciso desmassificar a massa”¹⁵⁰⁶. O corpo é desmassificado de tal forma, até tornar-se ideia intangível. No entanto, da mesma forma que o corpo é neutralizado no espaço, pela sua manipulação, ele define-se pela forma, pela caracterização formal assente no pressuposto ideativo do artista. Para Chafes as imagens que lhe surgem, vêm de fora, de um lado externo. Por isso a obra representa “um trabalho de recusa e de ocultação do indivíduo (e do individual) através da única e mais nobre demonstração do espírito: a forma pura. Só a forma pura guarda em si a força suficiente para superar o individual e tender para o universal”¹⁵⁰⁷.

O corpo assente no desenvolvimento cognitivo, na emancipação do animal, pela sua produção epistemológica de conhecimento, para Georges Bataille, perde a sua imanência

¹⁵⁰⁴ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.141-142.

¹⁵⁰⁵ Ibidem, p.118.

¹⁵⁰⁶ Ibidem, p.119.

¹⁵⁰⁷ Idem. “A Paisagem Vazia” in *Do Sublime. On the Sublime*. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994, p.62.

indistinta da natureza, o seu carácter unitário com a formulação natural de vida, porque ao se emancipar do lado obscuro da indivisibilidade com o elemento atemporal natural, o homem afasta-se daquilo que o mais caracteriza, o seu lado de animalidade natural. O homem é o ser que perdeu, e até rejeitou, aquilo que é obscuramente intimidade indistinta. “A consciência não poderia ter-se tornado clara com o tempo se não se tivesse desviado desses conteúdos incómodos, mas a consciência clara está ela própria à procura daquilo que perdeu, e que à medida que vai encontrando vai perdendo novamente”¹⁵⁰⁸. Bataille identifica a procura incessante do desejo, de um desejo que não tem fim, mas um desejo que se deseja até à desapareição do ente, como a tentativa de retroceder até à consubstanciação de si com a natureza, sabendo tratar-se, no entanto, de uma tarefa impossível, inconcebível na realidade dimensional da relação do corpo e a sua materialidade. Contudo o autor refere que “aquilo que perdeu não lhe é exterior, é da obscura intimidade da própria consciência que a consciência clara dos objectos se desvia”¹⁵⁰⁹. A natureza interior do homem é o desvio do vínculo inicial da sua identificação com a natureza do mundo, mas onde os vestígios arquetípicos por lá se englobam num todo obscuro, num aglomerado insensibilizado, contrário à produção e distinção límpida e estruturante dos objectos que o rodeiam. Mas esses objectos, neste caso a escultura, podem recuperar o ânimo, a promessa de investigar nas profundezas do *eu*, a evidência intangível da natureza à face da própria natureza, da natureza real: A escultura como investigação da natureza interior à superfície da natureza exterior¹⁵¹⁰. As cicatrizes formaram-se à volta da epiderme da consciência, cabe à escultura o papel arqueológico de desvendar na natureza os vestígios que foram desagregados e colocados no inconsciente ontológico. “Ninguém sente, nem pergunta, nem procura, nem diz nada, nem ouve, é o silêncio contínuo: tranquila ferida do sim, faca do não. Não é verdade e,

¹⁵⁰⁸ BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Letra Livre, Lisboa. 2020, p.47.

¹⁵⁰⁹ Ibidem, p.48.

¹⁵¹⁰ Galimberti escreve a propósito da amputação de um membro, que a realidade outrora verificada pelo sujeito, encontra-se no estado presente sujeita a oscilações referenciais, incutidas num plano imaginário. O membro desaparecido continua a ser sentido, porque o sujeito decide recalcar ou denegar a realidade da sua desapareição (p.68). De facto, o conceito da natureza parece instalar-se em Chafes, como um membro excisado do plano da realidade, mas que simbolicamente continua a aparecer à superfície da realidade, pelo seu carácter ambíguo. A separação de forma simbólica, nunca se dá, porque o corpo da obra, quando instalado na natureza, insere-se numa continuidade controversa, mas possível.

no entanto, é verdade. É o silêncio e não há silêncio, aqui não está ninguém e está alguém aqui... A voz, a velha voz... não consegue falar, não consegue calar-se”¹⁵¹¹.



Figura 109- Rui Chafes. *A amar as minhas cicatrizes*, 2000. Ferro, 120x70x180 cm. CHAFES, Rui.
Durante o Fim.

¹⁵¹¹ CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.19.

7. Reaproximações:

No seguimento das noções de corpo, espaço e natureza e dos capítulos dedicados aos artistas Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, o capítulo *Reaproximações* surge como um retorno temático, conceptual, dimensionado a uma escala de investigação assente sobre as actividades teóricas e plásticas dos artistas em questão. Cada subcapítulo demonstra uma activação dos conceitos elaborados nos capítulos anteriores, demonstrando uma propensão para uma análise mais liberta, arreigada na transmissão conceptual dada por Carneiro, Cabrita Reis e Chafes. Esta escolha surge após o término, referência e confronto dos conceitos teóricos elaborados na trindade nocional com a investigação do *corpus* de obra dos artistas, espelhando e abrindo o campo de possibilidade para uma nova discursividade assente sob questões mais gerais e processuais encontradas no desenvolvimento do estudo das obras em questão. Para isso, decidimos optar por uma linguagem analítica, com um pendor particular, assente numa certa dinâmica autónoma, mas, atentando nas premissas inerentes aos conceitos de corpo, espaço e natureza.

Este capítulo permite não só o retomar temático e relacional elaborado em capítulos anteriores, como também conceber uma leitura *a posteriori* de uma gama multimodal de apresentações motivicas e programáticas referentes aos artistas em questão. Em cada subcapítulo existe, como uma aproximação sintética, cuja intensidade especular acaba por ser reflectida pelos capítulos antecedentes, a escolha de uma obra ou exposição que achamos de mandatória importância na referência em súmula dos conceitos plásticos dos artistas em articulação com as noções de corpo, espaço e natureza elaboradas. A obra *O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* de Alberto Carneiro, a instalação *Fundação* de Pedro Cabrita Reis e a exposição antológica *Chegar sem Partir* de Rui Chafes permitem a ligação relacional entre os conceitos e temas elaborados anteriormente, numa conexão elencada por desdobramentos e referências transitivas, dando lugar a uma representação fundamental entre as três noções em estudo e a obra dos três artistas.

7.1. Carneiro

A Arte de Alberto Carneiro faz-se através de um estabelecer *poiético*, de recorrente diversificação e renascimentos temáticos, que por uma proposta transformativa do quotidiano vivencial, transborda as suas ocupações miméticas, na obtenção de concretizações de complexidade íntima, pessoal, projectadas no universo colectivo da fruição. Ao apresentar-se no mundo fenomenal de realidade concretizável e empírica, a arte não se destina a finalizações de consciências autenticadas por factores urbanos ou sociais e culturais, mas opera essencialmente pela capacidade regenerativa de mudança, dirigida para um âmbito da inconsciência, modelada pelas imagens anamnésicas da profundidade do ser, que pela sua constante mutação e reversibilidade significativa, se encontra em plena e constante recolocação perante as proposições interpretantes. A sua função não serve um *para*, serve um *através* dos seus prolongamentos territoriais de conjunções sígnicas, aliar a pureza formalizada do objecto artístico com a contínua reinvenção da autenticidade de enraizamento, na oscilação permanente da sua possível transmissão ideativa. Alberto Carneiro, escultor, pensador de formas relacionadas com a ambiência natural do homem com a matéria, desdobra-se na sua criação artística por uma autêntica e pessoal dialéctica teleológica dos seus processamentos criativos. Por um lado, a intimidade respeitante à gestação da obra, da construção temática, funcional que o artista encontra, desenvolve e trabalha com a matéria, que desde as suas confabulações teóricas sensoriais iniciais, vai concretizando as sucessivas transformações e metamorfoses, em construções simples ao contacto, mas de grande riqueza na sua visualidade. Por outro lado, a finalização da obra, ou pelo menos, o momento ulterior do cessar construtivo, que pode ser definido de formas diversas, mesmo divergentes, toma contornos mediados pela tactilidade matéria, erigida pelo escultor e pela matéria sensível, configurada pela inteligibilidade temporal, posicional do observador que posteriormente lhe incute as suas acepções pessoais, integradas nos espaçamentos colectivos de percepções ancestrais.

Unidade do corpo. Corpo do artista e corpo do espectador que se deslocam dos seus pontos distanciados e rigorosamente definíveis pela tradição histórica da caracterização da obra de arte, pelas mutações sensitivas e alargadas no reconhecimento do campo da arte. A obra finda e o artista distanciam-se, o que por sua vez liberta o espaço da fruição,

da possibilidade autoral, ao funcionar pela fluidez com que o observador pode integrar no espaço sagrado do objecto, desvinculado de vez com os pedestais impenetráveis da autoridade artística. O escultor define esta mudança de paradigma pela necessária e fulcral transferência de posições historicamente estabelecidas, onde o lugar da obra se torna num recinto simbólico onde se permeia a dádiva estética, a oferenda mais íntima e ao mesmo tempo mais universal, que o artista pode oferecer ao mundo. O artista ausenta-se da obra e ela passa a ser, se alguém é com ela. “Eu não cuido do conteúdo da comunicação. A minha obra é o lugar ou lugares onde acontece o encontro estético dela com o seu espectador. É ele quem lhe determina o nível e o grau da comunicação estética”¹⁵¹². A orientação inicial, fulcral, aquela pela qual tudo se origina, onde tudo se submete à ordem genésica das forças criadoras que moldam a matéria na produção formal final, é impulsionada por Carneiro, tentando sempre alcançar a finalidade objectual pelo descarnar, desmaterializar até à sua essência irredutível, a pureza das formas e as suas possíveis conotações pessoais, que uma vez desvinculadas parcialmente, desdobram-se nos prolongamentos renováveis dos encontros fortuitos, gerados pelo acaso, entre o artista e o observador. Assim o campo estético encontra-se em perpétua liberdade, após a gestação inicial, celebrada com todos que queiram presenciar a dádiva elaborada pela criação.

A obra de Alberto Carneiro tende a acontecer um pouco à margem das significações militantes de qualquer espécie de activismo social, político, que pontuam de certo modo vários corpos de obra que se vão produzindo na segunda metade do século XX. As iniciações dimensionais criativas, de junção pujante de forças elementares englobadas na ontologia da sua obra, permitem-nos retirar do invólucro conceptual de elevado grau hermético, uma capacidade poética esotérica, que se evidencia sub-repticiamente dos valores inconscientes das redes significantes de uma antropologia colectiva, ao relacionar as dimensões externas das fórmulas de trabalhar os materiais e as suas qualidades, pelos redireccionamentos inteligíveis da intimidade dos mesmos. Pela referência directa às coisas da terra, à sua organização telúrica, retira-se uma expressão poética, pela exploração das possibilidades rememorativas, do contacto do corpo humano com a

¹⁵¹² “O outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.34.

natureza, com o impacto tátil, visual, impresso nas derradeiras forças naturais. Alberto Carneiro pretende após os contactos estabelecidos entre os dois corpos (eu/matéria) um manancial de transmissões sensórias vindas de todos os tempos, sem passado, nem futuro, eternamente colocadas em contacto com a memória do homem, uma memória de todos os tempos. As referências directas que se estabelecem com a proximidade reflexiva das matérias naturais, de uma natureza intocável, inviolável pelos adensamentos tecnológicos do homem, permitem a Carneiro a partir da exterioridade em evidência das formas absolutas, a conceptualização plurívoca de sensações, processamentos sýgnicos elaborados no seu interior, na sua interioridade absorvente das relações duais de um corpo-matéria. É na relação com o cosmos, que a obra de Alberto Carneiro se multiplica, pelos seus percursos na escultura e o seu transporte para as localizações imersivas de ambientes naturais, bem como a sua capacidade dialógica entendida entre objecto e processos fotográficos, utilizados essencialmente na década de 70, como captação documental dos rituais ritmados de uma ancestralidade impenetrável pelo homem civilizado. “O mistério sempre me fascinou. Tudo aquilo que apela à poética, ao sonho, à descoberta da dimensão outra”¹⁵¹³.

Alteridade do universo reconhecível que apela à criação da arte, para um despertar encantatório de um quotidiano dominável, que recupera uma dimensão mágica do inominável, das interioridades que compõem um lado espiritual dos mistérios humanos. A obra de Alberto Carneiro, transporta significados incógnitos, apenas nomeados inconscientemente, na transcendência do *eu criador*, que permanecerá sem resposta para as demandas colocadas na realização da obra. As possibilidades interpretáveis dos sentidos artísticos do escultor permeados na obra, revelam-se na capacidade reminiscente de séculos passados de trabalho da terra e com a terra. Estas memórias, porém, não se consubstanciam em nenhuma concretização modelada ou figurativa. As evidências retiradas das suas obras operam pela sua inteligibilidade mental, apoiada nas aptidões íntimas de cada um que as observa. A fruição opera pelo corpo sensível, integrado numa malha sensorial englobante de todos os tempos apropriadores de transmissão de imensidades da terra. Ancestralidade e futuridade no desenvolvimento de memórias

¹⁵¹³ “O outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.36.

colectivas experienciáveis pelo corpo, através do pensamento subtil tornado elemento físico. O artista refere que “Na raiz da nossa necessidade de arte, o sentir está sempre antes do pensar. Isso é natural, nós só acedemos ao pensamento abstracto já bastante tarde na nossa vida, e contudo, já sentimos profundamente”¹⁵¹⁴. As apetências pela corporalização estética indicada nas formalizações que nos rodeiam, encontram-se num estado inicial, como sensações inatas, cultivadas naturalmente pela inteligibilidade, que só no desenvolvimento motriz, intelectual, é que se englobam em construções mentais esquemáticas de conceptualizações elaboradas aquando da realização, ideação, e visualização de uma obra de arte.

Há na arte de Alberto Carneiro uma intensificação dos elementos apriorísticos do pensamento, em prol de dimensões originais de fruição desimpedida de constrangimentos adquiridos pela busca de conhecimento epistemológico. A sua raiz cresce em direção ao princípio dos princípios, à elaboração primigénia de passagens transitivas matriciais de conhecimento, estabelecidas a partir do toque, das sensações, cheiros, densidades, localizações, integrações pessoais na posse universal. A posse de que falamos prende-se com a constante apropriação, que na sua morfologia se reestrutura sempre após o contacto inovativo, da matéria transformada em valor cultural, de transporte simbólico de rituais ascéticos como também de pulsões enérgicas sedimentadas ao longo da evolução civilizacional, recuperadas aquando do contacto com a obra de arte. O que Alberto Carneiro ambiciona com estas dimensões arquetípicas, passa pela constatação do gesto mágico e fundador da arte, conquistado por meio de imagens, processos, construções mediadas por uma ancestralidade em contacto com um tempo futuro de libertação individual. Culto da natureza, culto do objecto, culto da individuação retratado pelo despojamento singular do cunho autoral e por um despojamento essencial das referencialidades formais que possam ser evidenciadas. Como o artista refere “o que me refere no que vos ofereço é a recordação do que vós mesmo possuíis”¹⁵¹⁵. A coincidência actuante ao nível interpretativo pertence aos momentos espaciotemporais da criação artística. De todos os tempos e de nenhum. A criação pertence ao observador pela recriação rememorativa de constatações experiencialmente vividas, como também pela

¹⁵¹⁴ “Sobre Alberto Carneiro, escultor- uma entrevista” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.210.

¹⁵¹⁵ “1970” in Ibidem, p.20.

descoberta improvável, mas verosímil das origens de nós mesmos no contacto com o ainda desconhecido.

As memórias passadas e futuras conjugam-se na apropriação de Alberto Carneiro com a posse bruta e íntima da natureza e das suas qualidades. O escultor toma o corpo matérico como principal ferramenta exponencial de ser talhada pelos instrumentos artesanais do trabalho da terra tornados artísticos pela sua inserção no espaço privilegiado da legitimação da arte, como potenciação conceptual, passível de transporte de alteridade dos seus conceitos linguísticos e significantes. A terra, a árvore, o corpo da natureza como relação outra no espaço substanciado da prática artística. A natureza em Carneiro submete-se a um relacionamento nominalista de presença/ausência enquanto dimensão concreta dos atributos físicos que a compõem, que ao serem convertidos em factores exponenciais estéticos colocam-se num outro regime conceptual, de adequação da natureza primordial em natureza mental, natureza do homem. A natureza é tomada por Carneiro como a primeira e a fundamental referência visual, sensorial, dimensional, que uma vez integrada nas diversificações experimentais do pensamento, gestos, trabalhos escultóricos, proporcionam aos elementos singulares que a terra concede, possibilidades realizáveis do corpo primeiro da natureza ser transformado por enquadramentos de complexidades e densidades diversas, de acordo com o acto de criação submetido, numa desmaterialização reivindicativa dos atributos mentais e processuais do observador unificados na idealização de uma natureza segunda, uma natureza à imagem do homem. Carneiro a propósito da utilização dos elementos naturais refere que os insere nas suas práticas na medida em que são arquétipos, em que são primórdios, portanto nunca toma o Corpo como figuração, nem a Natureza.

Há aqui um propósito claro de me distanciar sempre de qualquer postura mimética relativamente à produção de situações espaciais que se reportam à Natureza, pois esta, como arte, é sempre uma Segunda Natureza”¹⁵¹⁶. A natureza é veiculada na sua obra como raiz, como introdução às verificações ancestrais do homem com o que o rodeia. A arte só a pode integrar numa alteração fundamental das suas origens e dimensões. Só pela interiorização mental, inabarcável pela correspondência física, é que a natureza se

¹⁵¹⁶ “A obra é a razão do outro” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.196.

interliga com a conceitualização proposta na obra de arte. A árvore só é árvore na arte como conceito metafórico do elemento sógnico que ela carrega em si mesma. É pelas transmutações dos corpos presentes, mas ausentes como essencialidade natural, que a arte de Alberto Carneiro pode tomar como referente as atribuições linguísticas e físicas com a matéria natural. É novamente o escultor que nos diz que “a matéria para mim é mais energia do que forma”¹⁵¹⁷.

A natureza primeira ou primordial no seu sentido fundacional, ilustra a reprodução criadora e transformadora dos sucessivos ciclos entrepostos pelo seu eterno retorno, que dimensionam os períodos de fertilidade e desvanecimento dos fluxos de energias vitais, das suas estações, das suas existências efémeras pelo corpo singular, mas eternas pelo contínuo decorrer fértil da recorrência articulada da criação de vida. A natureza sequencia os ritmos naturais das clepsidras biológica e geológicas, colocadas ao dispor das realizações imutáveis de transições transformadoras e repetidas dos actos concretos das sucessões temporais. A partir dela, e das suas relações assombrosas com a dimensão espaço-tempo, o homem é, ou passa a ser, uno com a própria natureza, experienciando juntamente os desígnios misteriosos das suas formações, das suas rupturas, das suas constantes permanências na construção geral impermanente. O Homem vive os mesmos sentidos cíclicos de caos, cosmos, quotidianidade, pelas constatações sincréticas ou diferenciadas que compõem o retrato da vida terrestre. É também pela natureza primeira, que arte conquista o seu lugar, como necessidade e desejo, tanto realizável como insaciável, que o homem esconjura, designa, domina, como também fornece elementos misteriosos, de aporias interpretantes e herméticas, ao se relacionar com as forças abundantes e poderosas que o controlam, pela criação elementar de estímulos impulsivos de natureza pensante, enquanto conceitos e imagens, metáforas e símbolos daquilo que não consegue integrar num quadro lógico e absoluto.

A arte em Alberto Carneiro nunca poderá ter como ocupação funcional e directa a exploração ordenada das forças da natureza, do seu contacto dominado, apoderado pelo gesto humano. A sua escultura transfere para a superfície das formas, a essência adormecida de um tempo outro, correspondido pela concretização de todas as sequências

¹⁵¹⁷ “Sobre Alberto Carneiro, escultor- uma entrevista” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.212.

imagináveis da existência vivível, na transposição do ser do criador no não-ser das formas elementares, como paradigma da compreensão vital das energias do derradeiro mistério. Não de uma forma de possível denominação ou de catalogação, mas de êxtase sensorial de indefinível expressão. A simplicidade da posse apropriadora, na diversificação múltipla dos tempos fenomenológicos de apreensão do observador. Daí que a denominada natureza segunda se encontre em permanente transmutação significativa e interpretante, ou como o escultor refere “voltar ao mesmo lugar e descobri-lo outro. Identificar outras dimensões que possam suscitar outros pensares e outros sentires. A evidência da surpresa do nunca visto, embora natural na revelação de sempre ter estado ali”¹⁵¹⁸.

A relação com o outro, com o desconhecido observador, potenciada pela dinamização das forças naturais em devir, em estado transformador. É pela sua condição simbólica, que ao ser movimentada no espaço da nossa consciência temporal e histórica que a arte como segunda natureza pertence ao domínio da vivência estética proposta pelo escultor. A obra que por intermédio das concretizações conceituais, procedentes dos tempos de execução e ritmos compositivos impressos na sua elaboração, obtém através de si no diálogo com que a experiencia, uma idealização identificativa pelas assunções atribuíveis pelas analogias mentais, sob um primado da metáfora. Metáfora como exponenciação dos desdobramentos significantes da obra, como transferências casuísticas de signos elaborados pelas conceptualizações dinâmicas, mediadoras do espaço da arte com o espaço da natureza, na elaboração desconhecida e reveladora de novas proposições pela faceta conhecida da empírea natural. A natureza emancipa-se da sua funcionalidade vivencial, ainda revestida pelo invólucro material das suas particularidades, preparada para ser manifestada como conceito metafórico de natureza. É Alberto Carneiro que afirma “O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade”¹⁵¹⁹.

¹⁵¹⁸ “As dúvidas da arte em mim” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.63.

¹⁵¹⁹ “Das notas para um diário” in I CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.53.

A atribuição simbólica e concreta opera no entendimento gestual e mental do escultor como referências absolutas e como símbolos de pertença do lugar do homem no universo. A matéria e a própria vida conjugadas na elaboração ontológica do seu ser, das suas racionalizações teóricas e das suas fórmulas oníricas de uma utopia natural, compostas na concretização escultórica desenvolvida. Há de certa forma uma noção erótica na posse concreta e mental da madeira, dos elementos naturais da terra, que se metamorfoseiam por uma identidade profunda entre o corpo do escultor e o corpo esculpido, até a exaustão sensitiva, simbólica, presente nos momentos de criação. “A relação entre a sexualidade e a natureza será também a relação entre sexualidade e escultura, dado que arte e natureza são termos e realidades que se equivalem na obra de Carneiro”¹⁵²⁰. E dessa relação sexualizada, ou melhor, de total intimidade, não brota a necessidade de um domínio de possuir aquilo com que se relaciona, mas de lhe conferir nova vida, de recriação futura de totais possibilidades, que não advêm das ligações efectuadas entre os dois corpos interligados pelos valores circunstanciais de determinados momentos, mas sim pela ocupação vindoura de reelaboração mental, conceptual de construções identificativas de memórias, de sentimentos perdidos pelo tempo, transposta para a intimidade pública com que o observador possa ele também incutir, novas possibilidades de estabelecer relações de intimidade com o objecto exposto.

A fecundidade funciona num primeiro nível como reprodução significativa de nova vida simbólica, que assim percorre a génese da existência, detendo ela também a futuridade de que fala o escultor, de formular determinações relacionais estabelecidas entre novos corpos desejanter que se encontrem em contacto. Bernardo Pinto de Almeida refere a propósito dos fluxos interpretantes que advêm do contacto dos agentes interpretantes com a obra que “definem o espaço de surgimento de uma energia cujo devir é transformador da relação do artista com o mundo e, depois, do espectador com o mundo, através de uma experiência em que os sentimentos estéticos e as vivências que dela memoriza, vêm modificar a sua própria consciência do real”¹⁵²¹.

¹⁵²⁰ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p. 10.

¹⁵²¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Idade de Homem* in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.19.

O real atribuível pela lógica desarticula-se na recriação modificadora e transformadora dos signos naturais em signos mentais das faculdades naturais. Pode-se mesmo aludir a uma espécie de regresso às origens simbólicas de um passado desconhecido, identificado não pelas atribuições processuais de uma tradição cultural ou de uma ordenação histórica, ou na especificação de valores modais transitórios e efémeros, mas pela consciência íntima do cerne da realidade natural, pelo contacto que o plano palpável e concreto suscita em nós, nos recantos inconscientes da natureza genésica sem os constrangimentos da complexidade relacional social. Uma revelação da essencialidade da vida humana. Alberto Carneiro para exemplificar estas noções simbólicas de afecção, ilustra o processo por intermédio do elemento natural *pedra*. “Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual me é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive”¹⁵²². Se é precisamente a ocupação potencial que leva o escultor a revelar a essência universal presente no interior secreto do silêncio da matéria bruta, é também a relação significativa do observador, enquadrado na mediação escultura/natureza, da simplicidade perene no local expositivo, que retira da imobilidade da coisa desnuda de véus interpretativos (neste caso a pedra), a intimidade, o conforto, a possível esperança do lado materno, preexistente e condicionado na reflexão apropriadora do que cada um observa.

A arte em Alberto Carneiro dá-se à interpretação pela transformação das imagens do quotidiano, das experiências palpáveis e directas dos contactos humanos com a natureza fenomenal. O escultor no seguimento da concretização poética e poiética dos elementos essenciais naturais, tornados objectos de deleite estético, suscita no entendimento tradicional das catalogações formais e estilísticas dos retratos conceptuais da arte moderna e contemporânea, uma outra possibilidade assente na constatação física de uma aproximação necessária e urgente do homem com a ambiência natural. Essa possibilidade, porém, como esclarece Isabel Carlos “não resulta do desejo do homem urbano de entrar em contacto directo com os elementos primordiais, procurando uma

¹⁵²² “Das notas para um diário” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.22.

ligação mística e religiosa, um religar que a vivência citadina aparentemente afasta”¹⁵²³. Pelo contrário, os elementos dogmáticos de representação social/religiosa são abolidos numa voragem aniquiladora de possíveis rótulos de entendimentos superficiais. A natureza como elemento principal funciona como catalisador do qual todos os lugares derivantes se colocam e posicionam numa escala de valores simbólicos propostos numa primeira instância pelo artista e posteriormente pelas acepções interpretantes dos olhares perscrutadores. A natureza em Carneiro não se deixa representar por actos miméticos de exploração plástica, ela condensa toda uma experiência vivida e passível de transmitir essa sequencialidade vivencial aos outros. No entanto, a natureza entendida por Alberto Carneiro e apesar dos textos teóricos, nomeadamente o seu manifesto activista intitulado *Notas para um manifesto de uma arte ecológica*, não se pode enquadrar num rígido sistema semântico de ecologia. Porque a sua obra não nos transmite uma determinação epistemológica discursiva ou reflexiva de determinados conhecimentos adquiridos sobre os seres vivos ou mesmo o ambiente físico e biológico em que permanecem.

O termo ecologia empregue pelo artista não reflecte uma tradução limitada e insuficiente da definição nominal do campo de estudo, antes ele propõe uma noção simbólica de comunhão ou mesmo de oferenda à humanidade, das possibilidades de integração plena e purificadora da terra e dos seus constituintes com a presença inquiridora da passagem transitória do homem, a partir das suas formações e construções ideativas em plena fusão com a natureza estética, escolhido para servir de conceito metafórico da *natureza natural*. É precisamente por esta via que Alberto Carneiro nos guia na transformação de consciências, em transição de um mundo antinatural tecnológico para a recuperação de uma espécie de *paraíso perdido*. “A Arte Ecológica será o renascer de uma alegria natural no encontro com uma Natureza renovada e já infinitamente próxima; Obra em mutação na consciência do inconsciente de um tempo distante e outra vez nominado na posse de sensações estéticas, futura e naturezamente reversíveis”¹⁵²⁴. A produção sensorial da criação artística autentica-se nos lugares absconditos do inconsciente, pelas vias rememorativas da sua profundidade, espelhadas

¹⁵²³ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.14.

¹⁵²⁴ “*Notas para um manifesto de uma arte ecológica*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.25.

nas actividades estéticas do ser criador. Para o escultor a arte ecológica será um regresso às origens das nossas próprias fontes, na recuperação simbólica que as coisas simples do quotidiano despertam nas constatações poéticas dos atributos simples presentes por todo o lado. “A Natureza recriada à nossa imagem e semelhança nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos”¹⁵²⁵. No manifesto, o entendimento dos atributos gerais das imagens dos dias transcorridos é percebido como parte integrante do nosso mundo, cuja presença transmite sensações vindas de todos os tempos, que nos acompanham nos movimentos perceptivos com que nós nos deslocamos no universo entendível. A sua proposta não pretende estabelecer qualquer hipótese teórica cuja fundação transmita parecenças com as deslocções de paradigmas artísticos propostos pela *Land Art* ou mesmo a *Environmental Art*, cujas origens remontam a uma confrontação política, objectivada na desmaterialização do objecto sagrado colocado no espaço museológico ou galerístico, a partir de elementos perecíveis, de contínua obsolescência pela erosão do tempo e das forças naturais, cujas movimentações acabam por obliterar o objecto subversivo. A arte de Carneiro suscita uma dimensão fundacional, operante por elementos agregadores de uma infância pessoalizada no meio rural, de constante entendimento e procura dos estímulos naturais, sedimentados ao longos dos tempos de vida do artista, depositados através de dinâmicas do espaço-paisagem, que uma vez relacionados por factores estéticos vitais representam valores universais da condição humana. “É evidente que nós não afirmaremos que uma árvore é uma (obra de arte). Nós apenas diremos que podemos tomá-la e transformá-la em (obra de arte)”¹⁵²⁶.

A árvore metaforizada como conceito artístico. A árvore criada no gesto artístico em Carneiro não pertence à ordem do artifício, da reprodução similar de constatações físicas, embora acabem por se tornar evidentes num plano dimensional e volumétrico cuja distinção seja preconizada pelo entendimento dos sentidos. É precisamente a criação pela utilização da metáfora, que arboriza o signo escolhido em distintas ramificações significantes, concretizadas pela noção divergente dos processos linguísticos. A literalidade do elemento natural, metaforiza-se sempre em outra coisa, em algo que não se encontra a um nível superficial de observação, de concretude tangencial e palpável,

¹⁵²⁵ “Notas para um manifesto de uma arte ecológica” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.25.

¹⁵²⁶ Ibidem, p.26.

algo que se escapa sempre do entendimento intelectual. Algo que vela o desvelar do objecto artístico. O artista refere que “O sentido não está na obra, mas nas interpretações sucessivas por que ela passa, que têm a ver com as ideias que são veiculadas por quem vê e tem necessidade de arte”¹⁵²⁷. As contingências temporais e históricas enformam a construção ideativa da obra de arte.

O espaço da arte tomou como lugar legitimador e produtor hermenêutico de significações analíticas levantadas como discursos oficializados da comunicação da obra de arte com o seu entorno. Toda a arte moderna e contemporânea torna-se refém dos campos de acção e de apropriação que a ordem impõe na sua constatação, do fruidor para os agentes artísticos e dos agentes para os fruidores, numa autêntica transação comunicativa e totalitária dos seus possíveis enunciados, levando a que os objectos uma vez colocados no exterior destes campos de legitimação acabem por não funcionar ou corresponder às confirmações dos seus estatutos de obra. Ora se se verifica este lado superficial dos postulados crítico-filosóficos estabelecidos no domínio clarificado da natureza artística, ela corresponde na sua essência às mutações estéticas do ser criador, à poiesis, pela *creatio ex nihilo* que pouco ou nada têm a ver com as prefigurações discursivas, e muito mais com os movimentos profundos de quem frui e cria. A elaboração de relações de reciprocidade e construção de uma poética simbólica, ao incluir a obra/artista e o fruidor/criador secundário, transmite-se por intermédio do espaço real das trocas estéticas. Alberto Carneiro parece então reformular as condicionantes originais preconizadas pela legitimação moderna das artes visuais, ao deslocar o papel crítico/teórico das discursividades asfixiantes para intensificar as relações dinâmicas estabelecidas entre os dois principais agentes de deleite estético- artista e observador. O espaço da arte em Carneiro, para Bernardo Pinto de Almeida é então integrado num plano essencial onde o espectador “completa a obra na medida em que a refaz nos termos da sua própria linguagem e em que a assimila no pressuposto de uma nova consciência estética, agente ela mesma, condicionando o espaço da obra”¹⁵²⁸. A autonomia da obra de

¹⁵²⁷ “A arte de manter a árvore” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.25., p.205.

¹⁵²⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Idade de Homem* in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.16.

arte é destituída na criação de um acaso em contínua renovação e transformação, de postulados sensoriais, estéticos, interpretantes, condicionando o outrora espaço isento de contaminações pessoais e íntimas, cuja repercussão se instala no seio morfológico das vertentes objectuais trazidas para o espaço denominado da arte. No início da criação da obra, Carneiro utiliza a dualidade natureza/paisagem como entidades coincidentes com uma projecção exterior dos seus sentimentos, ao mesmo tempo como vontade desejante e inesgotável de se situar no interior, de dentro de si mesmo, numa plena fusão metamórfica de presença ausente de si mesma, ou então de ser outro, alteridade nelas. Paisagens vividas e experienciadas pelo próprio e com o corpo-outro, o corpo da natureza. Ser o outro (natureza) no lado de dentro dele, como autoconhecimento universal. Após a conclusão, sempre indeterminada da obra, o despojamento do artista inicia o seu crescimento, até à distanciação total onde se dá a verdadeira troca estética da fruição. Alberto Carneiro refere a propósito desta separação “as mensagens da arte que te proponho serão significantes na autenticidade dos significados que lhes encontrarás”¹⁵²⁹. O escultor recusa a total referencialidade das suas esculturas, porque seria descarnar até à insuficiência proposital com que o escultor projecta as suas constelações cósmicas dos lugares da natureza. O escultor limita a intencionalidade reflexiva da sua ontologia criativa, cabendo ao observador o lugar de perscrutação individual como entendimento arquetípico universal existencial.

A dialéctica corpo/mente transforma-se numa unidade criativa em Alberto Carneiro, que suporta todos os desenvolvimentos e entraves do corpo físico em contacto com as energias íntimas do corpo possuído, numa relação interminável entre o que se coloca do para além da matéria e aquilo que se promove no lado de dentro, do seu cosmos, da sua pulsação terrestre. Daí que toda e qualquer paisagem vista e sentida pelo escultor, que num plano inicial do desenvolvimento criador seja concebida pela vontade de fruição do olhar e sentidos, para depois serem momentos circunstanciais de transporte ou transferência espiritual do fora para o dentro, para o berço do ser que acolhe na morada metafísica da sua intimidade. A paisagem entendível nesta relação, não pode apenas ser vista do lado de fora, na sua imutabilidade exterior, porque comporta sempre em

¹⁵²⁹ “1971” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.24.

individações apriorísticas o ser e o estar presentidos do artista nos correspondentes espaços e tempos sucessivos de percepções, que uma vez integrados pelas coerências inconscientes do próprio, fornecem imagens internas, espelhadas de uma forma distanciada pela realidade, a partir das quais Carneiro com elas interage sobre a noção primeira de paisagem, idealizada como paisagem de deleite estético. Formação conceitual poética a partir de espaços concretos de realidade palpável. É na arte de Carneiro, que a cadeia interminável que liga o espaço ao tempo, numa conjugação da totalidade das duas vertentes, vai-se encorpando, tomando forma, pelas mediações da exterioridade e interioridade recolhidas como ser para a arte, como objectos nem miméticos, nem representativos, mas absorvidos metaforicamente como libertações conceituais para significar a transcendência do artista na inclusão do artista-observador. O artista deixa-se obliterar pela força da obra, ao permitir que ela seja, se o observador for nela. Juntos fecundam a reciprocidade ideativa da natureza segunda em Carneiro. “A natureza natural basta-se a si mesma e eu não direi que ela é uma obra de arte, eu apenas poderei tomá-la e transformá-la em obra de arte”¹⁵³⁰. A imutabilidade da natureza primeira englobada na mutável natureza segunda, construída pelo percurso estético do próprio.

Há no percurso individual de Carneiro projeções conceptuais, de determinadas vertentes espelhadas não só pela sua necessidade de continuamente ser afectado pelas transições anímicas das suas metamorfoses, como também como uma espécie de aliança distante com as formulações discursivas do plano internacional da arte contemporânea, uma procura, novas abordagens para a sua relação entre a natureza e a sua percepção individual, enquanto artista, enquanto homem. Principalmente na década de 70, verifica-se um abandono crescente da utilização criadora das mãos, que trabalham a terra, que esculpem, que produzem pensamentos-escultura, numa tentativa radical de distanciamento absoluto e despojado de qualquer materialidade que ainda possa sofrer as marcas autorais dos seus processos, com a dissolução física, tridimensional dos seus objectos, que permitam ao observador já não um contacto directo com as peças em questão, cuja diálogo seja formulado pela constante presença assertiva num determinado espaço, mas uma transposição dos valores formais palpáveis para operações estéticas

¹⁵³⁰ “O outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.39.

imateriais, suscitadas pelo pensamento, abarcáveis pelo intelecto. A forma dá lugar à ideia. João Pinharanda define as obras como “produto de experiências absolutamente subjectivas que se afastam em definitivo de todo o psicologismo e sentimentalismo memorialista para se fazerem entender enquanto produtos mentais e abstractos, classificando-se como imagem de campos energéticos fazem-no no sentido da acentuação sensorial e não mecânica desse movimento”¹⁵³¹. Podemos afirmar que a duplicação formal matéria/isenção parte de uma exploração conflitual do artista em se afirmar pela absoluta alteridade face à natureza, ao mundo natural, na tentativa de sugerir um espaço medial que resulte como local divisório, mas imersivo entre a natureza segunda e a ausência de intimidade física do artista impressa nela.

As intervenções na paisagem documentadas pelo uso da fotografia como marcas de passagem do artista pela terra, surgem assim como vontade de execução divergente da tradição escultórica que até aqui vinha a ser desenvolvida e retornada uma década depois. Bernardo Pinto de Almeida refere que estes processos estéticos já não passavam pelas reformulações conceptuais entendidas sobre o lugar da monumentalidade, ou dos valores simbólicos e a consequente retirada provocatória do pedestal debaixo da escultura. O que acontecia agora é que as questões centrais das necessidades de Carneiro passavam pela *retirada da escultura à escultura*¹⁵³², ou seja, uma exponenciação das liberdades emancipadas da consciência das práticas artísticas, que limitavam os seus processos, assentes numa autêntica experiência imersiva da terra, como expansão multiplicada de todos os caminhos sensoriais do artista, reveladores das dualidades por si exploradas como matéria/corpo, natureza/criação, paisagem/natureza segunda, assentes sobre o corpo do artista com o corpo eterno do universo. As intervenções na paisagem sugerem para Carneiro uma iniciação da revelação do próprio e do objecto natural entendível como elemento agregador do campo artístico. “Interessava-me trabalhar mais o lado de dentro dos conceitos, passar a dimensionar as relações do objecto estético por uma referência directa às coisas simples da terra, ao máximo puro, e pela exploração da minha memória

¹⁵³¹ PINHARANDA, João. *Pelo lado do corpo* in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.19.

¹⁵³² ALMEIDA, Bernardo Pinto. *Idade de Homem* in *Ibidem*.

da natureza, pelo contacto corpo-matéria”¹⁵³³. O gesto de transposição do objecto de arte para o objecto da natureza intocado pelas forças transformadoras do *ser criador*, já não se suporta como elemento metafórico, transferível pela apropriação do espaço da arte, ele é ainda e para sempre um elemento irreduzível de corpo da natureza, definido pela sua natureza primordial e finalizado como lugar de passagem em que se define a necessidade da arte pela invariabilidade natural. A intencionalidade de Carneiro se submeter aos ciclos naturais, de passagens ordenadas de ritmos naturais e definidos, não se estabelecem por uma relação contemplativa ou sublime com a natureza, nem de possibilidade documental de se retratar actividades englobadas nos processos biológicos do homem. A marca deixada pelo artista remete-se ao silêncio glacial ou vulcânico da paisagem experienciada, sem nunca lhe reconhecer nenhuma definição autoral, nem lhe decodificar todos os segredos. Os materiais utilizados como artefactos passíveis de contacto ritualístico com as projecções íntimas de Carneiro, remetem-se somente ao trajecto de um corpo, de um corpo que a dado momento foi utilizado como utensílio de introspecção e de contacto substancial com a natureza, que após a finalização da actividade de desenvolvimento sentimental, naturalmente continuam o seu trajecto, o seu percurso de natureza inviolável.

A paisagem modifica-se pela sua interiorização do corpo do artista. A transformação opera-se no entendimento da natureza enquanto lugar de pensamento questionante e nunca definidor. O que verdadeiramente se estabelece nestes *happenings* passa pela transformação da condição humana, enquanto acto de fusão e contraste na duração do acontecimento. A natureza segue o seu caminho infinito, após a conversão simbólica de quem por lá passou. Cabe ao uso fotográfico documental, a obtenção futura desse contacto entre os dois corpos que se estabelecem na relação cósmica. Alberto Carneiro informa-nos que “uso a fotografia porque ela é o suporte que, ao nível do registo da acção, mais me liberta para a montagem conceptual do trabalho. Ela é o suporte de mediação mais imparcial. Trabalho com fotografia a preto e branco”¹⁵³⁴. A fotografia utiliza os seus recursos reprodutivos para estabelecer futuras comunhões estabelecidas entre o acto efémero captado em câmara e os observadores que entrem em contacto com os rituais

¹⁵³³ “O outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.37.

¹⁵³⁴ “O outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.39.

personalizados pela individuação de Carneiro, espelhada nas vertentes colectivas e antropológicas aí reflectidas. O preto e branco surge aqui como recusa da imitação fidedigna e distanciada do contacto e cores da natureza, que assim se tornam irrepetíveis, permitindo um afastamento afectivo à naturalidade do momento, do acto ocorrido na naturalidade pura do espaço. Porque a naturalidade da natureza basta-se a si mesma, não se desdobra em concretizações divergentes da sua morfologia, mas ao serem captadas pela lente de duplicação, permite-lhe uma transformação artificial, uma inclusão legitimada para, por meio de uma imitação original, ser transferida para o espaço estético da arte, como objecto interpretável, multívoco em relação à sua fonte primeira. É pela fotografia, que a natureza experienciada por Carneiro nas suas explorações profundas e complexas, pode tornar-se a natureza artificial do homem, a segunda natureza apropriável pelo contacto estético. O acto performativo sobrevive ao esquecimento pela sua captura documental, porque segundo Isabel Carlos, estas performances definem-se “pelo facto de nunca terem sido públicas, nunca terem ocorrido frente a espectadores e acontecerem em lugares claramente isolados da presença humana”¹⁵³⁵. O isolamento estabelecido na acção de Carneiro nas ocorrências planeadas sobre o espaço natural, fornece pela fotografia um campo medial de entendimento interpretável por outros, cuja elaboração permita uma reentrância designada como local transitivo das ideias formuladas como conceitos artísticos da natureza. A natureza da arte.

A conciliação das dialécticas fundamentais operadoras pelo funcionamento projectivo do corpo/mente do artista desenvolvido nas obras da década de 70, regressa à década seguinte, como uma conjugação totalizante destas vertentes impostas nas obras, com o recurso que faz o seu retorno, da escultura, do trabalho com a madeira, com a materialidade recolhida da ambiência da terra. Alberto Carneiro impõe na designação escultórica do seu pensamento, o desdobramento do lado físico sobre o lado mental, na resultante de um corpo duplicado, passível de ser transmitido ao observador por estas duas componentes. Há nestas obras, que o artista trabalhará de uma forma continuada, um voltar aos ensinamentos das mãos, da sua gestualidade, tactilidade, metamorfoses englobantes de dois corpos juntos numa intimidade erótica em convulsão. Um regresso

¹⁵³⁵ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.17.

aos métodos artesanais, rurais, da sua infância, dos seus primeiros trabalhos de constatação natural na apropriação de um espaço, que passa a conter a partir deste momento a sabedoria, o conhecimento da grande interioridade sagaz do corpo uníssono com os valores da terra. “O voltar é na obra de Alberto Carneiro mais do que o enunciar de ciclos: aliás, o artista prefere a palavra círculo a ciclo, porque pressupõe avanços e recuos, o passado e futuro na elaboração do presente que é acima de tudo um durante”¹⁵³⁶. Um durante que espelhe todas as territorializações metafísicas do artista no contacto com o infinito, com o lado desconhecido, mas pressentido do cosmos universal. Mais do que um lado projectivo cultural no artista, onde ocidente e oriente pela primeira vez se interligam, Carneiro refere a importância para o seu trabalho da meditação. Pela meditação o corpo transporta para o lado de fora ao carregar para dentro de si, o vivível, o que se experiencia, a cultura de si com a cultura outra de diferentes métodos civilizacionais, no entrecruzamento das linhas verticais que se estendem até a um infinito desconhecido e das linhas horizontais funcionantes como ponto de fuga de dissolução até ao cosmos.

“Pela meditação, o corpo é. Por ela, ele não elabora, penetra, desvenda para além da consciência do que nele se perceba... Os vínculos estéticos aí estão como própria procura e busca do outro, como vontade, entrega e desejo de ser”¹⁵³⁷. É através da consciencialização da existência do desconhecido do inconsciente que Alberto Carneiro trabalha, esculpe, executa mentalmente as suas obras. Um processo de realização que tem tanto domínio das duas estruturas comunicativas, técnicas e analíticas subjacentes à teorização prévia de grande complexidade pensadas pelo escultor, como nos movimentos exteriores da sua circulação estética, permanece continuamente aberta às operações do desconhecido, das interpretações insondáveis. A obra é pelas dinamizações do lado de dentro e do lado de fora, entre o seu lado escondido e o seu lado revelado que abrem os processos de revelação, sem, no entanto, comunicar algo apreensível pelos mecanismos linguísticos de captura e domínio. Para Carneiro a obra “é o seu próprio ser e naturalmente que me transcende nos movimentos e ritmos que os outros lhe suscitam, num renovar

¹⁵³⁶ CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.20.

¹⁵³⁷ “*Cultura/contra/cultura*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.43.

constante da sua substância. Toda a obra como comunicação vive desses movimentos subtis entre o seu ser e o ser de cada fruidor que se estruturam e formam entre o sentir e o pensar”¹⁵³⁸. Estas movimentação de que fala, promove novas asserções consubstanciadas pelo corpo físico tornado mental, que se desloca transitoriamente pela obra, como construção meditativa do artista sobre a matéria, a ser apropriada posteriormente pelas deslocações do espaço e do tempo do observador, que transmutam as energias vitais da obra, inseridas noutra veiculação meditativa. A obra insere-se aqui como imagem de realização cósmica, vinda de um tempo findo, para um tempo vindouro, exposta no durante da observação.

O regresso da energia espiritual evidenciada na exterioridade física do gesto, foi recuperada em Carneiro, pela utilização das mãos, à tecnologia que as mãos sabiam e executavam no espaço de realização do corpo da natureza tornada arte. Contudo estas obras que a partir da década de 80 ressurgem como produtos gestuais e artesanais do seu labor escultórico, realizam-se através de uma junção das manifestações físicas das primeiras esculturas, com os processamentos conceptuais dos documentos fotográficos das performances, como uma possível consciencialização utópica das vertentes corporais, nas suas limitações, desdobramentos psíquicos, apontados verticalmente para uma elaboração temporal englobante de todas as situações cronológicas e simbólicas da construção de vida sobre o tempo. Ao corpo físico e mental de outrora, com que Alberto Carneiro dividia, por um lado pela conjugação de elementos funcionantes a um nível teórico dos espaços intersticiais interpretantes que advinham desta dualidade, por outro pela separação heterogénea dos conceitos explorados pela divergência processual do artista, juntará agora pela sabedoria, inclusiva de todas as particularidades pessoais, assentes sobre o território do outro, funcionante aqui como local de dádiva, de oferta, íntima de um interior para um exterior universal, o corpo subtil do artista reformulado pelo observador.

“O subtil infiltra-se por todos os lados, insinua-se com blandícias, revela-se poética, inunda o espírito para que a mente o (re)conheça e o possa entender. Todavia, só a

¹⁵³⁸ CARNEIRO, Alberto. *4 perguntas a Alberto Carneiro «Ele mesmo-outro»* in in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.178.

metáfora o poderá comunicar na alterabilidade de todos os sentidos interpretantes”¹⁵³⁹. Para o autor o subtil revela-se na criação como elemento persistente, mas indizível das suas componentes. O subtil acontece sem que se note a sua existência, que se pode tornar o informe que formaliza a criação poética. O subtil é imanente e procede da experiência mais profunda do ser, detentor do poder elementar capaz de unir o eu ao universal, o singular ontológico ao plural sincrético. O subtil dá-se no corpo artístico e do artista, como figurações abscônditas, reveladas posteriormente nas (des)figuras escultóricas, recuperadas pelo observador dotado de encantamentos metafóricos de ligação ao objecto espiritual. Porque, independentemente da escolha dos materiais, dos instrumentos, dos suportes e das técnicas, o subtil intui-se, presente-se, resente-se posteriormente na visualização da obra, como chave agregadora da comunicação circular eterna, das movimentações cósmicas no universo. Contudo, o subtil revela-se no acto contemplativo da fruição do conceito artístico, sem nunca chegar a articular uma formulação universal nominal, que garanta análises finais e conclusivas sobre os princípios e movimentações de existência espiritual. O que o subtil demonstrado na superfície formal da obra salienta, é que o desconhecido, o não revelado, o que ainda se mantém no espaço do desejo, da procura, daquilo que impede a obra de se concretizar como produto acabado e final, que se pode abandonar uma vez terminado o acto escultórico, é o que dignifica a importância e o papel transformador de consciências que a obra pode ter. Por intermédio da obra aberta, o artista pode sucessivamente trabalhar no desenvolvimento formal e poético das suas inquirições mentais e estéticas sem nunca ter a percepção da finalização conclusiva de algo. Esse algo será sempre aquilo que o transcende, e aquilo pelo qual será sempre a fonte principal do desejo da procura, da intensidade do pensamento na relação com o material.

O artista revela este processo pelas suas relações com o acto criativo.”Isto é: estou no atelier, sei o que não quero, sei sempre o que não quero, mas nunca sei o que quero. É a minha procura de algo que não sei o que é”¹⁵⁴⁰. É pela procura contínua do que lhe escapa

¹⁵³⁹ “O subtil na criação: o método não-método” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.159.

¹⁵⁴⁰ “A arte é uma longa paciência” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.226.

que o corpo subtil se afirma como o desenvolvimento possível para a actuação espiritual do homem com a matéria sobre a cartografia utópica da forma infinita. É novamente Alberto Carneiro que nos revela “o que sente o corpo físico e pensa o corpo mental sublima o corpo subtil nas suas realizações poéticas”¹⁵⁴¹. O ser subtil na demonstração do ausente e presente, do uno e fragmentário no seu caminho trilhado e no seu devir.

O corpo subtil do artista abre-se na revelação da sua intimidade na própria obra, como realização da imensidão cósmica que as formas potenciam, que desenham o trajecto do corpo na realização infinita conceptual. A natureza segunda evidenciada nestas obras, permitem uma reflexividade de grande simplicidade retirada do contexto das formas naturais, que para Isabel Carlos, representa a síntese e meditação em uníssono de um microcosmo com o macrocosmo. Porque como declara

“mais do que acrescentar, é retirar; mais do que esculpir é descascar, descarnar, escavar, até nos dar a ver a interioridade dos veios. Por outro lado, mais do que cada peça isolada, é o modo como as várias peças se conjugam que cria a escultura, mais do que o objecto em si mesmo, é a energia que é criada e circula entre estes pequenos e surpreendentemente leves objectos que cria a obra”¹⁵⁴².

A essência realizada na forma, como evidência do corpo subtil/mental/físico do artista revelador da potência espiritual da contemplação. A concretização da obra de arte em Alberto Carneiro, permite que o artista nos momentos de intervenção prática do objecto, saia de si mesmo, na ocupação territorial de um outro corpo, estranho, poético, sublime, como demonstração perfeita da sua unidade. Unidade que se desenvolve para o cosmos por intermédio da transformação das imagens do quotidiano em arte, em processos estéticos. A natureza recriada à semelhança humana, integrada nas movimentações exteriores da sua consciência, polarizadora dos seus sentimentos estéticos, como também elaborada nas ocupações interiores rememorativas da essência ancestral do homem, envolvem-se na reabilitação das coisas simples do universo, convertidas em valores formais integráveis no espaço da arte. O tratamento das matérias executadas pela assunção sensual e vital apresentada pelas sugestões simbólicas, confirmam a independência das configurações imanentes ou transcendentais do sistema processual teórico e prático de Carneiro, ao assumir o alargamento dos seus significantes como

¹⁵⁴¹ “*Momentos/Fragmentos/Analogias*” in Ibidem, p.50.

¹⁵⁴² CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007, p.21.

proposição crítica sobre os processos da arte, mas ao mesmo tempo como procura de âmbitos simbólicos de caracterização enérgica das formas que atraíam a própria matéria. Há em Alberto Carneiro uma sabedoria das coisas simples, na entrega recíproca de dois corpos que se desejam até à exaustão nunca terminada da utopia artística, ou como o artista revela “eu e a arte não sabemos ao certo quem somos, mas temos a certeza de sermos um do outro e isto é tudo de que precisamos para a vida”¹⁵⁴³. A sublime entrega total ao corpo outro como espelho do nosso próprio.

A 12 de Dezembro de 1968, pelas 14.30h, no seu quarto em Londres, Alberto Carneiro sofre uma anamnese na qual revive intensamente um episódio ocorrido na sua infância¹⁵⁴⁴. Segundo Rosendo, o artista estava em Inglaterra há poucos meses, na qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, e estudava na Saint Martin’s School of Art. A experiência anamnésica funcionou como uma autêntica revelação, desembocando consequentemente na matéria plástica inserida na conceptualização da obra intitulada *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*¹⁵⁴⁵. A execução da obra inseriu-se numa experienciação apriorística fenomenal, onde Carneiro, elaborou de forma inconsciente a trama narrativa do mapeamento conceptual, de uma espécie de contacto directo com a natureza, como a matéria natural. É o próprio artista que revela essa experiência.

“O canavial é na minha obra o momento da grande revelação. Sei o momento exacto em que apareceu, a 12 de Dezembro de 1968 às 14h30 no meu quarto em Londres. Apareceu como um flash, e o título da obra também apareceu imediatamente (O Canavial: memória/metamorfose de um corpo ausente) e tem efectivamente a ver com a minha primeira experiência sexual, isto é, com a minha primeira noção de sexualidade que decorre de uma brincadeira de crianças. Foi uma espécie de acordar, uma coisa que se impôs imediatamente, ou melhor, que criou um pólo complementar em relação àquilo em que eu estava então profundamente envolvido que era a cultura erudita. Foi uma chamada para qualquer coisa que tinha a ver com uma experiência estética de outra ordem. É por isso que O Canavial é para mim uma obra

¹⁵⁴³ “As dúvidas da arte em mim” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.65.

¹⁵⁴⁴ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.49.

¹⁵⁴⁵ Ibidem.

fundadora. Não tanto por muitas pessoas pensarem que é uma obra muito apelativa, do ponto de vista da forma, mas porque também está associada àquela outra dimensão”¹⁵⁴⁶.

O artista contextualiza de forma profunda a afecção que sentiu aquando da experiência revelador, fundacional para o seu pensamento artístico posterior. A partir desta instrumentalização onírica, Carneiro passará a desenvolver esquemas próprios de ligação às coisas da terra, à presença da natureza, pela sua convocação, pela sua dinâmica referencial e ambiguidade reprodutível. A revelação é ligada às instâncias infantis, onde a proposição lúdica do jogo, afecta os sentidos enraizados do inconscientemente, que por uma espécie de diferimento, foram trazidos à superfície cognoscível, pelo sonho de 12 de Dezembro. Rosendo esclarece que esta revelação íntima, elencou uma consciencialização dos factos rememorados, que se sobrepuseram com tanta pujança ao presente actual, que acabaram por criar um contraste e uma dissonância, pela separação de uma cultura erudita com a cultura mais imediata, mais acessível¹⁵⁴⁷. Carneiro explica que entre o seu corpo e a terra sempre houve uma identidade profunda, e por isso, leva a que a sua obra seja entendida por intermédio de uma busca constante desse máximo poético puro, que alimenta o corpo subtil e o leva à transcendência da realização poética, a essa fusão profunda com a energia vital. Para o artista, a sua obra deve ser enquadrada para além das identificações de formas exteriores, de forma a poder entender onde podem radicar os correspondentes pressupostos conceituais¹⁵⁴⁸. A ligação do seu corpo às particularidades experienciais, fenomenais da natureza, são o ponto de partida da interrogação e do pensamento das formas executadas por conseguinte na obra. A obra é o reflexo desta relação íntima, profunda, onde Carneiro sonha, pela atribuição lúdica da brincadeira ao contacto com esquemas arcaicos de união com o corpo, de integração com o espaço natural.

¹⁵⁴⁶ Excerto de Alberto Carneiro em MELO, Alexandre. *Alberto Carneiro*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2003, p.18.

¹⁵⁴⁷ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiro anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.49-50.

¹⁵⁴⁸ Antologia Autobiográfica in CARNEIRO. Alberto. *Arte vida/vida arte*. Museu de Serralves, Porto. 2013, p.61.



Figura 110- Alberto Carneiro. O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente, 1968. Canas, fitas de cor, letras, rafia. Dimensões variáveis. Coleção Caixa Geral de Depósitos, Lisboa. Alberto Carneiro. Centro Galego de Arte Contemporânea.

Em 18 de Setembro de 1967, Alberto Carneiro, antes da grande revelação, menciona um período de crise, de desequilíbrio conceptual, onde as suas preocupações estéticas entram em conflito com as práticas a que estava habituada a desenvolver. A crise instalava-se, na percepção conceptual, que durante um longo período se manifestou, de maneira que o artista encontrasse uma solução estética, uma determinação fundacional para albergar estas novas tendências adquiridas numa compatibilidade harmónica com a execução plástica. Carneiro nas suas notas para um diário, na entrada de 18 de Setembro menciona.

“o meu período de crise é já longo. A necessidade de passar a um novo estágio de relações com o mundo através do meu trabalho torna-se imperiosa. Estou mais perto da origem mas ainda não suficientemente liberto dos meus mortos. Ainda não vejo por inteiro nítida a criancinha de que preciso para trabalhar as minhas ideias. Não é fácil alijar o supérfluo da minha própria cultura. Este furor em me apropriar das coisas

simples conflitua com a tendência reflexa e ainda não dominada para as manifestações barrocas. Tenho que encontrar a árvore dos frutos sazoados à sombra da qual brinquei”¹⁵⁴⁹.

Existe no ano de 1967, uma necessidade imperiosa de desenvolver um estúdio estético que se consubstancie nas novas experiências reflectidas por Carneiro, ao mesmo tempo, a necessidade de encontrar simbolicamente a árvore da infância, identificada como signo matricial e fundacional da identidade do artista. Há uma intensa procura da origem, da ordenação primeira, que espelhe e reflecta sobre os enunciados valorativos que Carneiro pretende integrar no seio formal e conceptual artístico. Neste excerto, verificamos, deste modo, ainda uma certa incerteza, esquematizada pelo desequilíbrio formal entre a necessidade da apropriação da simplicidade natural e as manifestações barrocas de execução. É como se Carneiro elencasse já em 1967, toda a sua percepção futura artística, em que os meios necessitam de ser depurados até ao rigor mais simples, do equilíbrio, da harmonia plástica, sensorial, onde a sua fruição alcança uma posição central. Contudo, as manifestações barrocas impedem-no de alcançar a futuridade da forma elementar que complementa a sua identificação com a natureza.

O fim da crise dá-se essencialmente com a projecção onírica anamnésica, onde a concepção identitária das manifestações eruditas entraram em contacto pela primeira vez com a descoberta de execução depurada dos materiais. A experiência estética de outra ordem é enraizada na evidenciação da origem, cuja solução plástica trará a imperiosa libertação dos mortos, mencionada pelo artista. Neste sentido, a obra futura deverá apresentar, dentro da sua complexidade estrutural e plástica, uma aparente simplicidade formal, onde os materiais apresentar-se-ão sob os moldes brutos da sua própria referencialidade em contacto com o mundo natural, recorrendo a desenvolvimentos tautológicos ou auto-referenciais na conjugação das formas no universo signifiante. Esta execução inverterá, deste modo, as manifestações barrocas que tanto preocupavam Carneiro. Contudo, para Rosendo, um dos eixos estruturantes das reflexões do artista sobre arte, onde equaciona a energia da matéria e a sua relação com elementos sensitivos da realidade dinâmica, dá-se a partir da descoberta das obras de Gaston Bachelard. A obra do autor francês será o ponto de partida para a realização de um corpo teórico, pela

¹⁵⁴⁹ “Das notas para um diário (18 de Setembro 1967)” in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.41.

envolvência da memória, da latência rememorativa que ela impõe sobre a matéria, e as oscilações culturais e afectivas que enformam o esquema cognitivo¹⁵⁵⁰. A partir de Bachelard, o artista adquire um complemento integrante para o pensamento da imanência da matéria nos seus desvios simbólicos e conceptuais. O pensamento subjectivo, proposto pelo filósofo, é desenvolvido na obra artística, rompendo com o seu trabalho anterior, de maneira a salientar um percurso plástico, potencialmente sensitivo e imaginativo, nas suas dinâmicas entre um presente experiencial e um passado anacrónico introduzido na carga conceptual proposta¹⁵⁵¹.

“Poderei dizer que a maior influência sobre o meu trabalho se fez pela leitura do romântico Gaston Bachelard, pela meditação poética que ele faz da matéria. Ele foi para mim, em 1965, a grande revelação da teoria do meu trabalho; encontrei nele a formulação dos conceitos, a dimensão poética de tudo o que eu vivia na relação mais íntima com os materiais que as minhas mãos trabalhavam”¹⁵⁵².

Em Bachelard a imaginação implica uma parte importante na cognição entre as dimensões universais das relações do homem e o meio circundante, criando com vimos anteriormente, uma zona intermédia, onde o inconsciente e a consciência fundem-se num dispositivo dinâmico. Desta relação emerge a imagem poética, como uma fonte inesgotável de percepção e integração do inconsciente no tecido concreto do mundo formal e experiencial. Para o autor a imagem desdobra-se numa abrangência temática, universal, convergindo para múltiplas impressões diversas dentro dos mais variados sentidos expressáveis ou experienciáveis. É por este esquema conceptual que a imagem adquire uma valorização poderosa, transformando a causalidade referencial do ser como um todo. A função da imagem aparece na realidade demonstrável do universo como potencial desmaterialização da gravidade concreta material, abrindo o ser a tipologias múltiplas de inovação, por intermédio de um imaginário pensável¹⁵⁵³. Bachelard define a imaginação como um princípio de multiplicação dos atributos ilimitados referentes à intimidade das substâncias. Torna-se também vontade fortificante de ser, ou como refere,

¹⁵⁵⁰ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiro anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.52.

¹⁵⁵¹ Ibidem, p.52-53.

¹⁵⁵² “Das notas para um diário (18 de Setembro 1967)” in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.40.

¹⁵⁵³ BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti, Paris. 1948, p.25-26.

“*de plus être*”¹⁵⁵⁴ não como um retrato evasivo de si, mas repleto de prodigalidade inventora, não contraditória, mas ébria de oposição. Porque a imagem é o ser que se diferencia para ser seguro do seu devir, porque como refere o escritor: “une image littéraire détruit les images paresseuses de la perception. L’imagination littéraire desimagine pour mieux réimaginer”¹⁵⁵⁵. A *reimaginação* traduz a capacidade de desdobramento poético, da consciência da matéria em dinâmicas intangíveis de pensamento.

Alberto Carneiro justifica que a criação poética se alimenta substancialmente de pulsões que no interior do ser se revelam como movimentos para uma abertura exterior, de forma a realizar a obra.

“A matriz essencial do eu é estruturada muito cedo e as experiências dos primeiros anos de vida são aí, com certeza, referentes determinantes das opções instintivas, sempre húmus da gestação poética... Como sempre acontece, na gestação da poiesis as matérias da natureza e do ser transformam-se numa outra natureza: a da arte... este percurso fez-se em mim no sentido do máximo puro, buscando algo onde os constrangimentos dos modelos de uma cultura erudita fossem atenuados, sabendo ainda que aquilo que produzia como obra só se realizaria se a distanciasse dos vínculos afectivos e sua origem primeira, dessa realidade primordial vivida apenas, como na infância, pelo sentir. Mas, acentuando as noções de carácter da obra, como natureza autónoma e realizável nos movimentos para fora, direi que toda a experiência que em mim se agregue participa do conjunto dos fenómenos que a geram e determinam como arte, sempre renovada nos espaços e tempos do devir”¹⁵⁵⁶.

A origem e a procura das reminiscências infantis, segundo o artista, não podem ser trazidas para o âmbito plástico e conceptual da obra, pelo menos não de forma explícita e directamente referencial. A obra deve distanciar-se dos vínculos afectivos, apenas entendidos como dimensão senciente, por isso, a carga erudita desenvolvida pelo aparato teórico fortalecido pelo artista, deve contribuir de maneira decisiva para a realização artística. Contudo, o que deve ressaltar da união da origem trabalhada pela concepção teórica, tem de passar pela denominada gestação poética, onde as matérias da natureza e do ser, enformam a carga da obra de arte. Isto tudo é despoletado pela anamnese implicada

¹⁵⁵⁴ BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti, Paris. 1948, p.25-26.

¹⁵⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁵⁶ 4 perguntas a Alberto Carneiro “Ele mesmo-outro” de 1988 in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.179.

no sonho, no onirismo inconsciente trazido à superfície da realidade. Numa perspectiva psicanalítica, o sonho é entendido a partir de uma realização de desejo a partir do confronto entre pensamentos e dispositivos desejantes que puderam originar a sua formação. O sonho substitui o pensamento logocêntrico racional por um campo alargado da imaginação, porque sonhar passa pela emergência de uma existência em detrimento de conceitos codificados linguísticos. Sonhar é encontrar ou permitir o reencontro daquilo que é eterno e indestrutível, a marca do desejo que remete para o desejo infantil. Deste modo, na interpretação dos sonhos desenvolvida por Freud, passa-se por meio de um subtil movimento do pensamento, da imaginação à realização de desejo, e posteriormente, ao desejo propriamente dito, accionado no seu modo de expressão e não apenas por intermédio das suas figurações¹⁵⁵⁷. Freud caracteriza o material composto pelo conteúdo onírico como procedente do vivido e por isso, reproduzido, recordado pelo acto de sonhar, constituindo um conhecimento verosímil de actuação do inconsciente na trama do real. Para o fundador da psicanálise, neste conteúdo aparece um material, que entendido pelo estado de vigília, não se oferece como pertencente aos conhecimentos quotidianos reais nem às suas vivências. O sonhador reconhece a existência nebulosa de algo sonhado, mas que despoleta em si nenhum mecanismo de recordação, nem da sua existência. Não se sabe de que fonte são extraídos os sonhos, e por isso, o homem sente-se tentado a referenciá-los através de uma capacidade autónoma produtiva, até que, um tempo depois, uma nova vivência restitui a recordação dada por perda de uma referência anterior e descobre com ela e nela, a fonte onírica¹⁵⁵⁸.

Carneiro pela recuperação anamnésica que o sonho proporciona, leva a que a estruturação conceptual do seu pensamento seja implicada numa renovação estética e formal, imposta na condição da sua formação artística. Em primeira instância, os dados rememorativos do corpo, das suas vivências aplicadas à utilização libertária da imaginação e da estruturação onírica, levam a que esteja incorporado substancialmente e intangivelmente na produção artística subsequente que realizou. O corpo senciante, material, imaginante, subtil, físico e mental abordam a nova estratégia programática e sensorial da execução plástica de Carneiro. Para o artista, o processo de criação é desejo

¹⁵⁵⁷ MIJOLLA, Alain de; MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. *Psicanálise*. CLIMEPSI Editores, Lisboa. 2002, p.207-208.

¹⁵⁵⁸ FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Ediciones Akal, Madrid. 2013, p.27.

e desígnio e nele se estruturam os princípios do prazer e da realidade. Por isso, no espaço do desejo, aberto pela ausência momentânea do significante, que a obra aparece e se insinua como realidade¹⁵⁵⁹. Os princípios estabelecidos pela psicanálise, desdobram-se em condições flutuantes sógnicas, onde a imaginação advinda da concretização artística insere-se na realidade substancial do mundo. O corpo actua como catalisador enérgico destas forças, antagónicas na identificação social, unidas na construção artística, de maneira a estabelecer ritmos, estruturas, formas libertas e ao mesmo tempo simples, que na sua aparência enlaçam-se referencialmente com a matéria da natureza. Carneiro refere que o prazer da arte é o prazer da inventariação lúdica e pela realidade nutrida pelo desejo.

“O acto de fruir arte é catarse- onde se situa o específico estético em relação à libido que o alimenta como processo reciclado dos tempos da memória, ela mesma latência de mutações pelas quais os sentidos da obra e do seu sujeito se vão revelando e significando... aqui, o corpo, mutação de matérias em energia, realiza-se pela posse e transformação da matéria em obra”¹⁵⁶⁰.

Os tempos da memória, a latência das mutações, os significados transmutáveis que a obra vai adquirindo aquando da sua revelação contextual e histórica, enformam o dispositivo englobante artístico de Carneiro. É pela noção de corpo, que o artista começa a pensar a execução material da forma, a sua relação com o universo referencial e a sua própria autonomia, despoletando em igual instância, contradições, ambiguidades que divergem do centro imanente da racionalidade esclarecida. Por isso, o corpo é mutação constante, que se transforma na matéria, enquanto a matéria dimana a sua própria energia, recebida pelo corpo, numa união dinâmica de convergências heterogéneas.

O corpo actua com a matéria que pela sua convergência actua na natureza da matéria, estendendo-se posteriormente a todo o meio natural. Esta analogia entre corpo e natureza é efectuada, como temos visto, pela activação da memória e pelas modalidades de pensamento que recuam a impressões do passado, para delas poder retirar, uma ideia de reencontro ou de descoberta na origem. É Alberto Carneiro que desenvolve a sua noção de memória e a importância que ela tem nas estratégias de composição artísticas:

“Relativamente ao modo como a obra nasce, um dos aspectos fundamentais tem a ver com a memória, é um trabalho sobre o tempo... O corpo da terra, a minha relação, ou melhor, a permanência das relações que

¹⁵⁵⁹ “*Ars Erotica/ Scientia Sexualis*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.150.

¹⁵⁶⁰ Ibidem.

tive ao longo do tempo com as coisas da terra, com a matéria fundamental, tome ela que aspecto tomar. Há uma reconversão constante desse tempo e a própria memória surge-me como um tempo recuperado. Como consciência de uma vivência profunda que tem quer ser transposta”¹⁵⁶¹.

Para Rosendo a anamnese possibilitou a presentificação vivencial enquanto indivíduo, onde a recordação passou de um estado passivo inconsciente, para um activação enérgica, investida pelo corpo todo no acto criativo. A partir da experiência fundacional do seu trabalho, o próprio corpo passa a ser o instrumento operatório que congrega em si, tanto as capacidades físicas como mentais, visto que é nele que se inscrevem os gestos e capacidade relacional, estabelecidos entre o artista e as matérias trabalhadas¹⁵⁶². A anamnese possibilita a consciência que o corpo tem de si e da sua relação com a matéria, e por extensão com o universo na sua totalidade.

A descoberta do potencial rememorativo é indicada por Rosendo, pela sua implicação material, nas condições estruturais da prática escultórica e nas identidades estabelecidas entre três termos, a obra de arte, o seu espaço de inserção e por fim o observador relacional. Existe, por outro lado, uma vertente imaterial, latente, que não se deixa manifestar, que passa pela justaposição das modalidades temporais da existência com as memórias a elas aliadas¹⁵⁶³. A vertente material e a exposição intangível da memória, não só do artista que realizou a obra como também da contingência temporal e histórica do observador, enformam a dialéctica conceptual da obra de Alberto Carneiro, e mais concretamente *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*. Com esta implicação temporal no corpo do artista e posteriormente depositada no corpo da obra, não só a noção de corpo arcaico de Bernardo Pinto de Almeida, alcança uma dimensão estruturada pela dimensão do pensamento estratificado em camadas de temporalidades e formas, como também a noção de anacronismo entendida por Georges Didi-Huberman, como salienta Rosendo¹⁵⁶⁴. O escritor francês elenca a memória existente do passado, que acaba por contaminar o presente pela sua activação verosímil, não necessariamente correspondente a factos concretos e reais, elaborando consequentemente um efeito de montagem destituindo o carácter absoluto científico de forma a intensificar a vertente

¹⁵⁶¹ Excerto textual de Alberto Carneiro de 1989 in ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.76.

¹⁵⁶² Ibidem.

¹⁵⁶³ Ibidem, p.77.

¹⁵⁶⁴ Ibidem, p.108-109.

metafísica do pensamento rememorativo. O passado implica uma antropologia inserida numa estruturação ontológica dinâmica que ao humanizar o tempo, imprime na sua evidência uma dimensão anacrónica¹⁵⁶⁵.

“C’est la mémoire que l’historien convoque et interroge, non exactement le passé. Il n’y a d’histoire que mémorative ou mnémotechnique... Car la mémoire est psychique dans son processus, anachronique dans ses effets de montage, de reconstruction ou de décantation du temps. On ne peut pas accepter la dimension mémorative de l’histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l’inconscient et sa dimension anachronique”¹⁵⁶⁶.

A identificação de Carneiro com o sonho, passa pela instância rememorativa identificada pela presença lúdica do jogo das crianças e da descoberta sexual implicada nesse princípio elementar, que através do sonho e por um acto de diferimento, permitiu que a latência camuflada da experiência tenha passado para uma superfície de contacto com o mundo. A memória sendo psíquica no seu processo de levantamento e anacrónica nos seus efeitos de montagem, pode permitir que o artista construa um aparelho desejante, em que a sua morfologia actuante passe pelo desequilíbrio da verticalidade linear do tempo, impondo a imaginação, numa vertente inconsciente como mecanismo de exploração.

Carneiro desconhece o que seja a pureza, o espaço absoluto da ideia imaculada, porque se a tivesse encontrado, como refere, estaria em estado permanente da revelação. Por isso, “o que busco através da minha obra é aquilo que ainda não sei como arte, como manifestação da minha capacidade de abstracção perante um real que me é exterior e que eu quero interior”¹⁵⁶⁷. Existe, deste modo, uma colocação interna e externa de percepção corporal, onde a natureza é, tanto reflexo como envolvimento íntimo, identificada pelo artista, através da reunião simbólica unitária. Corpo e natureza juntam-se no espaço real e de fruição, pela possibilidade estruturante de evidenciar na matéria o gesto singular do artista e da matéria reflectir no local de inserção a sua dinâmica enérgica ao observador. A obra *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, é para Alexandre Melo uma peça fundamental da história da arte portuguesa da segunda metade do século

¹⁵⁶⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit, Paris. 2000, p.35-36.

¹⁵⁶⁶ Ibidem, p.37.

¹⁵⁶⁷ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia Autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.61.

XX¹⁵⁶⁸. Existe nesta obra um ambiente ou um espaço natural desenvolvido pelos ditames metafóricos de Carneiro, que mediante um trabalho de conceptualização e deslocação simbólica, transforma-os em estruturas espaciais artísticas, a partir de uma instalação ou um envolvimento construído com a utilização de materiais naturais. Verifica-se uma apropriação de materiais vegetais naturais, canas, que pela sua evidenciação tautológica de inscrição no lugar marcado, não suscita nenhuma percepção aparente escultórica de trabalho ou de desvirtuação matérica. As canas são depositadas na instalação pela sua morfologia natural sem qualquer incidência transformativa. Para Melo não se pode afirmar que as canas sejam metamorfoseadas num objecto escultórico desenvolvido a partir da configuração fundacional das suas configurações formais, porque a sua impenetrabilidade orgânica mantém-se, sem recurso a alguma espécie de construção artística¹⁵⁶⁹. A disposição no espaço e a forma de organização da circulação do observador adquirem um papel fundamental na instalação. “O fulcro da evocação e convocação não é um objecto mas um lugar, um estado de espírito associado a um lugar e o que ele recorda ou suscita como campo de possibilidades sentimentais”¹⁵⁷⁰. A materialidade surge na instalação como ponto de partida espacial, para a evocação, a rememoração de um lugar natural metamorfoseado em lugar artístico. Se as canas são configuradas pela sua morfologia natural, não afectadas pelo trabalho de inscrição, a sua organização envolve uma disposição mimética, mas ao mesmo tempo reordenadora de um espaço próprio da natureza, o canavial, inserido pela estruturação desviante da metáfora artística.

Melo refere que ao contrário da árvore, pensada como elemento arquétipo, o agrupamento de canas não é o acontecimento, mas apenas a pontuação que circunscreve o lugar dos acontecimentos. Deste ponto de vista, a estrutura do canavial é uma cenografia escultórica para uma espécie de performance que se desenvolve por intermédio da presença dos observadores que na estruturação senciente corporal, perfazem a composição elementar da significação da instalação¹⁵⁷¹. O canavial traduz a estrutura ambiental, as suas impressões sensoriais e sua capacidade de albergue biológico, implicado na metamorfose artística, que ao abrir o campo semântico da realidade para

¹⁵⁶⁸ MELO, Alexandre. *Alberto Carneiro*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2003, p.18.

¹⁵⁶⁹ Ibidem.

¹⁵⁷⁰ Ibidem.

¹⁵⁷¹ Ibidem.

uma realidade desviante, permite ao observador desencadear reminiscências, ou afectações anamnésicas para o transportarem de um espaço artificial para um espaço combinatório onde as multiplicidades interpretantes se acumulam. João Fernandes a propósito do Canavial, constata que o espectador é convidado a percorrer um espaço ocupado e transformado numa situação que o envolve para além das condições arquitectónicas existentes de um determinado lugar. O canavial organizado pela composição de várias canas englobadas em pequenos conjuntos por ráfia, inserem-se numa dimensão vertical, como num ambiente natural, definindo um particular ritmo, de segmentações e compartimentos matéricos, intervalados por vazios, constituindo uma grelha horizontal a partir de um plano geral. Estes elementos característicos do espaço exterior, de ambiente natural, irrompem subversivamente pelo espaço interior artificial em relação à sua natureza. devido à densidade material, o espectador é não só absorvido pela instalação, como esta só existe através dele e das suas sensações, a partir do momento em que começa a deambular pelo seu interior¹⁵⁷².

O espectador é convidado a entrar na escultura, a envolver-se nela e a tornar-se parte integrante da obra, pelos movimentos corporais e da visão. A percepção torna-se háptica, através do desenvolvimento sinestésico dos olhos e da pele, que a mente afere, e das heranças culturais, da bagagem histórica antecedente que o espectador transporta consigo, reportando-se não só a aquisições anteriores como também a momentos de coincidência entre a sua memória e a criação artística. A obra torna-se o lugar onde acontece este encontro estético¹⁵⁷³. Por esta triangulação – artista, obra e espectador, a possibilidade estética acontece, e nesse acontecer, as mutações impressas em momentos diferentes, prorrompem pelo espaço presente da fruição. Estas mutações são inscritas pelo artista na execução material ou na convocação para a obra de arte, que por sua vez adquire uma substanciação hipostática, de ideia para matéria concreta, onde o observador pela sua carga dispositiva de afectação, de estado rememorativo e de corpo senciante, entra em relação não só com o espaço da obra com também com o corpo implicado nela de Alberto Carneiro. Fernandes refere que a fruição do Canavial desloca a experiência individual do artista para um envolvimento do espectador, convidado a recriar e apropriar essa mesma

¹⁵⁷² FERNANDES, João. “*As metamorfoses de Alberto Carneiro: Outros envolvimento*” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.27.

¹⁵⁷³ Ibidem.

experiência para um campo de possibilidades infinitas de outros tantos eventos partilháveis. O envolvimento revela-se no modo como o espaço de inserção convida e acolhe o corpo do espectador, de forma a entrar na instalação, definindo por si o seu tempo e o seu lugar, mediante contingências singulares¹⁵⁷⁴. “O envolvimento originado pelos percursos e lugares-objecto da instalação de troncos de um canavial ou de uma floresta, ..., constitui um sistema significante a partir do qual o espectador é convidado a formular os seus próprios significados”¹⁵⁷⁵.

De acordo com Fernandes, a arte e a vida relacionam-se através de uma experiência sensorial onde o corpo do observador recria uma ruptura com as suas próprias expectativas em relação ao lugar da arte e ao lugar da natureza, considerados como instâncias independentes¹⁵⁷⁶. A activação do corpo no momento de partilha da experiência sensorial e da fruição estética propulsiona uma dimensão anacrónica de transporte afectivo, de um passado trazido ao presente, e pela exponenciação contextual que cada observador deve desencadear o contacto com esta segunda natureza. Carneiro expressa a sua relação com a natureza e as particularidades matéricas nela inseridas da seguinte forma: “utilizei a natureza como poderia utilizar outra matéria. Utilizo-a como arquétipo, porque a natureza é sempre uma raiz – para toda a gente e não apenas para mim por um propósito conceptual ou mental. É uma opção, porque há uma intimidade entre mim e ela no sentido de eu a poder transformar”¹⁵⁷⁷. O canavial transforma-se deste modo em natureza de arte pela convocação ordenadora do artista, pela justaposição dialéctica entre a materialidade evidente da natureza da cana e a intangibilidade processual e metafórica que ele é passível de desencadear na percepção e fruição estéticas. Assim, as canas tornam-se objectos escultóricos pela sua configuração re-semantizada e envolvidas numa reconfiguração conceptual, sem, contudo, nunca perderem o seu carácter tautológico.

A anamnese foi o dispositivo contextual que permitiu a Alberto Carneiro integrar o lado rememorativo na densidade conceptual da interrogação estética do seu trabalho. *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* permite que as convenções do

¹⁵⁷⁴ FERNANDES, João. “A evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo” in Idem. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia. 2001, p.108.

¹⁵⁷⁵ Ibidem.

¹⁵⁷⁶ Ibidem.

¹⁵⁷⁷ “A obra é a razão do outro” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.196.

passado, vividas pelo artista sejam convocadas por um dispositivo anti-linear, anacrónico, que pela decantação do tempo, como menciona Didi-Huberman, seja possível a interpretação de acontecimentos findos, sob uma luz metamórfica de desdobramento interpretante. Este acontecimento anamnésico é visto por Catarina Rosendo como um aparelho codificador, em que um momento passado é registado através de um outro, a obra de arte. O escultor, no seu entendimento, acorda para uma revelação, onde permanecia uma realidade suspensa por detrás do que estava em ausência na representação. A permanência do contacto com a realidade, surge pela repetição imaginante e projectiva dos significantes, que pela sua presentificação envolvida na rememoração, permite ao sujeito criador uma relação sempre presente com as duas vertentes temporais da realidade¹⁵⁷⁸. Rosendo esclarece que o Canavial materializa a restauração da ordem simbólica que preside à relação com o real, pela renovação com as coisas da terra. A dificuldade, como vimos anteriormente, prendia-se com a libertação dos mortos e que nesse desenlaçamento, pudesse ocorrer um desvelamento da origem das coisas, sem contudo, reproduzi-las serialmente pela constatação mimética. A origem seria o pêndulo oscilante que marcaria a dialéctica processual, que mediará a ligação da infância do artista à natureza e a posterior integração metamorfoseada e poética dela na fruição estética.

Esta relação com o real, é descrita por Rosendo, pela sua ocorrência em duas instâncias. Numa primeira, a obra nomeia um lugar, desenvolvido pela representação do canavial, local onde decorreu a cena rememorada. Esta nomeação desenvolve a ideia de paisagem, por intermédio de uma constituição de sentido relacional, simbólico e funcional em torno da noção de natureza. Numa segunda acepção, é por esta construção simbólica de paisagem, que o artista introduz uma vivência e uma inscrição autoral, pelo seu corpo e através dele, levando a que haja uma manifestação divergente do lugar natural, implicando uma inventariação múltipla de sentidos e experiências, apoiadas por uma vertente fenomenológica¹⁵⁷⁹. A obra consiste numa instalação de dimensões variáveis, onde as canas pontuam o preenchimento do espaço, abrindo vazios pela sua composição formal. Esta envolvência traduz-se numa conceptualização sensorial,

¹⁵⁷⁸ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.90.

¹⁵⁷⁹ Ibidem, p.90-91.

obedecendo a pressupostos fenoménicos de territorialização não só do corpo das canas, como do próprio corpo das participantes fruidores. O espaço abre-se a uma dimensão concreta e simbólica, que na sua ontologia manifesta, desperta uma carga contingencial repartida de indivíduo para indivíduo. O corpo, o espaço e a natureza libertam-se de acepções puramente materiais, para devirem elementos sýgnicos flutuantes de grande expressividade e de constante transformação¹⁵⁸⁰.

O corpo determina-se pela conjunção da fisicalidade dos materiais implicados na obra, juntamente com os corpos do artista e dos observadores, que em diferentes fases da estruturação signifiante, atribuem dimensões fundamentais para a finalização estética permanecida em aberto. O espaço entendido na sua realidade de instalação é o primeiro ponto conceptual, numa estruturação múltipla de entendimento espacial. Se o espaço é realizado nas dimensões euclidianas matemáticas da realidade, uma clareira simbólica incrusta-se nele, permitindo leituras divergentes do ponto funcional da realidade. A instalação do canavial abre ainda mais as brechas significantes, sendo a partir dela e com ela, que o espaço vai sendo construído e alicerçado pelas disposições estruturais das matérias aí englobadas. A natureza reflecte-se pela ambiguidade conceptual com que é tratada. Se por um lado, existe uma dimensão concreta da pura materialidade isente de contaminações plásticas com que Carneiro deposita na instalação, por outro, essas materialidades não mimetizam canaviais reais, mas pontuam direcções interpretantes para canaviais inseridos na ideia de arte de segunda natureza. Esta segunda natureza surge da premissa substancial do artista, pela convocação de elementos naturais para o lado artificial do homem, a acepção cultural. O canavial tanto aponta para uma realidade evidente da sua natureza, pela integração plena material, como insere na sua realidade uma alteridade artificial, que permite que os elementos se desdobram em flutuações sýgnicas. Deste ponto de vista, o canavial pode ser interpretado como se de uma zona indeterminada signifiante se tratasse: nem isente de particularidades naturais, mas ao mesmo tempo, isente de mecanismos reprodutíveis da natureza.

¹⁵⁸⁰ De acordo com José Gil, para além das relações de complementaridade entre signifiante e significado, existem funções semânticas estranhas, de significados sem correspondência precisa, facilmente referenciável num contexto homogéneo. Paralelamente à ordem signifiante da codificação estrutural normal, existe uma zona indeterminada que promove a inadequação entre as duas categorias do elemento sýgnico, o signifiante flutuante. In GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997, p.17.

“A obra de arte, como poética, é sempre para mim mesmo, uma realidade empírica que transita entre pessoas e espaços e culturas, significando-se em função de questões que lhe são colocadas pelos seus espectadores.. A arte é energia, é movimento entre diferentes significações. As significações são busca de sentidos que a obra transita para outros significados. Na realização do ser poético nada é fíco ou permanente, tudo se revela na multiplicidade dos significados encontrados. Na minha obra as diferenças são mais importantes que as semelhanças. Assim sendo, não me parece que se deva considerar nela retornos mas sim movimentos criativos para desvendar a obra, que sempre se desenvolvem por referência a uma anterioridade e na busca dos sentidos poéticos”¹⁵⁸¹.

A instalação adapta-se aos locais de inserção e pode conter variações na sua organização, sendo determinada racionalmente pelo sítio que a alberga. Neste sentido, Rosendo revela a preocupação do artista pelo espaço e pelas suas dimensões, que numa dimensão de *site-specificity*, são envolvidas noções de lugar, de realidade, de contexto e de identidade¹⁵⁸². Os meios de instalação podem variar de espaço para espaço, mas a sua estrutura funcional deve ser apresentada pela verticalidade e obliquidade das canas, sugerindo a ideia de abrigo ou acolhimento. Deve também indicar a infinitude da peça, de forma a anular os limites físicos do espaço, devido ao apoio de canas enfileiradas nas paredes. Um dos aspectos compositivos prende-se com a união das canas entre si com rafia, formando composições de sustentação, inventariando imaginalmente procedimentos agrícolas. As tiras de cor vermelha, amarela, azul e verde, colocadas uma por cana, em alturas variadas e com a inscrição de uma letra do alfabeto ou um algarismo, produzindo um código conceptual, formando a possibilidade de recriar um corpo ausente¹⁵⁸³. A inscrição de algarismos e letras, identificam signos perdidos, que numa aleatoriedade combinatória promovem a descoberta e possível junção agrupadora de formação de sentido. Esta possibilidade parte pela inscrição no título do corpo ausente, o que se encontra presente simbolicamente, onde a sua estrutura física se encontra apagada. Neste sentido, a instalação fortalece a ambiguidade conceptual, onde se torna difícil discernir a que corpo o artista faz alusão. Será o corpo de Carneiro, ausente na visão final da superfície de contacto com a realidade; será o corpo do observador que se perde

¹⁵⁸¹ CARNEIRO, Alberto. “*Antologia Autobiográfica: Respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra*” in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013, p.59.

¹⁵⁸² ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.92.

¹⁵⁸³ Ibidem, p.92-93.

materialmente na confluência dos elementos da instalação; ou poderá Carneiro estar a referir-se à perda de lugar natural que os elementos da natureza sofreram?

A ideia de ausência, para Rosendo, surge reforçada pela sua ligação a um sujeito que é um corpo, uma entidade material que se ausente fisicamente, não existindo na obra a não ser sob a forma de uma latência, manifesta desde logo pelo título. Como Carneiro estabelece os procedimentos antecedentes que levaram à execução desta instalação, a inevitabilidade de a conjugar com o lado da infância manifesta-se por esse corpo de criança que não pode estar presente, precisamente pela sua ausência de realidade actual. Só pela sua ausência rememorativa é que este corpo pode dar-se na implicação do trajecto anamnésico¹⁵⁸⁴. Contudo, existe uma segunda dimensão alusiva que convoca o observador, pela sua formulação discursiva subjacente no princípio interpretante. Devido às noções de participação, envolvimento e disposição corporal que penetra na instalação, o observador pode retirar dela uma manifestação ordenadora de significado. Rosendo refere que a face visível do canavial permite entrar em relação directa com o observador, através da sua componente de reconhecimento geral, mesmo para aqueles que nunca tenham experienciada directamente. O canavial adquire uma substanciação generalizada, de uma determinada componente da natureza, afectando, em maior ou menor grau, os observadores pela sua dimensão rememorativa e colectiva, funcionando como um arquétipo natural¹⁵⁸⁵. Carneiro deseja que as suas esculturas sejam um lugar para os outros, uma motivação para que haja um acto criador na contemplação. Neste acto, existe uma procura comunicacional do seu mundo, que se pode afastar das noções próprias que determinado contemplador encontrará se a sua formação e necessidades estéticas não coincidirem com as do artista. “Considero que a obra de arte deve dar-se até ao ponto de poder ser recriada por quem a frui. Isso autentica a comunicação que se faz entre o criador e contemplador no seio da coisa criada”¹⁵⁸⁶.

Existe um terceiro elemento que envolve os conceitos de memória e metamorfose. No sonho anamnésico ocorrido em 1968, o escultor, após um período longo de crise, foi-lhe

¹⁵⁸⁴ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.95.

¹⁵⁸⁵ Ibidem.

¹⁵⁸⁶ “1970” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.20.

manifestado uma espécie de revelação conceptual, que colocava em causa os procedimentos artesanais que até então ocupavam as suas práticas, de forma a desviar-se para um rumo de teorização conceptual mais densa, mais próxima das leituras que vinha fazendo. Esta nova experiência estética, é entendida por Rosendo, como a marcação fundamental para toda a obra futura de Carneiro, de uma passagem do talhe directo dos materiais escultóricos para um tipo de organização simbólica e tautológica das matérias naturais. O corpo ausente é esclarecido pela autora, a partir da consciencialização da eliminação do contacto físico directo com a matéria, em detrimento de abordagens técnicas à escultura, derivadas de processos rememorativos transformados em matéria, que por sua vez, é convocada para a obra de arte¹⁵⁸⁷. “Esta metamorfose de um conteúdo nocional em forma concretiza os dois tempos sobrepostos do sonho e do acordar que envolvem o processo da anamnese”¹⁵⁸⁸. A representação reporta-se a uma ambiguidade conflituosa no plano interpretante, que surge pela dimensão real de um canavial, ao mesmo tempo que se apresenta como organização inverosímil, pela sua impossibilidade se identificar com o canavial directo da natureza. Nesta representação verifica-se uma espécie de repetição metamórfica que resiste à duplicação fidedigna da morfologia natural dos seus elementos. O canavial abre-se à representação do conjunto natural de canas, sem se manifestarem como pertencentes à natureza primigénia da sua vertente vegetal.

Rosendo explica que existe uma relação sensitiva e sensorial entre o artista e a matéria, tão profunda, que permite que o escultor se retire fisicamente da sua própria obra, para permanecer em estado rememorativo. Em *O canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente*, Carneiro desvincula-se do virtuosismo do trabalho técnico, de forma a vincular-se a uma reflexão teórica das condições da escultura, inaugurando um espaço de inversões e polaridades, onde a realidade é colocada em interrogação¹⁵⁸⁹.

“A obra de arte ascende ao sublime no indizível da sua realização. É este o cosmos paradoxal das suas metamorfoses. Ela parece ser primeiro uma busca de individuação, actos pessoais de vontade sobre mundos, para agregar energias, forças e sentidos. Mas ela é também devaneio, simulacro, nostalgia de ser-se

¹⁵⁸⁷ ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiro anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007, p.95-96.

¹⁵⁸⁸ Ibidem, p.96.

¹⁵⁸⁹ Ibidem.

imaginário: o prazer e a dor das transformações necessárias. Dela nos alimentamos, como consciência profunda da nossa realização. Nela sempre buscamos o desconhecido”¹⁵⁹⁰.

A partir desta instalação Alberto Carneiro descobre o percurso simultâneo entre a prática escultórica e a convocação metamórfica das substâncias materiais que se envolvem numa estética desvinculada de acepção significativa da sua ordenação funcional e determinada. O canavial abre uma dimensão plurívoca onde corpo, espaço e natureza confluem numa unidade repleta de acontecimentos estruturais cindidos das suas raízes semânticas.

¹⁵⁹⁰ “*Momentos/Fragmentos/Analogias*” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.48.

7.2. Cabrita Reis

Há em Pedro Cabrita Reis um sentido potencial e sintético de uma coesão temática, programática, inequívoca, que vai transitando de uns tempos artísticos para outros sem nunca se perder esse fio conceptual que tende a pontuar a sua prolífica, mas compacta obra. A sua expressão plástica tende a demonstrar-se nos espaços mediáticos da visão, especulação e manter-se unida pela coerência intelectual, processual, ou mesmo gestual (no sentido artesanal) que o artista radicalmente transmite, que possibilita uma substanciação definidora de um conjunto projectivo autoral que se estende às suas várias dinâmicas, que perpassam, a escultura, pintura, instalação, desenho, que ao tornarem-se indistintas, corporizam a legitimação transmitida pelo autor na multidisciplinariedade transformada numa característica expressão poética própria.

Poética que se estende em igual instância num plano puramente físico e conceptual da sua obra, quer pela capacidade de encontrar uma coerência lógica analítica num alargamento que percorre essencialmente uma dimensão filosófico-poética, que se assume não só como possível carga sustentadora de um enquadramento artístico que possa querer referir, como também como uma extensão verdadeiramente emancipada de uma outra produção artística. Isto é, uma dimensão que promova, aproximando ou distanciando de um diálogo coerente e afirmativo das assunções interpretativas que se possam fazer sobre a sua obra, uma *espessura* de uma perspectiva literária, emocional, de provocação ou de alienação que o autor se socorre como elementos de loquacidade estilística, virtuosa, operando nomeadamente como suportes alienantes de todo e qualquer discursividade presente na obra (nomeadamente os seus títulos). O que figura continuamente e persistentemente na sua obra, como constituintes autorais inegáveis, é a sua capacidade eterna de a colocar nos espaços insondáveis do silêncio. De um silêncio que se afirma violentamente como a única possível mensagem a ser transmitida. “Em Arte o que me interessa é o momento único, breve e silencioso em que a Inteligência é exercida, uma absoluta e total Inteligência através da qual tudo vem até nós...”¹⁵⁹¹.

¹⁵⁹¹ TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis in Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.7.

A procura do momento único aparece em Cabrita Reis como a sua razão primeira, o seu funcional e fundador gesto criador, de categorizações absolutas abarcadas através do seu catálogo mental ideativo que se vai transpondo por momentos breves, singulares a luminescência em vias de se corporizar em estado matérico, representativo na sua obra. Ao pretendermos contextualizar os seus referentes numa intentada superestrutura programática do panorama internacional das artes plásticas que se forma e desenvolve, por vezes sustentado em percepções propagandísticas ou de relevo politizado, de consistente intervencionismo das denominadas minorias, que sensivelmente na década de 80 passam a ser elaboradas num discurso pretensamente abrangente e englobante de todas as figurações sociais, percebemos que Cabrita Reis recusa activamente quaisquer possibilidades críticas ou analíticas de permeação interpretante de padrões políticos, sociais ou até mesmo de qualquer vigência militante¹⁵⁹². A sua obra remete-nos outra vez para um silêncio enunciador de questões antropológicas assumidas nas significações, consolidadas ao longos dos tempos pelo autor, em vez de interpretações de cariz sociológico. Cariz esse, que revela aquando da sua exposição pública, um carácter que não se revitaliza na duração temporal que é a história, ou seja, ao pertencer pelas suas contingências morfológicas, a um determinado período de um determinado tempo de um determinado lugar¹⁵⁹³.

A obra de cabrita Reis não procura fissuras nas paredes políticas da expressão artística, ou nas palavras do próprio “o barulho das rupturas e das quebras, o alarido: nada disso me interessa. Eu gosto do silêncio dos tipos que vão atrás pela surdina e que andam com sacos a apanhar o lixo na rua”¹⁵⁹⁴. Na sua habitual subversão das codificações sociais das convenções artísticas, informa-nos que a sua prática liga-se à possibilidade do acaso, do simples, do habitual vivencial, experienciáveis que nos permite ligar a função trivial ao sublime de uma obra, pelo seu encontro não forçado, capaz de reproduzir intenções ímpares, de profunda emotividade como também inquietação, no fundo características da essência teleológica da ambição artística. A ligação que aqui se reproduz textualmente

¹⁵⁹² “Uma conversa por acabar” entre Jorge Molder e Pedro Cabrita Reis in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.50.

¹⁵⁹³ Ibidem, p.51-52.

¹⁵⁹⁴ Idem. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.47.

permite ao autor pelo seu *corpus* plástico manter afinidades com as ligações reais e aproximáveis à fonte primordial vital, que passa pela capacidade palpável de se medir pelos mapeamentos de um quotidiano que paradoxalmente se renova constantemente pelos desvios imperceptíveis, pelos acidentes de percurso que desdobram as caracterizações daquilo que tínhamos por garantido, num encontro pleno e inesgotável de reverberações semânticas, imagéticas, que o olhar desobstruído do artista capta na sua consolidação das propostas que apresenta recorrentemente¹⁵⁹⁵. Mesmo se as interpenetrações de foro sociológico possam constar de uma forma subsumida ou abertamente passíveis de integração discursiva, não lhe podemos auferir essa intenção fundamental de gerar motivações retóricas de especulação. A capacidade de Cabrita Reis se movimentar em espaços inaudíveis de problematizações mediáticas, pode, não obstante, implicar um contacto implícito ou de forma explícita com a realidade vivencial, porque ao não estabelecer de forma concreta relações funcionais com a semântica política, a sua obra detém o poder real de fazer despertar ou rememorar o observador para, mediante aquilo que se oferece à sua perceptibilidade, denominar, estabelecer, produzir, sentidos conscientes e abertos de processamentos interpretativos daquilo que ela lhe possa fazer surgir.

A obra só se pode tornar um veículo interpretativo, ou de produção de sentidos pela capacidade projectiva de quem a considera. “Revelação de todos os nossos medos, a Arte não pode, sabemo-lo, mudar a vida ou sequer explicar a morte. Essa magnífica incapacidade para providenciar o destino torna a Arte diferente da Ciência, da Religião ou da Filosofia”¹⁵⁹⁶. É novamente o artista que providencia a justificação trágica da inutilidade concreta que a arte evidencia. No entanto é precisamente essa inutilidade que transporta o vínculo primordial de expressão libertária humana em contacto com as forças da ambição desmedida do conhecimento. A sua arte afasta-se de outras áreas que se interrelacionam, na procura incessante da verdade inalcançável, deixando-lhe a tarefa originária da possibilidade de transformar consciências ao despertar no homem novas dimensões de criar, recriar momentos, instantes, futuros de concretas mudanças internas.

¹⁵⁹⁵ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.30.

¹⁵⁹⁶ TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis in Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.7.

O que faz a poética da sua arte permanecer inquisitiva ao contacto, passa pela comunicação de um indizível latente na sua estrutura formal, que conserva em si o poder da renovação significativa, traduzível para um processo linguístico pela ordenação encantatória com que o artista dispõe as suas *assemblages* dos mais variados materiais. Esta propriedade encantatória permite que a sua obra se imiscua numa tradição histórica de produção artesanal de manufactura ao mesmo tempo que se insere numa transformadora realidade cognoscível. Para Cabrita Reis “ao olharmos para uma obra contemporânea, ela mostra-nos as grutas de Lascaux e Bruce Nauman, está tudo ligado, poderíamos mesmo arriscar dizer que é tudo, aliás, a mesma coisa, a mesma linha traçada no Mundo”¹⁵⁹⁷. A sua obra abarca a ancestralidade dos rituais primitivos, ainda ligados à utilização da magia, que se incorporam numa tradição evolutiva formal, baseada em identificações históricas transgeográficas, de totalidades cronológicas estilísticas. A sua obra pertence a um tempo inicial, e é de todos os tempos. A matriz está na construção de um universo inexplorável pela razão epistemológica, mas a sua potenciação dos materiais pertence a um domínio hodierno das convenções tecnológicas, que apontam para um futuro distante, permitindo à obra uma ressemantização dos seus pressupostos técnicos, formais, interpretativos. O seu universo artístico desenvolve-se pelo entendimento e até de uma certa proibição na aceitação das marcas herdeiras de uma tradição; assente em pilares rígidos, académicos, ao emoldurarem na imutabilidade da transmissão as denominadas belas-artes; e desenvolve-se também pela construção de uma linguagem e formulação poética individualizadas, na tentativa de estabelecer uma contínua reordenação do mundo empírico, transmutado nas suas dimensões cosmogónicas¹⁵⁹⁸. Pedro Cabrita Reis abarca pelas suas concepções artísticas a candura do gesto inaugural assente sobre o mundo primordial e a sagacidade reflexiva de uma sucessão de memórias sustentadas pelo tempo.

A dimensão autoral em Cabrita Reis abre possibilidades propostas na obra como uma espécie de força demiúrgica que invade todas as formalizações lá estabelecidas, que se desenvolvem a partir de uma intensidade única, fugaz, imprimida posteriormente na

¹⁵⁹⁷ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.48.

¹⁵⁹⁸ PÉREZ, Miguel von Hafe. “Como serão os sonhos dos cães?” in Idem. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.15.

estruturação finalizada visível. A recuperação de materiais apanhados nas mais variadas circunstâncias, que pelo gesto criador se formulam em enquadramentos compósitos, de densidades, opacidades e transparências diversas e que quando se trata de perscrutar de uma forma lógica a sua junção, tornam-se elementos indiferenciados, amalgamados numa superestrutura compositiva, construtiva, capaz de fazer uma ligação funcional entre a criação assignificante e a produção arquitectónica de volumes tridimensionais. No entanto, não nos podemos remeter às práticas da arquitectura, de erigir construções funcionantes e operantes como uma influência decisiva e fundamental na sua concepção artística. O que Cabrita Reis provoca, ao dinamizar os fluxos sensitivos que cada particularidade material evidencia, transporta-nos para uma outra definição prática de erigir a condição de monumento. As suas construções exercem-se por uma enunciação impermeável das funcionalidades objectuais que são utilizadas, ou seja, as ocorrências heterogêneas de elementos variáveis juntos, produzem não um sentido utilitário, de produção ocupacional das forças arquitectónicas que se interligam na criação de volumetrias tridimensionais funcionais, mas pela promessa ou melhor, por um desejo de construção, no seu sentido primordial, como ferramenta gestual de presença humana¹⁵⁹⁹.

A *organicidade* que daqui deriva, liberta as gradações concretas na utopia da redenção das formas emancipadas do seu uso. Cabrita Reis exerce as suas construções não pela intenção da arquitectura, mas pela ambígua, e sempre divergente, ocupação metafórica de sentidos. A metáfora incide assim nas ocupações significantes das suas elaborações físicas, que obscurecem noções essenciais de técnicas, labores gestuais, processamentos tecnológicos, na intensificação poética de subjectividades construtoras de imagens. Imagens de arquitectura, imagens de habitações, imagens de habitáculos simbólicos reinventados como conceitos metafóricos da promessa de casa (sustentação, habitação, vida). Como José Miranda Justo refere a propósitos destas obras “pouco importa a evidência dos resultados, o ergon. O resultado não fala, impõe-se. Se fala, fala depois”¹⁶⁰⁰. O trabalho coloca-se num segundo plano de evidências na interpretação da obra. As

¹⁵⁹⁹ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.42.

¹⁶⁰⁰ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.186.

energias que funcionam no observador a partir do contacto fenomenológico, oferecem a verdadeira possibilidade da relação com um *outrem* desconhecido, sem sujeito, sem nome, sem identificação nominal, mas que se impõem pelo silêncio, pelas chamadas indizíveis que convocam para o olhar da obra, que oferecem a possível utopia da beleza que arte concede¹⁶⁰¹. As construções que daqui derivam, podem ou não, daqui definir ou proporcionar vias interpretantes que remetem de uma forma contínua para as escolhas pessoalizadas que se encontram em cada agente interpretante que as observa.

Pedro Cabrita Reis como artista exerce as suas dinamizações pela procura frequente de ambiguidades, de multiplicações de significantes, que não devolvem objectividades no plano de teorização, mas ao distender as suas acepções representantes, imagéticas, pluralizam o contacto sempre renovado e sempre inesperado num plano tanto idealizado como real com o objecto em vias de ser desvelado. As opções metafóricas que daqui derivam não se podem confirmar como simples transposições de significados remetidos a simples relações de sinonímias, de novas formas e maneiras de estabelecer a representação desejada, antes como rupturas, quebras estabelecidas nas comunicações dialógica entre dois signos esbatidos na formulação proposta. As metáforas entendidas em Cabrita Reis provocam um desajustamento original nas acepções funcionais, características de toda e qualquer evocação denominadora, ao transportar uma realidade outra, um sentido de desconhecimento para um plano de experiência concreta, que acarretam uma perda, uma derrota sempre presente aquando das suas leituras. “As metáforas são transposições, é certo, mas não do conhecido para o conhecido. Por vezes serão do conhecido para o desconhecido. Outras vezes serão do desconhecido para o desconhecido. Num caso como no outro, o que importa, em primeiro lugar, é o seu efeito de obscurecimento”¹⁶⁰².

O desconhecimento entendido em Cabrita Reis com uma real possibilidade de evocação ancestral, de recuperação mística de tempos perdidos, impossibilitados de fazerem o seu regresso pela razão ordenadora. O obscurecimento, como definido por José

¹⁶⁰¹ PÉREZ, Miguel von Hafe. “Como serão os sonhos dos cães?” in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.29.

¹⁶⁰² JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis in Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.143.

Miranda Justo, incrementa uma noção de desvanecimento do rigor, existente aquando da elaboração da obra, que uma vez exposta nos espaços finalizados da ideia a ser transmitida, contém do seu lado uma desrazão fundamental que se instala pelo desconforto, pela ausência, pelas condições subterrâneas da plausibilidade. Que disrupção se opera a partir daqui? Que noções tangíveis da presença de um mundo reconhecível podemos ainda tomar por garantido na visão destas obras? Que contactos se estabelecem a partir deste silêncio original? A estas perguntas, que ainda se colocam de um lado cognitivo, intelectual, apoiado em vivências reais, Pedro Cabrita Reis oferece-nos a improbabilidade do seu silêncio, da sua ausência de voz enunciativa, que, no entanto, anuncia plenas possibilidades interpretantes, pregnantas à superfície da experiência. Este desejo de incomunicabilidade que encontra na obra a promessa da alteridade universal, paradoxalmente localiza-se ainda que de forma distanciada, na presença ou revelação da figura humana, dos seus trajectos, dos seus percursos territoriais, presenciados na obra, mas como afirma Cabrita Reis a figuração imperceptível “is revealed by a void, or rather by the absence, which lets us perceive its existence. This non-localisable absent presence is perceived only as a symptom of loss, a place that is still- or possibly no longer-inhabited, the traces of which always need to be remade and reordered”¹⁶⁰³.

É na ausência que a perceptibilidade humana se presenteia nos espaços artísticos do artista, como visões, espectros, possibilidades oníricas, das expectativas habitáveis das suas obras, mas ao se tornarem concretizações excedentes de significações permanecem soterradas na inquirição poética do observador. A dupla ocupação figurativa da presença/ausência corresponde à necessidade constante de Cabrita Reis reinventar e reordenar as perspectivas impostas pela obra. O vazio que revela o artista carrega em si uma carga mística, talvez mesmo uma aceção religiosa, ao colocar um véu enigmático nas modalidades perceptíveis das suas propostas, organizadas por um constante mistério indefinível que assombra as possíveis descrições intentadas. “Eu quero restituir energia e mistério às coisas normais de todos os dias e devolvê-las às pessoas”¹⁶⁰⁴.

¹⁶⁰³ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.11.

¹⁶⁰⁴ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.103.

Se tomarmos como exemplo a demonstração de Didi-Huberman das evidências da não existência da figuração, do corpo matérico em extinção com a experiência cristológica do vazio deixado pelo Corpo de Cristo aquando da sua ressurreição, podemos perceber melhor a dualidade presença/ausência, aqui denominado pelo autor de “dialéctica da crença: Uma aparição de nada, uma aparição minimal: alguns indícios de um desaparecimento. Nada a ver, para crer em tudo.”¹⁶⁰⁵ É a partir desta dialéctica, que para o autor o sistema devocional da crença na palavra sagrada de cristo, e nas suas ações, leva a que o discípulo ao encontrar o túmulo isento de corpo, acredite através dos seus dispositivos de fé, possível a ressurreição do salvador. Didi-Huberman retrata este episódio bíblico como a ligação do vazio à promessa (seja ela religiosa, ou de outras realidades paralelas), elaborando uma classificação binária assenta em duas perspectivas, a *tautológica* e a do *modelo fictício*. Frente a esta perturbação da tangibilidade física de um corpo que se retrai do seu habitáculo eterno, a visão e a inteleção que movimenta as potenciações oculares percorrem caminhos diversos na obtenção das assunções interpretantes daquilo que os defronta. Por um lado, a vertente tangível do cognoscível que recusa a visão simbólica dos mistérios da carne e do espírito elevados ao inominável, pela negação daquilo que se encontra debaixo das superfícies, para além das evidências. Por outro a crença apoiada num sistema de valores transcendentais que lhe permite encontrar presenças subjectiváveis para lá dos volumes espaciais do túmulo. Num sistema tautológico a presença objectivável representa a totalização do que a visão pode apoderar, não existindo qualquer potência temporal, rememorativa para lá dela; já num sistema modelado em presenças *fictícias* verifica-se a recusa que o vazio se esgote em si mesmo que “transforma a experiência do ver num exercício de crença...num...algo Outro”¹⁶⁰⁶.

Duas modalidades, visão da razão e crença no intangível, constroem as representações das possibilidades perscrutáveis das identidades imagéticas que compõem o universo formulado pela presença humana. Ora se transpusermos estes sentidos definidores da génese da visão, para o campo das artes plásticas, nomeadamente para a obra de Cabrita Reis, podemos perceber melhor que o artista propicia encontros visionários apoiados pelo *modelo fictício* ao multiplicar as concretizações imagéticas, imaginárias ou sentidos, no

¹⁶⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, o que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011, p.23.

¹⁶⁰⁶ Ibidem, p.21.

seio elaborado da sua arte. As caracterizações oferecidas viabilizam encontros inesperados, controlados pelo acaso, que ao serem transpostos da potência ideativa ao acto observador, consubstancializam a relação com um outro inexplicável, de intensa profundidade, passível apenas de ser trazido à superfície dos sentidos pelo dispositivo pessoal poético, de grande conforto íntimo que o observador detenha. Só a partir do observador, logo que o artista se despoja da sua intimidade com a obra, é que estas relações distantes se tornam comunicações presentes. “Os artistas olham «através» do mundo para o devolver aos outros – os quais, muitas vezes, julgam já ter visto o que está à frente dos olhos, mas que, na verdade, só vêm depois de transformado pela mão do artista”¹⁶⁰⁷.

Dentro do enigma que é a obra de Pedro cabrita Reis, a densidade do mistério aclara-se quando a tomamos como uma revelação primordial de uma ancestralidade perdida no rumo dos tempos civilizacionais. Bernardo Pinto de Almeida refere mesmo como se de *valores proféticos*¹⁶⁰⁸ se tratassem. Valores que espelham no reflexo dos objectos como uma dimensão mitológica, de revelação oracular através da poesia das formas. O mistério afirma-se mesmo nas correspondências abertas entre os lugares e os momentos da sua exposição, pela sua recusa afirmativa de um tempo presente, mas também de uma afirmação contra a nostalgia pelo passado, contrariando os lugares legitimadores por onde a arte se instala. A obra de Cabrita Reis parece reivindicar para si própria uma dimensão fantasista de uma poética dos lugares e dos espaços, impostos na obra como elementos fundacionais atópicos do seu tempo, que provocam quebras na lógica da reiteração artística. O seu percurso instala-se também numa passagem encantatória ausente de dimensão actual, ao desvirtuar as suas contingências de origem e finalidade das suas temáticas, na tentativa de totalizar as formas para um absoluto eterno sem anterioridade nem posterioridade. As suas peças revelam uma antiguidade irreconhecível em direcção a uma *futuridade* não cronológica¹⁶⁰⁹.

¹⁶⁰⁷ REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.42.

¹⁶⁰⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006, p.9.

¹⁶⁰⁹ “tutto ciò è matèria che diventa il silenzio che l’opera incarna. E guardarla è già un introdurre nello spirito l’urgenza di dare senso, di percipire tutti i tempi in un istante... e perche non un assaggio d’eternità?” in REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.20.

Para isso se tornar uma realidade palpável, podemos mesmo dizer, atendendo às possibilidades físicas das esculturas/instalações que o artista apresenta, com possibilidades hápticas do toque, das sensações corporais experienciadas no contacto com as peças, Pedro Cabrita Reis ao intensificar a atemporalidade com que reveste estes objectos, parece tornar-se um explorador nomádico de caracterizações sensitivas, ideativas, na constante procura no habitual, no que o rodeia, a possibilidade de uma mensagem descontextualizada para posteriormente servir de habitáculo à fisicalidade da estrutura construída. Com isto não queremos afirmar que o artista vasculha artefactos, notícias, pedaços de conversas ou informações para delas se apropriar de forma totalitária, como simples reproduções mecânicas, isentas de profundidades ontológicas do ser criador, antes Cabrita Reis perscruta todas as possibilidades que se desenvolvem à volta das suas desvolutas travessias por todos os espaços a que consegue chegar, como elementos vitais, primordiais para serem apoderados por originais codificações pessoalizadas, ocultando-os posteriormente por uma capacidade transformada e metamórfica aplicada na sua finalidade, reinventando constantemente as suas morfologias à medida da evolução das suas construções mentais e físicas. O artista chega mesmo a afirmar que se torna através destas deambulações experienciais, num colector de memórias, “porque tudo com que trabalho passa a ser uma experiência minha. Chegam até mim através de todos os meus sentidos: memórias, sons, coisas perdidas, sombras. Eu sou um colector de mistérios, de sinais de passagem...A minha obra tem nada a ver com autenticidade, ou com alguém a ser ele próprio, coisas que acontecem apenas a uma pessoa”¹⁶¹⁰. Os fragmentos de experiência tornam-se elementos íntimos pessoais, integrados na obra pela projecção consciente ou mesmo inconsciente com que o artista se permite deixar penetrar pelo toque directo do contacto com o que não é seu, passando a sê-lo pela cognição, sem, contudo, cair na afirmação autoritária da posse. A obra como o artista refere não revela nenhuma autenticidade, num sentido ocidental de cunho autoral, de dominação castradora sobre o objecto em mão.

A obra nunca chega a pertencer a Cabrita Reis, porque não existe o desejo insaciável do controlo rigoroso e matemático que descarta a poesia da vida das formas. O que resta

¹⁶¹⁰ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.62.

do contacto com o *outro*, com as explorações dos *outros*, revela apenas e somente uma *permanência*, uma constante e necessária *permanência*, como sinais de emergência humana de que algo tomou um rumo divergente àquele inicialmente planeado, que o nosso conforto maternal da natureza humana tenha sido desviado pela crescente evolução homogeneizada do pensamento. Talvez aquilo que importe mesmo referir, em Cabrita Reis, não são os processamentos, as técnicas, o estudo rigoroso e do acaso, impressos no desenvolvimento das suas construções, mas um sentido e inextinguível desejo de manter a interrogação e todas as suas dobras recônditas manifestadas nas obras¹⁶¹¹. Num exercício pertinente de autoidentificação, o artista descreve-se desta forma: “Cabrita Reis é a soma, mais qualquer coisa indecifrável, de toda a voragem que tem em si mais a que traz para dentro de si. Uma amálgama que ambiciona ascender à beleza e que se compõe de coisas sabidas, coisas ainda desconhecidas, coisas inventadas, outras desejadas, inquietações, certezas temporariamente absolutas, um desejo de serenidade, mas também por vezes manifestações de horror e abjecção”¹⁶¹². Um mundo racional e imaginado no seio da criação artística de Pedro Cabrita Reis.

“A perda da natureza é uma ferida, ainda ou para sempre, a ser fechada. A ser sarada. Só os artistas podem fazê-lo; de uma forma, suponho, muito desesperada”¹⁶¹³. A natureza referida pelo artista, representa talvez a derradeira temática apresentada nas suas obras, que exportam para o observador sensações de desequilíbrio e oscilações da harmonia do mundo. Cabrita Reis só pode entrar na natureza, pela via civilizacional, pelas dimensões do seu quotidiano, pela permanência real de um mundo tecnológico. A sua arte simboliza a possível e desesperada confrontação com a perda irresolúvel da identidade natural no homem, pela utopia da liberdade lúdica que ela oferece. Daí o interesse do artista no comprometimento com os gestos artesanais de outrora, de um passado não dimensionável, nem contável, por meio de uma reconstrução, ou até se quisermos, de uma reordenação de um universo empírico. O fazer, a montagem, a junção de coisas

¹⁶¹¹ “Uma conversa por acabar” entre Jorge Molder e Pedro Cabrita Reis in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.50-51.

¹⁶¹² Idem. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.113-114.

¹⁶¹³ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.70.

fragmentadas, estabelecem um lugar permanente e em constante devir de construção, renovação ou conservação de memórias, pessoais ou interiorizadas como pessoais com que o artista deposita nas suas obras como verdadeiras e despojadas oferendas ao mundo, como solução regeneradora da procura da verdade¹⁶¹⁴. As memórias inserem-se assim num plano imaginário, mas ao mesmo tempo possível ou verosímil, de justaposições de escombros, estilhaços, frações de vida, expostos como identificação possível, de que a nostalgia por um tempo outro, não se torne em melancolia, mas como entrega impassível de uma beleza resgatada. “Eu gostaria de olhar para o meu trabalho como um espaço interior de silêncio e serenidade. Acima de tudo é sobre a inevitável questão da beleza como forma de inteligência”¹⁶¹⁵.

A intenção de beleza é projectada em Cabrita Reis pela ausência fundamental de sentidos ou significados ao produzirem contaminações conotativas como contextos alternativos das evidências sígnicas dadas pelos materiais. Contaminações por um lado, ligadas a uma tradição histórico-artística de virtudes relacionais materialistas, interpretadas em pós-leituras construtivistas ou mesmo minimalistas, de quem o artista parece-se inserir a nível formal-fenomenológico, de tradição escultórica. Por outro lado, uma evidência imaterial exposta nas suas peças, como junções fragmentárias de toda uma tradição moderna de objecto, interligando-a com proposições de sistemas representacionais extra-artísticos, de certa relatividade histórica, na formulação individual heteróclita, que na sua impossibilidade de identificação genésica nas convenções de uma tradição de história de arte, se apresentam como elementos visuais de uma geometrismo abstracto reinterpretado, e como *assemblages* antropológicas englobantes de todo um universo físico e mental.

Para Alexandre Melo¹⁶¹⁶, a obra de Cabrita Reis assenta sobre um pilar eficiente que compõe a sua produção artística. Existe, uma ancoragem em *valores* míticos, situações

¹⁶¹⁴ “We are unable to know what we will do next. The now is only perceived as present as a consequence of its own disappearance. There is no closed because we are always moving to a no-where... Art seeks the truth, I believe, and, as an absolute, the truth is not an unknown.” In PAKESCH, Peter *With my eyes closed conversation with Cabrita Reis* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.86.

¹⁶¹⁵ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.70.

¹⁶¹⁶ MELO, Alexandre. *O quadrado de ouro* in REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988, p. 19.

vitais e elementos de natureza primordial e ancestral, que uma vez dinamizados contribuem para uma valorização da energia e fulgor físico, dados ao processo de *construção material* de cada obra, levando-a posteriormente a uma irreprimível aspiração a *um absoluto e a uma totalidade utópicos* que sistematicamente o artista implica na sua actividade e nos seus trabalhos. Há uma coerência artística depositada nos trabalhos com que Cabrita Reis organiza as suas formulações poéticas. A intenção da beleza, da harmonia humana com a natureza, passa por Cabrita Reis pela impossibilidade de o artista demonstrar, exemplificar as estratificações metafísicas do seu ser, as aspirações à pureza matricial, evidenciada na sua intimidade. Novamente Alexandre Melo, refere que

“Um coração, a alma, são coisas impossíveis. Não são coisas, que se ofereçam a uma visita. Também não são assuntos que um artista ofereça a um espectador. O coração de um artista é apenas um coração de um homem, é um centro desamparado que palpita, incansável, no meio do mundo... Está ali, enorme, no meio de toda a gente, e não se vê. Porque o coração é, exactamente, o que não se pode mostrar nem se pode ver”¹⁶¹⁷.

As problemáticas ontológicas não se demonstram pela ocularidade retiniana, nem se palparam pela corporalidade escultórica exposta.

Pedro Cabrita Reis enuncia através da impossibilidade da exteriorização, o gesto ulterior fundamental de todas as motivações criativas, pessoais, simbólicas do homem, o acto de construção. Pela construção formalizada no espaço, o artista desdobra as múltiplas sensações transferíveis de si próprio para o espectador/observador, pelas antíteses arquitectónicas, de funcionalidade e habitabilidade, ao reunir na irredutibilidade formal, as estruturações de grande variabilidade, cronológica, temporal, geográfica das simbologias do acto construtor, como imagem primeira da sobrevivência humana, e futuro crescimento civilizacional. “Na verdade, não modelo, não sou um demiurgo, isso é um problema que Deus tem que resolver sozinho, eu sou um construtor. Estou em eterna oposição à Natureza e a Deus porque, como construtor, sou o homem *faber* oposto a demiurgo”¹⁶¹⁸. Dentro desta imagética primordial da sustentação de volumes tridimensionais, colocados uns sobre os outros, Cabrita Reis parece sondar as suas raízes,

¹⁶¹⁷ MELO, Alexandre. *As cidades não têm entrada nem saída, não têm ordem nem passagem* in BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (ed.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano. 1999, p.52.

¹⁶¹⁸ REIS, Pedro Cabrita. *Algumas peças em bronze, uns quantos pratos em cerâmica nas paredes e ainda um indeterminado número de trabalhos em papel*. Árvore- Cooperativa de Actividades Artísticas, Porto. 2018, p.15.

demandas, ambiguidades, lugares de memórias, suas ou incorporadas em si, complementando uma consciência subjectiva individual e vivencial do dia a dia, na reelaboração de um conjunto simbólico de memórias colectivas e arquetípicas, ao engendrar na elaboração de significados, uma autêntica expansão de sentidos e inteleções na recriação universal no universo reconhecível, ou nas palavras do artista “fechar os olhos, voltá-los a abrir para logo os fechar de novo. Uma vez uma árvore, noutra um braço, a seguir, como se visses de cima, um rio. Jamais verás apenas uma e a mesma coisa”¹⁶¹⁹.

Mas afinal de que habitação, suportes de habitáculos, sustentações vivenciais nos reportam as obras de Pedro Cabrita Reis? Que infinitude processual desvelam na apreensão dos sentidos que elas carregam em si? De que universo o artista nos pretende comunicar e em que direcção? Cabrita Reis opera num entendimento poético anterior às linguagens como ferramenta e às análises que daí possam derivar. O artista perscruta no mundo a ambiência correspondente à sua (e à da humanidade) de sobrevivência aliada à permanência, finita, mas potenciadora de um registo eterno no mundo.

A escultura ou instalação, em Cabrita Reis define-se pela utilização de materiais simples, reciclados a partir de outras que se vão sobrepondo num indefinido processo construtivo, desviando-se das simples metodologias reprodutivas miméticas, ao inaugurar sistemas metódicos, únicos, em constante reformulação, na transferência sígnica da concretude funcionante dos elementos utilizados, explorados em flutuantes contradições posteriores. José Miranda Justo ao caracterizar a individualidade artística patente na exteriorização formal, aberta a discussões interpretantes, refere uma dialéctica construtiva em Cabrita Reis. Por um lado, a actividade construtiva complementada por um procedimento analítico anterior, repercute nos materiais evidenciados na obra uma perda de autonomia, através da desintegração processual, e ao serem reorganizados segundo lógicas exteriores à fisicalidade matérica, tornam-se objectos secundários, limitados por intenções analíticas a serem projectadas do exterior para o interior da obra, pela sua manipulação como elementos puramente de combinação supostamente representativos dessa mesma intenção. “We can say that the erasing of the visibility of the materials in

¹⁶¹⁹ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p. 296.

the construction corresponds to the perspective of representation”¹⁶²⁰. Por outro lado, a actividade construtiva inicia-se com a dispersão dos materiais, pela sua fragmentação. Nestes casos, a agregação de elementos que se oferecem à percepção como visão de ruínas, ainda se possibilitam ser presenciados como junções heterogéneas de materiais ligados primordialmente à sua razão funcional original, em vez de se tornarem possíveis representações divergentes de si mesmos. “We can say then that the non-erasing of the visibility of the materials in the construction corresponds to the perspective of repetition”¹⁶²¹. Representação e Repetição tornam-se dois possíveis módulos intelectivos de abordagem interpretativa da obra de Pedro Cabrita Reis. Representação pela potenciação rememorativa de todos os tempos históricos e fantasiados integrados numa superestrutura capaz de albergar o peso do mundo e repetição pela lógica analítica impressa na catalogação demonstrativa, corroborada em planos de enquadramento racionais, que salientam questões não expressas pelo artista, de identidades sociológicas, referencialidades a saturação industrializada do mundo desenvolvido sob premissas tecnológicas. Porque se Cabrita Reis incute na visualidade das suas construções as evidências, marcas, registos dos gestos incutidos, como vestígios do trabalho, que não são nem pretendem ser rasurados, eliminados. O que é deixado à vista, desde fixações dos suportes, elementos de montagem, funcionalidades operatórias dos procedimentos criativos, podem transformar-se em elementos pertencentes à obra final, pronta para exposição pública.

As qualidades dos materiais, a suas cores, texturas das superfícies, que se salientam explicitamente como elementos de confrontação com o espaço, mas para além das funcionalidades técnicas que possam ou não evidenciar, fundamentam-se também como elementos de articulação simbólica no espaço. Estas dinamizações obscurecem as delimitações, expressas por Miranda Justo, ao serem indefiníveis na sua morfologia identitária una, ao serem muitas das vezes componentes incorporadas uma na outra, Representação e repetição tornam-se modelos encadeadores entre as suposições interpretativas da imagem finalizada que o artista possa querer revelar e os pressupostos da sua construção que se continuam a revelar, não só pelas suas funções técnicas, mas

¹⁶²⁰ JUSTO, José Miranda. *Pedro Cabrita Reis: Gardens without Roots or Sky* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.57.

¹⁶²¹ Ibidem.

como geradores de significação plástica. Não podemos inferir, contudo, capacitados de uma plena assertividade onde começa a revelação da estetização nem onde acaba as finalidades em si mesmo dos materiais utilizados. Cabrita Reis em entrevista declarou que tentou sempre enfatizar no seu trabalho e no seu pensamento e palavras a importância da chamada vida real e quotidiana, “and this certainly includes the option for using materials or objects deprived of anything else but their plain functionality in the territory of construction. Through their alleged simplicity or banality these materials, when used in an artwork, reopen the discussion on poetics and meaning”¹⁶²².

É o escultor que nos afirma que talvez as noções representativas e repetitivas que se possam demonstrar através da visão estabelecida no contacto com a instalação/escultura, objecto funcional ou elemento estético, só possam ser estabelecidas através dos dispositivos consciencializados da poética formal e sensorial íntima, respeitante a cada indivíduo que toma contacto. Só a indizibilidade da arte é que promete e deseja a junção impossível, mas onírica de elementos antinómicos, esbatidos na relação estética. Ou seja, a ausência de significado na palpação do universo concreto, remete-nos a um silêncio insondável que emana da visualidade normativa da obra, que apenas e somente pelo êxtase fruidor, que contém tanto de violência como de sublimidade, tem a capacidade de reordenar as posições lógicas de aceções tomadas como derradeiras verdades, na imersão totalizante e utópica que a arte promete. Claudia Gioia refere que “È nel dettaglio dei particolari, nella precisione delle scelte compositive, nel rigore estetico che non indugia al superfluo ma anzi lavora per sottrazione fino al limite invalicabile. Ciò che rimane è ciò che è necessario per intuire, pensare, cambiare. È la bellezza del pensare”¹⁶²³.

As investigações ao cerne da existência da obra começam e terminam com o acto pensativo da inteligência, da produção íntima de indagação, na procura da beleza presente em nós que se deposita posteriormente aquando da visualização do que cabrita Reis nos propõe. As intuições, os pensamentos, e as factíveis mudanças que daí sucedem é que contêm o poder transformativo, decorrentes do contacto inicial gerador de dúvidas, de confirmações, de mudanças, de inquietações trazidas pelas marcas da experiência do

¹⁶²² REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.31.

¹⁶²³ GIOIA, Claudia. *Costruzioni del pensiero per vertigini di unicità* in REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.8.

artista. Assim, as qualidades intrínsecas e projectivas de uma obra de arte nunca se esgotam, antes encontram-se em constante trânsito, de ideia em ideia. Pedro Cabrita Reis diz-nos que o tempo de percepção é a multiplicação de todos os tempos, uma vez intersectados em permanentes sincronias, diacronias, anacronias, mesmo até fruto do esquecimento, não podendo nunca tecer relações rígidas por meio de um tempo singular. “Any work is now. In any work all the multiples of the artist’s time come incommensurably together. These multiples are not broken off by the expanding variables that are introduced by the eyes of the other, for they gather together the meaning of the work”¹⁶²⁴. A obra não representa o passado, nem o futuro, ela possibilita um eterno presente activado após a presença do observador, do *outro*, que faz circular as movimentações do pensamento multiplicado por todas as possíveis *leituras* que se estabelecem, na qual a significação não detém o poder descodificador da obra, mas apenas um impedimento que se insurge entre ela e que a experiencia.

As imagens que derivam da visualidade construtiva destas obras prendem-se com a inquietante tentativa de as situar num determinado contingente histórico. O que se nos apresenta ao entendimento remete-nos para uma infindável indeterminação de todas as possibilidades, circundantes das imagens representadas. Os materiais escolhidos, da rua, do lixo, ao acaso, pelo rigor estético, incluem-nos numa espécie de inqualificável ordenação historicista, que, entretanto, à medida da sua junção construtiva, se vai desvirtuando dos seus sinais indicativos de presença habitual, deixando, marcas, trilhos, orientações ínvias de significados, mas percorríveis pelo nosso próprio entendimento atemporal¹⁶²⁵. Para José Miranda Justo estes materiais acolhidos de diferentes proveniências e amalgamados em divergentes funcionalidades representam o “refugo, o detrito da história, sendo o que não conta, sendo o que ninguém quer, o que para nada serve, os restos são exactamente a imagem do que a história não quis ser. Uma espécie de marca em negativo do que a história podia ter sido e não foi”¹⁶²⁶. Cabrita Reis retrata esse

¹⁶²⁴ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.21.

¹⁶²⁵ “Essa magnífica incapacidade para providenciar o destino torna a Arte diferente da Ciência, da Religião ou da Filosofia. A tentativa de encontrar ou construir um sentido podemos considerar que é também uma procura da Beleza. Gosto de encarar o meu trabalho como fazendo parte desse modo de pensar...” in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.7.

¹⁶²⁶ JUSTO, José M. Miranda. *Ensaio de Vocabulário para um discurso do método* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.166.

despojamento, essa lonjura entre a imagem descartável e a eterna, pela recuperação anónima de uma materialidade esquecida, ou recalcada simplesmente pela sua obsolescência no mercado desenfreado de consumo. “Não viria a abandonar nunca esta curiosidade pelas coisas perdidas ou abandonadas. Fui-as trazendo para casa, ao longo dos anos”¹⁶²⁷. Os materiais inscritos propiciam consequentes relações, emancipadas das relatividades operatórias das suas qualidades, que no seu *estado zero*, ao perderem a sua capacidade de função, o seu valor de troca, detêm capacidade emancipatória de uma descondicionada liberdade, onde simplesmente podem existir segundo outras propostas, ordenações, possibilidades. Os materiais ao se afastarem da sua realidade habitual, são passíveis de serem absorvidos através do esquecimento da história, na concretização isenta de condicionalismos eterno/efémero de uma nova realidade, capazes de reescrever ou escrever uma outra história.

Cabrita Reis apropria-se então pelas suas esculturas do espaço real, dimensional, concreto nas suas vertentes tridimensionais abertas ao diálogo dos volumes com o intelecto. O espaço aqui tomado como medidor de intensificação e modulação sensoriais, permite ou impede que as suas construções se tornem referências arquitectónicas ideais, porque o contacto que o artista provoca na dimensão encontra-se em permanente expansão ou contração. Pulsões intensas e enérgicas jogam aqui as suas relações diádicas na elaboração física e mental da concretização da construção. Das paredes suspendem-se volumes, noutras paredes abrem-se frestas de percepção solar, como também se podem cegar janelas. Numa sala expositiva impõem-se linhas lumínicas formando paisagens coloridas de *néons* e formas ilimitadas de claridade. O espaço em Pedro Cabrita Reis proporciona a concretização de passagens, de trilhos exploráveis pelas dinamizações fenomenológicas do observado, como também pode impedir caminhos salientados ilusoriamente pelas construções, como também travar o fluir dos corpos e das suas relações no interior das salas expositivas bem como dos interiores dos *aparelhos artísticos* cimentados pela ordenação do trabalho artesanal do escultor¹⁶²⁸. Muitas das vezes deparamo-nos com a ideia de que a sua obra se formaliza plasticamente através da

¹⁶²⁷ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.43.

¹⁶²⁸ PAKESCH, Peter *With my eyes closed conversation with Cabrita Reis* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthaus Graz, Österreich. 2008, p.82.

imagem de contentores, numa demonstração concreta de volumes que guardam, resguardam, protegem, pela sugestão velada daquilo que supostamente escondem, ou que supostamente pensamos que escondem. “Cabe-nos adivinhar o que não deseja mostrar-nos – ou o que não queremos que nos seja mostrado”¹⁶²⁹. Outras vezes a realização espacial não se estabelece pelo diálogo entre a obra e espaços fechados, mas pela elaboração metafórica de signos de contenção, como elementos de separação, divisão de fronteiras, demarcação territorial, significações distintas das qualidades interior/exterior.

É novamente Pinharanda que nos elucida que as virtudes labirínticas estabelecidas por estas relações servem essencialmente para “mostrar o que se esconde, para esconder o que se mostra”¹⁶³⁰. Labirintos que estabelecem associações, ao partir da intimidade arquitectónica de edificação, num primeiro plano ideativo e construtivo, para logo se emanciparem das relações rigidamente estabelecidas entre proporções de modelos e maquetas, exequibilidade e utopias quiméricas. A obra de Pedro Cabrita Reis não se identifica pelas suas escalas, proporções verosímeis de realidade, nem pelas valorizações simbólicas de miniaturização e de monumentalidade. Cada obra vale por intermédio de duplicação universal do acto de construir no espaço, no pensamento, ao projectar para dentro de si códigos tanto pessoais como passíveis de serem decodificados pela universalidade humana, numa espécie de reconhecimento de uma *aisthesis* estética, recusando sinais de simples imitação ou reprodução técnica daquilo que a envolve.

O que leva Pedro Cabrita Reis a projectar da sua ambiência vital, imersiva de tudo aquilo que o rodeia, podemos mesmo identificá-la como uma autêntica voragem do mundo se tratasse, pela construção, pela arquitectura das formas erigidas como demonstração singular do percurso do homem por um determinado espaço habitável ou inóspito? De que causalidade referente ou destituída de aferentes directos brota esta germinação pessoal da inscrição gestual que determina todas as suas movimentações no mundo das formas? Cabrita Reis assim nos responde de que “a natureza havia desaparecido como referência. De tal forma a perdemos dentro de nós que chegámos ao ponto em que o exercício da arquitectura é o único modo de tornar o mundo

¹⁶²⁹ PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2006, p.138.

¹⁶³⁰ Ibidem, p.178.

compreensível... Temos de moldar a forma do mundo”¹⁶³¹. A arquitectura toma aqui o sentido de uma disciplina mental geradora perceptiva de lugares de ocupação, definição de territórios, de geografias íntimas e sensoriais. As ligações do artista à criação, promoção da sua poética prendem-se com a elaboração de cidades, de casas como construções de lugares de permanência sustentados arquetipicamente pela celebração matricial da vitalidade e da presença humana que edifica materialmente as inscrições do seu coração palpitante de equilíbrio e harmonia afectiva, do lugar físico tornado comodidade imaterial. “A Casa começa por surgir como um eco desse Mundo, abrigo protector e matricial que condensa a energia do atlas celeste de que reconfigura a cosmogonia”¹⁶³². A habitação retoma a simplicidade dos lugares de infância, como símbolos rememorativos de um passado inexoravelmente acabado, mas com possibilidade de retorno como imagem colectiva de reconforto, que se inscrevem na apropriação espacial pela sua anonimidade referencial, generativa de afeções multiplicadas que nunca se igualam nas suas transferências emotivas (p.258-61).

Cada observador deslocaliza-se da sua zona habitual de movimentação urbana real, ao explorar a modesta junção matérica de Cabrita Reis, detentora de um poder encantatório de transformação, capacitando-o, através do despojamento narrativo que presencia, de elaborar redes conceptuais de inscrições epopeicas pela canalização e centralização das possibilidades singulares, redescobertas pela universalidade temática que as obras anunciam. A casa representa a identificação primordial e antropológica do desenvolvimento humano. Todavia, a existência palpável, materialmente determinável, com que são apresentados estes esboços habitacionais, não se pretendem imiscuir em perspectivas correntes de arquitecturas funcionantes, de particularidades desenvolvidas pela tradição de habitar, de frequentar determinadas localizações espaciais do seu interior¹⁶³³. Como já referido anteriormente, estas casas formadas através do gesto criador do escultor, por um acto de duplicação, não mimético, mas metafórico, contêm dentro de si a capacidade de instaurar uma nova originalidade e desígnio, isento de referencialidades

¹⁶³¹ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.67.

¹⁶³² FERNANDES, João. *O constructor de lugares* in *Ibidem*, p.207.

¹⁶³³ “vem de dentro de nós, algures dum ponto ainda mais obscuro que o pensamento, essa ideia de um lugar que se o perdêssemos morreríamos. É dessa matéria que verdadeiramente fazemos as nossas casas.” In REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.228.

especulares, pela sensação em constante permanência de contacto implícito de presenças ou ausências humanas que pululem pelos espaços definidos da obra de arte. O artista refere que “ainda há a possibilidade de as minhas obras, afinal, serem habitadas. Basta pensar na ausência que existe nelas. Como se alguém tivesse passado por ali, como se alguém tivesse deixado as luzes acesas e saísse. Como se alguém se esquecesse de fechar a porta”¹⁶³⁴.

Há nas obras do artista uma contínua reinterpretação e sucessões vivências que pontuam os desígnios significantes que a obra possa adquirir. A casa apresenta-se na sua irredutibilidade formal, sem aparências físicas, de reproduções figurativas, gestuais humanas, pela sua visualização primeira, ausente de projeções oníricas estabelecidas. Mas é precisamente a intuição, a deposição particular simbólica de elementos de pertença, que demonstram ocupações ou pelo menos sinais de ocupação que levaram àquela ausência momentânea que pode ser presenciada. É na transformação intelectual dos processamentos sgnicos que a obra transporta em si, que a representação humana se pode afirmar, como imagens presentes na sua atmosfera sensitiva e física. É na dimensão simbólica da casa que as totalidades humanas se identificam. A casa que Cabrita Reis define para si, desenvolvida consequentemente no seu trabalho artístico, tem a capacidade reactiva de se insurgir contra a produção anónima do espaço, homogeneizadora das produções significantes que daí possam derivar, como também de uma tomada de consciência social, política até (sem nunca cair nas tramas militantes de referências directas) de um crescente existencialismo nómádico, de ausência de referentes identificadores de pertença geográfico-espacial¹⁶³⁵. A casa como figura de estilo e metáfora produz-se como índice indicativo da necessidade de estabelecer um *lugar do ser*, para *ser*. A criação de uma dimensão ontológica de segurança e afirmação do *eu* perante a relação com o mundo, ou como o artista refere “the creation of a model from where to understand your position in the world”¹⁶³⁶.

¹⁶³⁴ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.94.

¹⁶³⁵ *Ibidem*, p.67.

¹⁶³⁶ *Citação de Pedro Cabrita Reis*. SCOTT, Felicity D. *One or many Truths* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.44.

A arquitectura não oferece, nem potencia um contacto sentimental com o acto de construção, com o acto de afirmação individual estabelecida na reciprocidade dimensional de um *tempo construtor*. Os lugares da crítica, da ironia convencional que possam derivar das interpretações enquadradas em postulados activistas de determinada contingência, não propiciam um natural e proposto contacto que Pedro Cabrita Reis pretende estabelecer entre o olhar e os sentidos e a formulação erguida da conjunção material. As convenções a serem decifradas na obra, passam pelas relações de sinonímias entre os lugares do edifício, monumento e a proximidade humana, como soluções presentes num *retirar-se em evidência* das coerências comensurais dos lugares e dimensionais do espaço, em benefício da exploração universal da experiência subjectiva. É Pedro Cabrita Reis que nos elucida sobre o papel transformador de consciências pessoais e colectivas que o artista dispõe como catalisador de possibilidades plurais. “Eu transporto o silêncio que está dentro de mim para a minha obra. Dou às pessoas uma maneira de melhor ouvirem os seus sons, retirando-as do seu próprio silêncio”¹⁶³⁷.

Nas comemorações do quinquagésimo aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian, Pedro Cabrita Reis foi convidado a realizar uma intervenção na grande nave do Centro de Arte Moderna, numa área de 1590 metros quadrados. Jorge Molder descreve a obra do artista, a partir de um envolvimento com tempos e experiências múltiplas de outras realidades, criando, recriando e reflectindo um complexo jogo de nergias e circulações que percorre a visão, bem como o horizonte interrogativo explanado no silêncio da sua obra. Para Molder, existe a inventariação de um passado como evocação, mas também como presença, e o sentido objectual, coisal, pela permanente volição de colocar dúvidas e incertezas no plano de inquirição¹⁶³⁸. Cabrita Reis trabalhou a partir do espaço concedido, pela constante experimentação, iniciativa, que deram lugar a desenvolvimentos de formas, disposições, paisagens e arquitecturas, “numa espécie de voragem caleidoscópica”¹⁶³⁹. De acordo com Molder, o artista trabalhou em permanente entrega à obra, criando, destruindo e recriando ritualisticamente. “Parecia, por vezes, ser

¹⁶³⁷ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.97.

¹⁶³⁸ MOLDER, Jorge. “*Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.8.

¹⁶³⁹ *Ibidem*.

possível adivinhar na sua postura, nos seus movimentos e no seu olhar o que pensava e encontrar o sentido das transformações que ia criando”¹⁶⁴⁰. A demonstração artística de Cabrita Reis, na obra *Fundação*, passou pela sintetização absoluta da sua inventariação formal, conceptual, arreigada nas práticas construtivas, simuladas nas definições arquitectónicas, englobadas num todo heterogéneo. Esta totalização matéria reunii diversos objectos, uns criados pelo próprio artista, outros encontrados nas suas contínuas deambulações pelos espaços reais em seu redor, como também duas obras retiradas do catálogo da Fundação Calouste Gubenkian. Com esta divergência instável, próxima da caotização reordenadora, tema comum na obra, o artista reconfigurou a partir do vazio, a implementação tangível e material dos seus processos poéticos de edificação libertária.

No dia 20 de Setembro de 2006, Cabrita Reis deu por terminado o projecto *Fundação*, “tanto quanto se possa dizer de uma obra assim que encontrou a sua forma definitiva”¹⁶⁴¹. Esta obra, instalação, projecto espacial, reside na ambiguidade semântica do seu propósito. A partir daqui o artista explorou sem constrangimentos, nem amarras opressivas, muito menos de limites definidores, a sua condição reordenadora, plurívoca, de encontrar novas significâncias na significação antecedente, primeira. “A sua conclusão foi precedida de rápidos movimentos, quase mágicos, que a depuraram e lhe imprimiram a aura de um todo, uno e completo”¹⁶⁴². É por esta participação aurática, que o gesto transformador do artista integra no espaço, pela sua reformulação díspar de vários elementos que confluem para uma imperativa demanda poética artística. Neste projecto, os termos tradicionais de esculpir, trabalhar o ferro, desenhar, inscrever no tecido material a gestualidade pessoal, tornam-se indissociáveis de um desequilíbrio semântico. É precisamente neste desequilíbrio que o artista experimenta, trabalha, em que o resultado, ele próprio de difícil percepção, revela a inusitada revisão programática dos materiais integrados numa unidade, numa singularidade feita de multiplicidades. Corpo, espaço e natureza entram na obra de Cabrita Reis, tanto pela sua realidade demonstrativa, como pela sua simulação, pela intuição de indícios vestigiais. Na *Fundação*, estes elementos

¹⁶⁴⁰ Ibidem.

¹⁶⁴¹ MOLDER, Jorge. “*Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.8.

¹⁶⁴² Ibidem.

encontram-se presentes pela sua condição enigmática, quase obscura, indefinida, que levantam questões acerca do seu funcionamento dispositivo.

No mapeamento territorial, tanto espacial como conceptual, servir-nos-emos do itinerário preciso de Dieter Schwarz, para dar testemunho da configuração da obra, bem como das relações fenomenológicas estabelecidas a partir dela. A subjectividade do olhar entra em equação como o ponto principal e fundamental de estabelecer relações com as diferentes perspectivas que a da obra podem relevar. A documentação de uma totalidade instantânea só pode estar votada ao fracasso, ou pelo menos, a uma reduzida experiência do campo perceptivo, daí que essa experiência, de forma a integrar os vários elementos que se encontram num espaço de grandes dimensões, terá de inevitavelmente ser desdobradas em vários pontos de vista, sob vários moldes visuais. O olhar fenomenológico “terá de ser casual, pontual, atendendo ao facto de que a obra constrói sequências centrais e se ramifica em frases secundárias que giram em torno do filão das imagens, sendo, no entanto, imprescindíveis para a apreensão global”¹⁶⁴³. Não existe nenhuma espécie de totalidade experiencial, porque a disposição objectual integrada num complexo relacional de grande densidade, de tremenda profundidade, não permite captações unitárias de uma perspectiva completa. Schwarz refere que esta perspectiva não pode ser única, porque ela não evoca a frontalidade da bidimensionalidade da pintura, não remete para as perspectivas múltiplas de um objecto escultórico autónomo, nem procura conforto numa forma sintética nem numa imagem acabada¹⁶⁴⁴. Apesar de incluir objectos escultóricos, de intuições pictóricas, bem como imagens referenciais, do mundo arquitectónico, do universo formal matérico, *Fundação* ultrapassa as governações esquemáticas tradicionais de legendagem teórica e conceptual. O observador, ao entrar no universo da obra, terá de se multiplicar, por uma espécie de heteronímia perspectica, de forma a captar os movimentos objectuais que se desenham à sua frente. Estes objectos apresentam um efeito de esboço, não fixado em algum modelo acabado, mas abertos à circulação activada do observador, “que terá de construir a sua própria totalidade a partir dos pormenores”¹⁶⁴⁵.

¹⁶⁴³ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.12.

¹⁶⁴⁴ Ibidem.

¹⁶⁴⁵ Ibidem.

Schwarz indica que a situação criada pela junção de elementos diversos e de múltiplas configurações é absolutamente imprevisível. Esta imprevisibilidade releva da precisão do espaço real, como o possível desencadeador das constelações visuais, que ganharão relevo pela sua integração em grupos objectuais díspares. “São necessários o olhar isolado e a visão de conjunto para decidir sobre o que fica e o que desaparece numa tal situação”¹⁶⁴⁶. Tal como explicam Deleuze & Guattari nos desenvolvimentos das noções de *espaço estriado* e *espaço liso*, as perspectivas tendem a tornar-se contingentes por intermédio do ponto central de visão que ordena e comanda todas as particularidades que se estendem a partir dele. Deste ponto de vista, *Fundação* revela a suprema contextualização efectuada por cada entidade individual, que traça o seu próprio itinerário, que pressupõe a sua própria territorialização. Os objectos actuam como aferentes desterritorializantes, cabendo ao observador agrupá-los em pontos de vista efectuados de determinadas posições estratégicas. Desta forma, o autor é encenador, dirige os objectos no local e encaminha-os para as suas posições, ou anula o resultado, mandando-os retirar¹⁶⁴⁷. Cabrita Reis deforma a própria noção de artista, ao implementar aparatos técnicos, de perscrutação, de inventariação, de enformação, que ultrapassam em larga medida as proporções tradicionais de criação artístico. Mais do que um criador de formas, o artista é um relector formal, que trata o espaço formal da Fundação Calouste Gulbenkian como um *atelier*, como uma garagem aberta à entrada múltipla de elementos heteróclitos, que trata esta abertura material indefinida, pela precisão de uma visão de conjunto, por intermédio de um tratamento estético impresso no tecido global.

¹⁶⁴⁶ Ibidem, p.13.

¹⁶⁴⁷ SCHWARZ, Dieter. “Pedro Cabrita Reis. Fundação” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.13.



Figura 111- Pedro Cabrita Reis. *The White Room (About T.S. Eliot)*, 2006. Alumínio, vidro duplo laminado e tecido de algodão, 261x211x18 cm (5 elementos). Fundação.

Antes da entrada no espaço da *Fundação*, o observador depara-se no átrio, com um políptico, constituído por um conjunto de cinco quadros de igual formato, montado sobre tecidos em várias gradações de branco, que se inserem por sua vez em chapas de vidro, perfiladas por alumínio, semelhantes aos utilizados na montagem de fachadas de vidro. Esta obra autónoma, de difícil referenciação, actua como o prólogo expositivo, porque, como menciona Schwarz, institui uma cesura entre o átrio de entrada, com as suas funções de ordem prática, e o espaço de contemplação em que se desenvolve a obra de arte¹⁶⁴⁸. O políptico intitula-se *The White Room (About T.S. Eliot)*, que demonstra pelo seu título, um princípio poético, que se instala no sentido abrangente da peça e da exposição. A obra funciona como uma espécie de rito iniciático, que demove as contingências mundanas do exterior da Fundação, abrindo um espaço de silêncio, de contemplação, de reprodução impoluta. Tal como em outras obras, que utilizem a moldura de alumínio com chapa de vidro, estes quadros simulam, de certa forma a bidimensionalidade pictórica, que vistas a uma certa distância simulam num nexo de continuidade a representação plástica, da cor branca pintada numa superfície. Numa visão mais próxima, a continuidade bidimensional

¹⁶⁴⁸ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.13.

desvanece-se para dar forma aos tecidos ornamentados e enformados por cromatismos diversos, que exploram uma intuição tridimensional, quase escultórica, numa fórmula medial associada à pintura. O vidro é utilizado como reflector do espaço, como potenciador de novas leituras dialógicas com as perspectivas elaboradas pelo ponto referencial do observador, como também funciona como janela, como catalisador de abertura para o interior alvo. O vidro não só protege o seu interior, como oferece a multiplicidade reflectora da visão. Este elemento oferece também a visão do corpo do observador em relação directa com o meio material do tecido.

Não é a tactilidade da superfície que determina a percepção das imagens, mas as circunstâncias da sua apresentação, que as tornam apreensíveis como formas abstractas¹⁶⁴⁹. Em Belting, para a imagem emergir numa superfície de contacto captada pelo olhar, ela deve ser implicada num meio material que a enforma e a potencia, enquanto acto imersivo. Cabrita Reis transforma o meio num jogo lúdico, onde nele contém e detém as forças pregnantas de significação, onde o interior imagético pode ser desprovido de sentido, ocorrendo apenas pela transferência que esse interior transmite para o meio, para a moldura. Os tecidos abrem dimensões lisas para a imagem do todo poder significar, porque talvez o vidro pode comunicar de uma forma mais persistente, mais renitente com o exterior, de forma a estabelecer relações dialógicas com o observador, em detrimento do que se encontra no interior da moldura. Schwarz indica que este políptico não é efectuado por Cabrita Reis através de uma pintura de cavalete, mas é relevado por uma ideia de uma essência da imagem, por uma potência poética que nasce da escolha e da ordenação do material na obra¹⁶⁵⁰. T.S. Eliot implica a intuição poética com que o artista apresenta os quadros seriais, pela possibilidade de na alvura auto-referencial, despojada de elementos contribuintes para um princípio de interpretação, poder integrar numa essência sem nome, sem identidade, sem imagem antropomórfica, uma identidade ontológica, de referenciação ao corpo e ao espaço: corpo como indício reflector no espaço do vidro. O políptico aponta para uma condição sempre presente, de eterna imutabilidade, reflectindo a mutabilidade identitária que se renova e acaba por escoar, após a saída do espaço reflector. “Time past and time future/What might have

¹⁶⁴⁹ Ibidem.

¹⁶⁵⁰ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.13.

been and what has been/Point to one end, which is always present”¹⁶⁵¹. Este único fim, este desígnio, sempre presente, insere-se na condição tautológica do políptico, que pela sua capacidade de transmissão especular, permite que o tempo passe e o tempo se assinale no porvir.

A sala de exposição representa uma espécie de paisagem artificial convocada por Cabrita Reis, ao enformar uma variedade tipológica num conjunto aparentemente uniforme visual. Esta uniformidade, contudo, é apenas ilusória, quando o observador começa a discernir os diferentes elementos que compõem a perspectiva paisagística da *Fundação*.



Figura 112- Pedro Cabrita Reis. *Fundação*, 2006. Técnica mista, dimensões variáveis. Fundação.

A composição da estrutura alicerça-se por um canal amarelo, que se prolonga num sentido longitudinal, subdividido por sua vez numa faixa mais estreita e outra mais larga. À sua direita uma superfície emerge definida num primeiro plano por tábuas de soalho e por uma luminescência oferecida pelos tubos fluorescentes. A metade da esquerda do espaço alberga três blocos de pedra. No fundo, perspectiva-se uma superfície azul, seguida por estruturas metálicas cerradas com tubos fluorescentes instalados nas arestas exteriores. Ao longo do plano horizontal de cromatismo amarelo existem fragmentos de um muro de baixas dimensões, alicerçado pelo tijolo. Nesta primeira leitura, verifica-se uma disposição que preza a horizontalidade e a estatura baixa que permite uma percepção fenomenológica assente na correspondência humana de estatura. Contudo, existem, por sua vez, elementos verticais isolados que assinalam posições estratégicas ao longo do percurso da instalação. No início, verificam-se pedestais de mármore, em parte colocados

¹⁶⁵¹ ELIOT, Thomas Stearns. *Quatro Quartetos*. Relógio D'Água, Lisboa. 2004, p.26.

sobre estrados de madeira, de tal modo que eles devêm objectos de fruição e não meras ferramentas de solução arquitectónica.

Pontuadas de forma triangular ao longo de todo o trajecto da *Fundação*, emergem três figuras colocadas em cima de altos pedestais. Estes primeiros elementos compõem uma formação heterogénea de cromatismos oferecidos pelos meios artificiais da luz fluorescente, como também pela pintura de cor utilizada nos corpos longitudinais e verticais, como o amarelo e o azul. Na reunião múltipla de elementos escolhidos ou convocados para pertencerem a esta amálgama conceptual, Cabrita Reis permite que seja o observador a tomar partido de uma ordenação hierarquizada de objectos, fazendo ele próprio a sua construção espacial, de acordo com a fruição momentânea do acto de visão e experiência. O chão serve como o espaço deambulatório que implica uma activação transformadora, de forma que o observador possa penetrar por todos os espaços que se vão abrindo e desenhando, conforme a ultrapassagem do corpo longitudinal central. “No interior desta obra, que ocupa todas as dimensões do espaço, o observador vê-se como um figurante que vai ocupando diversas posições”¹⁶⁵².

¹⁶⁵² SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.14.

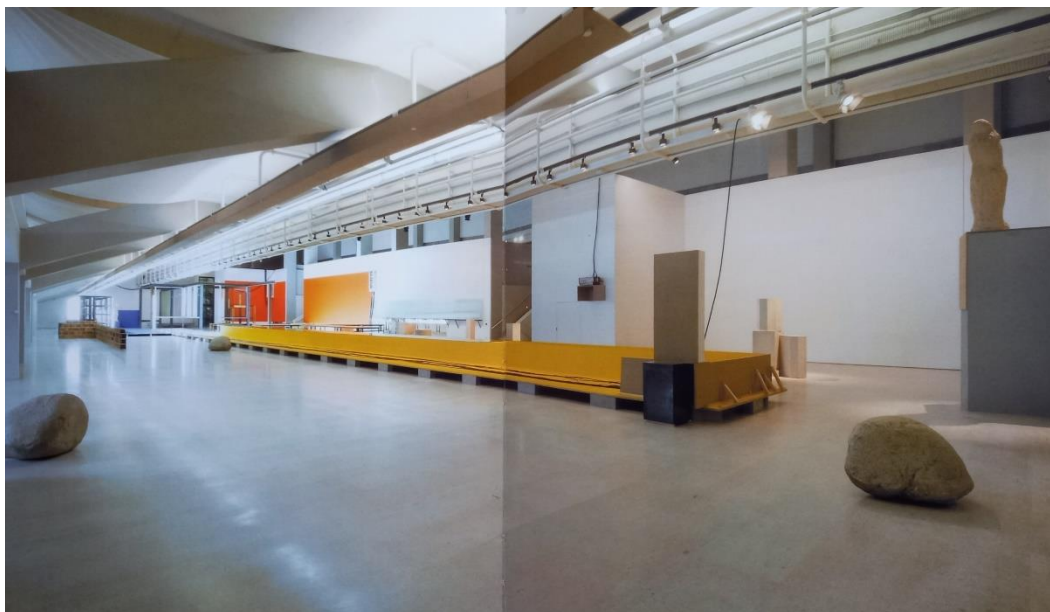


Figura 113- Pormenor da instalação Fundação.

Os materiais aparecem compostos intervalarmente ou justapostos pela conjugação diversa que Cabrita Reis propõe. Os espaços intersticiais permitem a abertura necessária para que o corpo possa circular, movimentar, accionar-se perante os trilhos labirínticos que se bifurcam, que se estendem, que se desdobram em linhas paralelas, conforme os elementos, conforme as necessidades de visão. A noção de corpo, pela sua ausência, pela sua carga vestigial é deixada num estado de latência, como em várias obras do artista, que ao não recusar a habitabilidade do homem nelas, permite um princípio de ocupação ou de desocupação. Não sabemos com exactidão se a obra foi habitada ou ainda irá ser, mas de facto, a presença ausente ou a ausência presente, instala-se no sentido simbólico de *Fundação*. “Il mio lavoro riguarda l’assenza e l’oblio, ma anche una possibile umanità”¹⁶⁵³. Os pedestais com estátuas antropomórficas representam uma aproximação artística ao retrato figurativo da presença humana, porque se existe a possibilidade de uma humanidade, ou pelo menos de um resquício dela, as figurações plásticas das esculturas afirmam-se como tendências retratísticas de formular uma representação do homem. “Anche se in modo molto marginale, la presenza della figura umana è una costante del

¹⁶⁵³ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.34.

mio lavoro. Essa si svela, paradossalmente, com un vuoto, o meglio un'assenza che ne fa intuire l'esistenza"¹⁶⁵⁴. O vazio, a ausência que menciona o artista leva à intuição latente de uma formação figurativa do homem, mesmo que ela esteja num devir ausente, ou mesmo num módulo de cristalização de ausência. O que importa salientar, passa pela ordenação humana, cuja triangulação enforma a totalidade da instalação, inscrevendo nos vértices ou nas arestas exteriores da *Fundação* o corpo como substância presente, dentro da sua ausência, dos seus vestígios camuflados.

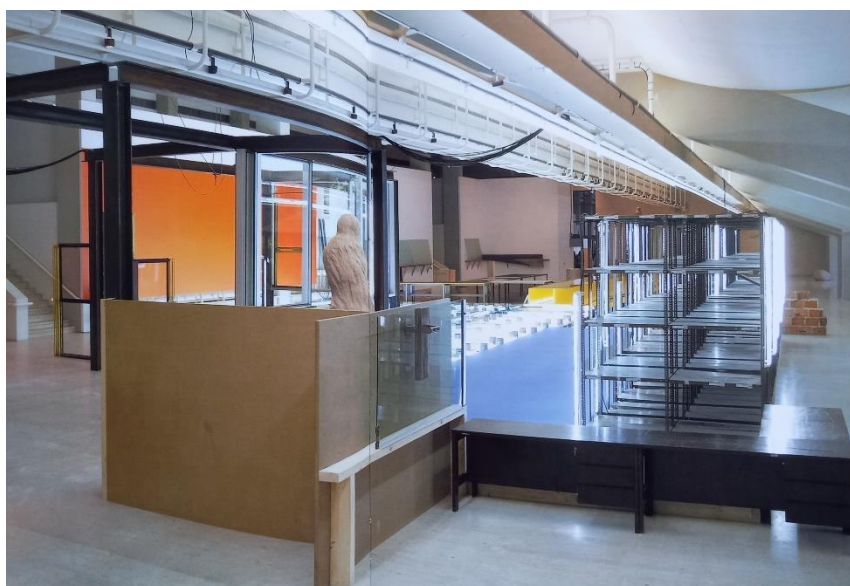


Figura 114- Pormenor do pedestal com figura, da estrutura metálica e do solo preenchido com tubos fluorescentes.

Dieter Schwarz menciona que as superfícies pintadas não fazem intervir qualidades pictóricas, porque a sua cor convoca a neutralidade da pintura industrial, correspondendo também a sua expansão por todo o espaço. A toda a volta estendem-se superfícies transparentes e opacas que ultrapassam os limites da grelha quadricular de sustentação, activando todo o espaço envolvente¹⁶⁵⁵. Os tons esbranquiçados contrastam com as

¹⁶⁵⁴ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.10.

¹⁶⁵⁵ SCHWARZ, Dieter. “Pedro Cabrita Reis. *Fundação*” in Idem. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.15.

superfícies de metal e madeira. A cor forte, quente dos cromatismos de pintura entram em confronto com as tonalidades pusilânimes e discretas das estruturas metálicas, das luzes fluorescentes, das vigas de ferro que encimam a instalação. “As plantas do parque, reflectidas na sala pelos vidros, enriquecem os tons referidos com mais uma nuance”¹⁶⁵⁶. Como toda a instalação está colocada numa sala cujas janelas laterais abertas deixam entrar a luz natural, bem como fragmentos de natureza dos jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, o meio natural acaba por prorromper e penetrar no âmago conceptual da obra. Se a natureza é sentida como uma perda irrevogável, cuja ferida não cicatriza, a naturalidade dos seus elementos integra o espaço artificial, e pela sua imposição concreta e dimensional de uma realidade tangível. Os vãos, simbolicamente implicados na obra da entrada *The White Room (About T.S. Eliot)* reflectem a reprodução do observador em vários momentos de movimentação. Os vãos reais da sala oferecem a realidade imanente da natureza, sem ambiguidades nem segundas leituras interpretantes. A relação da natureza com a obra, torna-se em *Fundação* numa vertente concreta e directa da perspectiva natural com o artificial. Aos vãos que abrem visão para o mundo natural, acrescenta-se o azul, amarelo e laranja, complementadas e acentuadas pelos contrastes proporcionados pela disposição espacial das cores no chão e pelas superfícies dos elementos verticais.



Figura 115- Pormenor da janela que faz a mediação entre o interior da obra, indicado pelos reflexos luminescentes dos tubos e da natureza que penetra pelo lado exterior da Fundação.

¹⁶⁵⁶ SCHWARZ, Dieter. “Pedro Cabrita Reis. Fundação” in Idem. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.15.

Cabrita Reis utiliza elementos que encontra nos mais variados locais e espaços, cujas referências alimentam a identificação matérica, com os desígnios conceptuais por si propostos. A obra *Fundação* representa uma inventariação das formas pertencentes à história da Fundação Calouste Gulbenkian, modificadas e seleccionadas para servirem de componentes práticas e estéticas da conjugação abrangente pretendida. Para Schwarz, o interesse de Cabrita Reis pelos materiais em desuso ou que servem outras finalidades assentes num dispositivo utilitário, não passa por uma exumação ou levantamento arqueológico do lugar. O artista clarifica a situação para desenvolver nele a sua construção, sem deixar de aproveitar o que se lhe oferece. Os blocos de mármore presentes na instalação, não foram criados especificamente, nem construídos de raiz para um propósito, antes, eles pertencem a reminiscências objectuais que desempenhavam um papel construtivo no Museu Gulbenkian. Outros elementos como tábuas de soalho, secretárias e alcatifa, foram encontradas no depósito, bem como as estruturas metálicas que anteriormente estavam no arquivo. A ligação com a instituição não é directamente referenciável, nem pode ser argumentada como um ponto de ligação afectivo entre artista e museu. A sua função não passa pela documentação histórica, nem com a intenção de dar testemunho da existência objectual da instituição. O processo de trabalho do artista, segundo Schwarz, caracteriza-se por aproveitar o que encontra num determinado lugar, começando por aí a sua construção¹⁶⁵⁷.

Os elementos arquitectónicos e de decoração entram na obra como objectos ausentes da sua referenciação prática, relevando a sua autonomia para uma fundamentação de reordenação desviante. A juntar a estes elementos pertencentes à história quotidiana da instituição, Cabrita Reis acrescenta duas peças, cuja autonomia artística diverge dos outros materiais.

¹⁶⁵⁷ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.15.



Figura 116- Pormenor da instalação Fundação, com blocos de pedra, tábuas de madeira, a utilização da cor nos painéis do fundo e a estrutura de tijolos.



Figura 117- Pormenor da obra *Hermes da Vestal Tucia* de Antonio Canova inserida no corpo longitudinal amarelo.

O artista coloca na sua instalação duas obras, um busto de Antonio Canova intitulado *Hermes da Vestal Tucia* e uma pintura atribuída a Jean-Baptiste Camille Corot intitulada *Arredores de Douai*. Estas peças entram em confronto com o espaço, numa primeira aceção, pela sua morfologia finalizada, histórica e autonomia explícita pertencentes ao

domínio da tradição da história da arte. De facto, estes dois elementos representam uma espécie de mónadas enclausuradas na sua própria tradição, na sua própria configuração estética que tendem a resistir à voragem assimiladora da convocação do artista. Ao contrário dos elementos anónimos que o artista escolhe, estas duas peças representam a afirmação autoral de uma entidade singular criadora, cuja função extra-utilitária condicionou sempre as suas existências. Contudo, para melhor entendermos esta provocação metodológica, será importante atentar no seguinte excerto referido pelo artista:

“Nell’arte, la forma è il modo in cui il concetto diviene presente, un probabile encontro iniziatico tra l’artista e l’altro. La trasformazione della forma ci può permettere di scorgere un concetto diverso tale da apparire come un cambiamento di paradigma, raggiunto attraverso l’alterazione del modo di percepire il mondo da parte dell’artista. Guardando il mio lavoro negli anni è possibile identificare una confluenza, una contaminazione o una mescolanza, ottenute grazie alla diluizione delle demarcazioni formali che apparentemente isolano le diverse discipline. Ciò permette da una parte di far diventare più grande la complessità della mia opera e dall’altra riassume il suo dispositivo di interpretazione”¹⁶⁵⁸.



Figura 118- Pormenor da inserção da obra pictórica de Camille Corot numa placa de madeira apoiada numa parede do Museu.

¹⁶⁵⁸ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.9.

Antes de qualquer formulação dispositiva construtiva, Cabrita Reis entende a forma como um conceito sempre presente, sem condicionantes temporais, nem mesmo dadas pela tradição histórica. A forma é resultante de um encontro provável entre artistas, não necessariamente numa relação síncrona, mas talvez diacrónica ou mesmo anacrónica. Cabrita Reis dialoga com Canova e Camille Corot atravessando temporalidades. A transformação da forma perpetrada pelo artista permite que a criação formal ou a sua preexistência estejam sujeitas a uma mudança de paradigma, a uma cesura epistemológica, a uma abertura inusitada por entre as fendas do sentido. Com isto, Cabrita Reis entra em diálogo com os dois artistas seleccionados, de forma a obscurecer o seu legado como artistas inclusivos de um determinado período histórico, propondo novas conceptualizações a partir das suas obras, quebrando a lógica sequencial temporal. O trabalho de junção de vários elementos anónimos com as duas obras de catálogo do Museu Gulbenkian, demonstram uma confluência, uma contaminação, numa conjugação díspar, que como o artista refere, permite uma diluição ou um derruir das demarcações formais, que isolam metodologicamente diversas disciplinas, ou neste caso, diferentes aplicações instrumentais. As peças de artistas misturam-se, neste caso, de forma causal, como se fossem dois objectos encontrados num arquivo ou num espaço não identificado. O busto de Canova encontra-se colocado numa parcela do corpo longitudinal amarelo, e a paisagem pictórica de Corot termina um dos pontos espaciais da instalação, em que o quadro está pendurado numa tábua de madeira encostada à parede da instituição.

De um ponto de vista material, as duas peças confluem na organização do todo estrutural, como objectos contínuos que acrescentam dimensões, texturas, cromatismos, volumetrias que conjugam na unidade divergente da instalação. A materialidade do busto e do quadro prossegue a sucessão de diferentes tipologias e dispositivos tangíveis que acrescentam módulos de contiguidade com as estruturas dispostas e pré-fabricadas, seleccionadas por Cabrita Reis. Porém, de um ponto de vista simbólico a sua inserção na instalação produz uma controversa ambiguidade entre a neutralidade material que se estende à sua volta e a referência artística de um retrato humano e de uma paisagem natural. Num aforismo escrito nos anos 80, o artista refere o seguinte: “tentar descobrir nas obras do passado a evidência da arte contemporânea”¹⁶⁵⁹. Existe, deste modo, uma

¹⁶⁵⁹ REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988, p.27.

latência, uma florescência da arte passada, que permite o seguimento conceitual, teórico, artístico da produção contemporânea. Esta ligação permite verificar um laço relacional entre as peças pertencentes ao neoclassicismo e ao impressionismo e as estruturas actuais do artista. Tanto o busto como a paisagem demonstram princípios corporais e naturais, que Cabrita Reis utiliza na sua obra, e neste caso em particular na *Fundação*.

Se existe o indício do corpo, ou passa pelo corpo a passagem e as movimentações de forma a visualizar os diferentes compartimentos espaciais da instalação, o busto automatiza na escultura figurativa a noção do retrato do rosto pertencente a um corpo ausente. Se se verificam indícios naturais, que se ausentaram da obra, ou que se encontram em suspensão no sentido temático da instalação, a paisagem pictórica representa a figuração pretensamente mimética do espaço natural. Assim, corpo e natureza formulados pela evidência estética das belas-artes (pintura e escultura) oferecem uma referencialidade projectiva da tradução da realidade, numa realidade artística. Esta realidade artística é inserida no tecido englobante da estrutura, como componentes de sugestão directa. A instalação oferece, portanto, duas tipologias de sugestão. Uma ligada a uma sugestão indirecta, onde as estruturas metálicas, os painéis de madeira, as luzes artificiais enformam uma metodologia de construção, assente em pressupostos não utilitários. Outra ligada a uma sugestão directa, onde as obras acabadas juntam-se ao macrocosmo artístico, representado pela instalação, para em relação às componentes existentes, poderem acrescentar módulos referenciais do universo plástico e visual da história de arte. “Essa derrapagem de sentido é afinal uma coincidência entre o objecto de arte e aquilo que será a memória daqueles que o vêem”¹⁶⁶⁰. A elaboração destes elementos acrescenta sentido rememorativo ao entendimento contingencial da obra. As peças finais retiradas dos seus locais habituais incorporam, não uma divergência irresolúvel, mas um acrescento heterogéneo ao aparato material construtivo, pensado e executado pelo artista.

¹⁶⁶⁰ Citação de Cabrita Reis em PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Como serão os sonhos dos cães?*” in Idem. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.25.

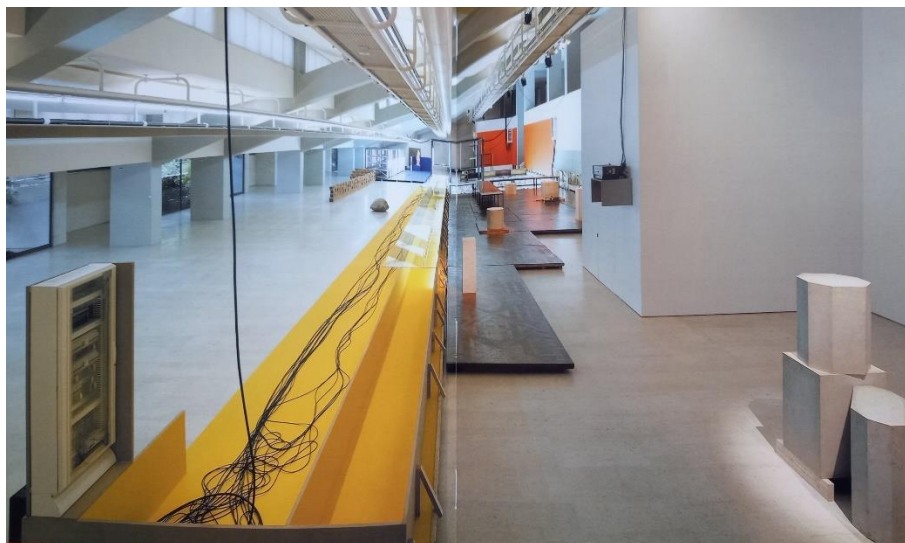


Figura 119- Ponto de vista do compartimento amarelo e dos objectos em seu redor, nomeadamente as placas de madeira, os cabos elétricos, as colunas, a pedra, e as vigas de ferro que encimam a composição.

De acordo com Schwarz as estruturas metálicas que se inserem ao longo do corpo da instalação, com as prateleiras e outras particularidades evidenciadas pela deformação dada pelo tempo, evocam labirínticas projecções kafkianas, a partir dum passado imaginário cujos vestígios foram apagados¹⁶⁶¹. A estes materiais, Cabrita Reis insere outros encontrados em soluções arquitectónicas, como o caso dos perfis de alumínio, das vigas de ferro, de placas de aglomerado, de chapas de vidro e de ripas de madeira. Nesta evocação construtiva, o artista não considera a prática arquitectónica a sua primordial função conceptual de significação e realização.

“come disciplina, l’architettura non è di per sé il centro del mio lavoro. L’attenzione che mi suscita è molto simile a quella che provo per altre discipline, come per esempio la sociologia o l’antropologia, che mi forniscono strumenti di riflessione. Quello a cui si potrà fare riferimento è il mio compromesso intellettuale, estetico e, perche no, anche politico, con il gesto del costruire. Questo è il segno primordiale dell’essere umano nel mondo, che registra in modo permanente, ma in costante precarietà relazionale, come ripensiamo la percezione di ciò che ci circonda. Un tavolo come scultura è un modelo che realizza una fugace visione

¹⁶⁶¹ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in Idem. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.16.

di noi e su di noi, è qualcosa che proiettiamo sull'universo. In questo senso si potrebbe dire che la poesia, più dell'architettura e di qualunque altra disciplina, è prossima alle mie riflessioni in quanto artista"¹⁶⁶².

A arquitectura entra no trabalho pela intuição da construção, pela possibilidade gestual de edificar um símbolo ontológico no material disposto no espaço pretendido. É a partir das relações estabelecidas entre o olhar fenomenológico assente no corpo porjectivo, que as estruturas de construção se designam como lugares de reciprocidade relacional, ainda que o artista identifique este laço por intermédio de uma disposição de precariedade. Contudo, é por esta instabilidade de configuração que atribui à construção uma reordenação do seu campo semântico, ao alargar da arquitectura para uma metodologia aberta à atribuições poéticas e libertárias de pensamento e execução. Um elemento plástico arrancado da sua utilidade, da sua funcionalidade, permite, como expressa o artista, uma fugaz visão sobre o humano, no intuito de a expandir como objectualidade simbólica integrado num módulo metafísico de expressão. Para Schwarz “a construção é uma figura de sinalização, para sugerir lugares criados pelo homem, em contraste com as formas livres da natureza”¹⁶⁶³.

A construção apresenta-se em contraste com a natureza pelo seu índice latente de realização *ex nihilo* pelo homem, ao contrário do meio natural, onde ele mantém uma relação de posse, mas ao mesmo tempo de contingência. De acordo com o autor, as chapas de vidro são assentes sobre frágeis apoios, ou encostadas à parede sobre prateleiras, de forma a enunciar particularidades qualitativas de superfícies transparentes ou opacas. Os muros ganham uma forma provisória de esquisso, na medida em que as paredes de tijolos, que pontuam uma parte esquerda em relação ao corpo longitudinal amarelo, ligados por argamassa foram partidos para que a estrutura interna fique à vista. Com as vigas de ferro, o artista cria no interior da instalação uma rede interligada de linhas e cruzamentos, desenhando no espaço uma cadeia múltipla de ramificações metálicas. Elas formam uma disposição aberta de verticais interligadas, que circunscrevem o espaço sem o fechar. Os vidros duplos colocados a uma altura média do corpo humano, criam superfícies reflectoras que fraccionam a situação e multiplicam pelos seus reflexos. Nesta

¹⁶⁶² REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.10.

¹⁶⁶³ SCHWARZ, Dieter. “Pedro Cabrita Reis. Fundação” in Idem. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.16.

multiplicação inventariam o espaço de maneiras dessemelhantes, organizando os lugares especulares através de uma diferenciação ocular¹⁶⁶⁴.



Figura 120- Pormenor da heterogeneidade material com que Cabrita Reis compõe a instalação.

Percorrendo o corpo longitudinal, vão surgindo ora à esquerda, ora do lado direito, composições heterogéneas, de estruturas de descarga construtiva elaboradas por intermédio de tijolos, plintos onde fragmentos de tijolos compostos por argamassa se dispõem como se de esculturas se tratassem, colunas e cubos de pedra e mármore que inscrevem o seu lugar pela sua formação geométrica, oferecendo equilíbrio na instabilidade informe da instalação. Surgem também pedaços de madeira, dispostos em mesas, em suportes horizontais, elencando a enunciação do trabalho artesanal. Após a disposição do corpo amarelo, surge uma estrutura elaborada pelo aço e por vidro, em que no seu interior dispõem-se uma sequencialidade de tubos fluorescentes, com os seus cabos de ligação a penetrarem no corredor longitudinal amarelo. Estas “luzes fluorescentes e cabos eléctricos são linhas rectas e curvas”¹⁶⁶⁵ oferecem uma metodologia de composição pictórica espacial, no seio tridimensional e volumétrico do local da

¹⁶⁶⁴ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.16.

¹⁶⁶⁵ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.326.

instalação. A luz artificial é um indício da anti-naturalidade com que o artista referencia a perda da natureza. o néon possibilita uma ligação construtora das fronteiras e da organização do espaço, como também uma justaposição da tangibilidade dos tubos e dos cabos com a imaterialidade artificial da luminosidade sempre presente, alimentada pela electricidade.

“a arquitectura transforma e constrói, efectivamente, mas para mim a arte tem de interrogar. Não me interessa o papel da arte como interpretação da realidade, mas sim como um sinal de interrogação... interessa-me a atitude de construir sobre coisas já existentes numa mimesis que nos chegou de outras gerações e que descontextualizo de forma ambígua para sugerir, sempre criando um ambiente de interrogação que permita continuar a corrente de reflexão intelectual e filosófica sobre a existência em si mesma”¹⁶⁶⁶.

A interrogação pertence ao espaço de ordenação íntima, de uma *psicogeografia* designada por Debord, de forma a desenhar ou inscrever percursos nos caminhos salientados pela realidade euclidiana. Deste ponto de vista, o artista explica: “possiamo sempre parlare di un’economia della spazio come modalità di definire i territorio della percezione. Sono fermamente convinto che ogni opera d’arte sia abitabile, nel senso che fornisce all’osservatore un luogo da cui riorganizzare una geografia intima o, se si vuole, crea uno spazio de auto-coscienza”¹⁶⁶⁷. Schwarz menciona que a visualidade da construção de *Fundação* e o seu devir estão sempre em primeiro plano, evidenciado pelo facto dos vestígios do trabalho não serem apagados da superfície final da obra. O que foi utilizado na construção é deixado à vista, fixações e elementos de montagem, não foram escondidos, e a sua utilização, detém o poder transformativo, tal como outros materiais e as suas qualidades, nomeadamente a cor e a textura das superfícies de enquadrar a obra numa unidade constituída por fragmentos díspares. A indiferença plástica ressalta-se pela visibilidade de cabos elétricos, que para lá da sua ligação técnica, assumem redes compositivas de organização espacial. Os cabos tanto se encontram no canal amarelo, tanto se articulam pelo trajecto consequente, derramando-se de caixas instaladas no topo da parede cor de laranja sobre a superfície em vidro, indicando um fluxo torrencial de

¹⁶⁶⁶ Citação do artista em PÉREZ, Miguel von Hafe. “*Como serão os sonhos dos cães?*” in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.25.

¹⁶⁶⁷ Idem. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.30.

linhas negras entrelaçadas umas nas outras. As três caixas elétricas estão posicionadas na vertical, acompanhando uma série sugestiva de pilares¹⁶⁶⁸.



Figura 121- Pormenor da estrutura construtiva de tijolo e da composição industrial com ferro e luzes fluorescentes.

Devido ao apagamento conceptual das metodologias de construção assentes na prática arquitectónica, os elementos que cumprem na sua utilidade funções técnicas, surgem na instalação pela sua significação extra-referencial plástica, que dota o conjunto compositivo, de uma visualidade abrangente, que ao recusar qualquer tipologia hierárquica material, liberta os constrangimentos significantes, de forma a reagrupá-los numa ordenação isenta de pressupostos antecedentes. “Daqui resulta um efeito plástico muito particular, uma vez que não há estetização, nem as formas têm um fim em si mesmas”¹⁶⁶⁹. A metaforização subjacente ao processo, permite que os elementos integrantes da instalação permaneçam em aberto, sem uma cristalização definitiva que os

¹⁶⁶⁸ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in Idem. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.17.

¹⁶⁶⁹ Ibidem.

capture numa essência significativa original. Visto não existir um campo pré-definido, os materiais estilhaçam as assunções pretéritas, de forma a ressaltar figurações, composições, estruturações assentes numa reconstituição narrativa em contínua transformação. Para Schwarz a articulação de peças soltas é comparável à escolha de cores e da sua aplicação na superfície da obra. Daí que tudo o que seja acrescento ao molde de trabalho, implica uma modificação do contexto existente, obrigando a uma nova avaliação dos gestos já executados. Existe uma interação de superfícies e linhas em detrimento do tratamento escultóricos de valores como as morfologias entre espaço interior e exterior, e a sua relação com o espaço envolvente¹⁶⁷⁰.

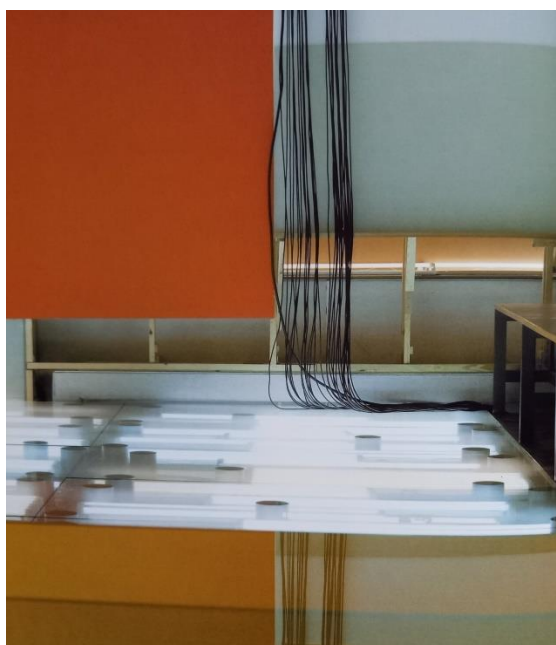


Figura 122- Pormenor da composição heteróclita de elementos, cujo cromatismo, textura, volumetria, variabilidade material enformam Fundação.

Ao mesmo tempo que se verifica uma nova atribuição formal e plástica dos materiais, eles, contudo, não recusam tipologias de interpretação assentes numa semântica histórica e formal. As colunas, os cabos, as luzes, as madeiras, as vigas de ferro, continuarão a

¹⁶⁷⁰ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.17-18.

designar um espaço significativo dedicado às suas morfologias, independentemente da reconfiguração inusitada que o artista proponha. Desta forma, Cabrita Reis explora vertentes associadas à implicação directa dos materiais e das suas estruturas num campo de experimentação, como o caso de *Fundação*, mas também, devolve ao observador um certo apagamento conceptual, ao destituir o grau de aplicabilidade funcional dos materiais. Esta eliminação permite, como Schwarz menciona, que os materiais sejam absorvidos não só pela sua imanência tangível, volumetria, e particularidades objectuais, como também abrindo princípios de plasticidade imagética, uma vez que não se destinam a uma experiência táctil, assente na operacionalidade¹⁶⁷¹. Isto implica que o observador participe em simultâneo no espaço real, identificado pelas referências espaciais que pontuam o lugar, e num espaço de envolvimento íntimo, devido à plurivocidade significativa que os objectos adquirem. Os caminhos assentes na realidade apresentam-se numa contingência fenomenológica, onde o observador vai elaborando à medida da sua movimentação, pontos de vista que em vez de reduzirem o campo de acção, multiplicam-no sob um molde perspectivo de grande variabilidade. “A criação destes pontos de vista origina sobreposições e faz nascer um excesso de imagens que ultrapassa o que nos é dado ver materialmente”¹⁶⁷². Tal como o anti-corpo faustiano de Onfray, ou o corpo-sem-órgãos de Artaud e Deleuze & Guattari, o corpo de *Fundação*, apresenta a liberdade liberta dos constrangimentos orgânicos, que limitam a estrutura numa capacidade funcionante unívoca. A instalação expõe a carga multifacetada da sua organização interna, exposta pelo esqueleto compositivo, disponibilizando o observador a penetrar na sua significação espacial, encontrando para lá dos materiais, um princípio imagético assente na sua metodologia própria de cognição experiencial.

A instalação *Fundação*, para Schwarz convida a ler a obra como se de uma paisagem se tratasse, já que o percurso por entre os vários planos do espaço, acompanhando os diversos materiais em volta dos obstáculos, lembra o modo como o ser se aproxima de uma paisagem, pelo movimento e pela visão¹⁶⁷³. A paisagem contém elementos retirados de várias superfícies de atitudes práticas, de objectos quotidianos, de peças inventariadas

¹⁶⁷¹ SCHWARZ, Dieter. “Pedro Cabrita Reis. *Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.18.

¹⁶⁷² Ibidem, p.18-19.

¹⁶⁷³ Ibidem, p.19.

e retiradas das suas funções originais e colocadas na instalação como sistemas de variegção. Se a paisagem, como vimos em Assunto, em Serrão, em Maderuelo, é uma concepção cultural da natureza, onde o homem trabalha a terra de acordo com os seus princípios formais, a *Fundação*, elenca essa particularidade humana na edificação estética do lugar do homem na natureza. Não um lugar como um retorno, como uma reprodução serial dos elementos naturais, mas uma redefinição poética do lugar natural em conversão com o gesto ontológico deixado no solo pelo ser humano. “Se procurarmos... as dicotomias natureza/cultura, natural/construído, inacessível/disponível, apercebemo-nos de como todas elas são constituídas por elementos culturais”¹⁶⁷⁴. A natureza é indicada pela travessia do espaço, implicada pela acção do corpo, que revelam a presença na instalação, da natureza que surge dos vãos que comunicam com o exterior, que reforçam a reprodução imagética através de Corot, do espaço real e simbólico dado ao observador, e pelo corpo dos materiais, das estátuas que reforçam os três plintos, pelas aproximações antropomórficas que se instalam no sentido construtivo dos elementos e do busto figurativo de Canova.

Cabrita Reis cria um multiperspectivismo, recusando qualquer aproximação sintética de um juízo conclusivo. É pela dissolução de tais constatações, e não a sua fixação, que corresponde à marca mais autêntica da obra, que não esclarece, apenas interroga¹⁶⁷⁵. “Sempre achei que uma obra de arte pudesse ser assim. Algo totalmente mudo, próximo do nada, que colocasse o espectador num olhar permanente. Uma percepção fragmentada, onde o espectador julga reconhecer o que vê, mas não consegue determinar, com precisão, os contornos daquilo que reconhece”¹⁶⁷⁶. O corpo, espaço e natureza na *Fundação* desdobram possibilidades incertas, que se desestabilizam continuamente, mas que configuram num estado de abertura a sua plurivocidade significativa.

¹⁶⁷⁴ SCHWARZ, Dieter. “*Pedro Cabrita Reis. Fundação*” in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.19.

¹⁶⁷⁵ Ibidem, p.17.

¹⁶⁷⁶ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.98.

7.3. Chafes

De onde brota essa fonte inesgotável de criação de uma representação do não-figurável? Para onde nos transporta essa dúplice ferramenta conceptual sensível/inteligível que a obra de Rui Chafes provoca na cintilação retiniana e sensorial das percepções interpretantes? Que intervalo cognitivo opera no entendimento ao serem vislumbradas as incidências inescrutáveis de formas que se remetem às suas sombras? Os estilhaços, fendas, pequenas inserções confrontacionais que recusam o seu habitáculo narrativo historicista, abrem-nos para densidades remotas, mas alcançáveis da nossa compreensão mascarada e transida de imagens populistas e correntes, através da experiência e consciência de algo que se esconde da representação, mas que se oferece como metonímia do mundo, como imagem velada na imagem empírica da representação primeira. Há uma vontade constante de recuperação e transgressão dos valores mediados pela civilização cultural, social. Recuperação pelo seu lado vertical, de assunção ideológica de um passado (paraíso) perdido, em vias de extinção pelas garras opressoras de uma voragem comercial capitalista do mundo. Transgressão pela sua constante agressividade, acutilância, reverberada pelas feridas jorradas das suas composições, ou módulos de pensamento, como o artista as chama, que penetram no interior metafísico de quem as contempla como marcas de inquietação, transmitindo numa igual instância, um sentido de desejo aliado a uma perda potencial, sensitiva, emocional. Essa perda acarreta a necessidade volitiva da arte, que Rui Chafes potencia num contacto provocante, mas ao mesmo tempo harmonioso entre obra e fruidor, numa relação construtiva de reparação catártica e purificadora de grande densidade emocional e intelectual.

A obra de Rui Chafes resiste com todas as suas dinâmicas vitais e conceptuais a codificações de carácter sequencial histórico, no qual não nos permite traçar uma linearidade sequencial entre sucessivos pontos de contacto, influências, contaminações, traços compositivos que permeiem a sua génese composicional, mas pelo menos, uma génese contemporânea, através da qual podemos por meios formalistas e analíticos estabelecer uma correspondência lógica e transitiva entre diferentes períodos estéticos, estilísticos. O seu poder escapa às catalogações fáceis e óbvias que todo uma inventariação histórica a enquadrasse e traçasse uma possível evolução e

desenvolvimento artístico com base em outros corpos, que por analogias formais, sociais, temporais, pudessem corresponder ao tão desejado meio cronológico de domínio e exactidão procurado pelo historiador. Luís Quintais no seu ensaio dedicado a Rui Chafes intitulado *Exúvia, Gelo e Morte* refere que “o trabalho de Rui Chafes é uma singularidade em sentido forte. Não é possível diluí-lo no contexto ou numa mera perspectiva de carácter historicista”¹⁶⁷⁷.

Esta obra parece prorromper pelos recantos a-historicistas da lógica formal, excluindo radicalmente qualquer preocupação de identificação com o *zeitgeist* actual, escapando das entranhas de um presente que tenta sempre sugar qualquer possível demonstração ou afecção de um gesto, de um motivo, de toda e qualquer demonstração perceptiva ontológica, pela afirmação eterna de uma componente sensitiva de perpetuidade: Arte morfologicamente construída não por um *passado* atormentador que suscita uma castradora hierarquização formal, não por um *futuro* caracterizado por um tempo a vir, de possível revolução utópica, mas de um permanente *durante*, sem início nem fim, mas de uma constante reformulação do gesto criador. Esse *durante* potencia os equilíbrios e as distâncias em que o artista se coloca, ao abraçar a sua solidão nas tarefas que propõe como soluções intransigentes da procura da perfeição totalizante da forma, mas, e devido à sua perscrutação humana, demasiado humana, votada aos falhanços interpostos pela impossibilidade de criar a configuração idealizada. Aliás não será por acaso que uma das suas monografias tenha o título *Durante o Fim*. Assumir o fim pela constatação de ruínas que cercam, e que devoram sem qualquer poder de redenção, pela sua violência e constante agressividade no reconhecimento da perda, da ruptura na ligação com o natural, dando ideia de um fim sempre a começar. O que esta obra nos mostra não pretende uma reconfiguração de formas sublimes ancestrais que integraram de forma academizante a *praxis* das belas-artes, nem levar consigo essa pesada carga herdada dos antepassados.

Rui Chafes também não pretende transportar a sua obra para um tempo vindouro, onde será reconhecida como elemento pertencente a um rótulo conceptual destituído de vivacidade e energia. A obra pertence a um tempo sem tempo, sem mediação de um *cronos* legitimador, sem qualquer pretensão de representação social, política, identitária

¹⁶⁷⁷ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.10.

de símbolos de pertença civilizacionais, mas pertencente à volatilidade sensorial humana, ou seja, pela *presença* inquietante e sublime para aquele que a contempla. Presença absoluta daquilo que provoca, mas aconchega, daquilo que é frágil, mas áspero à visão, do que é visível e daquilo que se esconde da ocularidade perceptiva. Uma obra pensada pelo movimento e transfiguração executados pelo corpo, para um corpo sensorial absorvente como local modulador entre o sonho idílico e a inevitável morte. As suas preocupações não se estabelecem exclusivamente com as mensagens em volta dos seus passos de observador, mas pertencem à eternidade de uma condição humana que aparenta não poder conter pela falta explicativa ou biológica os segredos existenciais cuja interrogação se encontra arreigada no pensamento do artista. Rui Chafes pertence ao hoje pela sua presença e pertence ao sempre pela sua demonstração inactual da demanda do inatingível. Experiência alheada da história que contraria o discurso vigente.

Rui Chafes opera no entendimento artístico pela excisão da contemporaneidade global, englobante das relações homogeneizadas, das comunicações igualizadas numa retórica próxima da vacuidade intelectual, onde as promessas são vãs, radicadas por um niilismo profundo e sistemático, num mundo ritualizado pelos dispositivos de poder. A história é impossível. Para o artista¹⁶⁷⁸ a história apenas existe e resiste como uma sucessão de camadas sem poder de uma forma singular penetrar numa mais profunda sem haver escavação de todas as outras, correndo o risco de lá ficarmos presos sem podermos continuar mais. A auto-estrada da informação que percorre os nossos tempos históricos criou uma barreira intransponível com o nosso passado cultural. “O peso e a violência da história impedem o crescimento e a afirmação da flor do Idealismo: todas as crianças pequenas que povoaram todos os séculos com um sorriso estão agora mortas”¹⁶⁷⁹. A partir daqui a cultura toma contornos irreversíveis. O homem perde o elo ontológico que de uma maneira ténue ainda se mantinha, pela sua ausência no mundo, por um mundo que deixou de contactar a sua essência a quem o partilha e que se desintegra na promessa do nada. A partir daqui não ocorre um fim de arte, mas o campo da arte não pode mais prometer nada. Perante o silêncio, o apagamento referencial expressa-se. E pode ser por esta latência pessimista que Chafes se encontra num território de formulações trágicas da

¹⁶⁷⁸ CHAFES, Rui. *O Silêncio de...*. Assírio & alvim, Lisboa. 2005, p.88.

¹⁶⁷⁹ Ibidem

modernidade, pela dialéctica catástrofe/ascensão resolvidas numa inevitável aporia que teimou em caracterizar o século passado, nas suas variantes e desdobramentos artísticos, políticos, sociais que evidenciaram o lado reverso de uma humanidade em contacto com a harmonia.

Os objectos de Chafes evidenciam uma dimensão fragmentária, pela ruína, pela desconstrução do pensamento idealizante clássico, que pela sua díade teleológica visível/invisível, limita o esclarecimento total de quem os observa, permanecendo sempre caracterizado por um rasto de mistério, que se dissolve na invisibilidade do nada, não podendo ser esclarecido, muito menos perceptível o seu ponto de origem ou génese morfológica, provocando no olhar descondicionado a comunicação com algo que lhe escapará sempre da razão intelectual, mas que incorrerá pelo seu poder encantatório, uma captura mágica do indizível que se prende aos recantos do esclarecido mas que permanecerá intocado. A relação entre a visibilidade e a invisibilidade ocorre numa presença simbólica de imagens-pensamento do artista, que não estão, nem podem estar sujeitas à inclusão nas camadas de representação, de imagens tradutoras de realidade palpável, existencial, porque elas delimitam um espaço aurático de constantes modulações significantes, ao excluírem-se de uma faceta mimética, pela representação do irrepresentável, pela demonstração dos interstícios entre o visível e o invisível. As modulações potenciam plurívocas leituras que têm o poder de se desdobrar em tempos cronológicos e geográficos. É o observador cuja presença e cuja visão estabelece relações articuladas com o objecto na obtenção assimilada de *leituras* construídas a partir de si e por si, e que seja ela (a obra) a ser o principal indutor de intencionalidades que se estabeleçam na relação entre eles. A obra só significa algo, quando alguém lhe atribui a sua marca representacional.

A arte de Chafes é uma arte do tempo, no tempo, pelo tempo, cuja formação criativa elabora-se numa relação dimensional temporal e cuja irreversibilidade marca as suas formas na contingência do seu trabalho. A escultura representa uma fisicalidade em ruptura permanente com o espaço, que o violenta, que o atesta com a estranheza da sua presença, cuja longevidade espacial tende a dilatar os momentos confrontacionais marcados pelo tempo. Marguerite Yourcenar invoca mesmo o tempo, como esse grande

escultor¹⁶⁸⁰. As suas *figuras*, formas estendem-se no *continuum* espaciotemporal pela sua fluidez essencial, elementar, caracterizadas pela sua inactualidade dilacerante de uma actualidade eternamente presente. Chafes opera pela descontinuidade, pela ruptura com o agora, mediante um cepticismo mordaz em relação aos códigos contemporâneos de relação humana deceptiva, quando a finalidade principal de uma cultura hodierna, de acordo com o artista, é a de se desfazer em pó ao primeiro toque, de consumo desenfreado e de constante degradação, imbuída de um contínuo exercício de rasura e apagamento reciclável, cuja função esteja de acordo com os efémeros sistemas da moda. “Estamos a viver nos escombros dos últimos dias, mas ainda não sabemos que direcção tomar... Que últimos sentimentos ainda de um mundo que tendia para a perfeição de um Palácio”¹⁶⁸¹?

A estrutura do palácio desabou nas ruínas da contemporaneidade. Chafes abraça essas ruínas como locais cristalizadores pelo infinito das suas possibilidades redentoras que o diálogo obra/espço possa lá fundir. Porém o seu tempo esculpido na memória das suas influências e vivências pertence a um outro domínio tecno-cronológico. O seu processamento conceptual e artístico aceita o legado do modernismo pelos descentramentos e novas localizações que o estatuto objectual sofreu, bem como a sua radicalização perceptual quando inserida num plano dimensional de espaço/tempo que coloca outras possibilidades de (im)permanência da obra com o espectador. Mas ao mesmo tempo não pertence ao presente comunicativo do hoje, mas liga-se a uma identidade arcaica, a uma espécie de vertigem interior, que busca o seu centro nos locais de intensidade expressiva do *eu artista* que possibilita uma reciprocidade sensitiva abarcável pela universalidade de um encontro com um pensamento interno de quem observa a obra. A sua poética escultórica furta-se do encontro sugestivo da objectualidade clássica e da monumentalidade característica de uma *praxis* histórica. As suas obras não revelam, nem prometem a utopia, elas abrem fendas no entendimento observável pela sobriedade formal exposta e por aquilo que se esconde da compreensão directa. O trabalho de Chafes consiste num descarnar até à essência da forma, da modelação inaugural da potência plena, num apagamento total do supérfluo, do que se apresenta em excesso. No entanto as suas formas demonstram uma intensificação dinâmica de fluxos e

¹⁶⁸⁰ YOURCENAR, Marguerite. *Le Temps, ce grand sculpteur*. Éditions Gallimard, Paris. 1983.

¹⁶⁸¹ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.45.

caminhos passíveis de transformações, metamorfoses, dum *corpo* (objecto escultórico) em devir significante, que procura o vazio libertador, repleto de possibilidades além-figurativas que contraria as suas contingências formais de ser objecto.

Se a matéria está sujeita à gravidade, à constituição de um invólucro háptico, tendendo sempre para a queda e consequente degradação vital, a escultura em ferro de Chafes possibilita a leveza conceptual, a tradução da matéria em pensamento, dum lado etéreo e por outro aéreo que desintegra a lógica analítica do monumento tradicional. O ferro apaga-se na sua dureza e peso pela componente plástica da cor, ou neste caso, da sua ausência, onde Chafes as coloca de preto, como símbolo radical e fundamental da vacuidade existencial de um mundo votado ao silêncio. Silêncio, esse que pontua as paisagens oníricas e horroríficas que transpõem o objecto para o local da sua inserção, tingindo negro à sua volta, como lastros de uma perfeição incompleta, ou melhor, integrada na sua impossibilidade do ideal, mas que liberta o fragmento singular, executado pelo artista, ir ao encontro do universal de uma sensação humana.

Esta noção na obra de Chafes que parece contrariar a noção de monumento, ou pelo menos da sua lógica cristalizada num pedestal, pertence ainda a um domínio exclusivo do corpo, do encontro do corpo pela sua organização dimensional e espacial. Corpo aqui é utilizado num sentido abstracto de obra de arte e figurado num sentido de presença em contacto com o toque férreo glacial, testemunho de uma ligação ancestral, primordial, ainda presente como ponto de contacto de máxima intensidade entre o escultor e o material. Bernardo Pinto de Almeida no seu ensaio intitulado *A doce flor da desordem* indica então uma constatação de lugares do corpo na obra, referidos por três tipos de sinais: “de estranheza, de declínio ou de sofrimento”¹⁶⁸². O autor prossegue com a definição de estranheza afirmando que as esculturas excluem uma figuração linear de um contexto urbano moderno, mas promovem outra de uma diferente tradição quase medieval, de corpos-armadura, ou então protésicos cuja representatividade se desdobra pelos tempos futuros, pós-apocalípticos desenhados num horizonte hiper-moderno, lembrando sequências distópicas em filmes como *Blade Runner* ou *Mad Max*. Podemos nesta definição de estranheza, de inquietação, acrescentar que as (des)figuras propostas

¹⁶⁸² ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p. 9.

pelo acto criador em Chafes servem esse lado futurista tecnológico, mas ao mesmo tempo, recordam uma constância eterna de elementos, armadilhas, armas atemporais e passíveis de serem situadas num imaginário paisagístico ancestral e de todos os tempos. Passado e futuro numa comunhão presente. Chafes permite pelos seus objectos uma *suspensão do tempo* para nela revelar corpos em sofrimento, chagas e cauterizações inscritas na pele do ferro pela angústia da finitude, pela ausência de referencialidades explícitas, permitindo-nos situá-las numa realidade compossível ou paralela, espectral e historicamente indeterminada. Barbárie sem causa, estes *antimonumentos* situam-se por entre as ruínas do sentido como imagens de perdição e ascese como abandono existencial num sentido de perda irreparável. “A vida é apenas uma sombra que se move”¹⁶⁸³. Sombras que se desdobram em espaços escuros, colocando os seus corpos fragmentários, individualizados pela estranheza, pela interrogação do conforto orgânico perdido no progresso civilizacional, como fantasmas perseguidores da justificação daquilo que não pode ser contido nos limites da razão. “Acredito que a arte se relaciona sempre com a morte. Quem faz arte, fala da morte... Para mim não existe Beleza sem as marcas da morte... A consciência da morte, a consciência da ferida mantém-nos em vida, deixa-nos despertos...”¹⁶⁸⁴.

As sus esculturas em ferro libertam as noções tridimensionais de escultura, porque o seu sentido permanece em aberto, ao se confrontarem numa dualidade interior/exterior, obscurecendo as acepções formalistas que designam o objecto como pertencente a determinada rigidez estrutural. Chafes opõe-se de forma clara e controversa pelos diálogos analíticos entre as partes contingentes e o todo absoluto, a noção de fragmento e o seu todo monadológico, entre rigor formal e vazio existencial, entre opacidade férrea e transparência do pensamento. Os caminhos férteis introduzidos pelo escultor revelam uma carga excedente de subjectividades e ínvios acessos de *leituras*, ao se re-semantizarem continuamente aquando da sua confrontação num espaço. O que é da ordem do rosto, tem o poder de se transformar em máscara, um símbolo de deleite e luxúria transmuta-se em objecto de tortura e de aniquilação. “Muitas das minhas esculturas vivem

¹⁶⁸³ SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Lello & Irmão Editores. Tradução do Dr. Domingos Ramos, p.173.

¹⁶⁸⁴ “*Conversa entre Rui Chafes e Doris Van Drathen*” in CHAFES, Rui. *O silêncio de...* Assírio & alvim, Lisboa. 2005, p.154-155.

entre a arma e a ferida. São de facto objectos resistentes, com aspecto bélico, mas ao mesmo tempo são feridas abertas. Ficam entre a lâmina e o ferimento aberto e falam do que se passa nesse lugar do golpe”¹⁶⁸⁵. As fronteiras em Chafes parecem esbater-se em prol dum território de puras subjectividades, permanecendo sempre em aberto a diversidade dialógica e analógica que se possa querer estabelecer entre as duas identidades obra/sujeito. É aliás por esta total abertura ao exterior, que o objecto sujeito a constantes dinamizações fractais, fragmentárias, consegue num acto de contínua reinscrição no plano espacial e de pensamento, sucessivas germinações de acumulação e excesso de inscrições significantes nos constantes desvios e ausências que a obra transmite. “Que lâmina abriu, a direito, essas feridas que não falam?... o ferro alimenta quer pela rapina quer pela lavoura e indústria... Escuridão, ocultação, intimidade que não se pode devassar, feridas, frinchas estreitas, prisões vazias. Entradas muito estreitas para penetrar na escuridão da Terra, na escuridão do corpo”¹⁶⁸⁶.

O escultor parece querer indicar que as suas esculturas contêm algo de destruição e algo de proteção. O ferro aniquila e o ferro protege e salvaguarda o desenvolvimento ontogenético. É pelas formas veladas, ocultas dum olhar distanciado e despreocupado com a verdadeira essência da verdade humana, que as formas ao serem perpassadas como Chafes indica por essas feridas, por essas frinchas minúsculas impossíveis de trespassar por um corpo de prepotência ingénua onde não consegue localizar a sua alma, permitem encontrar lugares de presença perfeita em unísono como os ritmos e movimentações telúricas da terra, dos seus constituintes e totalidades naturais que localizam a dor humana sem limites através de uma possível regeneração e subsequente purificação associada às ascéticas formas do pensamento traduzido para a matéria. “Transumante do território que a aporia interior-exterior define, Rui Chafes opera mágica, tecnicamente, no sentido de aclarar a dor, objectivá-la, torná-la máscara, armadura e defesa”¹⁶⁸⁷.

Uma medida que nos parece ser aclarada quando observamos estas obras de difícil categorização formal, estilística, prende-se com a constante e necessária noção de perda da natureza primordial naquilo que rodeia o ser humano. Há uma espécie de perda

¹⁶⁸⁵ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.68.

¹⁶⁸⁶ Idem. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.13.

¹⁶⁸⁷ QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015, p.41.

irreparável, de cesura com uma génese fulcral que nos direccionou num atalho autónomo, hiper-homogeneizado, mas destrutivo das relações dialógicas estabelecidas no contacto entre os dois universos conceptuais. Por um lado, o progresso tecnológico, evolutivo, por outro a natureza, impossível de ser dominada e organizada num dispositivo de controlo humano. Rui Chafes acarreta essa consciência de necessidade desencontrada da actualidade, do *hic et nunc* da sua experiência quotidiana, onde a beleza surge, pois, de um confronto com a violência, com o tempo glacial que anestesia as sensações de conforto em nós. As suas esculturas, como menciona Chafes, percorrem a gélida distância do afastamento, do contacto perene e sempiterno com a mão irreduzível da morte, da situação-limite dos pontos extremos que se tocam num eterno retorno cíclico. Elas operam no entendimento do universo que as rodeia como um rasgão, uma incisão radical na dormência sensitiva pessimista dos corredores informáticos assépticos. Elas não são matéria, no sentido tradicional do termo, elas são módulos de pensamento confrontacionais, de resistência ética e estética, como sinais que contrariam a repressão da beleza, da fecundidade geracional do acto de criação artística.

Rui Chafes afirma, “Tenho necessidade de um outro tempo, de outra coisa mais lenta, mais próxima do silêncio, da sombra, da dor, da beleza e da impossibilidade da beleza, da suspensão do tempo, da solidão, da incomunicabilidade”¹⁶⁸⁸. Na procura da beleza e a sua impossibilidade, a arte do escultor move-se nestas zonas de inscrição que nos remetem para a pureza da coisa olhada através do indizível, do inefável, do inacabado, do irrealizável como elementos de junção percorríveis por intermédio de uma *esperança* eterna do encontro revelador em potência. A diferenciação entre alma e corpo permite que a fuga constante do objecto inominável seja sentido, não como uma ausência física, mas como reveladora dos segredos e mistérios que velam a eterna indagação existencial. Novalis refere a propósito da densidade romântica do pensamento, aplicável aqui nesta situação que “o Indivíduo apenas interessa. Eis por que tudo o que é clássico não é individual”¹⁶⁸⁹. Só pela opacidade do objecto é que certos contactos mais profundos, densos, cognitivos podem ser interiorizados pelos impulsos derradeiros de quem o

¹⁶⁸⁸ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.207.

¹⁶⁸⁹ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.33.

observa. Existe, deste modo, um crescimento espiritual apoiado numa autossuficiência poética, na indagação dos movimentos interiores na exterioridade matéria.

Se por um lado toda a arte que se sucede pelos desenvolvimentos modernistas da abolição do contacto passado, clássico através de pontos estabelecidos entre o dinamizador formalista (artista) e o olhar de fruição (observador), que permitem novas abordagens conceptuais que se reordenam sempre após um contacto entre estes dois polos construtivos da poética construtora da obra de arte, a verdade é que Rui Chafes aceita de uma forma determinada a lógica sempre em constante renovação do modernismo. Contudo, enquanto a engloba pelas suas radicalizações, construções profundas de labirínticas e flutuantes interpretações, também se remete ao silêncio confrontador do espaço social da obra. Um silêncio que revela tanto de opacidade hodierna como de ancestralidade (arkhé) soterrada de forma profunda nas camadas sobrepostas do seu pensamento projectado nas formas realizadas. É precisamente este silêncio desafiador que potencia um perpetuar de um eco afastado do quotidiano elementar, que de certa forma estigmatiza o seu lado contemporâneo, permitindo-lhe posteriormente elaborar penetrantes desafios de intemporalidade e de inactualidade, num descarnar sucessivo até à essência formal, onde o local propício para a revelação da sua intimidade estruturada pertence aos encontros e desencontros com a nossa própria solidão. Uma solidão que apesar do seu *nada formador* que constrói a obra, espelha a improvável, mas presente marca autoral dos processos artísticos que marcam a singularizada força das suas movimentações internas, expostas à luz violenta, mas necessária da visão pública, encoberta para quem não está preparado para a desafiar. Parece existir uma afirmativa e consciente denegação do artista em estagnar a forçosa marca moderna que imprime o seu cunho na obra do seu tempo (no fundo de todos os tempos), na recusa de um diálogo com o presente, localizando antes numa sequencialidade linear histórica e temporal, motivos, sensações e ideias de rompimento com essa linha presente, por uma desordem, desarranjo mental, conceptual, formal que aliena qualquer vínculo com o que rodeia. Alienação de máxima intensidade e projecção perceptual, agilizado por uma improbabilidade temporal, repleto de contradições, declarações contrastantes, enunciadora de uma diferenciação original.

Parece Rui Chafes clamar ou até reivindicar para si e para a arte uma restituição de uma ordem antiga, primeira que se terá perdido pela necessidade histórica de formular

discursividades assentes numa violência imposta à espiritualidade, que parece comandar os desígnios da sua concepção artística. Manuel Castro Caldas no seu ensaio seminal sobre a obra do escultor revela que “o primitivista que habita em Chafes descobre nesse estatuto o poder desmesurado- porque dele se pode dizer que é original, que estava sempre antes- que emana de um código descentrado, esquecido e, portanto, aberto à projecção”¹⁶⁹⁰.

Poética das formas que traduzem no mundo, um mundo interno de grande fragilidade, de ruptura, mas também de grande afirmação de poder de reinvenção. A arte moderna ao longo de todo o século, por todos os seus desdobramentos e desvios revela na sua primitiva estrutura e posterior finalização exposta, uma reciprocidade sónica entre a fantasia, o imaginário e o real palpável, sem nunca, porém, integrarem-se numa identidade una e plena de reverberações de afinidade apoiadas em moldes concretos. A arte para Chafes nunca poderá ter a pretensão de entoar uma finalidade real e palpável dos seus domínios morfológicos, antes, ela tende a transmutar-se nas componentes do real pela ficção, pelo imaginário processual, fantasista daquilo que o artista absorve da sua visão, sensações e percepções. A sua arte projecta assim uma corrente imaginária para uma visão poética, de restituição da perda, do vínculo elementar, que só através duma leitura artística de enorme resistência e persistência a poderá devolver não ao universo concreto, mas àqueles que penetram nos rituais iniciáticos da procura do absoluto, da efabulação ilimitada, para obter ferramentas utilitárias e de função simbólica, para ter o dom, a capacidade de criar mundos no mundo, poder ficcionar a envolvimento da nossa vida. Reinventar o dom da vida, parece ordenar as localizações motivicas de Chafes, pelas marcas de ancestralidade, esquecidas, rasuradas na tessitura do tempo, que através de dispositivos de *revelação* e de *invenção* instauram uma nova ordem, ainda que decorrente da ordem primordial da natureza. Pureza matriz levantada dos escombros do sentido histórico, que se reagrupam entre os interstícios lógicos (pré-modernismo e modernismo), no reencontro do espírito, na reinvenção de um mundo perdido, quem sabe até de um mundo nunca antes existido.

¹⁶⁹⁰ CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.129.

“Acredito na poesia, no seu poder único... O sentido poético é o que desloca o espectador para um ponto onde uma nova construção da realidade pode acontecer. O fim da Poesia é estabelecer um desvio, é quebrar e desconstruir todos os códigos de comunicação existentes, alterar o mundo como os homens o conhecem, abrir fissuras no espaço com sua presença. A poesia não é uma outra linguagem, é, sobretudo, um outro olhar”¹⁶⁹¹.

O olhar em Chafes recupera e promove a floração de um outro sentido, de uma fissura lógica no tecido concreto, em busca do sentimento derradeiro.

Para alcançar uma dimensão poética, Chafes remete-nos, espectadores, para a constante surpresa, pelo espanto provocado, pela perturbação analítica e sensorial que a obra traduz para o mundo das formas tácteis e ópticas. Bernardo Pinto de Almeida refere mesmo que o escultor cria a sua obra “para lançar no seio de um mundo normalizado e burocrático a doce flor da desordem. Para trazer ao dia aquilo de que só se suspeitava na noite mais remota”¹⁶⁹². Daí a totalizante e derradeira cor negra, como um manto fúnebre que vela as inquietações existenciais de um mundo à beira do abismo. Negro como a demarcação ulterior de todas as formas reconhecíveis de instantaneidade explícita, de reconhecimento distanciado e desatento de toda e qualquer mimetização com o quotidiano. O negro persiste e insiste contra a produção alienante de consumo, que Rui Chafes salienta como um empobrecimento crescente, retido pelo imediatismo que entra em controvérsia com a vida espiritual, esta, operante por uma luz ascensional que orienta a sua conceptualização da arte, da vida. Chafes procura a verdade, a beleza escondida do mundo, paradoxalmente inconstante nas suas manifestações diurnas e presentemente contínuas na elevação mental de quem as procura. Há algo de devoto e religioso na sua teorização e prática artísticas, que não reconhece nenhum dogma estabelecido entre o fio divino e o contacto terreno, mas a uma experiência cosmogónica e unificadora de trilhos diversos, associados por uma transfiguração e até de restituição de algo desaparecido entre a alma humana e esse espírito que vagueia pelo éter eterno. Só a partir da experiência própria, única e singular o observador se poderá aproximar do objecto referido. “Para mim, é no e do impartilhável que a arte sobrevive. Ou seja, guardo sempre um espaço para o silêncio, para a incompreensão. E até um espaço para o mistério. Eu só me interesso

¹⁶⁹¹ CHAFES, Rui. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.61-62.

¹⁶⁹² ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p. 16.

pela arte enquanto produtora de uma energia irracional e secreta. A arte é tudo menos comunicação”¹⁶⁹³.

A arte em Rui Chafes é feita de perguntas e não de respostas, ela inquieta, não oferece conforto a quem o procura. A sua concepção idealizante da escultura e da arte necessita de ser artificial nos seus moldes imitadores da natureza original, não podendo estar centrada absolutamente e decididamente na vida e com a vida. A materialidade apenas refere-se a um lado única e exclusivamente processual, estrutural da vida das formas terrenas. Uma vez terminado o processo laboral, a escultura ausenta-se do mundo e ascende ao terreno utópico da ideia, onde a comunicação não é uma opção, mas onde o silêncio enriquecerá de sobremaneira o entendimento do nosso *universo íntimo*. O que que as obras transportam consigo, trata-se de uma aspiração poética, uma límpida força catártica e poderosa de reencontro com um sentido inaugural das dinâmizações dos esplendores energéticos. Uma imposição violenta de um sentimento que se foi perdendo na alma humana, mas que pode ser reacendido pela chama construtiva da sua poética, reavivando essa iluminação persistente na memória colectiva.

Uma das dinâmicas principais e autónomas que a sua obra carrega em-si-mesma, estabelece-se na procura da verdade substancial, pela sua dualidade fundamental entre a perfeição rigorosa e altamente lapidada e depurada das formas elaboradas e o caos, a perda, a decadência que elas revelam quando expostas à luz solar da presença humana. Estas oscilações diádicas que pendularmente se situam entre a rigidez apolínea e a energia vibrátil dionisíaca, libertam a linguagem saturada das significações referentes estabelecidas em equilíbrio estruturado, insurgindo-se contra a limpidez vácuca do pensamento, da transparência fortuita, da escala ordenada dos limites reconhecíveis. Que pretende então Chafes ao situar-se a meio destas duas forças antagónicas e aniquiladoras da banal narrativa usual? Os desígnios do escultor passam pela potenciação da dúvida, da alteração do equilíbrio desmistificado de um inominável, que pretende ser recuperado pelos sentidos inesperados, incómodos, surpreendentes que afloram as espessuras temporais, mentais de aprofundamentos transitórios entre a ordem e o caos. A verdade

¹⁶⁹³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.83.

em Chafes não se baseia na esclarecida e operatória razão epistemológica, de avanços progressivos e tecnológicos.

Chafes acerca-se da verdade pela dúvida, pelo salto de fé impedido de constrangimentos mundanos. Como Novalis refere “Iremos compreender o Mundo quando nos compreendermos a nós próprios, nós e ele somos metades integrantes”¹⁶⁹⁴. No fundo, a obra pretende despertar por estratégias de agressividade, deslocação, intensidades flutuantes transpostas na rememoração de uma consciência poética adormecida no seio do desenvolvimento civilizacional. A arte de Chafes instaura um intervalo entre a razão e mistério, que por momentos, ou pelo menos, nos momentos de fruição, liberta-se das ordens impostas integradas ao longo dos tempos de uma forma continuada e de crescente retração libertária, ao estabelecer valores universais de desalienação, ao obter para si e para quem a observa uma dimensão inesperada e renovadora dos lugares habitáveis pela consciência humana. “Temos de, permanentemente, aceitar e acolher a instabilidade que altera os nossos hábitos para não ficarmos empedernidos, secos, fechados. Temos de aceitar, definitivamente, que o pensamento é sempre provisório, temporário. Só a permanente capacidade de mudança e de espanto para com o mundo nos poderá fazer viver (e não, apenas, existir)”¹⁶⁹⁵.

Chafes, ao contrário, daquilo que possa parecer, não se imiscui num contacto com o universo a partir de uma radicalização anti-humanista, de carácter pessimista, em que as formas desenfreadas de um consumismo atrofiador das sensações naturais adequam-se à uniformização de uma sociedade das massas. Também não o podemos referenciar como pertencendo, ou como que utilizando os espaços da utopia romântica e idealizada da totalidade promissora que a obra de arte pode suscitar ou deixar transparecer. Porque apesar de criticar a sociedade hodierna, o escultor não pretende com isso deixar-se desligar pelos seus métodos e princípios de um mundo que ainda carrega em si a magia inusitada de um primeiro olhar, de uma resplandecência encantada e que só pela pureza da inocência do olhar, afastada das ruidosas cenas urbanas de usura e desgaste fácil se poderá estabelecer. O implícito como formulação do desenvolvimento espiritual. “O explícito não me interessa. Encontrar um olhar erótico onde menos espero, em micro-

¹⁶⁹⁴ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.47.

¹⁶⁹⁵ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p. 41.

relances quase invisíveis... é que considero grandioso, e isso pode advir dos pequenos gestos, dos pormenores... dos movimentos lentos”¹⁶⁹⁶. A sua experiência estética debate-se pelo confronto com as assunções canonizadas da imutável criação artística de uma tradição historicista que debilitam a possibilidade libertadora das morfologias diferenciadas e diferenciadoras que a obra pode em si carregar. Pode-se tentar perceber que a suas práticas instalam-se numa procura de forças, ritmos, intensidades, fluxos enérgicos de possibilidades que pelo desvio à normal ocorrência estética se instalam no seio do ambiente ocular perceptivo, como figurações antitéticas de um mundo corrosivamente translúcido, positivista, colorido.

A contemplação espiritual que Chafes procura imprimir com o seu gesto de derradeira ascese coloca o objecto como fruto intangível de todo o mistério inalcançável pelas justificações normativas do pensamento. Só a complexidade e a densidade apoiadas na visível opacidade física, resultante da sua expressividade plástica, transportarão o observador para patamares de elevação indefiníveis, onde do contacto com o mundo, permanecerá a marca física do seu gesto, potenciando consequentemente futuras concepções cosmológicas em volta das suas paisagens intransponíveis. Pela violência do gesto inaugural, a obra suscita paradoxalmente a irredutibilidade da sua forma e a sua constante transfiguração. A arte de Chafes tem no seu *telos* a intenção de contrariar uma sociedade de crescente alienação das suas estruturas comunicacionais e de intimidade, que se apoiam auto-suficientemente em estruturas mediáticas de virtualidade ilusória, que colocam entraves regressivos nos dispositivos de crescimento e desenvolvimento de variados sistemas de pensamento íntimo, ao se conformarem a técnicas utilitárias de uma linguagem utilizada mais como ferramenta de esclarecimentos processuais, do que linguagem de inquirição existencial. Novalis escreve, sustentando pelo seu idealismo do pensamento das luzes que “um dia deixará de existir Natureza. Ela deverá, gradualmente, passar a um mundo de espírito”¹⁶⁹⁷. Chafes não denega a natureza, as suas constituintes, o solo, a terra original matricial, porém ela encontra-se soterrada pela gestação da ideia implantada nos dispositivos escultóricos que se estendem das suas mãos criadoras como apêndices ou elementos protésicos do seu pensamento. O espírito sustentado na e pela

¹⁶⁹⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.151.

¹⁶⁹⁷ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.79.

natureza, desenvolvidos a partir dos seres terrestres na transição para um mundo habitado pela poesia¹⁶⁹⁸.

As obras servem como inventos construtivos de constante multiplicação e territorialização dos seus significantes, com a sua ausência de referencialidades que alienam a intelecção retiniana numa primeira instância, absorvida subsequentemente pela voragem corporal que assimila pelas entranhas sensitivas o contacto físico com o *corpo estranho* que se encontra ao seu redor, formando caminhos e passagens secretas, por vezes mais armadilhadas que lineares que não prometem a salvaguarda da mensagem de segurança, mas condenam o observador a entrar em contacto com o seu *ser* solitário; recalçado pela opressão interna e externa que o enlaça numa discursividade totalitária; ao clamar pela liberdade do seu poder íntimo e *desejante* efabulatório. “*Estamos sós com tudo aquilo que amamos*”¹⁶⁹⁹. A solidão como meio de superação das contingências alienantes dos sistemas rígidos de organização, aliadas a um frutífero estado onírico que desencadeia múltiplos encadeamentos poéticos que designam as visões ilimitadas do espanto e revelação de uma nova ordenação do mundo. Rui Chafes aforisticamente revela que “quando perdermos a vontade de regressar ao amplo espaço onde conhecemos a tranquilidade dos sonhos por realizar, é porque já não queremos fugir para o único lugar onde a vida alguma vez fez sentido”¹⁷⁰⁰. O sonho como mediador poético entre a arte e a vida.

O sonho materializa-se nas suas composições mediante um silêncio que prorrompe pelos excedentes intraduzíveis que se libertam dos contingentes expositivos e espaciais. Arte do vazio, do fragmento, que Chafes acolhe através das formas metálicas, entrelaçadas, incorpóreas, maleáveis, fixas embora em constante *trânsito*, que se formam a partir do maior ritual mágico da metalurgia tradicional. A transição das qualidades da corporalidade presente da dureza do metal em envolvência etéreas, sintéticas, iluminadoras de qualidades ópticas mascaram as sensações hápticas da sua expressão,

¹⁶⁹⁸ HEIDEGGER, Martin. “*L’homme habite en poète*” in *Essais et Conférences*. Éditions Gallimard, Paris. 1958, p.224-249.

¹⁶⁹⁹ NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.135.

¹⁷⁰⁰ CHAFES, Rui. “*O perfume das buganvílias*” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p. 40.

próximas de um *grau zero* da escultura, ou melhor de um negativo existencial que afirma a sua soberania e plenitude de ascensão espiritual.

“O que é para mim, é relevante na escultura pertence ao domínio do visual, da sugestão e até do metafórico, não do tátil. Acredito que o escultor é aquele que quer ver exactamente o que não está à mostra. Voltamos sempre ao olhar, o olhar que descobre, o olhar que transforma a realidade numa linha, num desenho”¹⁷⁰¹.

Chafes traduz na materialidade escultórica a possibilidade real da elevação do preenchimento concreto de dimensões e variáveis volumétricas espaciais associadas ao peso do objecto, através de uma consciencialização do vazio neutral, de uma crença na verdade como realização esclarecida da serenidade crucial.

A sua conceptualização escultórica assenta num obscurecimento enigmático de envolvências processuais assentes em valores invisíveis das particularidades objectuais de noções tridimensionais, percebíveis que ao contrariar a sua fisicalidade inerente ao material esculpido, parecem levitar asceticamente por meios indefiníveis e incompreensíveis para a tradição clássica escultórica. Chafes contrapõe à sustentação gravitacional das localizações da escultura em referencialidade com o seu local definido, a capacidade onírica da ausência terrena, mundana, ao viabilizar o encontro entre o objecto e o observador pela harmonia cósmica do incognoscível, mediante absorções contemplativas numa alteridade em constante transfiguração. “Só o que é leve e liberto consegue voar, mesmo provindo do mais escuro medo, do mais fundado mistério, da mais obscura consagração”¹⁷⁰². A sua escuridão estética devém de uma compreensão sagaz da existência inexorável da morte, da desapareição no tempo.

No entanto, Chafes com a sua desmesurada procura da beleza em perpétua afirmação, insurge-se contra a letargia da conformação à ordem natural. Verifica-se, todavia, uma necessidade vital de nas trevas ou no caos que o rodeia penetrar nos abismos do nada e de lá resgatar o manifesto do *haver*, da possibilidade de *haver*, de sentir a pulsação das energias latentes no interior donde poderão brotar as *flores da desordem* como Bernardo Pinto de Almeida as denomina, que se libertam dos medos, dos mistérios, e que pela sua leveza instauram a poesia da forma no seio do universo.

¹⁷⁰¹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.142.

¹⁷⁰² Idem. “Prefácio” in NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.10.

Parece existir noite, através do negro nas obras de Rui Chafes. É na obscuridade metálica que elas realizam todo o seu potencial germinativo pelos esquecimentos figurativos ou exclusões dos retratos miméticos do mundo, ao se tornarem habitáculos originais, alheados das premissas diurnas, e de tudo o que isso acarreta de acontecimentos concretos, onde o próprio artista e futuramente o observador incorrem numa espécie de transação sensitiva, albergando em ambos, a interrogação ainda por desvelar depositada no objecto perene que se estende à sua frente. A concretude de um existencialismo a ser realizado, traz em si a violência, a constante agressão da finalidade, da escolha tomada na ordenação da conjugação de razões que compõem os sistemas vitais do mundo exterior. Para o escultor existe uma tristeza, uma melancolia e a nostalgia de um mundo perdido (porém ainda um mundo humano) onde o humanismo e o individualismo poderiam ser as máquinas catalisadoras da acção social, mas que se deixam encobrir pelas formulações totalitárias do pensamento homogeneizado, indiferenciado das suas componentes intrínsecas.

“De madrugada, depois da escuridão que tudo iluminou (mesmo o que nunca pensámos chegar a ver), toma-nos o medo de regressar ao conforto, ao aborrecimento, ao vazio assustador. A noite tem de ser prolongada para o dia não nos devorar a alma: A noite dissolve os corpos, o dia dissolve a alma. Gosto muito de longos dias nocturnos”¹⁷⁰³. A noite surge em Chafes como a possível recuperação ontológica da salvação purificadora do pensamento desobstruído das compreensões terrenas. Porque se a noite dissolve os corpos, o dia como imposição física de rigidez social, contratual rompe inexoravelmente com a intimidade vital da alma, aprisionada nesse féretro humano destinado à aniquilação final. É noite na Chafes para não existir a sensação concreta de corpo, expresso pela sua dinamização orgânica tridimensional. Para não se perceber as estruturações plásticas da sua execução, de forma a responder à interrogação colocada pelo artista. O corpo escultórico em Chafes pode-se dissolver no vazio absoluto do nada, das trevas circundantes, mas ao mesmo tempo, é por essa submersão que poderá trazer à tona das águas gélidas da realidade a vibração lumínica da ideia plantada nas flores negras, construídas como desígnios místicos que se impõem, não pela sua colossal matéria

¹⁷⁰³ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.42.

escultória, mas pelas projecções de ocultação/desocultação da sua força imperiosa ao mesmo tempo da sua enorme fragilidade no contacto com o universo palpável.

Para Chafes “Luz e trevas são a mesma coisa, em ambas reside a mesma energia. Quem possui ouro no seu âmago tem de aprender a trabalhar com ele, para que as outras pessoas consigam ver que, por trás da aparente escuridão, existe um ser de luz, um ser luminoso. A luz vem das trevas, pois é aí que nasce a luz”¹⁷⁰⁴. São estas dicotomias estabelecidas entre a luminosidade e sua ocultação que permanecem centrais nas inclusões conceptuais do seu processamento artístico, mesmo até vivencial, que como Fassbinder nos avisa, *o medo devora a alma*¹⁷⁰⁵. Chafes transmuta esse medo numa reordenação dos sentimentos passíveis de aplicação ao contactar com a sua obra que tanto velam como desvelam a ordenação e a desordem dos fundos íntimos de densa escuridade do observador que mediante as suas acepções ou as suas contingências momentâneas aquando do contacto com a obra em questão, poderão brandir-se em interpretações que promovam uma proximidade com o seu *ser luminoso* descrito por Chafes ao transportar dentro de si a luminosidade fecunda de um *tempo a vir*, como também permanecer na penumbra inquietante da aflicção atemporal da dúvida resistente.

“O lugar ideal da arte são as igrejas, as capelas, os palácios, as grutas, as cavernas, as casas e todos os espaços onde as pessoas vivem e convivem com a arte diariamente... Por isso procuro fazer esculturas em rocas junto ao mar, em praias desertas e em florestas escuras e poderosas, espaços que vejo como gigantescas igrejas”¹⁷⁰⁶. Se a sua obra é exposta nos denominados *white cubes* das galerias, ou nos espaços assépticos dos museus de arte contemporânea, é nos locais inesperados de denominação inóspita ou selvagem, ou monumental historicista, ou mesmo de ambiência tradicional social que ela se dinamiza, contaminando posteriormente os lugares por onde dialoga com a envolvência, pelas suas características intrínsecas de intimidade, de ruptura permanente com os habitáculos da sua estada. Os museus tornam-se locais hospitalares¹⁷⁰⁷ que pela sua neutralidade não absorvem, nem permitem correspondências sígnicas que a floresta selvagem ou locais da natureza podem estabelecer com relações confrontacionais, ou até

¹⁷⁰⁴ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.39.

¹⁷⁰⁵ Filme de Rainer Werner Fassbinder de 1974 intitulado *Angst essen Seele auf*.

¹⁷⁰⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.178.

¹⁷⁰⁷ Ibidem, p.179.

provocando fissuras nos tecidos estabelecidos pelos enquadramentos tradicionais. Isto é, a obra permite desvios à lógica imanente que regula os próprios entendimentos das conceptualizações artísticas, que ao serem integradas em espaços propícios ao descentramento, promovem uma possível individualidade genésica tão cara ao pensamento de Rui Chafes.

Rosalind Krauss escreve que “the logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place”¹⁷⁰⁸. Esta definição é exemplar sobre as definições simbólicas, culturais que a escultura representa para a valorização, inscrição, produção de sentidos no espaço pensado para executar determinadas funções associativas entre os contactos dos dois elementos espaço/objecto. É também Krauss que nos descreve as transformações radicais que a anti-monumentalidade modernista e contemporânea inscreve o objecto, essencialmente autorreferencial numa espécie de *limbo* simbólico, isento de mediações culturais ou naturais, que se oferece à representação analítica, estrutural, de uma forma totalmente antinómica às descrições simbólicas até aqui utilizadas. Com estes objectos, é a condição de produzir sentido, ou de significações que se estabelece numa confrontação com toda a cultura ocidental, o que gerará uma ultrapassagem cognitiva, artesanal dos limites disciplinares, da dificuldade em estabelecer graus de presença e de revelação, no fundo, à impossibilidade de monumento.

“I would say, one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition- a kind of sitelessness, or homelessness, na absolute loss of place... producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential”¹⁷⁰⁹. A escultura parece pois então reger-se por uma espécie de *fundamentalismo formalista*¹⁷¹⁰, por vezes inscrito em significações tautológicas que se remetem para a sua própria constituição de objecto *poiético*, alheado das suas contingentes historicistas,

¹⁷⁰⁸ KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Massachusetts. 1985, p.279.

¹⁷⁰⁹ Ibidem, p.279-280.

¹⁷¹⁰ CALDAS, Manuel Castro. “*regnum peccati*” in CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.121.

espaciais. É na perda do lugar, da ausência de casa, de habitação figurada que a escultura revela a sua orfandade, a sua perda com a ligação aos antepassados. “Há que ser absolutamente moderno”¹⁷¹¹. Uma vertigem no rompimento com a tradição inscreve-a nos lugares demarcados da presença monumental, que recusam o diálogo natural, na exploração supra-abstracta das inacessibilidades interpretativas colocadas nas composições. O possível encontro entre o estes objectos e o observador sustém-se pela relação oblíqua, de não-concordância, entre as pressuposições intelectivas, físicas, de quem olha, e dos estranhos elementos temático-figurativos compostos na *coisa* olhada.

Chafes adquire o seu particular poder sinuoso pela ocupação estrutural de ambas as conceptualizações acima enunciadas. Porque se Chafes opera por uma proliferação heterogénea, contaminada por um solo que é uma ausência de solo, um corpo já ausência em-si-mesmo de corpo, ou até por um tempo linear que é já tempo desviante, herdado dos primeiros modernismos, as suas ocupações simbólicas retornam aos espaços visíveis por uma vontade de ordem, de reflexão sobre a condição humana, pelo rigor calculista com que Chafes *desenha o ferro*, que anseia a redescoberta da beleza num mundo em vias de a perder. A memória de um tempo passado, ou a memórias em vias de uma nova ordenação ou construção, identifica aqui a necessidade operatória e vital em Chafes de colocar as suas obras não nos tradicionais pedestais de veneração e distância, mas nos locais circundantes dos encontros vivenciais de acolhimento íntimo, sagrado, místico.

Se por um lado as esculturas devolvem ao olhar contemplador a estética da perda, da falta de evidência, por outro elas ressurgem nos espaços como símbolos derradeiros de *presença*, de tempos continuamente suspensos ou adiados. *Presença* pela sua inacessibilidade de toque com o corpo matérico, pela impossibilidade de o possuir, senão como elemento intelectual do pensamento. “Os objectos não existem, são impossíveis: breves marcas de uma passagem, relíquias de cujo culto recusamos ficar reféns. Não acredito em objectos, são apenas possibilidades, não são definitivos. Mas as suas sombras são as suas únicas testemunhas: por trás de cada sombra existe um objecto”¹⁷¹². As suas esculturas chegam ao mundo como rastros perdidos de um abandono imperscrutável,

¹⁷¹¹ RIMBAUD, Arthur. *Uma Época no Inferno*. Tradução de Mário Cesariny. Portugalíia Editora, Lisboa. 1960, p.95.

¹⁷¹² CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.51.

presenciadas em espaços negativos, que esperam ao serem colocadas nas mais variadas localizações naturais, ou construídas pelo homem de um tempo já extinto, consagrar as obras por uma verdadeira inversão calculada do espaço de inscrição actual, onde as suas sombras das memórias traumatizantes podem permanecer (ainda que em trânsito) ou habitar como possibilidades de escutar o silêncio no (des)conforto local de um *tempo outro*.

A exposição realizada no Museu e jardins de Serralves em 2022 intitulada *Chegar sem partir* empreende uma configuração abrangente das coordenadas espaciais e territoriais do espaço proposto. As obras utilizadas, desenvolvidas ao longo dos anos de trabalho do artista, estendem-se desde o interior do edifício do Museu até aos jardins, que como o catálogo refere, serviram como inspiração e cenário para uma reflexão sobre a diversidade da prática escultórica de Rui Chafes¹⁷¹³. A exposição revela mais de três décadas de trabalho, em que o título remete para a noção de “ciclicidade do tempo, da repetição infinda de acontecimentos, lembrando que todos estamos sujeitos a esta circularidade, à vertigem abissal do eterno retorno”¹⁷¹⁴. Chegar sem partir, invoca, desta forma, uma produção artística consciente de um início sem princípio, tal como um fim, que não suscita resolução. O tempo estende-se de maneira que a ritmicidade causal da passagem cronológica seja decomposta em ínfimas parcelas, todas elas repletas de significados. “Estou, desde que nasci, no mesmo desenho, desde que nasci a fazer a mesma obra. Se, no fim da vida, chegar a alguma conclusão, uma que seja, julgo eu é bom. Mas também pode acontecer nunca vir a concluir nada”¹⁷¹⁵. Existe, na conceptualização do artista uma esperança de conclusão, de terminar o processo iniciado. Com isto, Chafes não implica um imperativo final na obra que desenvolve, porque a conclusão afasta dela a abertura significativa pretendida. Por isso, o tempo é de eterno retorno, é de ciclos intermináveis, em que uma obra acaba onde uma outra começa.

Nesta exposição estão patentes as noções desenvolvidas de corpo, espaço e natureza de uma forma integrada na paisagem do museu ou dos jardins, onde as esculturas tanto se oferecem como impõem resistência ao local de inserção. Percebemos ainda, que existe

¹⁷¹³ CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Vol. 2. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.113.

¹⁷¹⁴ Ibidem.

¹⁷¹⁵ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.127.

em Chafes uma contínua tensão e resistência de interpretação formal da escultura, onde os títulos das obras, tanto oferecem como se afastam de comunicações abertas temáticas. A ambiguidade rege, assim, os módulos estéticos das estruturas expostas pelos espaços de Serralves, onde se apresentam pela sua aspereza simbólica, pela sua persistente clausura, como objectos estranhos, inquietantes, como pela sua paradoxal maleabilidade, pela sua leveza e ligeireza conceptual, oferecem à cognição fenomenológica, um sentido de insustentável leveza do ser¹⁷¹⁶, tal como em Kundera. Looock, fala de um nomadismo escultórico¹⁷¹⁷, para caracterizar não só a estruturação das peças como também o seu local divergente e as forças dinâmicas que a obra propõe nesse espaço. Percorrendo o itinerário proposto pela exposição, a primeira obra que o observador encontra, integrada nos jardins exteriores que antecedem a entrada do museu, denomina-se: *Chegar sem partir*. Doris van Drahten caracteriza a escultura como um sistema referencial directo à natureza, segundo o princípio da *natura naturans*, neste caso de *sculptura sculpturans*¹⁷¹⁸, onde a escultura tende a cada momento a recriar-se. A estrutura da obra verticalizada sob um eixo central, que como um sistema arborescente, vai crescendo e dinamizando a sua altura, tonando-se mais fina à medida que cresce, é caracterizada por Drahten a partir do seguinte excerto: “um torvelinho de folhas. Um fenómeno natural. Uma presença que permanentemente se renova”¹⁷¹⁹.

Todo o movimento espiralado, confronta-se em si, pela justaposição entrópica de várias camadas sobrepostas de chapas, que como palimpsestos férreos, organizam-se de forma exógena, heteróclita, em relação a um princípio organizador. O vórtice entrópico inicia-se na sua base, elemento de maior robustez, para numa ascensão em espiral suscitar a movimentação das folhas e ramificações de uma árvore, que tal como num sistema rizomático, abandonam as suas posições iniciais, para se incidirem em renovações morfológicas com outros elementos.

¹⁷¹⁶ Título de uma obra de Milan Kundera.

¹⁷¹⁷ LOOCK, Ulrich. “*Dar uma forma à escuridão*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.34.

¹⁷¹⁸ DRAHTEN, Doris van. “*Sob o signo da espiral*” in Ibidem, p.62.

¹⁷¹⁹ Ibidem, p.63.

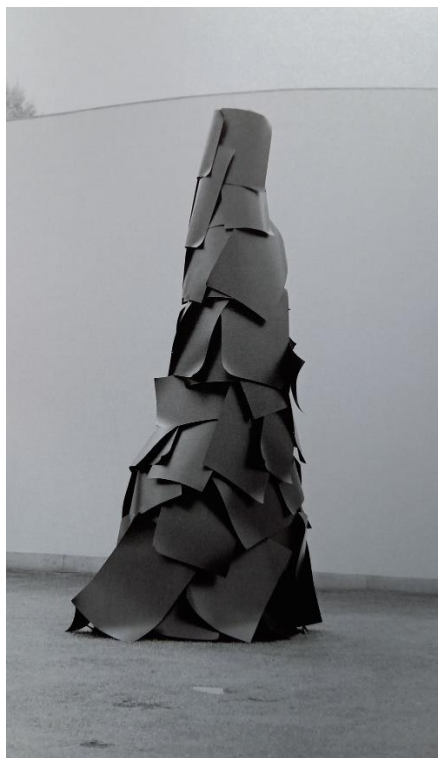


Figura 123- Rui Chafes. *Chegar sem partir*, 2022. Ferro, 612x215x327 cm. *Chegar sem partir*.

A assimilação das folhas simbólicas do ferro, é feita de tal forma desorganizada e volitiva, que o movimento que ela oferece à paisagem e à visão observadora, reproduz-se pela agitação em devir, pela incessante mutação dos elementos caotizados numa coordenada vertical. O corpo da árvore, inventariado por Chafes pelo seu ferro maleável, dúctil, que se metamorfoseia aparentemente sem dificuldade orgânica, promove a instabilidade material, normalmente associada ao ferro. Se o ferro designa as particularidades tangíveis da dureza, da imutabilidade formal, que oferecem resistência ao seu manuseio e consequente trabalho, Chafes, oferece a partir do elemento férreo, a leveza da folha que se eleva ao ar da imaterialidade poética. Vergne, refere que as obras de Chafes chegam sem ter partido. Elas abrem as suas estruturas ao espaço para se tornarem mediadoras de uma intersecção espaciotemporal, caracterizadas por uma interrupção que nega o vazio na mesma medida em que são negadas pelo vazio¹⁷²⁰. A árvore que chega sem ter partido,

¹⁷²⁰ VERGNE, Philippe. “*L’oeuvre au noir*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.19.

canaliza os vazios do espaço para se afirmar como um elemento divergente da continuidade semântica do lugar de inserção. A obra chegar num preciso instante em que a sua configuração se encontra num contínuo vaivém morfológico, onde as partes do todo, tornam-se indistintas, mesmo indefiníveis no conjunto aglomerado de partículas orgânicas. É como se um organismo se tratasse, como se houvesse vida no âmago escultórico, que governasse as direcções cambiantes dos seus elementos, que pelo seu crescimento, dinamização, progresso, penetrassem no espaço dedicado a outras partículas, pela inexorabilidade do seu crescimento.

“Cada obra é sempre mais complicada do que as nossas pobres teorias”¹⁷²¹. Rui Chafes determina desta forma, a quase impossibilidade, ou a extrema resistência que os seus objectos escultóricos oferecem à iluminação interpretante. Dentro do Museu, o observador experiencia uma das mais radicais experiência sensoriais, propostas pelo artista, onde num espaço ausente de luz, coloca 5 elementos escultóricos serializados, dispostos ao longo de uma parede, na horizontalidade. A peça denomina-se *Tranquila ferida do sim, faca do não*. O observador é convidado a penetrar na penumbra, na escuridão total, para quando a sua configuração retiniana se habituar aos trâmites limitativos lumínicos, perceber cinco elementos que irrompem da parede, ajudados visualmente por ténues projectores de luz que incidem nas estruturas de ferro.

Esta peça pode ser a metáfora mais contundente de toda a conceptualização do artista, que não a negação da cor da peça é novamente demonstrada, mas agora, alargada para o próprio local expositivo, como uma espécie de contaminação oscilante de desequilíbrio e de perda de lugar, de ausência de casa. Atentemos no seguinte excerto: “O mundo dentro de uma gota de água. Uma casa, um jardim, uma montanha ao longe, tudo no interior de uma gota de água. Uma floresta dentro de uma catedral reconstruída até ao infinito. Escondo-me de mim próprio, procuro a beleza e a sabedoria”¹⁷²². Há na possibilidade artística do artista, a necessidade poética de reconfiguração, de reordenação, de demonstração divergente da realidade processual.

¹⁷²¹ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.19.

¹⁷²² CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.44.



Figura 124- Rui Chafes. *Tranquila ferida do sim, faca do não*, 2000/13. Ferro e projetores de luz, 300x27x78 cm. (5 elementos). *Chegar sem partir*.

A arte catalisa a intensidade, da mudança de plano conceptual, da verdade para o logro, para o ardil manipulador, com que Chafes determina a sua realização artística. A visualização das suas peças, obriga o observador a um confronto inevitável com o espaço que o rodeia, com o universo formal que se estende à sua volta, porque deste modo, a realidade acaba por consumir, por obscurecer a percepção da obra. A gota de água, detentora de todo o mundo, acaba por sofrer a visibilidade, ainda que camuflada, de uma percepção paralela à realidade. Como é que o artista pode então esconder-se de si próprio, no velamento radical, onde a beleza e a sabedoria podem ser encontradas?

Tranquila ferida do sim, faca do não possibilita o mundo dentro de uma gota de água, tal como promove o esconderijo perfeito, pela total ausência referencial, pela engação completa e atemorizante da luz racional, efectiva que incute na obra, uma série de considerações extra-estéticas ou extra-conceptuais. A escuridão oferece a máxima situação-limite da transgressão dos moldes da visibilidade, onde o observador se sente

por momentos completamente perdido, desorientado espacialmente, em que o medo chega por instantes a incrustar-se na sua movimentação. O espaço é negado e o corpo escultórico é sub-repticiamente enunciado por pusilânimes focos de luz, imperceptíveis em primeira instância, mas que se vão desvelando à medida que o observador vai ganhando coragem para se deslocar, para iniciar o processo deambulatório espacial. A obra toma contornos paradoxais, quando o observador percebe que no meio da instabilidade e do caos visual em que penetrou, as obras apresentam uma morfologia serial, de continuidade, oferecendo a segurança da ordem, perdida há instantes. Chafes refere: “a minha margem de manobra com o ferro é realmente pequena, exige um rigoroso domínio da técnica, mesmo que o destino seja o espanto”¹⁷²³. Não existe, deste modo, espaço para o desequilíbrio construtivo, para inexactidões de configuração, a obra deve ressaltar a precisão numa imaculada perspectiva do trabalho com o ferro, mesmo que o resultado seja o espanto. Este espanto, nesta precisa obra, pode tanto ser encontrado na perfeição simétrica e rigorosa dos cinco elementos que estabelecem ritmos homogêneos na parede, como pelo obstáculo concreto da luz que se apagou, que foi eliminada do espaço, para melhor aprofundar, para melhor experienciar a proposta estética de Chafes. De novo a elaboração paradoxal da apresentação da obra. Talvez a ausência de luz seja o motivo, para o observador se desvincular de vez das amarras que o prendem ao universo mundano, para penetrar, quase como um rito iniciático, nas evidências negativas que a instalação promove. A negação da luz potencia as sombras de que o artista menciona, pela dinamização anti-objectual do espaço, que através do silêncio e da invisualidade, o observador pode entrar numa dimensão mais profunda ontológica, onde necessitará de recorrer às suas estratégias íntimas para percorrer o desafio com que se depara. Pascal Quignard explicita que “la lumière n’accueille pas l’ombre, puisqu’elle l’éclaire. Plus encore, en émettant sa clarté, la lumière extermine l’ombre”¹⁷²⁴.

¹⁷²³ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.86.

¹⁷²⁴ QUIGNARD, Pascal. *Les larmes*. Gallimard, Paris. 2018, p.179.



Figura 125- Rui Chafes. Não quando os outros olham II, 1996. Ferro, 18x21x21 cm. Chegar sem partir.

Por vezes as sombras precisam de claridade, precisam da luz que demonstra a sua formatação tangível escultural. É o caso da próxima obra que o observador vê, após a experiência-limite da escuridão. *Não quando os outros olham II* prossegue a exposição pelo contraste antitético à obra antecedente. Se a penumbra permitia ao observador uma exponenciação íntima de particularidades internas de perscrutação no seio da intangibilidade, esta obra condiciona o olhar pela máxima apresentação, pelo aclaramento total, onde os focos de luz se intensificam na espacialização absoluta do espaço em branco. Este espaço, que se trata de uma sala de exposição do Museu, é deixado vazio, numa abertura totalizante para a obra de pequenas dimensões lá se instalar. A instalação dos dois elementos escultóricos vampiriza a exploração espacial, de forma a canalizar a atenção e a focalização perceptiva nos sapatos, captados num momento de mobilidade, mas cristalizados numa irredutibilidade material. Contudo, parece haver uma espécie de continuidade conceptual entre as duas peças, que apesar da sua vertente morfológica antinómica, conjugam-se numa proposta semelhante de inquisição e de procura. Na peça *Tranquila ferida do sim, faca do não*, o observador é deixado num ponto zero de eprcpção e cognição visuais, onde necessita de dispor-se como agente mediador que faz a

ligação entre o seu corpo e o corpo escultórico, por meio da negação de luz. O corpo parece que tacteia no espaço vazio, perscruta com o olhar interno referências espaciais inexistentes que o façam mobilizar-se na demanda de um foco referencial. Em *Não quando os outros olham II*, a fenomenologia activada do observador é convocada pela acção deambulatória, porque em vez da penumbra, agora o espaço encontra-se altamente alumiado, perfeitamente integrado num molde visual absoluto, mas, o objecto escultórico minimiza-se numa quase imeprceptível materialidade, que pela sua dimensão obriga o observador a procurar. Esta procura, contudo, não se insere num sentido háptico, do toque no espaço numa condição cognitiva e motora, mas num sentido puramente óptico, visto que os sapatos férreos ocupam uma parcela micro-estrutural na macro-estrutura global, definida pela sala de exposição. Há um princípio corporal que se deixou apagar pela sua invisibilidade, ficando dele, apenas os vestígios acessórios. O corpo ausentou-se do espaço, como condição de sombra, como condição negativa anti-objectual, que no espaço lumínico não pôde aparecer, por temor à luz intensa da demonstração. Talvez entre a obra anterior e esta, a diferença seja marginal, apenas concernente às designações que a luz formula na evidência plástica do espaço, porque de facto, aquilo que o observador pressente, tanto na penumbra, como na claridade, pertence ao domínio fantasmal de uma sombra de um corpo ausente. Esta presença da ausência reforça a condição estrutural e formal com que Chafes pontua o desenho dos sapatos, que em pleno movimento, parecem trair a imobilidade escultórica. É como se alguém estivesse dentro deles, mas não fosse perceptível a sua morfologia corporal.

A escultura, como Loock refere, deixa ver o seu interior, pela abertura concedida aos pés simbólicos que pertencem àqueles sapatos. “O interior é um vazio e todas as articulações são determinadas pelo invólucro exterior... nada mais existe que explique a forma da superfície...”¹⁷²⁵. A ausência de explicação, contudo, abre-se a um princípio de identidade e de referenciação antropomórfica, pelo início interpretativo que as formulações dos sapatos oferecem ao espaço real e ao espaço referencial do observador. No fundo, as sombras instalam-se nas dobras do sentido, nos interstícios referenciais, em que nesse vazio, permitem uma significação que recusa a possibilidade mimética ou

¹⁷²⁵ LOOCK, Ulrich. “Dar uma forma à escuridão” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.35-36.

reprodutiva. Contudo, os sapatos serão sempre perceptíveis como uma continuidade pertencente ao reino antropocêntrico de pensar o espaço, de percorrer o caminho, de alcançar algum lugar. Neste aspecto, referimos a importância da construção como habitação de Heidegger, onde o espaço espacializa, de forma a integrar a carga simbólica, que instala o lugar, os sapatos. O espaço deixado por preencher, obriga o espectador a desdobrar-se pelos recantos e coordenadas da arquitectura da sala, de forma a poder encontrar o símbolo, que sub-repticiamente se encontra no solo, como que perdido, como que encontrado, talvez em acto de fuga. Com este sentido do espaço, percebido como arquitectura, Chafes indica que “o artista, ao contrário do arquitecto, tenta arranjar o maior número possível de problemas, não de soluções; formula perguntas, não respostas. Talvez por esta razão se diz que a arte é absolutamente inútil, não tem uma função...”¹⁷²⁶ os sapatos formulam interrogações e não respostas, intensificam aporias e não demonstram camadas interpretativas segundo o *logos* racional. Os sapatos abrem-se a uma dimensão que acaba por extravasar os limites definidos do espaço de exposição, epla metáfora volante que carregam em si. A sua leveza, enunciada pelos calcanhares que se encontram levantados do chão, potenciam a ruptura com a noção de equilíbrio promovido pela horizontalidade absoluta do repouso. A sua movimentação apresenta o devir metamórfico, que na ausência de corpo figurativo, prometem a esperança de alcançar algo, de mudar de direcção para não empedernirem, tal como Chafes refere numa citação já mencionada.

Num dos corredores do museu, Chafes coloca a instalação *Medo não medo*, que condicionam a movimentação do observador, que num modelo interruptivo, designado por Rosalyn Deutche oferecem resistência à travessia facilitada do espaço. A instalação consiste em 30 elementos em aço, dispostos nas mais variadas posições ao longo do corredor, de forma a bloquear, ou pelo menos a dificultar, a passagem da sua finalidade arquitectónica. Os elementos, formulados por intermédio de tubos rectilíneos, configuram-se pela sua variabilidade dimensional, pela sua posição diferencial, que tal como a obra *O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* de Alberto Carneiro, potenciam a configuração de um espaço próprio dentro do espaço originário. Se a obra de Carneiro é desenvolvida com elementos naturais, aproveitando o seu conceito de segunda

¹⁷²⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.121.

natureza para formular uma naturalidade poetizada pelo homem, o canal de aço em Chafes, oferece também um percurso original, no seio da configuração apriorística existente. Voltamos novamente ao espaço violado, ao espaço intersticial, esventrado no espaço inicial, a partir da reordenação motívicas e programáticas propostas pelo artista.



Figura 126- Rui Chafes. Medo não medo, 1988/1988/2022. Aço e bolas de golfe, Dimensões variáveis (30 elementos). Chegar sem partir.

O corpo do observador é levado a presenciar a dificuldade do trajecto enunciado no local, activando para isso, um conjunto dispositivo de estratégias de passagem, que implicam um desdobramento em múltiplas posições corporais, de forma a ultrapassar o caminho. Esta passagem ínvia traduz-se na dificuldade do desenho territorial e na identificação de Chafes com a dureza, com as soluções precisas de construção. Chafes explica que:

“O meu trabalho, particularmente, requer um aspecto rigoroso também ao nível técnico e formal. Ele passa por isso. Linhas bem definidas, volumes bem acabados, cor uniforme... perfeição levada ao limite, sem perder as limitações do humano, claro. Esta procura do rigor é integrante do meu programa conceptual,

digamos assim, e o trabalho também vive disso, sustenta-se nesses princípios... O meu caminho passa por linhas afiadas, pontas lancinantes, formas rígidas – o que impõe grande exigência técnica”¹⁷²⁷.

As soluções formais e técnicas evidenciadas pelo artista contrastam com a solução espacial apresentada no local de exposição, porque, se existe uma perfeição funcional almejada e declarada no aparelho conceptual, a sua apresentação representa uma dificuldade acrescida, onde o observador tem de a experienciar. As linhas afiadas, as pontas lancinantes, as formas rígidas traduzem não só as soluções plásticas evidenciadas pela matéria, mas também se impõem no espaço pela sua irredutibilidade e inflexibilidade morfológica.

Nuno crespo refere que os corpos, os do observador e os da escultura, tocam-se e a sua visibilidade é obstaculizada pela presença de um outro. “Vencer a opacidade de um corpo e conseguir ver apesar dessa opacidade e escuridão essências, é a sua ambição maior”¹⁷²⁸. Esta citação pode ser incluída em quase todas as obras do artista, mas aqui, neste caso em particular, demonstra a dificuldade em transformar essa opacidade, dada habitualmente pelo negro, mas neste caso pela apresentação concreta de um espaço bloqueado, em perspectiva aferente à luz significativa. A visão apesar da opacidade traduz-se no sucesso em transpor o território armadilhado da obra, que na dificuldade deambulatória, convoca novamente um estado interno de solução de continuidade, de forma a ultrapassar o perigo iminente. Tal como a penumbra, tal como a luz no vazio, as linhas de aço perfiladas ao longo do corredor, enquadram o observador numa perspectiva divergente em relação aos esquemas tradicionais de visão, oferecendo mais problemas que soluções, impondo a sua presença conflitual com o espaço, de forma a potenciar a sua estruturação autónoma, auto-referencial, impondo-se nele, pela sua própria criação espacial. Deste modo existe “um envolvimento do espectador com o espaço real escultórico que não é uma activação da escultura, mas a sua criação”¹⁷²⁹. O espaço real é transmutado pela formulação, ou melhor, pela reformulação do local, por parte de Chafes, cabendo posteriormente ao observador desbravar o caminho criado.

¹⁷²⁷ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.174.

¹⁷²⁸ CRESPO, Nuno. “Shut your eyes and see” in Idem. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.40.

¹⁷²⁹ Ibidem, p.44.

Para Crespo, esta activação do espectador não se prende com uma activação da escultura, porque vai para além disso, ultrapassando em larga medida a consciencialização morfológica das suas partes integrantes. O observador detém o poder de a criar, de a configurar pela contínua contingência, dependente de cada posição individual e de cada entidade singular, que experienciará a obra de maneira contextual e em permanente mutação. Assim, a obra não se configura numa única morfologia conceptual, porque se é certo que a sua estruturação é implantada nas paredes, pela rigidez processual concreta, a sua travessia abre-se a possibilidades sempre cambiantes, de atitudes renovadas, não implicando códigos de reprodução serializada. Cada entidade experienciará de forma particular os desafios de acesso e ligação que o corredor oferece. Para Maria Filomena Molder, em *Medo não medo*, tudo se tornará mais hostil, mais perigoso, subversivo, pois os observadores serão obrigados a transpor a passagem repleta de tubos presos a várias alturas de través entre as paredes do longo corredor que desembocará na entrada¹⁷³⁰.

No exterior, pelos jardins de Serralves Rui Chafes, imbuído de uma noção site-specific integra as suas peças em sítios escolhidos pelo próprio, que ajudam a representar um desígnio intuído pela concepção estética desejada. “Ter... projectos especiais para um lugar, é a situação que mais me interessa e com a qual mais me identifico”¹⁷³¹. Neste preciso lugar, o artista expõe, canalizando a percepção ambígua, para a apresentação escultórica na natureza. Contudo, os mesmos problemas levantam-se pela representação contínua que medeia a peça e o espaço. Será a peça um complemento significativo que atribui uma noção reforçada dos elementos naturais do espaço de integração, ou será ela um elemento disruptivo da elementaridade natural da natureza?

“Num museu ou num White cube, estamos num hospital. Um hospital onde chegam as peças órfãs, que perderam o seu sítio e o seu território. Vejo as galerias, os museus e todos os espaços neutros como asilos, hospitais ou clínicas onde chegam as obras muito doentes, que não têm onde cair e já perderam o seu terreno... Esperamos sempre que possam regressar a casa um dia, reencontrar o Mundo...”¹⁷³².

Saindo do museu, as peças pode ganhar forma, tomar vida, no seu regresso simbólico a casa. Deste modo, Chafes esclarece que os espaços galerísticos ferem as peças, retirando-

¹⁷³⁰ MOLDER, Maria Filomena. “A ferro e fogo ou Todas as janelas fechadas” in *Ibidem*, p.49.

¹⁷³¹ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.177.

¹⁷³² *Ibidem*, p.130.

lhes o élan vital necessário para as suas assunções formalistas, conceptuais e interpretantes. Contudo, o paradoxo instala-se quando a inserção delas no plano natural é destinada a uma reclusão, a uma camuflagem, a uma manipulação espacial, dificultando a percepção dos observadores, ou pelo menos, impondo desafios. Desafios estes, que na sua simbologia conceptual podem tomar contornos físicos, levando a acção do corpo a ganhar uma dimensão concreta de adversidade e objecção. Estas dificuldades prendem-se com integrações em locais remotos, arredado dos trilhos habituais de passagem, onde a própria luminosidade natural é colocada em causa. A instabilidade visual enforma a representação objectual proposta pelo artista.



Figura 127- Rui Chafes. *Was erschreckt Dich so?*, 2008/09. Ferro, 440x92x80 cm. Chegar sem partir.

A obra *Was erschreckt Dich so?* revela um objecto colocado entre duas árvores dos jardins de Serralves, que pela sua dimensão imponente, de quase quatro metros e meio, induz, tal como o título sugere a uma relação causal de temor, de medo perante o objecto inquietante que espreita por entre os troncos. Doris van Drahten, questiona se o susto do observador, que de repente se vê enclausurado num enquadramento natural, repleto de

árvores frondosas que limitam o horizonte visual, fechando os limites de movimentação para se deparar com uma escultura que desorienta, não será por sua vez o susto do objecto, que parece escalar os troncos em direcção a uma ascensão vertical indefinida, numa fuga do solo do mundo. “Mas porque será que neste caso é tão óbvio o apelo ao espectador? Não poderia ser também ao animal que foge árvore acima em pânico? Talvez precisamente dos seres humanos”¹⁷³³? A dialéctica estrutural prende-se com dois factores que contribuem para a lonjura perceptual e interpretante, porque se de facto, existe um princípio regulador que se dirige ao observador pela imposição do medo, do desafio penetrante, que desconfigura a segurança da deambulação, existe também um princípio desregulador na natureza, pela imposição de uma carga antropocêntrica que contamina o espaço natural, imaculado pela ordenação cíclica e pela simetria dos ecossistemas. Rui Chafes caracteriza a manifestação artística desta forma: “a maravilhosa violência da nossa vida, que nunca pede desculpa. Viver em cima de uma árvore, as costas vergadas, os braços esticados, a cabeça de prata. Para quê? Fome, indómita fome. Fome de contacto nas palavras e no corpo. Na arte”¹⁷³⁴. Essa fome indomável, não domesticada, prorrompe pelo desejo abrangente de tudo abarcar e de tudo penetrar pela contínua violência imposta ao lugar. A violência em Chafes talvez seja sublimada em desafio estético, em produção escultórica, que não impossibilidade de assumir a culpa de uma existência, coloca-se do lado arcaico, distante, metafísico, de um regresso à natureza impossível, mas simbolizado pela presença estranha de um objecto lá depositado.

Was erschreckt Dich so? configura-se num deslizamento serpenteante do seu corpo, manifestado pelas suas contorções e movimentos descendentes inseridos numa dinâmica gravitacional concreta, representados por linhas enérgicas que ocupam a tessitura espacial, que se desenhavam no lugar como manifestações quase orgânicas, que lá habitam. “Tal como acontece com a respiração, manifesta-se nesta capacidade de se sustentar no espaço a força de um princípio vital. A gravitação é vital, é uma condição de vida”¹⁷³⁵. O princípio vital rege toda a disposição corporal de se manifestar num espaço concreto, pela

¹⁷³³ DRAHTEN, Doris van. “*Sob o signo da espiral*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.69.

¹⁷³⁴ CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.19.

¹⁷³⁵ DRAHTEN, Doris van. “*Sob o signo da espiral*” in Idem. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.70.

sua imposição material, sujeita aos limites transicionais de movimento, de peso, de volumetria, de ocupação. A peça que desce em cascata, contorciona-se diante dos olhos do observador, como uma entidade biológica em pleno movimento, cristalizada num devir irreduzível férreo. Dentro da estranheza, da divergência onde se manifesta o objecto, a sua presença oferece uma linha de continuidade ilusória com o espaço natural. Se é certo que a sua identidade não corresponde à naturalidade primigénia da natureza, a sua habitabilidade, a sua ocupação pela violência, pela força, pela imposição estratégica de colocação, suscita problemas de semântica, na caracterização da natureza do objecto em si. Contudo, Chafes coloca a seguinte interrogação: “se a noção de sagrado for totalmente banida, como será possível ao homem estabelecer hierarquias de valores e seguir uma ética? Temos razões para ter medo, não temos?”¹⁷³⁶ Surgirá o medo de uma condição teológica perdida numo civilizacional de crescente secularização, ou será pelo medo, que a luz espiritual e divina foi-se apagando na temporalidade cronológica até à actualidade? Trata-se de uma aporia irresolúvel, mas se de facto, existir um princípio de interpretação, pela inevitabilidade metafórica que o título sugere, poderá o objecto representar os desígnios serpenteantes da cobra do Éden, que por entre as duas árvores (árvore da vida e árvore do conhecimento), espreita para o observador como enigma e como mensagem camuflada?



Figura 128- Entrada da instalação Travessia.

¹⁷³⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.33.

Prosseguindo nos caminhos dos jardins de Serralves, o observador depara-se com uma fachada arquitectónica inserida no território natural, cuja porta abre para um interior subterrâneo, em que, conforme as escadas se vão desenrolando pelo espaço interno, a luz vai sendo mais escassa, mais rarefeita. A obra que se esconde dos olhares inquisidores do plano do solo, denomina-se *Travessia*, e a partir dela, “dá-se um regresso à escuridão, mas agora descendo até ela para dentro da terra. Há imagens-gesto que tomam a dianteira em Rui Chafes, uma delas, que nesta exposição conhece um momento inaugural, é a do esconderijo subterrâneo”¹⁷³⁷.



Figura 129- Rui Chafes. *Travessia*, 2022. Ferro e betão, 197x86x67 cm. Chegar sem partir.

¹⁷³⁷ MOLDER, Maria Filomena. “A ferro e fogo ou Todas as janelas fechadas” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.50.

O esconderijo subterrâneo oferece a possibilidade da penumbra, tal como a obra *Tranquila ferida do sim, faca do não*, mas em vez, da escuridão ser condicionada pela manipulação artificial do espaço do museu, a negrura do subsolo, torna-se numa instância real de percepção interna. Esta percepção dimensiona-se numa escala interna do interior do ventre da natureza, onde apenas um vão se desenha acima da colocação do objecto. Esta luz, embora ténue, permite desenhar visualmente os contornos que se revelam pela gradação lumínica, por uma espécie de *chiaroscuro* escultórico que oferece insinuações formais, no interior deste habitáculo do subsolo. A interpretação das relações entre a luz e a sombra, contribuem para uma impressão ocular de contornos figurativos que emergem do plano real, assinalando as volumetrias e diversos enquadramentos justapostos por graduais posições de contornos reflectores da imperceptibilidade clarificada. Se o plano é tridimensional a pusilânime luminosidade e o negro mate da escultura, contribuem para uma bidimensionalidade pictórica, vista de uma percepção mais afastada. Desta posição as diferenciações de profundidade, definem as formas dinamizadas pelos diálogos dos volumes com a distribuição espacial da distância, salientando um jogo de representações ambíguas na construção de gradações subtis no plano de inscrição. A uma perspectiva de maior proximidade, o observador começa a perceber os desenhos volumétricos com maior nitidez, como maior segurança, que contribuem para a morfologia estrutural do elemento escultórico.

A figura objectual, de difícil categorização apresenta-se ausente do solo, como que levitando pela sua força dinâmica, bipartida em dois elementos simétricos, que contribuem de certa forma, para consubstanciar a ideia de um organismo vivo. A estrutura de grandes dimensões oferece resistência à determinação esclarecida da interpretação racional. Se de facto, é um organismo mutável, a sua corporalização não reproduz alguma semelhança com uma qualquer particularidade vivente cognoscível. É como se este corpo tivesse sido dilacerado, esventrado, e apenas tivesse restado o seu esqueleto compositivo, enunciado, pelas limitativas insinuações de grades costais que perfilam todo o eixo vertical, encimado por superfícies convexas circulares. Vergne refere que as esculturas de Chafes, nas suas tensões contraditórias, invocam em si uma luta entre a luz e a escuridão, entre a permanência e a fugacidade, entre a leveza e a gravidade, entre os

cromatismos da natureza e os anacromatismos da escultura¹⁷³⁸. A escultura *Travessia* representa a contradição natural de formular uma figuração racional de um qualquer reflexo mimético. A sua condição passa pela contínua travessia entre a luminosidade e a penumbra, entre a violência e agressividade formais evidenciadas pelas linhas, arestas, posições desafiantes da escultura e a leveza etérea esvoaçante que se desprende do solo de integração. Esta obra representa as noções de corpo, espaço e natureza de uma forma sintética, espelhando a condição conceptual da obra de Chafes. O corpo dá-se à visão em igual instância que oferece resistência à sua penetração significativa. O espaço acondiciona a obra, como lugar de visualidade ao mesmo tempo que condiciona as relações fenomenológicas que o observador possa com ela formar. A natureza potencia um lugar fundamental para Chafes colocar os seus objectos, na igual medida em que nega a sua plena inserção, oferecendo uma representação anfibológica de grande instabilidade. A evasão substancial da escultura representa a importância da sombra corporal, a noção de orfandade de que menciona Castro Caldas em relação ao espaço, e a simbologia evasiva, mas integrante do subsolo, do interior do ventre da natureza. Existe deste modo, uma integração e negação, uma presença e uma ausência, uma materialização e uma imaterial ideia formal.

“Vejo a obra de Rui Chafes entretecida numa teia em que se misturam o espaço familiar da sensação e percepção e o espaço que excede o ponto de vista terrestre, nessa corda equilibrada entre os números de circo que a força da gravidade sustenta e a queda no espaço sideral, numa suspensão do mundo onde ele vive, caminhando rumo a um mundo que não se avista a olho nu, um sonho com origem num estado de vigília exacerbado”¹⁷³⁹.

¹⁷³⁸ VERGNE, Philippe. “*L’oeuvre au noir*” in CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.19.

¹⁷³⁹ MOLDER, Maria Filomena. “*A ferro e fogo ou Todas as janelas fechadas*” in *Ibidem*, p.53.

Considerações Finais

Neste trabalho procurámos traçar um mapeamento conceptual que integrasse os conceitos de corpo, espaço e natureza no *corpus* de obras, particularizando a produção escultórica, de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, promovendo metodologias de abordagem aos casos de estudo e as obras seleccionadas.

Numa primeira fase e com base nas leituras que nos levaram ao enquadramento das três noções conceptuais propostas, atendemos a uma formulação abrangente, escolhida dentro das quase ilimitadas possibilidades, de forma a poder estruturá-la em noções de corpo, espaço e natureza. Estas noções resultantes viabilizaram uma possibilidade de definição para cada noção, aberta, orgânica, pontuadas ao longo da tese, movendo-se através de um plano real, experiencial, capaz de se integrar posteriormente na relação dialógica com a obra dos três artistas escolhidos. Procurámos inserir estes processos e mobilidades conceptuais numa abrangência temática, programática, que reforçaram a polivalência não só dos conceitos utilizados para corpo, espaço e natureza, mas também as dinâmicas dos conceitos ancorados na obra e pensamento de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes. Com isto, as explorações das convergências mencionadas permitiram um efeito transgressor, multidisciplinar, no qual, por intermédio de correntes de ligação disciplinares, foi-nos possível uma estruturação diversificada, de vários campos de efectuação, promovendo transições e flexibilidades afastadas de uma simples orientação linear. Os conceitos ancorados nas noções de corpo, espaço e natureza alicerçaram-se numa metodologia assente nas premissas retiradas das leituras efectuadas em fontes e bibliografia sobre a obra dos três artistas. Numa ulterior instância, os programas reunidos nas três noções entraram em diálogo, de sustentação e iluminação das facetas salientadas ou em diálogos de contradição ou de controvérsia com os objectos de estudo. Este vaivém temático, reproduz os nossos intentos para a presente tese, na medida em que quisemos traçar um itinerário conceptual, assente na heterogeneidade espelhada pelo estudo contemporâneo da esfera artística.

Os objectos de estudo salientados do *corpus* de obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, prende-se com a categoria tridimensional da escultura, da sua imposição no

espaço, na sua instrumentalização material, convocada a partir do meio natural, pensada como convocação física aberta ao diálogo com o universo senciente. Visto a presente tese centrar-se no *corpus* de obra de três artistas, cujo raio de acção se situa na arte do pós-guerra, as categorias da celebração do monumento, da sua narratividade e da sua imposição figurativa, são postas em causa pela crescente autonomização e discursividade tautológica da escultura. O meio escultórico aparece-nos na obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes como uma exploração ligada às tematizações suas contemporâneas, daí termos convocado para as noções de corpo, espaço e natureza uma série de obras de outros artistas ligados às práticas e conceptualizações perceptíveis nos três artistas em estudo. Não podemos afirmar, todavia, que as suas obras não impliquem uma constante percepção e integração dalguns conceitos da escultura clássica, nomeadamente na sua execução e na sua referenciação. Estes surgem como premissas para uma investigação centrada nas morfologias de actualização do campo escultórico manifestado na segunda metade do século XX.

A noção de corpo foi destacada, em primeira instância, pela evidenciação material que a escultura proporciona e as relações dinâmicas que efectua num determinado contexto espacial atendendo às manifestações proporcionadas no observador, portador de uma própria fisicalidade, passível de ser integrada numa metodologia fenomenológica de sciência. Com isto, foram convocadas várias manifestações retiradas de autores inseridos em várias áreas de estudo e investigação, de forma a projectar canais hiantes, desimpedidos, de ligação, atendendo às latitudes promovidas pelas obras escultóricas dos três artistas. A noção de espaço foi explorada tendo em conta as manifestações de centralização e gradual importância que a esfera artística concedeu ao espaço. Nele, manifestámos uma espécie de evolução do pensamento, artístico, filosófico do espaço, tendo em conta, saliências, pontos de contacto, vértices cimeiros, aproveitados para uma reunião heterogénea de abordagens múltiplas, tendo em conta a própria produção dos artistas em questão. Carneiro, Cabrita Reis e Chafes promovem nas suas investigações conceptuais e execuções plásticas uma relação com o espaço, caracterizada pela importância e centralização concedida às manifestações tridimensionais da escultura e a sua consequente inserção numa dinâmica de integração no meio espacial. A natureza, surge com especial importância na obra de Alberto Carneiro, pela utilização de elementos naturais e pela sua complexificação de representação e adequação ao meio natural. Este

conceito é alargado à obra de Cabrita Reis e Chafes, que pressentem na natureza, não um veículo directo de apropriação, de reprodução, mas de questionamento, de interrogação sobre o seu desaparecimento da face da narrativa artística. Tendo estas premissas como base, o nosso interesse prendeu-se com uma composição conceptual, que privilegiasse a relação do homem com o meio natural, a sua instrumentalização de forças naturais e a agressividade e violência exercidas sobre o homem. Em seguida, procurámos uma especificação de conceitos veiculados pela própria produção natural, tendo um reflexo especular na visibilidade contaminada por assim dizer, que o homem, maravilhado pela sua simbologia e afectado pela vivacidade orgânica dos elementos, se deixa influenciar. A natureza entra, por assim dizer, na produção artística contemporânea, tanto pela exploração de forma premeditada das forças da terra e da realização da obra a partir delas, tanto como um meio virtual de referenciação indirecta.

A produção artística de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, permite-nos perceber que apesar da exploração evidente da massa e do volume, características da essência organizacional da escultura, existe uma produção estrutural desenvolvida como uma sucessão de elementos, que não reforçam somente a articulação entre corpo, espaço e natura, mas que revelam e promovem uma integração divergente entre estes três componentes. A escultura, ao abandonar o pedestal, tenderá a ocupar posições estratégicas estrategicamente pensadas, onde o lugar de outrora, neutro e muitas das vezes imperceptível, passa a uma categorização espacial, de interior ou de exterior, partilhando o mesmo plano de acção que o espectador. Este espectador emancipado¹⁷⁴⁰ e implicado, entra numa relação fenomenológica com a obra em questão, deambulando activamente, numa percepção sequencial, rompendo de vez com a ideia de um espaço abstracto, ideal, para se associar numa dimensão real, de procura e obtenção mediante a acção. Influenciados pelas teorizações minimalistas, conceptuais, os três artistas dimensionaram a escultura a partir de estratégias compositivas diferentes, mas assentes na mobilidade de um corpo activo no espaço, atento ao meio natural.

A noção de corpo é distinguida pela sua pretensa aproximação mimética à reprodução natural, como no caso de Carneiro, pela sua relação tautológica com o objecto extra-

¹⁷⁴⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions. 2008.

artístico, como atesta a obra de Cabrita Reis atesta, pela sua morfologia inquietante e tentativa de romper com a inevitabilidade tridimensional, particularizada por Chafes. A noção de espaço é apresentada como um sistema de apoio às dinâmicas que as obras apresentam, centralizando-o mediante as propostas em questão, como vemos em Carneiro e em Cabrita Reis, ou como espelho referencial para a proposta teórica e plástica da obra de Chafes, na qual a escultura tanto se promove como elemento central, como se esconde pela sua manipulação artificial no espaço. A natureza é directamente convocada na obra de Carneiro, como uma referência central, primordial, em que tudo dali deriva, seja a execução plástica, seja a integração espacial num meio puramente natural ou mimetizado pela sua representação. Em Cabrita Reis, a natureza pode ser envolvida como lugar específico integração, mas, enquanto elemento referencial é utilizada pelo recurso à transposição metafórica, em que os objectos artificiais ou sintéticos representam a ausência de elementos naturais, como o caso da água ou da luz. Em Chafes a natureza pode ser apresentada pelas particularidades referencias abertas à interpretação que a escultura promove, mas essencialmente, a importância do meio natural é-nos dado experienciar pela importância atribuída pelo artista à noção de *site-specificity*. Com a especificidade do lugar, Chafes integra as suas obras no meio natural, como ponto de convergência ou divergência com a organicidade do lugar, pretendendo enfatizar a simbologia de pertença ou de orfandade, veiculadas pela sua produção artística e textual.

Para Alberto Carneiro, vimos que a noção de corpo tanto implica a materialidade do suporte, posteriormente elevada a forma e a percepção senciente, do artista e do observador, na posse fundamental da execução, numa primeira instância, e na interpretação e fruição numa ulterior instância. É, nas palavras do artista, que a posse da matéria não contém em si alguma espécie de significado físico. O significado que pretende ultrapassa a mera materialidade, da simples possessão, deslocando a carga significante para um nível profundo de realização: “a unidade entre a pessoa e a obra, entre o ser e o estar. Não se pode estar sem ser, nem se pode estar sem estar. Esta posse é qualquer coisa que está mais no sentir, é profundamente pessoal e implica metamorfoses na consciência do que é a arte e a vida”¹⁷⁴¹. O corpo é elencado, a partir desta ideia, como

¹⁷⁴¹ *Antologia Autobiográfica* in CARNEIRO. Alberto. Arte vida/vida arte. Museu de Serralves, Porto. 2013, p.69.

uma âncora simbólica, válida tanto para a evidência do peso, da gravitação, da volumetria, da massa escultórica, como para a interpenetração de veículos simbólicos, poéticos, metaforizados de um corpo em vias de desdobramentos múltiplos. Com isto, a própria simbologia presente na natureza, inculcada pelo homem nas suas deambulações em sentido figurado, ao nível de uma representação de ultrapassagem física, permite a Carneiro desenhar a metáfora interior na experiência exterior do corpo material. Desta forma, a materialidade tridimensional e a poética juntam-se num enleio de aprofundamento das raízes ontológicas do ser, numa aproximação cósmica do objecto de inquirição estético e conceptual.

A obra, no entendimento do artista, revela-se ao mesmo tempo que nega os processos que a suscitaram. Este entendimento tanto pode ser validado pela utilização de materiais e instrumentos tradicionais, pelos quais o tempo de execução e os ritmos correspondentes derivam de uma periodização referente a metodologias analógicas, como pela maquinação tecnológica, cuja velocidade de codificação e reposta determinam o digital da decisão, na demanda de uma unidade indeterminada. “Nos actos de talhar uma obra de arte numa rocha ou numa árvore ou no processo de a construir pelo jogo de palavras e de conceitos coloca-se sempre o primado da metáfora”¹⁷⁴². Este primado poético, representa a possibilidade do encontro do corpo material da obra, com os corpos circundantes do local de integração, nomeadamente, os objectos de diálogo natural, ou os observadores. Na realização da obra, Carneiro pensa através de uma atitude binária de execução e de fruição, na recriação à sua imagem e semelhança em permanente evolução, compreendendo a importância da definição que atribui ao corpo, de subtil, sem, contudo, a poder comunicar numa estratégia nominalista, visto a sua essência pertencer ao reino da indizibilidade. A obra pode propiciar o inominável deste encontro do corpo material com o corpo subtil¹⁷⁴³.

“Em arte o meio não é a mensagem. Embora ele possa afectar a comunicação estética, não a pode determinar; e não poderá ser o seu fim. Daí a dificuldade de escolha ao nível da mediação, que terá que integrar nela todo o processo gerado e libertar a obra para a

¹⁷⁴² *Apolo redime-se... e sacrifica-se em Diónisos*, 1995 in CARNEIRO, Alberto. Alberto Carneiro. Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia. 2001, p.182.

¹⁷⁴³ Ibidem.

plena fruição e sua conceptualização”¹⁷⁴⁴. Desta perspectiva, percebemos a dificuldade da apresentação material que a ideia artística tem para Alberto Carneiro. O corpo material, pensado e executado pela sua instrumentalização, não pode ser o fim atribuível à organização estética dos desígnios do artista, antes, ele encobre um meio físico de exploração de sistemas recônditos; intuídos por Carneiro, ou incutidos num interior da matéria, de forma a poder organizar e dinamizar uma relação de mediação entre a ideia conceptual e a intensidade instrumental de trabalho. O corpo actua como mediador, quer entre a matéria escolhida e o artista, quer entre a ideia concebida e a sua materialização. A obra resultante, para Carneiro, não pode ser prefigurada em imagens e ideias preexistentes, correndo o risco de falsear o seu sentido. Deste modo, não existem figurações às quais se possam reduzir, mesmo analogicamente, devido à sua habitabilidade conceptual enquanto mutações do ser poético, decorrentes de articulações abstractas que se libertam, de forma a poderem formar imagens, relações, ideias, gerando a sua própria linguagem. É neste sentido, que as significações encontradas e entendidas por cada entidade, são passíveis de formular dispositivos de fruição, cuja realidade deriva das projecções incutidas, espelhadas pelas necessidades poéticas profundas por intermédio da matéria evidenciada pela obra¹⁷⁴⁵.

Para Pedro Cabrita Reis, o corpo serve como modelo antropomórfico de aproximação à escultura, sem, porém, o representar num sentido puramente figurativo. A sua utilidade para o corpo, preenche uma aproximação ao sentido ontológico, de ocupar, de inscrever um gesto no território, de deixar marca, no fundo, de construir. “Na verdade, não modelo, não sou um demiurgo, isso é um problema que Deus tem de resolver sozinho, eu sou um construtor. Estou em eterna oposição à Natureza e a Deus porque, como construtor, sou o homo faber como oposto a demiurgo”¹⁷⁴⁶. A modelação, ocupação escultórica, não interessa a Cabrita Reis, pela sua pretensão criacional, referenciada pelo traço divino. A construção, pelo contrário, permite a mácula, a imperfeição, o desequilíbrio humano, na edificação de gestos e traços deixados, como forma de sobrevivência poética do rasto do

¹⁷⁴⁴ “O Outro por ele mesmo” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.34.

¹⁷⁴⁵ “Momentos/Fragmentos/Analogias” in Ibidem, p.52.

¹⁷⁴⁶ Frase de Cabrita Reis em CASTRO, Laura. *Pedro Cabrita Reis ou a mais ampla jurisdição sobre o tempo e o mundo* in Pedro Cabrita Reis. *Árvore- Cooperativa de actividades artísticas*, Porto. 2018, p.15.

homem no mundo. O corpo surge como dimensão primordial de referenciação, de habitabilidade, de possibilidade de inscrição nas suas obras, pelo seu carácter dimensional, incutindo um sentido de escala e de aproximações antropomórficas, mas ao mesmo tempo, explorando uma dimensão poética de habitação no universo.

Cabrita Reis utiliza uma tipologia abrangente e díspar de materialidades, de corpos objectuais, que pela convocação e ordenação singular, compõem um tecido tridimensional repleto de intensidades e densidades texturais. Neste sentido, o artista menciona que “in quello che faccio e in quello che sono, tutto há lo stesso valore ed è l’oggetto in sé”¹⁷⁴⁷. Não existe, uma escala gradativa e qualitativa de valores nem de tipologias hierarquizadas de valores, mas uma sincera reunião heteróclita de *assemblages*, dispostas de forma a poderem oferecer ou potenciar uma latência poética de visionar o mundo. Esta visão, permite em igual instância, uma percepção de aglomerados de matérias estranhas entre si, como permite uma inovação, acima de tudo, uma ultrapassagem da teleologia funcional dos objectos utilizados. É o artista que confessa que “não viria a abandonar nunca esta curiosidade pelas coisas perdidas ou abandonadas. Fui-as trazendo para casa, ao longo dos anos”¹⁷⁴⁸. Estas coisas, funcionam numa dimensão real da sua evidência objectual, mas que, ao perderam a sua carga operacional, integram-se numa espécie de codificação nominal, isenta de função. Os objectos são indicados pela sua interpretação tradicional, sejam eles, tijolos, poços, granito, madeira, mesas, tábuas, tubos fluorescentes, destituídos de carga de concretização, numa leitura de reordenação estética, convocada pelos sentidos.

Estes materiais aglomerados compõem corpos inquietantes aproximados de casas, de excrescências urbanas delapidadas, de ocupações construtivas onde a interrogação da habitabilidade, surge como premissa fundacional, no pensamento de Pedro Cabrita Reis. O artista confessa que existe a possibilidade de as suas obras serem, afinal, habitadas. A intuição que leva a tal pressuposição, prende-se com a ausência que nelas se manifesta. “Como se alguém tivesse passado por ali, como se alguém tivesse deixado as luzes acesas e saísse. Como se alguém se esquecesse de fechar a porta. Ou deixasse um copo de água

¹⁷⁴⁷ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.24.

¹⁷⁴⁸ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.43.

meio cheio sobre a mesa”¹⁷⁴⁹. O corpo é manifestado na obra, pela sua ausência, pela contextualização contingencial de algo ou alguém ter deixado um objecto ou um traço de vida no momento que se ausentou. A dialéctica da representação, manifestada pela conjuntura presença/ausência, enforma as possibilidades da existência humana, enquanto ser de habitação, ou enquanto presença ontológica no rasto evidenciado pela construção. Existe, deste modo, uma contínua pressuposição do corpo humano, como referência em vias de depositar a sua marca, ou em vias da sua desapareição. “A nostalgia de representar, figurar o que se não pode conhecer, perfis, figuras etéreas sobre cemitérios de muitas cores, humanidade absorta”¹⁷⁵⁰. Esta nostalgia condiciona toda a percepção que Pedro Cabrita Reis executa na ordenação e convocação material, reunidas na obra como um aglomerado de instâncias particulares de existência.

A presença ausente, dificilmente localizável, é nas palavras do artista, percebida como um sintoma de perda, dum lugar ainda ou já não habitado, cujos traços necessitam sempre de serem *re-gestualizados* ou reordenados. A necessidade de restabelecer um lugar de compreensão do pensamento nascido da experiência da obra, é representada pela utilização de corpos inseridos numa dimensão arquitectónica, como o caso de portas, janelas, muros e mesas que tendem a multiplicar as direcções e os sentidos¹⁷⁵¹. Desta maneira a reunião de materiais heteróclitos, para o artista, significa o aporte material de diferentes mãos, de diferentes contextos e utilizações, bem como finalidades, indicando caminhos de aproximação, mas de texturas, materiais e temperaturas diversas. “Ficam uma à outra ligadas porque assim era possível e, ainda que estranhas, acabam por se moldar entre si, fazendo um corpo aparentemente único. Há sempre um processo de violência subjacente à harmonia entre diferentes”¹⁷⁵². O corpo, heterogéneo na sua construção e organização, devém singular na unicidade da reunião e propósito do artista.

¹⁷⁴⁹ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.94.

¹⁷⁵⁰ REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.182.

¹⁷⁵¹ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.10.

¹⁷⁵² REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011, p.144.

“A escultura constrói-se com o que se tem à mão ou nos é mais familiar: ferro, pedra, alcatrão, papel, fotografia, lápis, vídeo, luz, corda, palavras, cimento, palavras de cimento”¹⁷⁵³. Rui Chafes encontrou no ferro o suporte material para a execução planeada e meticulosa das suas estruturas corporais. Este corpo, contudo, tende a apresentar formulações e morfologias inquietantes, próximas a uma anatomia animal, no entanto, afastadas de qualquer cognição cognoscível. As metamorfoses orgânicas, que transpassam pelas estruturas escultóricas, apresentam potencialidades visuais, que devido à elaboração plástica, construtiva de Chafes, possibilitam uma génese figurativa própria e singular. Génese que enforma a tradição da escultura, as suas qualidades associadas a volume e massa, num encontro com uma capacidade conceptual de transmitir qualidades antitéticas à evidência tridimensional e visual da matéria. O corpo em Chafes, dentro da tradicional maneira de trabalho e execução escultórica, é tido como uma estranha e afastada possibilidade de desaparecimento, de contacto com a sombra. Deste modo, o corpo tende a transmutar-se em sombra, pela nomeação do escultor e pela concretização dentro dos planos da possibilidade, de extirpar ou apagar da superfície, vestígios e códigos de materialidade visíveis. É Chafes que refere “enquanto escultor, os aspectos que mais me preocupam são o chão e a luz”¹⁷⁵⁴. Estes aspectos potenciam o diálogo do objecto escultórico com a manipulação perpetrada pelo escultor. De uma maneira mediadora, a escultura dinamiza-se no encontro entre as suas particularidades físicas com as contextuais condições de apresentação preparadas para o albergue substancial. Esta substanciação, condicionada pelo paradoxo, tende a eliminar a visibilidade do material, bem como integra uma estratégia de eliminação do peso, do volume da escultura.

O corpo da escultura, as suas formações, os seus limites, as suas aberturas para uma canalização para além das fronteiras do aproximável, materializam e exprimem visualmente a noção de margem corporal. Neste sentido, Chafes afirma nesta fronteira, entre o corpo orgânico e o corpo protésico, uma simultaneidade de beleza e violência. O seu trabalho incide numa ideia de acidente, numa duplicidade violenta, de extrema fragilidade e resistência, que tende a atingir o corpo¹⁷⁵⁵. Os ajustes realizados no corpo

¹⁷⁵³ CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008, p.57.

¹⁷⁵⁴ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.128.

¹⁷⁵⁵ Ibidem, p.137.

escultórico, prendem-se com a necessidade organizativa de depurar a matéria, extraindo dela, resquícios, excrescências, artifícios excessivos, que limitam as qualidades etéreas procuradas por Chafes. Com isto, a escultura, promove, uma apresentação de uma tonalidade exclusivamente negra, apagando a possibilidade de visualização das texturas e oxidações do ferro, estabelecendo uma linha de demarcação entre a vida orgânica de um corpo, neste caso férreo, e a sua perfeição enquanto elemento imutável, perfeito, estabelecido numa espécie de mónada visual. Se o corpo da escultura, nos revela uma inquietante estranheza visual, de conjugações formais abscônditas, a sua perfeição de execução e realização, retiram qualquer contaminação de máculas, e sujidades terrenas. “Uma obra de arte não pode ter folgas, não pode haver brechas na sua construção. A sua superfície, tal como a sua estrutura, não pode vacilar”¹⁷⁵⁶.

A estrutura planeada para o corpo, resume-se a uma dialéctica de apresentação, em que por um lado vemos uma perfeição técnica, conducente para estratégia de condição imaculada de um pensamento integrado numa ideia poética, por outro, vemos a hipóstase, a transmissão da ideia para a impressão física, mediante composições violentas, nas quais a beleza exerce uma pressão de rigidez e de extrema resistência. O corpo desdobra-se, assim, em múltiplas percepções, ancorado pela ideia de anti-matéria e possibilidade de manipulação física de forma a apagá-la da superfície. Neste sentido, para Rui Chafes, o trabalho e o material tendem a ultrapassá-lo, estabelecendo-se em dois planos diferentes. A técnica é utilizada para atingir um lugar jamais alcançado, desconhecendo o lugar final, onde ela o levará. Por isso, “o domínio da técnica e a simbiose com o material indicam-te esse lugar aonde chegar, conduzem-te, invertem-te os processos, abrem-te novos caminhos”¹⁷⁵⁷.

Alberto Carneiro trata o espaço como uma entidade extensiva da obra. A obra promove, no seu seio interpretante, relações dinâmicas sensoriais e intelectuais que traduzem uma experiência apoiada no local como referência directa. Ora o espaço, tanto pode ser aquele local de exposição privada, caso da galeria e do museu, mas pode também ser o espaço público, nomeadamente, o local natural. O local natural tem implicações directas na obra de Carneiro, pela sua natureza transformativa da natureza primeira em

¹⁷⁵⁶ CHAFES, Rui. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.55.

¹⁷⁵⁷ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.85.

natureza segunda. Esta transformação, para o artista, tem a ver com a conversão dos símbolos naturais do universo experiencial em presenças metafóricas inclusivas na obra. Isto não quer dizer necessariamente que a obra contenha uma directa relação com a natureza tal como ela é na sua essência, antes, é a essência natural que induz na peça uma catalisação simbólica, que na sua exposição metonímica desenvolve premissas substanciais de referência à natureza. O espaço, seja ele vazio, seja ocupado, passa a ser reconvertido pelo estatuto fundacional que a escultura tem na direccionalidade simbólica que projecta no local. A obra, na sua especificidade matérica, volumétrica, conduz as operações transformativas do espaço em espaço proposto para uma relação estética. Parece-nos que a caracterização *site-specific* definida normalmente pela preocupação artística de enquadrar operativamente o local, como um aspecto apriorístico em relação ao desenvolvimento da obra, aqui inverte-se numa hierarquia estabelecida pelo artista. É Carneiro que com a sua obra e a projecção conceptual e visual implica directamente no espaço, não as relações estudadas de integração ou conflito, mas uma reformulação do mesmo. Esta reformulação passa pela possibilidade potencial e dinâmica que a obra passa a deter uma vez colocada num local, que já não necessita de com as suas referências próprias e símbolos estabelecer diálogos, mas de se submeter, por assim dizer, à assimilação absoluta da peça. A especificidade do local é feita sempre por processos contínuos e de grande variabilidade, atendendo às diferenciações estéticas propostas por Carneiro.

As relações fenomenológicas do sujeito com a obra tornam-se uma referência central no pensamento e execução plástica. O espaço, como organizador e potenciador destas relações, tem uma preponderância absoluta no controlo, ou na redefinição de conceitos estabelecidos pela escultura tradicional, nomeadamente, os de volume, de escala, de confronto referencial enquanto ponto central. Para Carneiro “O espaço é aquele que a obra cria a cada momento, ou melhor, o espaço da obra é o espaço da fruição da obra. A mim não me interessa muito o cheio, interessa-me mais o vazio. Para mim a forma é sempre resultante da sua organização no espaço, daí que quando faço uma exposição num dado espaço, esse espaço é tomado como plástico, é tão importante como o resto”¹⁷⁵⁸. O

¹⁷⁵⁸ “Sobre Alberto Carneiro, Escultor- Uma Entrevista” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.210.

próprio espaço representa, desta forma, um elemento de concentração e dispersão, de agregação e de fragmentação, onde certos elementos matéricos definem a natureza, mas por intermédio de uma natureza contaminada pela reformulação plástica. Esta natureza segunda, como menciona Carneiro, estabelece relações com qualquer tipologia espacial, bem como através de qualquer dispositivo visual. “A aproximação dos aspectos formais é aparente. Só a tecnologia os pode ligar. Bastaria olhar as superfícies das esculturas para se perceber as distinções. E, depois, a organização das esculturas no espaço estabelece diferenças substanciais entre tempos e sentidos”¹⁷⁵⁹. O espaço, conforme referido anteriormente, apesar de enquadrado pela força enérgica da obra, tem na sua organização um sistema referencial por excelência para definir estratégicas, ritmos, motivos, saliências em conjuntos, onde as esculturas estabelecem relações entre si.

O artista refere: “O espaço se transmuta nos movimentos perceptivos do corpo, nesse vai-e-vem entre a exterioridade de si mesmo e a interioridade da obra, receptáculo para todas as permutas estéticas. A espiral cósmica, percurso entre o eu profundo e o seu universo. O eterno retorno da obra como necessidade estética para se ser arte”¹⁷⁶⁰. É o corpo que produz relações directas com o espaço, que delimita e estabelece territórios simbólicos e vazios, e quem acrescenta uma dimensão existencial à significação espacial. A permuta do corpo e da obra estabelece, deste modo, uma categorização contextual singular, individualizada num sentido ontológico, que apesar das evidências matéricas da ambiência, pode tornar-se um espaço simbólico de afectação. Carneiro verifica que é o corpo humano que realiza as consequências das mutações ou transformações de escala. As metamorfoses estão implicadas pelo modo como se movimenta no interior e exterior de si mesmo, como percepção, reflecte e age para se situar simultaneamente na realidade empírica do que se encontra no exterior e na realidade ído que isso significa para as mudanças envolvidas no lado externo do sujeito. Este conceito dialéctico surge da relação sensível do corpo enquanto agente relacional diádico, onde a exterioridade é reflectida para o universo, enquanto o universo é implicado na interioridade dele.

¹⁷⁵⁹ Corpo no registo fotográfico - em conversa com Maria Helena de Freitas in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.196.

¹⁷⁶⁰ “As dúvidas da Arte em mim” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.65

Portanto, advém desta conceptualização individual que Carneiro refere, a suprema contingência do espaço, enquanto local externo e interno de referência pessoal. O espaço é demonstrado visualmente e experiencialmente pela sua exterioridade, pela sua visibilidade, mas também é indicado como consequência do pensamento e da categorização sensorial efectuada pelo sujeito senciante. Esta percepção faz com que o espaço tenha e contenha em si mesmo, uma interioridade que se esconde da superfície de contacto; contenha em si uma densidade e profundidade que não está ao alcance de ser obtida empiricamente apenas e somente pela actividade retiniana.

A instalação, enquanto dispositivo que promove num determinado espaço um conjunto de relações entre obra e sujeito e que utiliza diferentes meios artísticos para seguir com a proposta determinada por Pedro Cabrita Reis, pode ser próxima da noção de obra. Também a obra enquanto agente organizador de diferentes materiais, englobados pela autoridade simbólica do artista, fazem com que a catalogação tradicional da escultura, enquanto objecto singular, se torne obsoleta senão mesmo desadequada. Se por um lado, Cabrita Reis ultrapassa a distinta categoria de escultura, por outro, ele utiliza os meios construtivos tradicionais para a elaborar. Se a definição de escultura se torna insuficiente para caracterizar a sua obra, esta utiliza as ferramentas artesanais de trabalhar as diferentes materialidades. Portanto, talvez se possa encontrar um meio caminho entre escultura e instalação, onde se possa colocar estes objectos artísticos.

Existe, de facto, uma percepção sensorial que o sujeito enquanto corpo receptor pode retirar da experiência feita a partir da obra, mas ao mesmo tempo, os *media* são tradicionais, na medida em que exploram relações de volumetria, escala, referencialidades espaciais e direcionalidade, como a massa tridimensional de uma escultura tradicional. Há no espaço da construção e no espaço da exibição da peça uma reflexão que ultrapassa a linguagem arquitectónica, incidindo-se mais num caminho poético de intensidades e dinâmicas metafísicas, afastadas de códigos conceptuais teóricos. Existe, assim, uma conduta paradoxal na obra pela sua referencialidade plástica, sensorial, visual com os elementos definidores da construção, do fabrico e da montagem do conjunto matérico, que resultam em intenções afastadas do resultado técnico para se aprofundarem a partir de uma meditação ou mesmo contemplação ontológica da dimensão humana. O que importa salientar e reforçar, prende-se com a elementaridade com que Cabrita Reis empreende o acto de construção, enquanto dimensão espacial de

organização territorial: “*Suponho que se pode dizer que tudo o que fiz é sobre o território. Que tudo são casas e a forma como estas definem a geografia do território. Que é tudo sobre construção e a maneira como cada um pode entender um lugar só seu, através do acto de medição. A palma de uma mão ou um olhar pousado no horizonte – ambos definem o mesmo lugar de ocupação ou marcam o mesmo limite*”¹⁷⁶¹. A marcação do território compreende assim a envolvimento espacial como componente essencial de demarcação, delimitação e estabelecimento de fronteiras visuais, para a obra nele se instalar. A instalação da obra é integrada através dos espaços de referência, *White cubes*, como o caso de museus ou de galerias onde o espaço pode ser apresentado pelas suas quatro superfícies despidas, para posteriormente a obra ser estrategicamente colocada num centro ou mesmo num descentro. A obra, a partir da sua morfologia e estrutura volumétrica, é permeável ao estabelecimento de relações com diversas particularidades, com um espaço fechado ou privado; no qual ela novamente pode comandar a atenção a partir da centralidade que enfoque como ponto central o campo de visão do observador, como pode igualmente percorrer saliências e arestas que definem duas superfícies e se podem estender do solo ao tecto.

A instalação da obra também é envolvida em espaços públicos, junto a lugares simbólicos de pertença civilizacional, como edifícios institucionais, governamentais, jardins, lugares onde passam quotidianamente pessoas. Estas obras estendem-se ou contraem-se dependendo da morfologia territorial definida pelo espaço de exposição. Deste modo podemos referir a importância de noções como *site-specific* que ajudam na compreensão das modalidades da obra como mediação entre espaço habitado e a formulação de novas discursividades a partir dele. Cabrita Reis refere que “nunca se deve estar preocupado em relação às condicionantes do espaço. Se os artistas fizessem depender os trabalhos que produzem da natureza específica dos sítios por onde se movimentam estavam tramados. Não faziam nada, ou melhor dizendo, seriam apenas decoradores de interiores”¹⁷⁶². Se *site-specific* é visto como uma estratégia indicada pela obra para caracterizar o espaço, o artista menciona que esta estratégia não passa tanto pela

¹⁷⁶¹ *Uma conversa com Pedro Cabrita Reis* in TARANTINO, Michael (ed.). *Citação de Pedro Cabrita Reis* in *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003, p.67.

¹⁷⁶² REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017, p.57.

coordenação conceptual entre obra e local, mas pelo facto de a obra poder reordenar a partir do seu centro o espaço pré-existente. Há uma intenção disruptiva interna na morfologia da peça no local público, que ao reconfigurar a percepção outrora existente, potencia na sua linguagem novas camadas interpretantes. O espaço é desta forma entendido como um local potencial para divergir e descontextualizar o seu mapeamento territorial original. O espaço é entendido como um albergue contextual, que independentemente das suas coordenadas referenciais e símbolos presentes, apresenta condições de exploração inusitada com que Cabrita Reis passará a examinar e analisar: “Possiamo sempre parlare di un’economia dello spazio come modalità di definire i territorio della percezione. Sono fermamente convinto che ogni opera d’arte sia abitabile, nel senso che fornisce all’osservatore un luogo da cui riorganizzare una geografia intima o, se si vuole, crea uno spazio di auto-coscienza”¹⁷⁶³. A economia do espaço, termo empregue pelo próprio, surge pela caracterização específica que se encontra, não tanto no local em si, mas na organização íntima de cada observador que recriará um espaço próprio de auto-consciência, de auto-referenciação, de multiplicidades sígnicas.

Rui Chafes entende a escultura como um processo interior ou interno, baseado numa individualidade resistente, que tem como projecção externa a obra enquanto agente transformador do espaço. A obra na sua visibilidade e contacto com o mundo passa pela noção constante de artifício, de logro metafísico, que pretende esconder, ou mesmo velar, a materialidade escultórica, a sua evidência corpórea. O espaço numa primeira acepção é entendido como local privilegiado para transformar, para desenquadrar o objecto, ou para o descentrar. Este descentramento ocorre pela necessidade que Chafes tem de tornar as obras e sombras, como negação de corpos. Ao mesmo tempo, estas sombras, ao serem acondicionadas pela manipulação espacial evidenciam novas estruturas conceptuais que adquirem um virtuosismo espacial inusitado, uma carga etérea, paradoxal à gravidade do ferro: “Sim, penso-os como desenhos no espaço. Não são desenhos no sentido tradicional do termo, lápis sobre papel, mas são linhas negras no espaço”¹⁷⁶⁴. Os objectos no espaço, tornam-se linhas, pontos espaciais que promovem nos seus eixos referenciais a

¹⁷⁶³ REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007, p.30.

¹⁷⁶⁴ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.118.

possibilidade de se desdobrarem no campo da visão camuflada (camuflada pela estratégia compositiva que o artista faz do espaço).

Um dos aspectos mais importantes na concepção da exibição das peças em Chafes passa pela distribuição artificial dos sentidos na exploração experiencial do sujeito observador no espaço de albergue. A naturalidade num espaço proposto para exibição é sempre encarada como uma manifestação artificial da obra, ou seja, uma visualização anti-pregnante que reduz a manifestação simbólica do objecto a uma realidade empobrecida. Portanto “prefiro sempre anular a entrada de luz natural num espaço, a arte é uma coisa artificial...”¹⁷⁶⁵. Esta artificialidade da arte promove novos parâmetros discursivos assentes na negação do espaço original ou na reordenação do local, como servidor consciente para a idealidade artística proposta por Chafes: “Ao tentar manipular as condições, nomeadamente da luz, estamos de facto a violar a natureza do espaço, mas penso que há lugares que gostam e pedem para ser violados. Só isso lhes pode trazer um novo sentido e um novo olhar”¹⁷⁶⁶. A alteração espacial do âmbito natural do local pode na sua acepção violar a integralidade do espaço e a designação natural evidenciada pelo sítio. Contudo, o que é proposto por esta artificialidade da arte é que o espaço passe por consequência a ser entendido como um local manipulado, desenvolvido sob premissas obscuras, de logro, de intensidades variáveis, devido à sua própria descaracterização. Ora a diferenciação tonal, lumínica, a extensão e contracção do espaço, potenciam um reconfigurado local que sirva o propósito funcional e fundamental da obra, o de escurecer, de obscurecer, o de negar a relação clara do campo de visão desimpedido. Essa *violação* pode assim trazer ao espaço um novo sentido visto por um novo olhar, experienciado por um observador condicionado pelas contingências contextuais implicadas pelo artista. A visão total da obra estende-se deste modo ao espaço.

A palavra *vazio* tem uma conotação importante no trabalho e pensamento de Rui Chafes pela sua potência polissemântica, pela sua veracidade perto da origem da forma, como início, como formação genésica do acontecimento. Este vazio pode manifestar-se tanto na obra como caracterização funcional e fundacional da experiência de trabalho com

¹⁷⁶⁵ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.128.

¹⁷⁶⁶ Ibidem, p.133.

o ferro, como também é demonstrada no espaço e no contacto recíproco entre ele e o objecto: “O vazio é o meu objectivo, partindo dele podemos continuar a pensar...”¹⁷⁶⁷.

Surtem diferentes acepções de espaço a partir da inserção da obra. Se por um lado existe um local destinado a englobá-la e a receber as suas possibilidades semânticas e interpretantes que podem consequentemente torná-lo pregnante de intencionalidades diversas, por outro a obra pode redefinir o espaço pela sua potencialidade desviante. Em Chafes parece haver uma dicotomia sem resolução que se prende com a utilização do espaço. As noções de *site-specificity* podem demonstrar alguma veracidade do intuito da obra, mas também a própria obra, entendida como uma instalação, pode simular através de pressupostos artificiais uma colocação heterogénea num espaço não preparado para a receber. A especificidade da obra pode por vezes ser preparada e desenvolvida com a intenção de a mostrar camuflada num local manipulado, como pode ser evidenciada na sua dinâmica material num local público quotidiano. Para isso, atentemos nestas palavras de Chafes: “É isso o que, de facto, mais me interessa em escultura, peças que sejam expostas e se tornem indissociáveis do lugar para o qual foram feitas. É interessante pensar que uma escultura, tal como um edifício, só pode nascer onde já existe qualquer coisa, um ponto de partida, uma árvore, uma colina, uma caverna, uma simples pedra atirada para a distância”¹⁷⁶⁸. Para a criação artística é necessário um primeiro ponto referencial, uma primeira amostra identitária, simbólica e visual, que detenha um poder de ocupação espacial. Posteriormente, Chafes, conceptualmente inscreve a peça no seio de uma ocupação de pertença, num espaço existente, com uma envolvência. A *qualquer coisa* que menciona o artista prende-se com a necessidade do contacto da obra com a habitual existência formal do mundo. A abrangência que refere, tanto pode ser entendida por um espaço privado, uma galeria, um museu, uma casa particular, como pode ser um espaço público, floresta, exteriores de edifícios, monumentos, igrejas, entre outros.

Chafes usa o espaço para potenciar as suas obras, para demonstrar nele a multiplicidade de *presenças* que as obras podem adquirir. Os espaços é que não podem ser todos tomados de igual forma. Com isto, Rui Chafes, tem uma intenção bastante

¹⁷⁶⁷ excerto de Rui Chafes em ZWEIFTE Armin. *Notas sobre a fenomenologia das esculturas de Rui Chafes* in Idem. *Chegar Sem Partir*. Fundação Serralves, Porto. 2022, p.55

¹⁷⁶⁸ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.102-103

particular, o que o aproxima de certo modo da especificidade do lugar (*site-specific*), ao privilegiar os espaços públicos em vez dos privados, como aqueles que melhor podem potenciar e catalisar a essência artística das suas obras. O museu e a galeria são desvalorizados como espaços de reclusão a favor de um contacto directamente relacionado com a existência humana através de caminhos onde acontecem os rumos diários das pessoas.

Alberto Carneiro entende a natureza como uma extensão do seu corpo juntamente com os corpos matéricos com que entra em contacto. O meio natural, desde a sua infância que está implicado no *continuum* ontológico do seu lado externo e interno do ser estético. Com isto, o próprio corpo do artista tem uma direcção referencial, quer no contacto directo das mãos criadoras com os elementos materiais da natureza, quer consequentemente a sua conceptualização com um todo, onde está implícito: “É o corpo como metáfora, como símbolo. O que procede são as suas marcações no espaço. Há uma procura de distanciamento em relação às suas possibilidades de representação, projectando-o sobre a natureza e retomando esta como segunda natureza, na ausência dele e na presença da obra”¹⁷⁶⁹. Alberto Carneiro entende o corpo como símbolo de pertença da natureza, como contacto directo da existência biológica com a duração geológica do mundo. Na sua arte, as referências directas da natureza são pensadas como conceitos e não como explorações miméticas, de simples contacto. O desenvolvimento da sua arte prende-se com as dicotomias e ambiguidades com a natureza de integração no seio artístico. A matéria, como ligação à natureza, na sua infinita riqueza simbólica e ancestral, bem como na sua adaptação à maleabilidade conceptual do recurso metafórico para se inserir numa dimensão estética, implica uma identificação profunda do corpo do artista ao descobrir-se como natureza e como arte. “Eu digo há muito tempo que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza. assim sendo, o que busco é a recriação da árvore primeira na consubstanciação do abstracto da arte, isto é, a identificação daquilo que em mim é mais primordial como vivência, ideia e arte”¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁶⁹ Corpo no registo fotográfico - em conversa com Maria Helena de Freitas in CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991, p.194.

¹⁷⁷⁰ Antologia Autobiográfica in CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/vida arte*. Museu de Serralves, Porto. 2013, p.61.

No pensamento teórico de Alberto Carneiro, a obra, nas suas articulações internas, consubstancia-se num lugar determinado *a posteriori*, para, por consequente, se instalar simultaneamente nos lugares do imaginário de cada observador. O observador projecta sobre ela o seu entendimento e percurso interno emotivo, na transformação estética do objecto em arte. Carneiro acredita que é o sujeito perceptor que desenvolve o aspecto artístico da obra. Assim, ela incorpora-se na cultura e morfologia do lugar para criar sentidos próprios e se manifestar como objecto estético: “suscita variáveis de escala e de proporção que resultam dos movimentos estruturantes entre o seu lado de dentro e o seu lado de fora, da sua organização formal interna e da projecção desta sobre as condições morfológicas do envolvente, seja a cidade ou o campo, seja a praça ou a paisagem natural...”¹⁷⁷¹. Logo, todas as envolvências espaciais têm como principal método de actuação a ontologia privada de cada sujeito. O espaço percebido transmuta-se pelas articulações entre as tipologias diversificadas, compreendidas entre um lado interior e um lado exterior dos lugares, para se consubstanciar nos significados que o espectador encontre¹⁷⁷². O espaço entendido como ligação inexorável à natureza, parte da premissa que tudo o que acontece no acto criador e consequentemente na fruição interpretativa do observador, deriva da experiência do meio natural enquanto substância funcional e matricial de todas as explorações estéticas do artista. Carneiro refere que “uma das razões que me leva, a partir de dada altura, à realização de obras feitas com materiais da natureza, matéria manipulável em bruto, tem também a ver com uma aproximação a esse mundo primeiro, a uma busca mais profunda dessa possível realidade estética subjacente em cada pessoa”¹⁷⁷³.

Carneiro menciona que a complexidade da escultura pressupõe, como de certa forma a arquitectura, a mobilidade real do corpo. No entanto, esta mobilidade é entendida como um acto sucessivo que percepção vários momentos da mesma coisa, de um corpo, ou seja, um corpo generalizado e global, mas que ao mesmo tempo o não é. Este corpo fenomenológico é nas palavras do artista, um corpo fracturado, momento a momento, pela percepção de cada acto, e, portanto, a sua lógica de movimentação, empreende um

¹⁷⁷¹ “A Arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal” in CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.167.

¹⁷⁷² Ibidem.

¹⁷⁷³ Antologia Autobiográfica in Idem. *Arte vida/vida arte*. Museu de Serralves, Porto. 2013, p.71.

diferencial perceptivo, ou seja, “quando eu ando à volta, quando chego ao momento inicial, em rigor a percepção inicial já não é a mesma, e assim sucessivamente”¹⁷⁷⁴. Logo daqui deriva um espaço privado, que apesar de ser entendido e compreendido pela realidade material, empreende caminhos singulares de intensidade ontológica propícios a cada sujeito da acção. O artista acrescenta que a escultura colocada nos espaços de realização do corpo individual é tangível por todas as direcções e coordenadas, para ser tocada, sentida e pensada através de manifestações sensoriais com a totalidade do corpo. Esclarece ainda que os referentes da obra de arte nunca lhe são exteriores, antes, articulam-se nela de dentro para fora e sobre as mobilidades afectivas e intelectivas dos seus observadores: “Quando a obra de arte convive com as pessoas quotidianamente é sempre pública, ela é um local que fala do universal pela força das metáforas”¹⁷⁷⁵. Ora o espaço privado desemboca num espaço público pela universalidade das relações humanas e pela sua junção existencial. O espaço torna-se público pela força da obra, que entra em contacto directo com o observador. Numa primeira instância o espaço é entendido e percebido pela sua contingência individual, privada, onde o sujeito retira para si as concepções e referências potenciais resultantes do contacto com a obra. Numa fase posterior, este espaço de fenomenologia perceptual singular é alargado a todas as experiências fenomenológicas possíveis, tornando o espaço um lugar de partilha e relação, dinamizado pela energia interna e externa da obra de arte. O espaço tona-se quotidiano pelo estabelecimento simbólico que a obra, enquanto agente fulcral e indispensável, nele incute. A natureza permite que assim possa ser integrada num mapeamento conceptual interno a cada observador, e que, mesmo na ausência de um meio natural real, a obra possa despertar um sentido de natureza.

Há na proposta escultórica de Pedro Cabrita Reis uma identificação com o acto de construir, de edificar simbolicamente o espaço com os *edifícios escultóricos* produzidos por intermédio de um conjunto de materiais ensamblados num todo. Este todo pode revelar-se tanto homogéneo, a partir de elementos pertencentes a uma linguagem

¹⁷⁷⁴ Antologia Autobiográfica in CARNEIRO, Alberto. Arte vida/vida arte. Museu de Serralves, Porto. 2013, p.225.

¹⁷⁷⁵ “A Arte é pública quando se torna metáfora dum local no universal” in Idem. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007, p.172.

construtiva, como heterogéneos e heteróclitos, pela sua elementaridade funcional. Os elementos de construção empregues prendem-se com a utilização recorrente de certos materiais que de uma forma mais explícita ou não referenciam mimetizações arquitectónicas. Estas parecenças são, contudo, apenas índices aproximativos de um mapeamento construtivo elencado a partir de um território. O território que se alarga ou contrai a partir da disposição estrutural que a peça pode adquirir. No entanto, antes de uma pertença ao espaço, as peças de Pedro Cabrita Reis detêm uma potencial ambiguidade e enovelamento significativa, visto tratar-se de *assemblages* de diversos materiais, mas que na sua estranheza, funcionam como um todo. A sua exposição compreende a radicalização genésica da composição, que uma vez pública, se multiplica em camadas plurívocas de interpretação. A natureza é entendida pelo artista como uma ferida sempre em aberta que nunca cicatriza. É um espelho de perda, onde o lugar atribuído outrora ao meio natural, pode apenas ser pensado e não integrado de forma completa no seio da obra. E, por isso, “esta espécie de ferida em aberto é onde nós trabalhamos. Uma ferida que é um pouco uma luta contra a morte, o saber que há um tempo definido, e que é a soma desses tempos, ao longo dos séculos, que dá a noção do que somos”¹⁷⁷⁶.

Em entrevista, Pedro Cabrita Reis expõe a existência de uma infinidade de conceitos variáveis para entender a natureza do espaço, o que pressupõe uma dificuldade acrescida na definição de uma lógica clara: “I tend to believe in a more intangible notion that, in its apparent subjectivity, would be brought to us through a deeper approach, away from the futility implied in the Sisyphus endeavour of finding an answer...”¹⁷⁷⁷. A própria arte, para o artista, também tende a não procurar essa verdade. A definição pode, no melhor dos casos, ser a mera enunciação irónica de cada impossibilidade encontrada no itinerário desenvolvido na descoberta da verdade. O espaço pode inicialmente ser percebido como um processo de reconhecimento. O reconhecimento de uma diferença e, em último caso, a percepção de uma impossibilidade, ou seja, um *eu* que não pode ser um *outro*. De facto, uma ferida irresolúvel percebida como uma percepção trágica. Uma entidade, projectada

¹⁷⁷⁶ PÉREZ, Miguel von Hafe. “Como serão os sonhos dos cães?” in REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019, p.18.

¹⁷⁷⁷ PAKESCH, Peter. *With my eyes closed conversation with Cabrita Reis* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthaus Graz, Österreich. 2008, p.81.

na totalidade, onde ela e o outro (separado) estão ilimitadamente juntos, mas, onde, a possibilidade da individualidade não está incluída: “*A territory of non achievement? An impossibility to enunciate perfection?...Then, space could be the recognition of an impulse, the one of pursuing beauty, or in other words, a wound finally healed*”¹⁷⁷⁸.

O espaço toma a proporção ontológica individual, ou nas palavras do artista, a ferida finalmente cicatrizada. Este espaço personalizado tem a dimensão que observador lhe atribuir, porque não só ele não é o espaço referencial de um sistema abstracto, como também acaba por ultrapassar em larga medida o espaço real de contacto entre dois ou mais corpos. O espaço em Cabrita Reis toma antes o partido a-historicista, não-linear, cujas flutuações e oscilações perceptivas fazem parte do campo de cognição. Há, porém, uma possibilidade teórica de referenciação em Cabrita Reis: a presença de Deus como parâmetro primordial de orientação, capaz de desdobrar tempo até à infinitude e o espaço até ao horizonte inabarcável. “But, if such an ultimate instance is not a part of our present theoretical horizon, than, we are in deep trouble or, on the contrary we have absolute freedom (Individuality? Loneliness?)”¹⁷⁷⁹. Se de facto a presença de Deus torna-se uma anti-presença, os campos de referenciação metafísicos descontextualizam-se, os sistemas clássicos de definição contida dentro do cognoscente divergem da percepção actual, que, não encontrando directrizes padronizadas por uma entidade superior, os espaços desregulam-se para uma suprema contingência. A contingência liberta o espaço para potenciais possibilidades individuais. É nesta contingência que a natureza se insere, como uma espécie de negação dos elementos naturais. A luz e a água são duas categorias que se reportam a efeitos artificiais ou negativos da naturalidade das suas presenças. A água é indicada pela sua escassez, ou mesmo pela sua inexistência, como no caso dos poços. A luz é artificialmente implicada na obra, pelo uso de tubos fluorescentes que emanam sem rupturas nem gradações a luminescência ininterrupta. Para o artista, enquanto conceito, a água integra-se a partir de uma extensão natural, como uma espécie de matéria-prima original, um lugar de origem, um estado de graça que antecedia tudo. A materialidade utilizada para indicar os caminhos da água, prende-se com uma utilização antitética entre a absoluta segura de um material que é o gesso, e a água pela sua ausência,

¹⁷⁷⁸ PAKESCH, Peter *With my eyes closed conversation with Cabrita Reis* in BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthau Graz, Österreich. 2008, p.81.

¹⁷⁷⁹ Ibidem, p.85.

instância simbólica e objecto do trabalho, sempre omnipresente, matéria primeira, lugar primeiro, a que são referidas todas as buscas da origem¹⁷⁸⁰. “A narratividade e a retórica são territórios estranhos à minha obra: essa água é, afinal, uma espécie de sombra, e existe sem presença física no meu trabalho. Uma presença inferida... um sinal de uma procura de um qualquer princípio...”¹⁷⁸¹.

O vazio, objectivo primordial de Rui Chafes, pode nada implicar na peça, ou mesmo a pode inserir num contexto auto-referencial. Este espaço vazio é conducente do corpo escultórico até ao plano público do espaço natural, pela sua resistência, pela sua rigidez em se instalar na paisagem escolhida. A verdade é que Chafes refere que “o vazio existe para nos conduzir à forma”¹⁷⁸². A forma tem início no vazio e pode desembocar novamente no vazio, conforme a experiência individual. A questão pode então passar pela manipulação da evidência escultórica, aliada à dinamização plurívoca que pode ser feita no e através do espaço que a partir da sua configuração pode demonstrar a presença entendida pelo artista. As presenças aliadas ao vazio constituem os dois polos antagónicos, mas funcionais com que Chafes trabalha e desenvolve a sua metodologia conceptual e de pensamento: “o vazio é absoluto e só pode ser preenchido pela verdade (beleza), pela identidade e pela consciência do nada e do próprio vazio. Só a forma e o vazio são universais”¹⁷⁸³. A universalidade do vazio e da forma fazem com que as constantes permutas relacionais levantem questões de ambiguidade e de paradoxalidade que não têm necessariamente uma resposta fidedigna. Se por um lado a forma evidencia-se a si mesma, num acto fenomenológico de corpo presente no universo, de espelho da realidade material, por outro, o vazio inaugurador que desenvolveu a peça, bem como o vazio final, entendido no espaço, traz para a visão dicotomias antinómicas, profundamente entrelaçadas, que talvez não possam mesmo ser destrinçadas. Esta dicotomia conceptual é reportada ao meio natural, pela possibilidade relacional expressa por Chafes, de que o verdadeiro lugar para as suas esculturas, sejam lugares de passagem natural onde as pessoas atravessam. Ora, a natureza salienta-se como uma extensão

¹⁷⁸⁰ “Uma conversa por acabar” entre Jorge Molder e Pedro Cabrita Reis in REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006, p.49.

¹⁷⁸¹ Ibidem.

¹⁷⁸² Ibidem, p.59.

¹⁷⁸³ Excerto de Chafes em ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006, p. 26.

natural da intencionalidade do artista. Todavia, o albergue abre-se à dimensão diádica, em que a forma e o vazio entram em controvérsia, numa dificuldade de aceitação recíproca.

O importante no processo de integração da obra é a sua construção, a sua formulação visível para se deixar ver, ainda que possa ser encoberta, ou mesmo, dissimulada sob um véu manipulado no espaço natural: “Aliás, que outra coisa se pode fazer neste mundo a não ser construir? Dizem-me. Construir como quem tenta dar um sentido à sua efémera passagem. Tão evidente, não é? É bom assim, dá-nos disciplina. Construir palácios, parques, casas, igrejas, esculturas”¹⁷⁸⁴. A distinção passa em que uma vez instaladas no espaço privado, este tem de ser manipulado, trabalho e convencionado de forma a proteger o logro artístico, ou como menciona Chafes, o artifício que é a arte. No espaço público este artifício mostra-se na sua crueza, na sua visualidade máxima, em contacto com as construções naturais ou feitas pelo homem. Jardins, palácios, florestas, igrejas, casas, albergam a obra que se dá à luz natural, sem, contudo, desvelar-se totalmente.

Existem, deste modo, lugares privilegiados que o autor seleciona de forma a potenciar as particularidades da sua obra. “O lugar ideal da arte são as igrejas, as capelas, os palácios, as grutas, as cavernas, as casas e todos os espaços onde as pessoas vivem e convivem com a arte diariamente... Por isso procuro fazer esculturas em rochas junto ao mar, em praias desertas e em florestas escuras e poderosas, espaços que vejo como gigantescas igrejas”¹⁷⁸⁵. O espaço não é entendido como um território homogéneo, isento de referências, ou como vimos anteriormente, um espaço nómada, governado pelas linhas de horizonte que definem as ondulações simbólicas. O espaço em Chafes é um espaço concreto, quando público, manipulado quando privado, onde existe o aspecto de convívio entre pessoas, fundamental para a circulação de fluxos de energia e dinamismo que enformam e contribuem para a vivência da obra. Daí os recursos naturais e edificados pelo homem, como os locais preferenciais do artista, que demonstra neles a possibilidade de um diálogo, de um contacto inusitado, que não é necessariamente escolhido antes da realização da obra. O conceito de natureza em Chafes implica-se na forma como a obra se instala no mundo, como ela se dá à existência real da exterioridade. O espaço natural

¹⁷⁸⁴ CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000, p.11

¹⁷⁸⁵ Idem. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.178.

surge como o sítio onde o observador, enquanto corpo senciente e perceptor metafísico de interpretação, pode concretizar a escultura e acabar de a realizar. A obra precisa da visão, por muito ambígua, que esta palavra seja no dicionário conceptual de Chafes. Porque a visão no espaço privado não é a mesma que no espaço público. No espaço privado a visão é transformada e canalizada para sensações modificadas e engendradas pela influência do curador em conjunto com o artista. No espaço público a visão, aliada à experiência quotidiana de reconhecimento do local, é acrescentada pela dimensão inusual proposta pela obra. “Na verdade, não tenho medo de contradições, sei que as árvores têm raízes profundas e extensas, os arbustos têm raízes mais curtas e as ervas têm ainda mais pequenas e superficiais”¹⁷⁸⁶.

Esta metáfora de elementos naturais representa a visão do meio escultórico e da sua integração no espaço. A árvore indica a natureza, a sua possibilidade real de pertença e origem matricial, em que a escultura se pode sentir numa aproximação às condições de habitabilidade futura. Com isto, não podemos afirmar que a noção de natureza seja uma extensão directa da obra, nem a obra um meio dialógico funcional com o meio natural. O paradoxo instala-se, deste modo, pela dificuldade e renitência com que a obra apresenta a sua possibilidade de instalação. Estes aspectos contêm si uma génese paradoxal que induzem a novas ambiguidades no esclarecimento da natureza como meio relacional. Rui Chafes indica que “a arte nunca é pública, é sempre privada e transmitida apenas a alguns, aos que são capazes de a receber. Mesmo num espaço público, a arte só se liga às emoções concretas de cada indivíduo, a chama será sempre transmitida só a alguns, os que são capazes de ver (e não apenas de olhar)”¹⁷⁸⁷. A transmissão da obra de arte, mesmo num espaço público, tem uma dimensão privada (ainda que simbólica), fechada num invólucro, que é preciso abrir. Esta abertura faz com que o próprio espaço público e a continuidade do fluxo vivencial que por lá se instala passe a ser entendido como um espaço privado pela redução selectiva que a obra faz. A assimilação da obra ao lugar é entendida apenas como um fenómeno pertencente a uma categoria interpretante por parte do observador e não de uma dimensão puramente contextual, factual. A multiplicidade sógnica que Rui Chafes propõe no espaço natural e a partir dele, faz com que as dimensões

¹⁷⁸⁶ CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015, p.140.

¹⁷⁸⁷ Idem. “O perfume das buganvílias” in *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012, p.60

simbólicas, a presença e a pertença da obra sejam sempre postas em questão. O meio natural actua como possibilitador ou como negador da visualidade desimpedida da obra, mas é, essencialmente, com a participação do espectador que o espaço da obra pode adquirir uma permanência ou inconstância significantes.

Ao longo da tese identificamos linhas de continuidade, as rupturas, as inversões e desdobramentos de conceitos subjacentes às noções de corpo, espaço e natureza. Nestes, confrontamos com as obras seleccionadas, um aparelho dispositivo conceptual abrangente, de forma a poder ser manipulado e integrado num sistema relacional com os corpos de obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes. A espinha dorsal de cada noção teve de ser estruturada com base na flexibilidade e na ductibilidade dos processos de pensamento assentes nas premissas com que partimos, salientadas na introdução. A sua composição releva da ilimitada possibilidade de agrupamentos e englobamentos teóricos de vários quadrantes de acção, expondo aberturas, vazios, linhas de segmentos paralelos àqueles apresentados na presente tese. A nossa escolha e investigação partiu de uma linha puxada dentre muitas do da tessitura do fio de Ariadne, que nos permitiu poder sair do labirinto, experienciando vários segmentos e composições estruturais que podiam ser feitas. Com isto, verificámos também a impossibilidade de identificar e traçar um mapeamento linear e desintrincado em direcção a um vértice único, cuja topo seria fácil de colocar em síntese.

Na introdução deste trabalho, manifestámos que este percurso tinha sido formado por descontinuidades, oscilações e desequilíbrios, encontrados principalmente na definição e agrupamento de três blocos sólidos e coerentes representativos das noções conceptuais de corpo, espaço e natureza. O que constatámos, prendeu-se com a inclusão de uma variedade de temas, teorias, modelos aproximativos e conceptuais inerentes às manifestações que pretendíamos, para seleccionar metodologias de relação com o *corpus* de obras dos três artistas, de forma a persistir uma orientação assente sob *guidelines* que conseguisse suportar as noções em estudo. Com isto, foram seleccionadas diferentes possibilidades de abordagem ao corpo, espaço e natureza, manifestando uma gama multímoda de desdobramentos e diferenças de pensamento. Este conjunto heterogéneo, permitiu-nos uma abordagem sob vários ângulos, elaborando teorizações manifestadas pela sua diversidade e carácter transdisciplinar, assente sob parâmetros de investigação

contemporâneos, enunciados na introdução. Recuperamos as noções de *obra aberta*¹⁷⁸⁸ de Umberto Eco, de *travelling concepts*¹⁷⁸⁹ de Mieke Baal, a inversão da epistemologia tradicional¹⁷⁹⁰ de Jean-François Lyotard e a da abertura constante da interrogação¹⁷⁹¹ de Valeriano Bozal, para demonstrar pontos fundamentais da nossa presente investigação, de forma a posicionar a nossa metodologia assente na multiplicidade e variabilidade de ligações.

O trajecto que cumprimos fica marcado pela impossibilidade uma inscrição linear narrativa, persistindo a quebra de continuidade e a abertura futura para novas investigações. A diversidade de explorações não nos pôde oferecer uma imagem representativa de uma caracterização final, mas sim, potenciar redes de ligação, sistemas de eventos, assentes em estruturas de ramificações e diferentes planos de acção. A acção do evento de investigação não pode ser manifestada senão pela representação da sobreposição temática, da justaposição teórica, das linhas ondulantes e voláteis que ora se aproximam de um término, ora se desdobram em novos segmentos de acção. O corpo, espaço e natureza acabaram por se ramificar e incluir uns nos outros, como elementos da mesma trama, apresentando linhas de continuidade e de afastamento, tudo isto, enquanto se desenhava um percurso teórico e plástico que Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes potenciaram.

Com a presente investigação desenvolvemos um contributo teórico, que num aporte conceptual às três facetas de corpo, espaço e natureza encontradas no seio artístico de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes, potencia uma abordagem nova salientando aspectos críticos, estéticos e manifestações culturais intrínsecos no *corpus* de obra dos três artistas em questão. A reunião de materiais quer dos artistas e fortuna crítica a eles associados, quer o aparato teórico integrado na trindade conceptual em estudo, permitiu-nos um contacto de aproximação das duas entidades, na constante relação e contribuição crítica, tanto para a vertente dialógica entre os conceitos e os artistas e vice-

¹⁷⁸⁸ ECO, Umberto. *A obra aberta*. Relógio D'Água, Lisboa. 2016.

¹⁷⁸⁹ BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto. 2002.

¹⁷⁹⁰ LYOTARD, Jean-François. “*The Sublime and the Avant-Garde*” in BENJAMIN, Andrew (ed.). *The Lyotard Reader*. Blackwell Publishers, Massachusetts. 1993, p.197.

¹⁷⁹¹ BOZAL, Valeriano. “*Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos*” in BOZAL, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La balsa de la Medusa, Madrid. 2055, p.59.

versa. Este estímulo dialógico reforça os caminhos potenciais de leitura e interpretação, na contínua esquematização de propostas e possibilidades que o aparato teórico em conjunto com o objecto artístico nos permitiu. As propostas de leitura viabilizam, dentro de uma ancoragem teórica assente sob as premissas da rigidez conceptual, uma manobra de multiplicação de trilhos e orientações, prezando as grandes dimensões interpretantes que a obra de Alberto Carneiro, Pedro Cabrita Reis e Rui Chafes promovem. Estas propostas de leitura propiciam um aparato de relação entre a fortuna crítica dos artistas e os dispositivos teóricos, transmitindo em igual instância um vaivém de fomentação conceptual, desdobrando linhas de conexão e de associação, aumentando as possibilidades de estudo e contributo para esfera artística contemporânea, em particular para o estudo dos três *corpora* de obra em questão. Os autores convocados para a presente investigação em ligação com os artistas, estabelecem uma relação de cooperação e de alavancagem no aumento de perspectivas e viabilidades de concatenação, ora prezando uma natureza mais prática, ora uma mais técnica ou antológica, na coexistência teórica e crítica e artística e estética. O contributo da presente investigação estabelece-se a partir de uma concretização possível com uma aplicabilidade assente sob parâmetros encontrados no *corpus* de obra dos três artistas. A sua natureza potencia o desenho conceptual de uma constelação, caracterizada pelos seus itinerários de ascensões e declinações, de coordenadas que se movimentam em várias direcções, mantendo um fio condutor representado pelo *corpus* de obra dos três artistas escolhidos. Com isto, podemos afirmar que nos aproximámos dos enunciados estimulados pelas práticas plásticas e teóricas de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, oferecendo e aumentando as perspectivas de abordagem rígida e amarrada num espartilho teórico, aberto ao diálogo e à edificação de trilhos a explorar.

Finalizada a investigação, podemos afirmar que o itinerário conceptual e teórico desenvolvido ao longo da tese, sustenta a possibilidade de abertura e de exploração consequente, estimulada pelos contributos e aportes interpretantes arreigados na obra dos três artistas, e paralelamente um ponto de chegada, de um objectivo alcançado, a tese procura ser também um ponto de partida, alumiado pela convocação e fomentação de continuações, de progressões, de sucessões. As aproximações das noções de corpo, espaço e natureza na obra de Carneiro, Cabrita Reis e Chafes, não só não fecham o sistema de investigação, como pretendem impulsionar e exortar futuros desenvolvimentos,

iluminando o caminho para posteriores análises e desenvolvimentos. Antonio Machado nos seus *Proverbios y Cantares* escreve – “*caminante, no hay camino,/se hace camino al andar*”¹⁷⁹².

¹⁷⁹² MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Editora Espasa-Calpe, Buenos Aires. 1940, p.173.

Referências Bibliográficas

1. Volumes

AGAMBEN, Giorgio. *Stanze*. Éditions Payot & Rivages, Paris. 1998.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Quetzal Editores, Lisboa. 2011.

ALMEIDA, Bernardo Pinto. *A doce flor da desordem*. Caminho, Lisboa. 2006.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte e Infinitude*. Relógio D'Água. Lisboa. 2018.

ALMEIDA, Bernardo Pinto. *O que resta de um sopro há muito extinto*. Editorial Caminho, Lisboa. 2006.

ARENDT, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Calmann-Lévy, Paris. 2020.

ASSUNTO, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Edizioni Novecento, Palermo. 2005.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Estúdios Cor, Lisboa. 1972.

BACHELARD, Gaston. *La Terre et les Rêveries de la Volonté*. Librairie José Corti, Paris. 1948.

BACHELARD, Gaston. *Poetics of Space*. Penguin Books. 2014.

BACHELARD, Gaston. *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Dallas Institute of Humanities and Culture, Dallas. 1983.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Instituto Piaget, Lisboa. 1999.

BADIOU, Alain. *The Century*. Polity Press, London. 2007.

BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. University of Toronto Press, Toronto. 2002.

BARNABÉ, Alberto. *Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito*. Alianza editorial, Madrid. 2019.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Edições 70, Lisboa. 2021.

BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. Letra Livre, Lisboa. 2020.

BATESON, Gregory. *Steps to an ecology of mind*. Jason Aronson Inc. London. 1987.

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press, Durham. 2007.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Edições 70, Lisboa. 2009.

BAUDRILLARD, Jean. *Estratégias Fatais*. Editorial Estampa, Lisboa. 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *O Crime Perfeito*. Relógio D'Água, Lisboa. 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairós, Barcelona. 2016.

BAYER, Raymond. *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa. 1979.

BAYER, Raymond. *Traité d'Esthétique*. Armand Colin Libraire, Paris. 1956.

BECKETT, Samuel. *Collected poems in english and french*. John Calder Publishers, London. 1977.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. KKYM+EAUM, Lisboa. 2014.

BENJAMIN, Andrew (ed.). *The Lyotard Reader*. Blackwell Publishers, Massachusetts. 1993, p.197.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2004.

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água, Lisboa. 2012.

BERLEANT, Arnold. *Aesthetics and Environment. Theme and Variations on Art and Culture*. Ashgate Publishing, Aldershot. 2005.

BENNETT, Jane. *Vibrant matter. A Political Ecology of things*. Duke University Press, Durham. 2010.

BISHOP, Claire. *Installation Art. A critical history*. Tate Publishing, London. 2005.

BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A user's guide*. Zone Books, New York. 1997.

BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; JOSELIT, David; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. Thames & Hudson, London. 2011.

BOZAL, Valeriano (ed.). *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. La balsa de la Medusa, Madrid. 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Polity Press, Cambridge. 2013.

BURHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture. The effects of Science and Technology on the sculpture of this century*. George Braziller, Inc. New York. 1975.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação Filosófica acerca das Origens das nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Edições 70, Lisboa. 2015.

BUYTENDIJK, Frederik Jacobus Johannes. *L'homme et l'animal. Essai de psychologie comparée*. Éditions Gallimard, Paris. 1965.

CAILLOIS, Roger. *The Edge of Surrealism*. Duke University Press, Durham. 2003.

CAILLOIS, Roger. *The Writing of Stones*. University Press of Virginia, Charlottesville. 1985.

CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*. Angelus Novus, Águeda. 2002.

CARLOS, Isabel. *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Editorial Caminho, Lisboa. 2007.

CARNEIRO, Alberto. *Das notas para um diário e outros textos*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. Guimarães Editores, Lisboa. 1960.

CHAFES, Rui. *Entre o céu e a terra*. Documenta, Lisboa. 2012.

CHAFES, Rui. *Sob a pele. Conversas com Sara Antónia Matos*. Documenta, Lisboa. 2015.

CHAFES, Rui. *Würzburg Bolton Landing*. Assírio & Alvim, Lisboa. 1995.

CHARDIN, Pierre Teilhard de. *La activación de la energia*. Taurus Ediciones, Madrid. 1967.

CHARDIN, Pierre Teilhard de. *Le Phénomène Humain*. Éditions du Seuil, Paris. 1955.

CIORAN, Emil. *Sur les cimes du désespoir*. L'Herne. 2018.

DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*. Éditions du Seuil, Paris. 2019, p.195.

DALCQ, Albert. *L'oeuf et son dynamism organisateur*. Albin Michel Libraire, Paris. 1941.

DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. *Wonders and the order of Nature. 1150-1750*. Zone Books, New York. 1998.

DE LANDA, Manuel. *A thousand years of nonlinear history*. Zone Books, London. 2000.

DEAN, Carolyn J. *The self and its pleasures. Bataille, Lacan and the History of the decentered subject*. Cornell University Press. 1992.

DELEUZE, Gilles. *La piega. Leibniz e il Barocco*. Biblioteca Einaudi, Torino. 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A thousand plateaus*. Bloomsbury Academic, London. 2018, p.178.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qué es la filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona. 2022.

DEMOS, T.J. *Descolonizar la Naturaleza*. Ediciones Akal, Madrid. 2018.

DERRIDA, Jacques. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*. Abscondita, Milano. 2003.

DESCOLA, Philippe. *Beyond Nature and Culture*. The University of Chicago Press. 2013.

DEWEY, John. *Art as Experience*. Perigee, New York. 1980.

DIAS, Sousa. *O que é a poesia*. Documenta, Lisboa. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant les temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit, Paris. 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. KKYM, Lisboa. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El cubo y el rostro. En torno a una escultura de Alberto Giacometti*. ABADA Editores, Madrid. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, O que nos olha*. Dafne Editora, Porto. 2011.

DUMAS, Robert. *Tratado da Árvore. Ensaio de uma filosofia ocidental*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2007.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. Relógio D'Água, Lisboa. 2016.

ELIADE, Mircea. *Herreros y alquimistas*. Alianza Editorial, Madrid. 2016.

ELIOT, Thomas Stearns. *Quatro Quartetos*. Relógio D'Água, Lisboa. 2004.

Encyclopédie de la musique. Tome II. Fasquelle Éditeurs, Paris. 1959.

FAURE, Élie. *História da Arte- O espírito das formas.* Estúdios Cor, Lisboa. 1949.

FEATHERSTONE, Michael; HEPWORTH, Mike; TURNER, Bryan. *The Body: Social Process and Cultural Theory.* Sage Publications, London. 1991.

FRANCASTEL, Pierre. *Études de sociologie de l'art.* Gallimard, Paris. 2002.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX.* Bertrand, Lisboa. 1974.

FREEDBERG, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response.* The University of Chicago Press, Chicago. 1989.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños.* Ediciones Akal, Madrid. 2013.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos. A Bíblia e a Literatura.* Edições 70, Lisboa. 2021.

FOCILLON, Henri. *O mundo das formas – o elogio da mão -.* Edições Sousa & Almeida, Porto.

FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real.* Akal Editores, Madrid. 2001.

FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods.* The MIT Press, Massachusetts. 2004.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas.* Edições 70, Lisboa. 2014.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Vega, Lisboa. 2000.

GALIMBERTI, Umberto. *Il Corpo.* Feltrinelli Editore, Milano. 2002.

- GALIMBERTI, Umberto. *Le cose dell'amore*. Feltrinelli Editore, Milano. 2013.
- GEHLEN, Arnold. *Anthropologie et psychologie sociale*. Presses Universitaires de France, Paris. 1990.
- GIACOMETTI, Alberto. *Escritos*. Editorial Sintesis, Barcelona. 2011.
- GIL, José. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. Relógio D'Água, Lisboa. 2005.
- GIL, José. *Caos e Ritmo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2018.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Relógio D'Água, Lisboa. 1997.
- GIL, José. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água, Lisboa. 2001.
- GIL, José. *Sem Título. Escritos sobre Arte e Artistas*. Relógio D'Água, Lisboa. 2005.
- GIRARD, René. *Cosas ocultas desde la fundación del mundo*. Ediciones Sigueme, Salamanca. 2021.
- GROSZ, Elizabeth. *Space Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. Routledge, London. 1995.
- HARAWAY, Donna. *A cyborg manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century*. University of Minnesota Press. 2016.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing. 2003.

HEGEL, G.W.F. *Aesthetics: Lectures on fine art Vol.II*. Oxford University Press, Oxford. 1974.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70, Lisboa. 2019.

HEIDEGGER, Martin. *Being and Time*. Harper & Row Publishers, New York. 2008.

HEIDEGGER, Martin. *Essais et Conférences*. Éditions Gallimard, Paris. 1958.

HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?* Edições 70, Lisboa. 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Questions III et IV*. Éditions Gallimard, Paris. 2011.

HILDEBRAND, Adolf. *The Problem of Form*. G.E.Stechert & Co., New York. 1907.

HUSSERL, Edmund. *A Ideia da Fenomenologia*. Edições 70, Lisboa. 2007, p.22-23.

HUSSERL, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. Editorial Tecnos, Madrid. 2009.

JABÈS, Edmond. *O Livro das Questões*. Flâneur, Porto. 2021.

JAMMER, Max. *Concepts of Space – The History of Theories of Space in Physics*. Dover Publications, New York. 1993.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort*, Flammarion, Paris. 2017.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e Alquimia*. Editora Vozes, Petrópolis. 1991.

JÜNGER, Ernst. *O coração aventureiro*. Cotovia, Lisboa. 1991.

KAFKA, Franz. *Antologia de Páginas Íntimas*. Guimarães Editores, Lisboa. 1961.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2018.

KANT, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Alianza editorial, Madrid. 2019.

KASTNER, Jeffrey (org.). *Documents of Contemporary Art: Nature*. The MIT Press, Massachusetts. 2012.

Kleist, Heinrich von. *Sobre o teatro das marionetas e outros escritos*. Antígona, Lisboa. 2009.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. The Viking Press, New York. 1977.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press, Massachusetts. 1986.

KWON, Miwon. *One place after another. Site-Specific Art and Locational Identity*. The MIT Press, Massachusetts. 2002.

LANGER, Susanne. *Feeling and Form*. Charles Scribners & Sons, New York. 1953.

LAPLANCHE, Jean. *New Foundations of Psychoanalysis*. Blackwell Publishers, London. 1989.

LATOUR, Bruno. *Politics of Nature. How to bring the Sciences into Democracy*. Harvard University Press. 2004.

LE CORBUSIER. *The Radiant City*. Orion Press, New York. 1967.

LEFEBVRE, Henri. *The production of space*. Blackwell Publishing, London. 1991.

LERMONTOV, Mikhail. *Um herói do nosso tempo*. Publicações Europa-América. 1959.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e poesia*. Antígona, Lisboa. 2021.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Edições 70, Lisboa. 2019.

LOPES, Dominic Mclver; KIERAN, Matthews. *Imagination, Philosophy, and the Arts*. Routledge, London. 2003.

LUCIE-SMITH, Edward. *Movements in art since 1945*. Thames & Hudson, London. 2013.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Gradiva, Lisboa. 1989.

MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Editora Espasa-Calpe, Buenos Aires. 1940.

MADERUELO, Javier. *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Abada, Madrid. 2005.

MADERUELO, Javier. *La idea de espaço en la arquitectura y el arte contemporâneos 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008.

MAIA, Tomás. *O Olho Divino. Beckett e o Cinema*. Documenta, Lisboa. 2016.

MAIA, Tomás. *Res Prima. Manuel Rosa. Sistema Solar*. Documenta, Lisboa. 2020.

MATOS, Sara Antónia (coord.). *Júlio Pomar. Rui Chafes. Desenhar*. Documenta, Lisboa. Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar. 2015.

MCEVILLEY, Thomas. *De la Ruptura al cul de sac*. Ediciones Akal, Madrid. 2007, p.108-109.

MACLOW, Jackson; YOUNG, LaMonte. *An Anthology of Chance Operations*. Heiner Friedrich, New York. 1970.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et L'invisible*. Éditions Gallimard, Paris. 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Nova Veja, Lisboa. 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Éditions Gallimard, Paris. 2021.

MICHELSTAEDTER, Carlo. *La Persuasione e la Rettorica*. Adelphi Edizioni, Milano. 1982.

MIJOLLA, Alain de; MIJOLLA-MELLOR, Sophie de. *Psicanálise*. CLIMEPSI Editores, Lisboa. 2002.

MIRANDA, José Bragança de. *Corpo e Imagem*. Nova Vega, Lisboa. 2017.

MIRANDA, José Bragança de; SILVEIRA, Joel Frederico da (org.). *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. Vega Editora, Lisboa. 2002.

MIRZOEFF, Nicholas. *Bodyscape. Art, Modernity and the ideal figure*. Routledge Publishers, London. 2002.

MITCHELL, William John Thomas. *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press, Chicago. 2005.

MOLDER, Maria Filomena. *Matérias Sensíveis*. Relógio D'Água, Lisboa. 1999.

MONOD, Jacques. *Chance and Necessity. An essay on the natural philosophy of modern Biology*. Vintage Books, New York. 1971.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 2013.

MOURE, Gloria (org.). *Kounellis*. Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona. 1990.

MOSCOVICI, Serge. *Sociedade contranatura*. Livraria Bertrand, Lisboa.

MOSCOVICI, Serge. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. Flammarion, Paris. 1977.

MOSCOVICI, Serge. *Homens domésticos Homens selvagens*. Livraria Bertrand, Lisboa. 1976.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Arena Libros, Madrid. 2016.

NANCY, Jean-Luc. *O Prazer no Desenho*. Sistema Solar, Lisboa. 2022.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Vendaval. 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. Publicações Europa-América, Lisboa. 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Publicações Europa-América, Lisboa. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Beyond Good and Evil*. Wordsworth Editions, Ware. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Crépuscule des idoles*. Denoël/Gonthier, Paris.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo*. Relógio D'Água, Lisboa. 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Vancouver Island University, Nanaimo. 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Gay Science*. Cambridge University Press, Cambridge. 2001.

NOCHLIN, Linda. *The Body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. Thames & Hudson, London. 1994.

NOVALIS. *Escritos escogidos*. Visor Libros, Madrid. 2004.

NOVALIS. *Fragmentos de Novalis*. Tradução de Rui Chafes. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000.

ONFRAY, Michel. *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana*. Adriano Salani Editore, Milano. 2012.

ORTON, Fred. *Issues in Art and Education: The Dynamics of Now*. Wimbledon School of Art, London. 2002.

ORY, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Ediciones Cátedra, Madrid. 1990.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa. 2007.

PASCOAES, Teixeira de. *São Paulo*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2002.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa. Volume III – Do Barroco à Contemporaneidade*. Círculo dos Leitores. 1995.

PERNES, Fernando. *Panorama arte portuguesa no século XX*. Campo das Letras, Porto. 1999.

PÍNDARO. *Odes*. Quetzal Editores, Lisboa. 2010.

PINHARANDA, João Lima. *Pedro Cabrita Reis Todas as Obras*. Bial, Porto. 2003.

POUND, Ezra. *Selected Poems 1908-1959*. Faber & Faber, London. 1975.

QUIGNARD, Pascal. *Les larmes*. Gallimard, Paris. 2018.

QUINTAS, Paulo. *Todos os títulos estão errados*. Sistema Solar. Documenta, Lisboa. 2018.

QUINTAIS, Luís. *Exúvia, Gelo e Morte. A arte de Rui Chafes depois do fim da arte*. Documenta, Lisboa. 2015.

RADIC, Sally (ed.). *Creación y Figura. Figuración en el siglo XX*. Fundación Bancaja. 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions. 2008.

REKER, Moirika; SERRÃO, Adriana (ed.). *Philosophy of Landscape Think, Walk, Act*. Centre for Philosophy at the University of Lisbon, Lisboa. 2019.

REICHLE, Ingeborg. *Art in the age of technoscience: Genetic Engineering, Robotics and Artificial Life*. Springer Verlag, New York. 2009.

REIS, Pedro Cabrita. *A Voragem do Mundo. Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro*. Documenta, Lisboa. 2017.

RAJCHMAN, John. *Construções*. Relógio D'Água, Lisboa. 2002.

REICHENBACH, Hans. *The Philosophy of Space & Time*. Dover Publications, New York. 2003.

REISS, Julie. *From margin to center. The spaces of installation art*. MIT Press, Massachusetts. 1999.

RICOEUR, Paul. *O homem falível*. Edições 70, Lisboa. 2019.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um poeta*. Portugália Editora, 1962.

RIMBAUD, Arthur. *Uma Época no Inferno*. Tradução de Mário Cesariny. Portugália Editora, Lisboa. 1960.

RITTER, Joachim. *Subjectividad. Seis Ensayos*. Alfa, Barcelona. 1986.

ROSA, António Ramos. *Poesia Presente Antologia*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2014.

SANCHES, Rui. *Janela, Espelho, Mapa... A obra de arte e o mundo, reflexão sobre o projecto artístico individual*. Documenta, Lisboa. 2017.

SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Washington Square Press, New York. 1992.

SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Oxford University Press, Oxford. 1985.

SCHILDER, Paul. *L'image du corps*. Éditions Gallimard, Paris. 1968.

SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Volume 2. Alianza editorial, Madrid. 2013.

SELZ, Jean. *Découverte de la sculpture moderne*. George Braziller, New York. 1963.

SERRES, Michel. *The Birth of Physics*. Clinamen Press, Manchester. 2000.

SERRES, Michel. *The Natural Contract*. The University of Michigan Press, Ann Arbor. 1995.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Lello & Irmão Editores.

SONTAG, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Penguin Random House, Barcelona. 2019.

SPENGLER, Oswald. *La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal*. Volume 2. Espasa-Calpe, Madrid. 1958.

SPICKER, Stuart. *The Philosophy of the Body*. Quadrant Books, Chicago. 1970.

STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Relógio D'Água, Lisboa. 2001.

STOICHITA, Victor. *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. The University of Chicago Press, Chicago. 2008.

SUMMERS, David. *Real Spaces*. Phaidon, London. 2003.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Relógio D'gua, Lisboa. 2019.

THACKER, Eugene. *In the Dust of this Planet*. Zero Books, Alresford. 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Edições 70, Lisboa. 2018.

TUAN, Yi-Fu. *Space and Place. The perspective of experience*. University of Minnesota Press, Minneapolis. 2001.

TUCKER, William. *The Language of Sculpture*. Thames & Hudson, London. 1981.

VALÉRY, Paul. *Eupalino ou o Arquitecto, seguido de A alma e a Dança e Diálogo da rvore*. Vasco Santos Editor, Lisboa. 2022.

WALTHER, Ingo (coord.). *Arte do Século XX*. Taschen, Kln. 2012.

WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de Natureza*. Martins Fontes, S.Paulo. 1994.

YOURCENAR, Marguerite. *Le Temps, ce grand sculpteur*. Éditions Gallimard, Paris. 1983.

2. Catálogos

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Arte portuguesa no século XX. Uma história crítica*. Coral Books, Matosinhos. 2016.

Arte Povera Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista. Abscondita, Milano. 2011.

BATTCKOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art – A critical Anthology*. University of California Press, Los Angeles. 1995.

BELLONI, Emanuela; RAMOS, Maria (coord.). *Pedro Cabrita Reis*. Edizioni Charta, Milano.1999.

BUDAK, Adam; PAKESCH, Peter. *Pedro Cabrita Reis True Gardens*. Kunsthaus Graz, Österreich. 2008.

CARNEIRO, Alberto. *21 Desenhos e uma Escultura*. Câmara Municipal da Trofa, Pelouro da Cultura. 2005.

CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro*. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta de Galicia. 2001.

CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Grande Prémio Amadeo de Souza-Cardoso 2015*. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante. 2015.

CARNEIRO, Alberto. *Alberto Carneiro Meu corpo vegetal*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2003.

CARNEIRO, Alberto. *Arte vida/ vida arte*. Fundação de Serralves, Porto. 2013.

CARNEIRO, Alberto. *Caminhos do corpo sobre a terra 1965-2004*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2005.

CARNEIRO, Alberto. *Esculturas e Desenhos 1963-2015*. Câmara Municipal de Santo Tirso. 2015.

CARNEIRO, Alberto. *Paisagens íntimas*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006.

CARNEIRO, Alberto. *Ser no Não Ser*. Galeria Fernando Santos, Porto. 2006.

CARNEIRO, Alberto; FREITAS, Maria Helena. *Alberto Carneiro Exposição Antológica*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação de Serralves. 1991.

CHAFES, Rui. *Chegar sem partir*. Fundação de Serralves, Porto. 2022.

CHAFES, Rui. *Durante o Fim*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2000.

CHAFES, Rui. *Involução*. Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia Pelouro de Cultura, Património e Turismo. 2008.

CHAFES, Rui. *O Silêncio de...* Assírio & Alvim, Lisboa. 2005.

Do Sublime. On the Sublime. Museu do Chiado. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. 1994.

LOOCK, Ulrich (edi.). *The 80's A Topology*. Fundação de Serralves, Porto. 2007.

Maria José Oliveira 40 anos de trabalho. Documenta, Lisboa. 2017.

MELO, Alexandre. *Alberto Carneiro*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2003.

MELO, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal*. Instituto Camões Portugal. 2007.

Pedro Cabrita Reis. *Árvore*- Cooperativa de actividades artísticas, Porto. 2018.

RADIC, Sally (ed.). *Creación y Figura. Figuración en el siglo XX*. Fundación Bancaja. 1999.

REIS, Pedro Cabrita. *Cabrita A Roving Gaze*. Fundação de Serralves, Porto. 2019.

REIS, Pedro Cabrita. *Da luz como na noite*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa. 1988.

REIS, Pedro Cabrita. *Fundação*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. 2006.

REIS, Pedro Cabrita. *Macro/Hall*. Electa, Milano. 2007.

REIS, Pedro Cabrita. *Pedro Cabrita Reis*. Hatje Cantz Publishers, Alemanha. 2003.

REIS, Pedro Cabrita; ROSA, Manuel (ed.). *The whispering paper*. Assírio & Alvim, Lisboa. 2011.

ZAZA, Giacomo. *Rui Chafes sassi di Matera: entrate per la porta stretta*. Edizioni Charta, Milano. 2013.

3. Dissertações Académicas

ALVES, Ana Margarida Duarte Brito. *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Janeiro de 2011.

CORDEIRO, Marta. *O Corpo como Imagem e As Imagens do Corpo na Contemporaneidade*. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Teoria da Imagem), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2012.

LEAL, Miguel. *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na Arte portuguesa entre 1968 e 1977*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 1997.

LUÍS, Armando. *Imaginários da Paisagem*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes Especialidade em Pintura. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2016.

MAIA, Rui. *(Re)criação individual do mundo. Conceitos, expressões e formas nas obras plásticas de Julio/Saúl Dias e de José Régio*. Tese de Doutoramento em Estudos do Património vertente de História da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2021.

MOURATO, Sílvia. *Abstracção e Escultura em Portugal: História de um encontro adiado (1930-1972)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa. 2009.

RENAULT, Claudia Tamm. *Habitar como Poética: Percurso plástico e conceitual a partir da obra de Alberto Carneiro e de Pedro Cabrita Reis*. Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea. Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. 2014.

ROSENDO, Catarina. *Alberto Carneiro os primeiros anos (1963-1975)*. Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa. 2007.

POUSADA, Pedro. *A Arquitectura na sua ausência: presença do objecto de arte para-arquitectónico no modernismo e na arte contemporânea*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. 2009.

TAVEIRA, Rogério. *As árvores escupidas de Alberto Carneiro: Matéria e paisagem na confluência entre Gaston Bachelard e a inspiração Taoísta*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes do Departamento de Dibujo da Universidade Politécnica de Valencia. 2010.

SERRA, Rui. *Vox Dei: Metáfora(s) da Espiritualidade*. Tese de Doutoramento em Belas-Artes. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. 2013.

4. Artigos em Periódicos e na Internet

ARTAUD, Antonin. *To have done with the judgment of God*. Disponível em <<http://www.labster8.net/wp-content/uploads/2015/08/Artaud-ToHaveDoneWithJudgementofGod.pdf>> consultado em 20 de 2023.

BARAD, Karen. *Nature's Queer Performativity*, p.27. Disponível em <https://www.academia.edu/1857572/Natures_Queer_Performativity_the_authorized_version_> consultado em 10 de Janeiro de 2023.

BELANCIANO, Vítor; LOPES, Mário. *Alberto Carneiro, inventor de mundos, escultor da natureza*. Público 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/04/15/culturaipsilon/noticia/morreu-alberto-carneiro-inventor-de-mundos-escultor-da-natureza-1768858> consultado em 15 de Fevereiro de 2021.

BOLLNOW, O.F. “*Lived-space*” in *Philosophy Today*, V. 1961.

CUNHA, Sílvia Souto. *Rui Chafes: o ferro, o fogo, a palavra*. Visão. 2015. Disponível em <https://visao.pt/atualidade/cultura/2015-12-11-rui-chafes-o-ferro-o-fogo-a-palavra/>. Consultado em 5 de Março de 2020.

DEUTSCHE, Rosalyn. “*Uneven Development: Public Art in New York City*” in *Revista October* nº47. New York, Winter. 1988.

Earth Art. Disponível em <file:///C:/Users/eu/Desktop/NATUREZA/Earth_Art_1969_catalogue.pdf> consultado em 18 de Novembro de 2022.

HEIDEGGER, Martin. *Art and Space*, p.5. Disponível em <<https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf>> consultado a 27 de Novembro de 2022.

LUBOWICZ, Hanna. *Extimacy (extimité): From structural theory of language to affective theory of ex-centric subject*". Institute of Philosophy and Sociology, Polish Academy of Sciences. P.47-50. Disponível em <<https://core.ac.uk/download/pdf/270077959.pdf>> consultado em 10 de Janeiro de 2023.

MARMELEIRA, José. *Longe do sol do mundo, aguardam-nos as obras de Rui Chafes*. Público.2022.Disponível em<<https://www.publico.pt/2022/07/20/culturaipsilon/reportagem/longe-sol-mundo-aguardamnos-obras-rui-chafes-2014191>. Consultado a 25 de Julho de 2022.

MARTIN, David F. "*The autonomy of sculpture*" in *Journal of Aesthetics and Art criticism* 34. 1976.

MIELINK, Anna. "Playing games with Architecture" – Per Kirkeby's fake buildings. Department of Housing Architecture and Architectural composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. 2015.

NEWMAN, Barnett. *The Sublime is Now*. Disponível em <<https://artkatvisualculture.files.wordpress.com/2019/09/newman-the-sublime-is-now.pdf>> consultado em 20 de Junho de 2023.

OLIVEIRA, Luísa Soares de. *Alberto Carneiro, o escultor para quem arte e vida eram uma só coisa*. Público. 2017. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/04/15/culturaipsilon/noticia/alberto-carneiro-o-escultor-para-quem-arte-e-vida-eram-uma-so-coisa-1768894> consultado em 12 de Março de 2021.

Excerto da entrevista *Tony Smith- “I view art as something vast”*, conduzida por Samuel Wagstaff Jr. Disponível em < <https://www.artforum.com/print/196610/talking-with-tony-smith-36795>>, consultado a 6 de Março de 2022.

Entrevista a Rui Chafes por Mariana Pereira. Diário de Notícias. 2017. Disponível em< <https://www.dn.pt/artes/rui-chafes-primeiro-esta-a-escultura-depois-vem-tudo-o-resto-5597449.html>> consultado em 11 de Janeiro de 2021.

Excerto da entrevista *Richard Serra by David Seidner*. Disponível em < <https://bombmagazine.org/articles/richard-serra/>> consultado a 6 de Março de 2022.

Citação de Dan Flavin in *AHMED, Fatema. It is what it is*. Texto da revista Apollo-Magazine, de 6 Maio de 2016. Disponível em < <https://www.apollo-magazine.com/it-is-what-it-is-dan-flavins-iconic-light-fittings-in-the-ikon-gallery/>> consultado a 4 de Fevereiro de 2022.

Entrevista de Tiffany Bell a Dan Flavin no ano de 1982. Disponível em < https://chinati.org/wp-content/uploads/2020/02/05_Bell_An-Interview-with-Dan-Flavin.pdf> consultado a 4 de Fevereiro de 2022.

Citação de Dan Graham na revista Frame, inserido no artigo intitulado *Dan Grahm on creating art through architecture*. Disponível em < <https://www.frameweb.com/article/dan-graham-oaom>> consultado a 15 de Fevereiro de 2022.

Entrevista de Chris Moore a Dan Graham em Novembro de 2015. Disponível em < http://www.randian-online.com/np_feature/interview-with-dan-graham/> consultado a 15 de Fevereiro de 2022.

Citação de Per Kirkeby incluída no artigo de Marta Represa para Wallpaper, intitulado *The last completed sculpture by Per Kirkeby takes shape in Provence*, datado de 14 de

Novembro de 2018. Disponível em < <https://www.wallpaper.com/art/per-kirkeby-brick-sculpture-chateau-la-coste> > consultado em 20 de Fevereiro de 2022.

Excerto do artista em entrevista de Sabine Folie a Heimo Zobernig para a revista Flash Art, datada de Janeiro-Fevereiro de 2011, pp.80-83. Disponível em <https://www.simonleegallery.com/usr/documents/press/download_url/277/hz_flash_art_jan_feb_2011.pdf > consultado em 1 de Março de 2022.

Entrevista de Phyllis Tuchman a Anthony Caro para ArtForum de 1972. Disponível em <<https://www.artforum.com/print/197206/an-interview-with-anthony-caro-36202>> consultado em 3 de Março de 2022.

Entrevista de Ariel Ramchandani a Anthony Caro para The Paris Review, no dia 24 de Maio de 2011. Disponível em < <https://www.theparisreview.org/blog/2011/05/24/anthony-caro/> > consultado em 3 de Março de 2022.