

**UNIVERSIDADE DO PORTO**

**Faculdade de Belas Artes**

# **palimpsesto**

um livro, o artista e algumas rochas

Maria Sottomayor

Dissertação para obtenção do grau de mestre  
em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica de  
Arte

Orientador: Prof. Vítor Martins

**Porto, 2010**

Para si avó, mesmo que já não possa ler.

Agradeço a todas as pessoas que me fizeram continuar, especialmente:

João, Vítor Martins, Mãe, Pai, Mafalda, João N.A, Graça, Teresa, Mateus, Leonor, Ricardo, André Alves, Joana Mendonça, Cláudia Rocha, Ana Vasquez, Zé Manel, Margarida, Dalila Correia, André Tomás Santos e Tomer Moldovan

## **Resumo em português**

Esta dissertação parte da ideia de palimpsesto (pergaminho ou papiro cuja superfície foi lavada ou raspada de forma a poder ser reutilizado), e pretende aplicá-la metaforicamente a outras criações do Homem. Neste caso, os objectos de estudo são um livro (*As Ondas* de Virginia Woolf), a obra do artista Cy Twombly, e a Arte do Paleolítico Superior com especial incidência nas gravuras rupestres de Foz Côa.

Os aspectos formais do texto e a maneira como os assuntos vão sendo encadeados pretendem seguir a ideia de acumulação e sobreposição sucessivas, sendo que a própria dissertação poderá também ela ser vista como um palimpsesto.

## **Resumo em inglês**

This dissertation starts from the idea of palimpsest (parchment or papyrus whose surface was washed or scraped so that it can be reused), and intends to apply it metaphorically to other human creations. In this in case the study objects are a book (*The Waves* by Virginia Woolf), Cy Twombly's work, and the Upper Paleolithic Art with special incidence in Foz Côa engravings.

The formal aspects of the text and the way the subjects are chained together intend to follow the idea of successive accumulation and overlapping, and the dissertation itself can also be considered a palimpsest.

## SUMÁRIO

Dedicatória .....	2
Agradecimentos .....	3
Resumo em português .....	4
Resumo em inglês .....	4
Introdução .....	5
o palimpsesto dentro de uma perspectiva histórica .....	5
o palimpsesto e eu .....	8
Capítulo 1 – o livro: <i>As Ondas</i> .....	12
1.1 Mergulhar os pés n’ <i>As Ondas</i> .....	12
1.2 Percival: morte e luz .....	16
1.3 <i>As Ondas</i> e o tempo .....	19
1.4 O papel do sujeito n’ <i>As Ondas</i> .....	24
Capítulo 2 – o artista: Cy Twombly .....	31
2.1 Cy Twombly: poesia e ressurreição.....	31
2.2 Twombly, Keats e ruína .....	34
2.3 Catulo, barcos e Rilke.....	40
2.4 As quatro estações de Twombly e Woolf .....	52
Capítulo 3 – algumas rochas: a Arte do Paleolítico Superior.....	58
3.1 A convenção do que é a Pré-história .....	58
3.2 Pequeno resumo de como a Arte pré-histórica tem sido tratada e suas características.....	60
3.3 Reflexão em torno de Bataille.....	64
3.4 Quando as figuras nasceram .....	68
3.5 Assinatura, palavra e a procura de uma noção histórica .....	75
3.6 Arquétipos da memória e o caso particular de Foz Côa .....	79
Conclusão .....	86
Anexo: a defesa da dissertação.....	94

## INTRODUÇÃO

### **O palimpsesto dentro de uma perspectiva histórica**

Se grande parte da expressão da nossa História é paralela à história do livro, não podemos esquecer das técnicas mais antigas de escrita, em que os recursos eram menores e os materiais reaproveitados. O facto de se escrever sobre algo já escrito altera a morfologia e vida do texto, e o suporte é enaltecido através da densidade do tempo e dos diálogos que ali permanecem.

Se hoje podemos afirmar que há já demasiados livros, houve por certo alturas em que a quantidade de autores com muito a dizer (e escrever) ultrapassava o número de suportes existentes. Antes da humanidade conseguir organizar o seu acervo textual através do objecto livro, os mais antigos poetas e escribas tiveram assim que aprender a reciclar o escasso couro animal ou papiro. Surge então o palimpsesto. O seu espectro cronológico é imenso e dura desde a Antiguidade Clássica até aos finais da Idade média. Os mais antigos palimpsestos conhecidos em papiro datam do séc. III a.C. No entanto, a palavra (de origem grega e que significa *riscar de novo*) começa a ser mencionada apenas no séc. I a.C, como num poema de Catulo ou num texto de Cícero, para dar alguns exemplos.

As técnicas de reciclagem tanto podiam passar por uma lavagem feita com uma mistura de farelo e leite, como a raspagem com pedra pomes ou outros materiais mais abrasivos, o que tornou neste caso, muitos dos testemunhos irrecuperáveis. Hoje em dia, são utilizados diversos métodos de recuperação de palimpsestos, desde os raios lazer até a fotografias com um grande grau de exposição que permitem decifrar as camadas mais profundas.

Por mais ou menos legível que seja o seu conteúdo, o palimpsesto acolhe sempre vestígios daquilo que ali já passou. É essa a sua magia e onde reside a sua intemporalidade.

Um caracter apagado do computador transforma-se numa eterna ausência, como se nunca ninguém tivesse passado as mãos pelo teclado. No palimpsesto, a escrita do passado mantém-se e renova-se em presente. Esconde-se para receber mais informação. Há um jogo fantasmagórico entre inscrição e rasura. Um texto re-escrito é um texto plural, de diálogo, de procura de unidade. É um depósito de humanidade que não se compadece com primeiras leituras, mas que oferece os vestígios das mãos e pensamentos que ali resolveram inscrever a sua presença.

## O palimpsesto e eu

*Sempre as mesmas coisas repetidas, as mesmas palavras, os mesmos hábitos. Construimos ao lado da vida outra vida que acabou por nos dominar. Vamos até à cova com palavras. Submetem-nos, subjagam-nos. Pesam toneladas, têm a espessura de montanhas. São as palavras que nos contêm, são as palavras que nos conduzem.*

Raul Brandão<sup>1</sup>

*Talvez eu decepcione o leitor, mas julgo que nos meus textos encontrará pouca coisa. E não o digo por modéstia. Herdeiro e ainda protagonista de uma época em que tudo está em crise, eu continuo a acreditar que o mais aceitável dos sistemas é não ter, por princípio, nenhum. Por isso, uma teoria da arte nas minhas mãos ficaria arrumada num instante.*

Antoni Tàpies<sup>2</sup>

Desço as escadas do prédio antigo a correr. O assunto da dissertação perseguia-me há meses. Que matéria quero eu aprofundar? O tipo de diálogo que mantenho com o mundo incompatibiliza-se com a era das especializações. Quando me inscrevi no Mestrado de Estudos Artísticos foi com uma certa vontade de que a actividade crítica desenvolvesse o trabalho de atelier. Só restam dúvidas quanto a isso.

Outra vez, as escadas do prédio. A memória funciona assim, não se encontram grandes evidências na malha que a rege. Uma linha justaposta com outra, duas a fazerem ponto cruz e franjas soltas à espera que a velha triste se lembre de tocar com a agulha em algum sítio que as faça mover.

O palimpsesto apareceu, assim, de repente. Lembro-me que falávamos sobre palimpsesto nas aulas de desenho com o professor Paulo Almeida. A palavra caiu desde o 3º andar, degrau após degrau, até cá em baixo: Palimpsesto (oxalá fosse possível ao leitor ler esta palavra com a mesma rapidez e clarividência que ela caiu desde a clarabóia daquele antigo prédio portuense).

---

<sup>1</sup> In *Húmus*, pág. 16

<sup>2</sup> In *A prática da arte*, pág. 11

Queria tornar a palavra um pouco mais minha, pensei, oferecer-lhe vestidos e bainhas, glórias e limitações. Naturalmente e ao longo da dissertação, fui descobrindo que não era preciso grande trabalho de costura, pois afinal, a ideia de palimpsesto era, em parte, a medida e a forma da minha obra e pensamento. Mas de que é feita uma palavra para além do seu próprio significado?

Pensei então em escrever sobre literatura, já que o tema da arte de tão próximo que era, podia condicionar alguma liberdade interpretativa. Lembrei-me do livro *As Ondas* de Virginia Woolf. Seis vozes entrelaçadas (talvez justapostas, talvez em ponto cruz) que parecem ser todas diferentes versões da mesma. Como se pudéssemos ler uma através da outra, palavras em massa folhada transparente, e a sujidade dos sapatos de criança nos degraus do prédio. Uma sinfonia, *cujas curvas se sucedem e entrecruzam com uma segurança que lembra a Arte da fuga de Bach*<sup>3</sup>. Quando em Outubro de 1931, um comentário crítico do *The Times* elogiava os personagens do livro, Virginia estranhou pois achava precisamente que não tinha criado nenhum<sup>4</sup>.

Mas se o palimpsesto é formado por camadas, e não prima pela coerência de conteúdos, o que poderei eu sobrepor ao capítulo de Woolf? O que se poderá suceder que deixe vislumbrar a sua literatura? As gravuras de Foz Côa, que também falam por diversas vozes, não seis, mas muitas mais (ainda que não lhe conheçamos os sons), e que, ao longo de milhares de anos foram gravando a pedra, forma sobre forma, estilo sobre estilo, animal sobre animal. Rochas que carregam o peso de um tempo e mensagem quase inacessíveis (aqui a madeira das escadas transformou-se em xisto e tudo ficou tão escuro). O problema da linguagem que *As Ondas* nos traz (*Qual é a frase sobre a lua? E a frase sobre o amor? Que nomes existem para designar a morte? Não sei! Necessito de uma linguagem ingénua como a dos amantes, palavras de uma sílaba apenas (...)* *Preciso de um gemido, de um grito*<sup>5</sup>, diz Bernard no fim do livro), é novamente entregue às nossas

---

<sup>3</sup> palavras de Marguerite Yourcenar, tradutora da versão francesa do livro, na contra-capla da edição portuguesa pela Relógio d'água

<sup>4</sup> *Odd that they (The Times) should praise my characters when I meant to have none*, Virginia Woolf, , *A writer's Diary*, pág. 170

<sup>5</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 237

mãos. Rochas que não deixam gritos nem sílabas, mas documentos em forma de desenho. Um palimpsesto feito no sentido da adição permanente, sem leite nem lavagens que destruam a marca do sílex no xisto. O próprio recurso arqueológico às técnicas de datação estratigráfica é o espelho de um palimpsesto. O tempo traz terra e a terra esconde o tempo: escava-se e afinal o passado também existe aqui e agora.

Sigo novamente. Desta vez para o séc. XX e aparece Cy Twombly, os rascunhos, a tinta escorrida, a paixão pela mitologia clássica. Serão as marcas de Twombly um apelo à cultura da Antiguidade ou tentativas conscientes de rabiscos inocentes? Qual a relação entre a imagem que ele produz e os versos dos poetas de que se apropria? O trabalho de Twombly é acima de tudo sobre a linguagem (voltamos sempre a ela) e a poesia que pode conter cada palavra ou um esboço de um barco celta a navegar no Nilo. E é palimpsesto por diversas razões: pela espessas camadas de matéria e tinta, que, jogadas na tela com outras de uma fluidez imensa, deixam vislumbrar o já feito, o já escrito. Em Twombly encontro o palimpsesto que intercala palavra e imagem. Mas também o do tempo, tal como nas gravuras. As referências clássicas expostas em quadros expressionistas de carácter moderno revelam a sobreposição de períodos da história de arte numa só tela.

Mas afinal eu estou cá em baixo e é altura de pensar como subir as escadas, espreitar o que vem da clarabóia com método e investigação, escolher o orientador que melhor acompanharia aquilo que começou por ser apenas uma palavra caída do terceiro andar. Contactei o professor Vítor Martins, que aceitou abertamente as minhas dúvidas e voos. As conversas foram desenrolando-se, uma sobre a outra, e a matéria espessou. As palavras foram escritas respeitando o tempo necessário que precisavam para nascer, com poucas rasuras e raramente voltando atrás, tal como nas gravuras paleolíticas.

O recurso à bibliografia teve os seus incidentes: se em relação a todos os temas a bibliografia é de facto extensa, não se pode dizer o mesmo acerca da relação entre os três, nem ao

carácter de palimpsesto que cada objecto de estudo possa conter. Na área de Arte Paleolítica, vários foram os livros encontrados a nível de registo e procedimentos arqueológicos, mas infelizmente, muito pouca informação dentro do campo de estudo da Teoria de Arte.

Porque esta é uma dissertação acima de tudo interpretativa, e que visa apenas sugerir uma unidade entre os três objectos a partir da metáfora aglutinadora do palimpsesto, usarei a primeira pessoa do singular todas as vezes que for mais conveniente ao desenvolvimento de certas ideias de carácter menos científico.

(Cheguei mesmo a pensar que ideia de diário seria interessante como metodologia de escrita da própria tese. Escrever sobre o escrito, coleccionar ideias soltas, não deixar nada entregue ao esquecimento, usar uma espécie de *stream of consciousness* woolfiano. Mas afinal, nenhuma ideia surge solta, tudo é fruto de um já pensado, de um já escrito. *Mais vale começar a organizar um bocadinho esta história*, pensei eu. E comecei a vasculhar a memória.)

## Capítulo 1 – *As ondas*

### 1.1 Molhar os pés n'As Ondas

*Na realidade os nossos corpos estão nus. Estamos apenas ligeiramente cobertos por tecidos abotoados com cuidado e, sob a calçada, há conchas, ossos e silêncio.*<sup>6</sup>

Porquê Virginia Woolf, porquê *As Ondas*?

Quando surgiu a ideia de palimpsesto, apareceram rapidamente dois nomes. António Lobo Antunes e Virginia Woolf. Há um acumular, em ambos, de um sem número de coisas que poderiam ser definidas como palimpsesto. Os jogos com o tempo, a memória, o ritmo da escrita, as vozes. Os personagens a intervirem assim, como luzes acendidas e apagadas de repente. A vida imensamente concentrada em histórias de outros que são eles mesmo. *As ondas* foram, voltaram, rebentaram, e depois ficaram.

Antes de começar a escrever o livro, Woolf revela no seu diário as intenções que tem para esta nova obra. Acabou-se o tempo da narrativa realista, do encadeamento cronológico linear, de todas as convenções do romance que ela considera supérfluas. É preciso algo que espelhe a alma humana, a fluidez do pensamento:

*The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional.*<sup>7</sup>

Woolf diz mais que uma vez no seu diário que não quer contar uma história, mas revelar a corrente do pensamento. *The Moths* foi o primeiro título que a escritora pensou dar à obra, mas quando percebeu que as mariposas só voavam de noite e as cenas do livro precisavam de luz, mudou o nome para *The Waves*. As ondas. As ondas trazem-nos Louis, Rhoda, Jinny, Bernard, Susan e Neville. Ou talvez nenhum deles. Três rapazes e três raparigas que nos falam

---

<sup>6</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 92

<sup>7</sup> Virginia Woolf, *A writer's diary*, pág. 136

deles e do mundo, do que crêem ser ou não ser, das suas angústias e traumas, amores e solidão. Não há narrador, a não ser na espécie de “intermezzos” que separam os capítulos e descrevem o percurso do sol durante um dia na praia. Entre um cenário profundamente interior que o livro nos revela, os interlúdios são como uma espécie parêntesis onde se encaixa a realidade exterior. As horas do dia vão sendo descritas: se o sol está mais ou menos intenso, onde batem os raios e como se parecem as rochas, qual a cor do mar. Cada um destes momentos metaforiza as diferentes fases da vida dos seis personagens (apesar de haver uma questão sensível em relação a se há ou não personagens neste livro, consideramos que será mais prático utilizar a palavra *personagem* ainda que no sentido lato do termo).

Toda a estrutura do romance está pautada pelo movimento das ondas, que nos embrulha numa viagem melancólica às camadas mais fundas de cada um dos seis. O mar, para além de todas as conotações de infinitude e solidão que lhe são atribuídas e que tão encaixam tão bem na temática do livro, pode também aqui representar a própria técnica narrativa do fluxo de consciência. As ideias, dentro da técnica de *stream of consciousness* woolfiana, aparecem como as ondas, vão e vêm, levam-nos. Não há tempo para parar, a mão é arrastada pela corrente do pensamento.

Talvez por isso não haja espaço para conversas entre os seis. O diálogo exige um tempo próprio, uma linguagem que os intervenientes entendam. Ora, n'*As Ondas* é recorrente essa chamada de atenção para os limites que a linguagem impõe. Se num diálogo é preciso responder a perguntas ou afirmações dos outros, o nosso fluxo de consciência terá que ser necessariamente interrompido: tal não é compatível com os propósitos de Woolf para este livro. Cada personagem surge assim sempre em discurso directo, e se não fossem subtis ligações que encontramos no seguimento dos discursos, diríamos que tudo não passa de um conjunto de monólogos. Os seis vivem numa solidão infinita, por mais encontros e convívios a que se propõem.

Assistimos no livro à teatralização do próprio pensamento humano, a fluidez é tal e tão crua que conseguimos sentir o tempo e as hesitações de cada ideia. Cada uma das crianças (que depois crescem ao longo do livro, à medida que o sol se põe) é inteiramente pessoa, mas não inteiramente real. Como já referimos anteriormente, a própria Woolf não tinha como propósito criar personagens neste livro.

As referências aos aspectos físicos, detalhes familiares são escassos. Isso não lhe interessa. Mas, inevitavelmente, vamos familiarizando-nos com todos. Cada um tem os seus medos e paixões, próprios e repetidos. Não são personagens analisadas em laboratório, daquelas que conseguimos cheirar ou imaginar como se penteiam. A descrição que Woolf faz dos seis é a partir desse local mais ou menos fácil de definir a que vulgarmente chamamos alma, como se o próprio lugar onde vivem os sentimentos e outras coisas estranhas, tivesse caneta para escrever. E é neste ponto que nos toca, porque nós também pensamos assim, umas ideias encadeadas nas outras, o real e o imaginário a tocarem-se quando a memória lá o decide fazer. O leitor ora é Bernard, ora é Susan, cada um deles e todos ao mesmo tempo. Porque as questões que colocam são universais. Começando pela morte, por exemplo, que pauta quase toda a estrutura do livro (*Invencível e indómito é contra ti que combato, oh Morte!*<sup>8</sup> – é a última frase de Bernard).

Percival, a metáfora luminosa da perfeição, morre a meio do livro. A sua morte vem trazer vazio e dúvidas, é a expectativa desfalecida perante a ausência. Nunca se ouve a voz de Percival ao longo do texto. Ele começa por simbolizar o amor, o desejo, a geometria rigorosa de uma alma sem defeitos. Alguns críticos classificam Percival como o centro do romance, mas somos obrigados a discordar: não há centro n'*As Ondas* senão no discurso final de Bernard, para onde tudo e todos convergem (se este livro fosse um círculo, talvez Percival pudesse representar o centro fixo do compasso, mas se considerarmos os personagens como linhas rectas paralelas,

---

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 239

certamente que o ponto de fuga seria a última intervenção de Bernard). É aí que finalmente é revelada alguma unidade, como se o palimpsesto em que fomos envolvidos tivesse por fim acabado, e agora tivéssemos acesso a ele como documento único. A matéria já não suporta mais camadas. A partir de então, conseguimos ver tudo em profundidade, abraçamos a unidade da obra. E percebemos a linha subtil com que Woolf costurou as camadas de carácter linguístico e formal àquilo que os personagens são e sentem. Há uma harmonia plena, de ordem musical, entre forma e conteúdo. Não há sequer refrão, pois o registo não é pop mas clássico. Não há sítio para onde a história deva ir, as ondas vão e vêm. Abre-se o livro em qualquer página aleatoriamente e não precisamos do que ficou para trás para mergulhar nele. No fundo, nada acontece. Ler as Ondas é como estar sozinho dentro de uma sala vazia e ouvir os nossos ecos.

## 1.2 Percival - morte e luz

Percival vai para a Índia, cai de um cavalo e morre. Numa visão mais política, o seu fim poderá representar o declínio da expectativa colonial, mas aqui iremos abordá-la dentro de outros contornos. A consternação é absoluta entre os seis. Neville ama-o, todos o amam ainda que de forma diferente. Ele é o exemplo máximo, a estrela condutora que os ilumina e apazigua. Usando novamente a metáfora do círculo, se Percival é o centro onde o compasso pousa, é também um ponto por onde nunca a linha passa<sup>9</sup>. Existe apenas como ponto de referência, absoluto e imóvel. Se os seis personagens fossem uma frase, Percival era o silêncio que se forma entre as palavras. Porque Percival nunca fala e não lhe conhecemos o pensamento.

A personagem de Percival poderá ter sido influenciada pela morte trágica do irmão da escritora Thoby Stephen, quando este era ainda muito novo. A 11 de Outubro de 1929, 23 anos já passados após a morte do irmão, e em pleno começo *d'As Ondas* (aí ainda sem título definitivo), Woolf escreve:

*And no one knows how I suffer, walking up this street, engaged with my anguish, as I was after Thoby died – alone; fighting something alone.*<sup>10</sup>

Percival é também o nome de um dos cavaleiros da Távola Redonda do Rei Artur, e um dos responsáveis pela busca do Santo Graal, o que confere um aspecto mítico e estóico à personagem. O “nosso” Percival, o *d'As Ondas*, morre a cavalo, e acreditamos que será por referência à lenda: se a conquista do Santo Graal traria ao reinado do Rei Artur a promessa de paz e felicidade, então podemos dizer que o “nosso” cavaleiro morreu sem poder conquistá-lo e a paz não pousou por certo entre os seis.

---

<sup>9</sup> É o próprio Bernard, que diz, depois de saber da sua morte: *Ele ocupava o centro* in Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 123

<sup>10</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Dairy*, pág. 144

Percival, para além de todo o manto mítico de perfeição (e ilusório) que o cobre, representa também a eterna insatisfação de Virginia Woolf. Repare-se que nenhum amor é correspondido: nem o que ele nutre por Susan, nem o que Neville sente por ele. Percival é não só inatingível como também não consegue alcançar o objecto do seu desejo. Se a falta de diálogos entre os seis é símbolo de solidão e incomunicabilidade, Percival é, apesar do seu aspecto de promessa, o espelho da insatisfação, de tudo aquilo que ficou por realizar. É inteligente e bem sucedido, mas fica a meio do caminho, morto entre desconhecidos. É uma espécie de Deus que se torna físico e mortal.

O momento das reacções à sua morte revela expressamente essa dualidade entre físico e etéreo, mundano e espiritual. Bernard imediatamente começa a analisar o universo que Percival não mais verá: o talhante que entrega uma encomenda de carne na casa de um vizinho, dois velhos que avançam aos tropeções na rua, os pardais parados no chão. Neville observa as mulheres que passam com sacos das compras e as pessoas que se agarram aos varões do autocarro *firmemente decididas a viver*<sup>11</sup> (ao longo de todo o livro aliás, há referências ao movimento frenético da cidade, que contrastando com as alusões ao campo e à natureza lhe pautam um ritmo muito próprio). E Rhoda, a plana e insegura Rhoda, vê uma poça de lama e não consegue atravessá-la. Os obstáculos tornam-se agora gigantes. O que tem Rhoda a oferecer a Percival? Um ramo de violetas murchas e sombrias que lhe custaram um “pence”. Observa as ruas, os carros e rejeita toda a possibilidade de beleza: *quero ver o que está para lá das aparências*<sup>12</sup>. A morte do amigo é ao mesmo tempo uma revelação e uma condenação. Rhoda entrega-se definitivamente ao mar, à dor, ao mundo que a consome.

Não é por acaso que no interlúdio anterior ao anúncio da morte de Percival, o sol atingira o ponto mais alto do seu percurso, um sol que queima, afirmativo e inundante, que concede às

---

<sup>11</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.122

<sup>12</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 131

coisas a exacta proporção da sua cor. As ondas, essas, *tombavam, retiravam-se e voltavam a cair, com um ruído semelhante ao das patadas de um gigantesco animal.*<sup>13</sup>

A morte, esse gigantesco animal, torna-se, em vários romances de Virginia Woolf, o sinal de uma salvação, que, ao libertar-nos do tempo e espaço, pode fazer-nos alcançar uma realidade espiritual superior.

Woolf não se satisfaz com a ideia de Deus. Segundo Monique Nathan, para a escritora toda a religião lhe parece símbolo de conformidade do espírito e facilmente torna-se prejudicial. Contudo, e apesar do seu ateísmo, oferece à literatura e aos personagens que cria, a crença nalguma espécie de revelação. Que significa Percival que não essa dualidade entre ateísmo (simbolizado pelo momento inesperado e derradeiro da sua morte) e crença? Portador de um *calmo rosto monumental*, diz Monique Nathan, só ele *poderá unificar a disparidade dos seres e conferir-lhes existência.*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 120

<sup>14</sup> Monique Nathan, *Virginia Woolf*, pág. 71

### 1.3 *As ondas e o tempo*

Apesar de um vislumbre espiritual, a vida é cá em baixo que se passa, algures entre Oxford Street e os campos onde Susan vive. Ainda que o romance de Virginia Woolf siga a linha de um tempo interior e anti-cronológico, há constantemente referências a aspectos da vida exterior, o trabalho, os dias da semana, relógios a baterem. O tempo subjectivo é não só por vezes suspenso pela descrição daquilo que lhe é exterior, como às vezes os dois travam uma pequena batalha. Repare-se num excerto como este:

*Meu Deus, como a vida é odiosa! E que ratoeiras nos prega. Depois de um momento de liberdade ficamos reduzidos a isto... Aqui estamos sentados entre migalhas de pão e guardanapos sujos. No gume da faca a gordura começa a ganhar consistência. A desordem, a sordidez e a corrupção rodeiam-nos. Acabámos de comer aves mortas. É com estas migalhas de pão cheias de gordura, com estes guardanapos sujos e estes pequenos cadáveres que temos de construir.*<sup>15</sup>

É recorrente o jogo entre o mais corriqueiro e o intensamente profundo. São as migalhas de pão que vão ajudar na luta contra a corrupção e a desordem. Há constantemente uma necessidade de regressar ao real, como uma janela que se fecha e se abre com o vento. Ambos se sustentam, um não existe sem o outro.

Tudo isto ajuda a pautar o ritmo desta sinfonia literária. Maré cheia ou maré vazas, a água move-se num permanente refluxo que contém todas as coisas em si, numa espécie de movimento total. O próprio crescimento dos personagens descrito no livro, desde os tempos de escola até à solidão da velhice, são apresentados através dessa monotonia melancólica, tal como as ondas nos fazem adormecer ao fim da tarde. São camadas sucessivas da mesma coisa, que, apesar da fluidez da água, permanecem inteiros e imutáveis como caracteres ilegíveis de um pergaminho.

É dentro desse aspecto de unidade, como já referi anteriormente, que pretendo abordar o palimpsesto. Se escrevemos sucessivamente sobre a mesma folha de papel, aquilo que está para

---

<sup>15</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 235

trás nunca desaparece: passamos a ter assim algo constituído por múltiplos encontros, diverso mas não divergente. Irónica é essa imagem das ondas, que parece que levam mais do que trazem. Que desfazem castelos e desenhos na areia. Como se as próprias ondas pudessem porventura significar o processo inverso do palimpsesto, da subtracção em vez da adição.

Regressando ao factor tempo: há, como já foi referido, uma continuidade psicológica nas personagens que é também ditada por factores temporais. Segundo Monique Nathan, em *Virginia Woolf, o tempo é uma quarta dimensão que completa o espaço, do mesmo modo que em Proust, a acção metafórica da recordação completa o tempo*.<sup>16</sup> Dezassete horas são suficientes para descrever todas as angústias, dúvidas, amores e desamores de Mrs. Dalloway. Mas não são propriamente as horas que interessam à escritora, mas sim o quão eterna e devastadora uma alma se pode sentir apenas num segundo.

*As ondas* representam o expoente máximo dessa anulação de tempo e espaço exteriores na obra da escritora. Apenas o percurso do sol nos remete para um tempo cronológico definido e referencial, e mesmo esse tem uma função simbólica. Os espaços são apenas apontados, sítios tão vulgares como a escola, um parque ou um restaurante são os pontos de encontro entre Neville, Bernard, Jinny, Rhoda, Louis e Susan. É a consciência inteira e fluida, despida de convenções, que *As Ondas* nos quer oferecer. Um *stream of consciousness* estético-literário algo comparável ao automatismo psíquico dos pintores surrealistas.

O tempo é, irremediavelmente, apresentado também como uma aproximação à morte. Há uma falha transversal a todas as personagens, e, à medida que vão envelhecendo, percebem que há algo que incontornavelmente lhes foge pelas mãos. Frases de Bernard como *O tempo escoase e a gota forma-se no rebordo do telhado da alma e cai* ou *O tempo escoase como se escoar um líquido pesado para fora de um copo, deixando um depósito*<sup>17</sup>. Mais uma vez vemos o recurso ao copo, ao

---

<sup>16</sup> Monique Nathan, *Virginia Woolf*, pág. 74

<sup>17</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 229

telhado, a algo que se vê e que se apalpa como metáfora da alma. É inevitável lembrar a

*Tabacaria* de Pessoa:

*Estou hoje dividido entre a lealdade que devo  
À Tabacaria do outro lado da rua, como coisa real por fora,  
E à sensação de que tudo é sonho, como coisa real por dentro.*

(..)

*Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta.  
Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam,  
Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam,  
Vejo os cães que também existem,  
E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo,  
E tudo isto é estrangeiro, como tudo.*

(...)

*Essência musical dos meus versos inúteis,  
Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse,  
E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte,  
Calcando aos pés a consciência de estar existindo,  
Como um tapete em que um bêbado tropeça  
Ou um capacho que os ciganos roubaram e não valia nada.*

Todo o livro aliás, remete para as mesmas questões da *Tabacaria*, e de uma maneira geral, para o universo pessoano. São as angústias comuns do sujeito moderno. A interioridade vs exterioridade, o solidão do eu perante a rapidez tecnológica ou o ritmo frenético de uma cidade industrial. Pense-se nas seis vozes d'*As Ondas* e ousemos compará-las aos heterónimos de Fernando Pessoa. Também na heteronomia é possível avistar a ideia de palimpsesto: Ricardo Reis sobreposto a Álvaro de Campos que por sua vez é justaposto a Alberto Caeiro. E o que se consegue ver afinal finda esta imagem carregada de seres colocados em profundidade? Fernando Pessoa, ele próprio, tal como findado o palimpsesto d'*As Ondas*, é Virginia Woolf que aparece. *The flower can always be changing. But there must be more unity between each scene than I can find at present. Autobiography it might be called*<sup>18</sup>, escreve ela enquanto pensa escrever o livro. A unidade é revelada apenas no fim ou até ao ponto em que o autor decidir parar com as sobreposições de vozes e personalidades. Porque, qual será o verdadeiro limite de um palimpsesto? Nenhum, vai

---

<sup>18</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, pág.140

até aos limites da legibilidade e por aí segue se for preciso. Cada camada de tinta é senão Pessoa e Woolf desdobrados, renascidos em estratos de gente que não existe cá fora senão no delírio de uma mente criadora:

*Quem sou eu? Falei de Bernard, de Neville, de Jinny, de Susan, de Rhoda e Louis. Serei acaso todos eles ao mesmo tempo? (...)*

*Ainda tenho na frente o golpe que recebi quando Percival caiu. E na nuca guardo o beijo que Jinny deu em Louis. Os meus olhos enchem-se com as lágrimas de Susan. E ao longe, tremulando como um fio de ouro, vejo a coluna que Rhoda entreviu no deserto e sinto o vento da sua fuga.<sup>19</sup>*

Há, em todo o livro, uma incessante procura do eu que fica por resolver, talvez por isso Bernard queira lutar contra à morte até ao fim (*Invencível e indómito é contra ti que combato, oh Morte!*<sup>20</sup> – relembremos o grito com que acaba o livro). Como posso morrer, eu que ainda nem sei quem sou?

Uma luta contra a morte é sempre, de certa forma, uma luta contra o tempo: é por isso que Virginia Woolf não aceita o tempo dos relógios, prefere aquele que é interior e incomensurável. A escritora afasta-se assim radicalmente da tradição narrativa do século XIX, subverte o papel de narrador, as personagens, o guião. A descrição de um contexto social, histórico, geográfico desvanecem-se, os detalhes físicos não são necessários para aquilo que a escritora quer contar. O que sabemos nós da vida aparente de Bernard? Que casou, teve um filho, que vai ficando com brancas e que começou a usar bengala. Pouco mais. Mas conhecemos-lhe por dentro todas as ideias e sensações. Woolf oferece-nos uma escrita anti-realista que procura *desenrugar com todo o cuidado a seda das almas.*<sup>21</sup>

Diz-nos a própria Virginia, num dos ensaios do livro *O Momento Total*:

*Fosse o escritor um homem livre e não um escravo, pudesse ele escrever sobre aquilo por que optou e não sobre aquilo a que o obrigam, pudesse ele fundar a obra sobre o seu próprio sentimento e não sobre a convenção, não haveria nem enredo nem comédia, nem tragédia, nem interesse amoroso, nem catástrofe segundo os cânones estabelecidos, porventura nem um só botão pregado à moda dos alfaiates de Bond Street. (...) Não consistirá a tarefa do escritor em nos comunicar este espírito mutável,*

<sup>19</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.237

<sup>20</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.239

<sup>21</sup> Monique Nathan, *Virginia Woolf*, pág. 83

*desconhecido, sem limites definidos, qualquer que seja a aberração ou complexidade que apresente, confundindo-o o mínimo possível com tudo aquilo que lhe é exterior e alheio.*<sup>22</sup>

Escolhendo sempre o caminho da subjectividade, a vida da escritora acaba por confundir-se com a obra e vice-versa. Aí reside uma das suas limitações: o que ela não vive ou não sente não é representado. E as suas angústias ontológicas, essas, passam para os personagens como uma doença contagiosa.

---

<sup>22</sup> Ensaios de Virginia Woolf, organização de Luísa Maria Flora, *O momento total*, pág 41

#### 1.4 O papel do sujeito n'As Ondas

*Dizem-nos:  
que nos limitemos ao espaço*

*Mas nós voamos  
Também  
Debaixo de água<sup>23</sup>*

N'As Ondas, o problema ontológico é transversal a todos os personagens: cada um procura definir-se enquanto pessoa, vagueando entre dispersão e reconstrução, identidade e perda. Como se os seis fossem feitos de matéria plástica, informe, frágil, que passa e não deixa rasto nem vestígio. Sendo esta uma questão universal (mais ou menos intensa em cada um de nós), pode-se dizer que é exactamente este labirinto ontológico que permite ao leitor sentir-se identificado com as seis vozes. E pensamos: eu também não sei bem quem sou e de que matéria sou feita. O eu é uma grande ilusão retórica, não é assim? Não passamos de pergaminhos inacabados à espera que a história da vida nos inscreva mais alguns caracteres. A matéria pode ser lavada, re-utilizada, escrita e raspada até ao dia do nosso desaparecimento. Se aquilo que somos pudesse estar exposto num museu, a memória e a alma estariam nas vitrinas dos maiores e mais confusos palimpsestos da História da interioridade.

*As Ondas* não revelam nenhum exemplo consistente do ser e do mundo, preferem trazer na corrente consciência e auto-reflexão. A suprema consciência da ausência de um eu consistente e credível, revela-se não só através do conteúdo das falas, como também a nível formal. As vozes, a falta de narrador e a ausência de enredo compadecem-se com o problema da identidade.

Se os interlúdios sugerem algum fio condutor, indícios de uma passagem ordenada de tempo, as pistas que nos dão são escassas. Há um naufrágio de referências quando começa cada capítulo, e o mar deixa boiar à tona as mesmas insatisfações e problemas.

---

<sup>23</sup> Maria Teresa Horta, *Os anjos*, pág. 112

Repare-se por exemplo, que, apesar de nos apercebermos que as vozes do início do livro são de crianças, as dúvidas que nos apresentam não podiam certamente crescer na cabeça de alguém com aquela idade. Já desde então eles perguntam-se quem são através do outro, questão aliás transversal a outros autores modernos: *Je est un autre*, dizia Rimbaud. Cada um dos seis investe no sentido de alteridade para se encontrar a si (há outra forma possível?), e tem consciência que se confunde com o próximo:

*- Mas quando nos sentamos juntos, muito próximos, disse Bernard, as palavras que dizemos fundem-nos um no outro. Aqui estamos debruados pela névoa. Somos um território imaterial.*<sup>24</sup>

As comparações e exclusões a que cada um se auto-submete são um meio para descobrir uma possível verdade ontológica.

Se comparamos as seis vozes do livro a diferentes estratos de um palimpsesto, vale a pena isolarmos cada um deles de forma a obtermos uma leitura mais clara do todo.

Louis é um bom exemplo da exclusão acima citada. Ele distancia-se dos outros, sente-se atrapalhado pelas suas raízes e pelo sotaque australiano. Repete várias vezes que o pai era banqueiro em Brisbane. No início do livro, chega mesmo a dizer que gostaria de imitar o sotaque inglês de Bernard. O grande sentido que tem dele próprio é que não encaixa em lado nenhum. De tantos complexos vai surgir uma pessoa invejosa e gananciosa. Está permanentemente atento a uma hierarquia social, onde adoraria estar no topo. Na escola descobre a poesia e quer tornar-se num grande poeta. Não vai para a faculdade com Louis e Neville e começa a trabalhar numa companhia de frotas e transportes. Mais tarde criará o seu próprio negócio e torna-se um reconhecido homem de negócios. Apesar de ter vergonha do seu passado, Louis acaba como o pai, metido num escritório a fazer contas. Vive uma espécie de vida dupla, entre o silêncio da poesia que ambiciona escrever, e a multidão histórica da cidade: a imagem poética a que recorre

---

<sup>24</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 14

várias vezes é a de um gato a esfregar-se numa chaminé. É a beleza moderna e industrial, a eternidade poética num momento fugaz do quotidiano. No entanto, não nos parece que tenha sido bem sucedido enquanto escritor-poeta, senão como homem de negócios. No amor também não consegue realizar-se, envolve-se com Rhoda, mas a relação dura pouco tempo. Louis carrega o peso de um mundo que pensa ser mais evoluído que ele: *Se as minha pernas tivessem a força das deles como haveriam de correr*<sup>25</sup>!

Também com os olhos postos no outro está Neville. A realização máxima encontra-se no objecto do seu amor, é no amante ou amado que ele se vislumbra. A paixões e o amor pela arte são a sua salvação. Homossexual, encantado com Antiguidade clássica e o paganismo, se no início do livro víamos em Neville a ideia de fraqueza e fragilidade, é ele quem irá mais longe nas ambições literárias dos três rapazes. Depois da morte de Percival, a quem amava acima de todas as coisas, Neville isola-se e centra a vida na relação com a arte. Exclui tudo o resto que não lhe traga a ordem que precisa. O amor e a literatura são nitidamente o refúgio que precisa para fugir ao mundo inconstante e confuso do exterior.: *Diante dos meus olhos abre-se um livro. Vejo o fundo, o coração, os abismos. Sei como o amor se transforma em chamas e que o ciúme lança, aqui e ali, os seus raios verdes*<sup>26</sup>.

Por isso se irrita com Bernard, com as suas frases inacabadas, com os contornos imprecisos das suas histórias. Neville não aceita um imprevisto, uma desordem, uma linha que fuja da rigidez clássica que impôs à sua vida. Histórias assimétricas e desfocadas violam a sua percepção de ideal e harmonia. É também o espelho da descrença do cristianismo, que despreza

---

<sup>25</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.40

<sup>26</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.171

com *riso e escárnio*<sup>27</sup>. Não é pois surpreendente que prefira o paganismo grego e romano em que desejo, amor e prazer encaixam tão bem.

Jinny é a personificação da materialidade, do físico, da beleza e da dança, daquilo que se toca e se vê. Por isso precisa do olhar do outro para se encontrar a si, quer que a vejam e desejem. Logo nas primeiras páginas, ela e Louis beijam-se atrás de um arbusto. Mais do que uma vez no livro, ela compara-se a um animal predador e o mundo em que vive a uma selva. A consciência da sua própria beleza traz-lhe uma relativa serenidade. Na pista de dança, Jinny sente-se identificada com algo maior que ela própria, algo parecido com a corrente explosiva da vida. O problema do ideal de Jinny é que a beleza não é constante, a música acaba, os beijos não podem durar para sempre. Se Neville, Louis e Susan, procuram alcançar objectivos e projectos a longo prazo que lhes tragam alguma segurança, Jinny não o consegue fazer. O hedonismo não lhe permite ideais perenes, e vive o dia-a-dia da forma mais intensa que consegue.

Não deixa de ter porém, alguns medos e angústias, como todos, como cada um de nós.

É Susan, aparentemente, a mais firme de todas. Detesta as formalidades do colégio, é uma mulher da natureza, dos cheiros da erva e da humidade. É essa a sua maior verdade. O ambiente que a rodeia é bucólico. De manhã passeia pelo campo, consciente da terra e do crescimento das plantas que a rodeiam. A dedicação às coisas reais e palpáveis que crescem e dão frutos, é uma recompensa enorme para Susan. Compara-se várias vezes com Jinny e Rhoda.

A questão do outro em Susan prende-se também com questões de maternidade. Ela literalmente carrega um outro em si. Ser mãe dá-lhe alento e sentido à vida. Por outro lado, toda uma vida dedicada aos outros, faz com que se sinta desperdiçada, despersonalizada. Não fez mais que o papel de mãe e esposa, e acabou por se esquecer de si própria.

---

<sup>27</sup> *as orações deste bruto ameaçam a minha liberdade (...) todos os dogmas são corrompidos por quem os expõe. Só sinto escárnio e riso por esta religião tristonha (...)*, Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 30

Rhoda é a mais invisível de todos, talvez a mais difícil de analisar também. Faz lembrar o movimento de uma anêmona. Rhoda quer ser toda a gente menos ela própria, tal como a anêmona que se confunde com outros seres debaixo do mar. Numa atitude claramente de desistência, Rhoda põe-se à parte desde o início do livro. Quando a professora escreve os números no quadro, é isto que ela pensa:

*Os outros olham. Olham e compreendem. Louis está a escrever. Susan está a escrever. Neville está a escrever. Jinny está a escrever. Até Bernard começou agora a escrever. Mas eu não posso escrever. Tudo o que vejo são algarismos sem sentido. (...) Começo a desenhar um algarismo e o mundo está contido na sua curvatura mas eu estou fora dela.*<sup>28</sup>

Rhoda entrega-se tanto à perda, que não será por acaso que morre primeiro que os outros: sem ser clara a razão da sua morte, podemos adivinhá-la como uma espécie de “suicídio involuntário”. Por várias vezes diz que não tem cara, que não passa de uma cópia. A angústia do ser mascarado remete-nos mais uma vez para um excerto da *Tabacaria*:

*Fiz de mim o que não soube  
E o que podia fazer de mim não o fiz.  
O dominó que vesti era errado.  
Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
Quando quis tirar a máscara,  
Estava pegada à cara.*

Rhoda é a eterna “outsider”, ainda mais que Louis. O seu mundo frágil e interior, inacessível a todos os outros, é o seu refúgio. Funciona tipo concha: como tem terror ao contacto humano, medo de ser julgada e criticada pelos outros, prefere isolar-se. Perde-se em imaginação e delírios. Nada lhe é fácil, tudo lhe parece estrangeiro. Copia as roupas de Jinny e Susan para se sentir melhor, pois ela não tem poder de escolha possível. A relação com Louis não dura porque não consegue entregar-se ou atingir um grau intenso de intimidade. Revê-se várias vezes no mar, um oceano imenso de vazio e morte, e no final do livro, é apenas a música que lhe traz algum alento ou sentido.

---

<sup>28</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág 18/19

Dedico a Rhoda este poema de Octavio Paz, chamado *Dia*:

*De que céu caído,  
ó insólito,  
imóvel solitário na onda do tempo?  
És a duração,  
o tempo que amadurece  
num instante enorme, diáfano:  
flecha no ar,  
branco embelezado  
e espaço já sem memória de flecha.  
Dia feito de tempo e de vazio:  
desabitas-me, apagas  
meu nome e o que sou,  
enchendo-me de ti: luz, nada.*

*E flutuo, já sem mim, pura existência.*<sup>29</sup>

Por fim Bernard: aquele que tem mais “tempo de antena” que os outros, e que, de certa forma, representa todos e Virginia Woolf. O problema dos limites da linguagem está personificado nele: o mundo é demasiado grande para caber em palavras. Bernard é aquele que inventa histórias, mas nunca consegue acabá-las. No fundo, representa o drama criativo de qualquer escritor.

Enquanto criança, ele vê a linguagem como um meio de controlar a realidade. Na escola, continua fazer frases para controlar as emoções. Mais tarde, transforma as frases em histórias (assimétricas e inacabadas) e usa a linguagem como meio de compreender os outros e o mundo. Aqui começa o seu grande problema: algo lhe começa a escapar nas palavras, a realidade afinal não é exprimível através da linguagem. A complexidade do real não se alcança com meia dúzia de histórias ficcionadas. Se a sua identidade é fluida e moldável, como solidificá-la através de palavras imóveis? A insatisfação de Bernard perante a linguagem e técnica narrativas espelha as mesmas preocupações que levaram a própria Virginia Woolf a escrever um livro como *As Ondas*.

---

<sup>29</sup> Octavio Paz, *Antologia Poética*, pág. 8

No ensaio *Sketches of the past*, a escritora refere-se pela primeira vez àquilo que considera ser os chamados *moments of being*. São momentos imprevisíveis, muitas vezes ligados a memórias intensas do passado, em que se ganha uma percepção clara da realidade e tudo se torna inteiro e consciente, independentemente dos obstáculos da linguagem. Poder-se-á dizer que a última parte do livro, que pertence inteiramente à voz de Bernard, é um desses momentos reveladores em que se abre a cortina do tempo e a verdade aparece sem cerimónias. Acabamos este capítulo com um excerto do livro *Húmus*, de Raul Brandão, com o qual também começámos:

*Há momentos em que as figuras têm tanta vida como os santos imóveis nos seus nichos – mas há momentos em que cada um redobra de proporções, há momentos em que a vida se me afigura iluminada por outra claridade. Há momentos em que cada um grita: - Eu não vivi! eu não vivi! – Há momentos em que deparamos com outra figura maior que nos mete medo. A vida é só isto?<sup>30</sup>*

---

<sup>30</sup> Raul Brandão, *Húmus*, pág. 18

## Capítulo 2 – Cy Twombly

### 2.1 Cy Twombly - poesia e ressurreição

*Houve uma altura em que me preocupava com o significado das palavras; o seu sentido tinha de corresponder a qualquer coisa de compreensível, como se tudo no mundo tivesse uma explicação. Por vezes, no entanto, havia imagens que não tinham qualquer correspondência com a realidade: flores abstractas cujas pétalas eu colherei no campo da memória, uma a uma, para as colar em cada verso. E essa contradição entre o que eu queria dizer e o que estava escrito, em que não havia uma relação imediata com o pensamento, inquietava-me. Porém, ao descobrir que essa inquietação faz parte do poema, pus de parte o significado, e limpei de pétalas a página. Fiquei com as palavras no seu campo de significações, verdes como as folhas da primavera; e ao passar sob os ramos da frase, arranhando-me nas suas consoantes mais ásperas, e respirando o ar fresco das vogais, percebi que o sentido se encontra no gesto com que lanço à terra a semente do acaso, para que dela nasçam os arbustos em cujos ramos se abrigam os pássaros que cantam nesta estrofe.<sup>31</sup>*

Cy Twombly é um artista que gera opiniões muito divergentes. Desde os primeiros anos da faculdade (e retornando às aulas de desenho onde se falava sobre palimpsesto), a sua posição nas chamadas “gavetas” da História de Arte nunca me pareceu definida. Apenas mais um da escola do Expressionismo abstracto? Pura forma pela forma, cor pela cor? Em que se assentam os pressupostos do seu trabalho? Não tentarei obter respostas claras: o trabalho de Twombly é, a meu ver, acima de tudo poético. Um jogo de linguagem, entre palavra e imagem. Há jogos em que o objectivo é entender as regras para depois poder ganhar. Há outros que apenas se jogam, jogam-nos. Entregam-nos num labirinto de referências, tempos, histórias e História.

---

<sup>31</sup> poema intitulado *Colheita*, de Nuno Júdice, in *Geometria Variável*, pág. 30

Jorge Luís Borges inicia um dos primeiros parágrafos do seu pequeno ensaio *O enigma da*

*Poesia* desta forma:

*A verdade é que não tenho revelações a oferecer. Passei a minha vida a ler, a analisar, a escrever (ou a tentar escrever) e a divertir-me. Acho que esta última coisa é a mais importante. “Bebendo” poesia cheguei a uma conclusão final sobre ela. Na verdade, sempre que se me depara uma página em branco sinto que tenho que redescobrir a literatura por mim. Mas o passado não me vale nada. Portanto, como vos disse, tenho apenas as minhas perplexidades para oferecer. Aproximo-me dos setenta anos. Dediquei maior parte da minha vida à literatura e só dúvidas posso oferecer-vos.”<sup>32</sup>*

Também os quadros de Twombly se podem beber (de preferência sem pudor), esperando que a poesia aconteça. Borges diz-nos que o livro é não mais que um conjunto de símbolos mortos, um objecto físico num mundo rodeado de matéria física e palpável, mas *é então que chega o leitor certo e as palavras – ou melhor, a poesia por trás das palavras, pois as palavras são meros símbolos – saltam para a vida e temos uma ressurreição da palavra.*<sup>33</sup>

É fantástica esta descrição que Borges faz sobre a ressurreição da palavra. Entre o momento da escrita e o momento da leitura nada resta à palavra senão morrer. Faz lembrar os *moments of being* de Virginia Woolf, momentos em que a nossa presença humana e o poder da memória podem tornar vivo o que já está morto, confundir o percurso do tempo, ressuscitar palavras e acontecimentos.

Qualquer objecto de arte poder-se-á comparar a um livro neste ponto: não passa também de um conjunto de símbolos mortos, mais *um objecto físico num mundo de objectos físicos*<sup>34</sup> à espera de alguém que o traga à vida, que lhe ressuscite a imagem, a matéria, a ideia, e no caso de Cy Twombly, também a palavra.

A própria ressurreição de que Borges nos fala pode ser encarada como um palimpsesto. São as camadas de palavras já lidas e interpretadas que vão poder fazer renascer uma nova que se lê. Todas as palavras passam a ser, em relação a outras, novas, frescas, vivas. É a experiência

---

<sup>32</sup> Jorge Luís Borges, *Este ofício de poeta*, pág. 8

<sup>33</sup> Jorge Luís Borges, *Este ofício de poeta*, pág. 10

<sup>34</sup> Jorge Luís Borges, *Este ofício de poeta*, pág. 10

“palimpsestada” de cada um dos leitores que vai oferecer ao livro, linha, palavra ou letra mais uma camada de conhecimento. Repare o leitor que a escolha de Cy Twombly terá menos a ver com aspectos formais do que com os de conteúdo, dos quais se falará mais adiante por razões complementares de argumentação. Twombly brinca com camadas de matéria, sim, mas também de tempo, literatura, geografia. É essa complementaridade entre forma e conteúdo que existe em Twombly que o trouxe a esta dissertação. E porque também, na sua obra, se consegue facilmente sentir a fluidez da escrita de Virginia Woolf e a mitologia indecifrável (e chegada de forma incompleta) da Arte Paleolítica. Porque Twombly ressuscita nos outros dois, e todos fazem parte do tipo de palimpsesto que este texto pretende ser.

## 2.2 Twombly, Keats e ruína

*Às vezes, um verso transforma o modo como se olha para o mundo; as coisas revelam-se naquilo que imaginação alguma as supôs; e o centro desloca-se de onde estava, desde a origem, obrigando o pensamento a rodar noutra direcção. O poema, no entanto, não tem obrigatoriamente de dizer tudo. A sua essência reside no fragmento de um absoluto que algum deus levou consigo. Olho para esse vestígio da totalidade sem ver mais do que isso — o desperdício da antiga perfeição — e deixo para trás o caminho da ideia, a ambição teológica, o sonho do infinito. De que eternidade me esqueço, então, no fundo da estrofe?* <sup>35</sup>

Regressemos um pouco mais ao que Borges nos diz no *Enigma da Poesia*, e que tão bem se enquadra no trabalho de Twombly. A primeira referência que o escritor argentino faz a um outro escritor é a John Keats. Ora, Keats é invocado por vários críticos quando se fala de Cy Twombly, pois é o próprio artista que se apropria de versos do poeta nas suas telas. Acontecimentos como este foram recorrentes durante a investigação da dissertação, os “links” apareciam inesperadamente por algo a que não queremos chamar de mera coincidência, mas que por lá perto deve andar (foram situações tão reveladoras que em parte até lhe poderíamos chamar “moments of researching”).

Tanto Keats como Twombly - como Neville e Louis - são apaixonados pela cultura e mitologia clássica e ambos deixaram o seu país natal para irem viver para Roma. Por sua vez Louis vê também em Keats uma referência literária:

*Os mestres ficam, nós partimos. O imenso reitor, que venero acima de todos os homens, avançou oscilando um pouco entre as mesas com volumes encadernados e distribui Horácio, Tennyson, as obras completas de Keats e de Matthew Arnold, com as dedicatórias apropriadas.* <sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Nuno Júdice, *O movimento do Mundo*, pág.7

<sup>36</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 48

Há um pequeno texto de Holland Cotter, crítico de arte do *New York Times*, que evoca também a presença de Keats na obra de Twombly, mas dentro de uma abordagem diferente. O texto é todo ele bastante irónico e corrosivo, e intitula-se *A sensualist's odd ascetic aesthetic*<sup>37</sup>. Cotter começa com uma breve biografia de Twombly à que se segue a comparação entre este e Keats no sentido de ambos fazerem referências à mitologia clássica nas suas obras. Segundo Cotter, já nos tempos de Keats tal evocação era já um *cliché*. Com influências de Turner, Moreau, Whistler e Monet, o trabalho de Twombly, segundo Cotter, é fruto de um artista sensualista, elegíaco e antiquado e que isso lhe valeu desilusão por parte da crítica desde os anos 60. Diz-nos o crítico que o romantismo de Twombly (que de resto, a Virginia Woolf, apesar do seu carácter moderno, também o tem) nada tem a ver com a sensibilidade auto-exigente de um pensador e escritor como John Keats. O que leva o crítico a comparar um escritor do séc. XVIII/XIX com um pintor do séc. XX? Que pressupostos poderão ser comparáveis? Qual a intenção de Twombly ao apropriar-se de um verso de Keats? Ser um pensador-escritor tão auto-exigente como Keats? Decerto que não.

A palavra em Twombly vagueia entre ornamento e História, como um palimpsesto antigo exposto nas vitrinas de um museu. Não é decorativa nem demonstrativa, não reduz o quadro a uma mensagem legível e linear. Talvez seja importante referir o ingresso do pintor no exército americano como criptógrafo. Criptografia: *Arte de escrever secretamente por meio de abreviaturas ou de sinais convencionados entre duas ou mais pessoas*<sup>38</sup>. Codificar, decodificar, tornar ilegível ao leitor comum o conteúdo de uma mensagem. Contrariamente à sua tarefa de criptógrafo, que terá que criar uma nova linguagem entendível para um destinatário específico, Twombly na sua pintura escreve sem qualquer sintaxe ou lógica, os signos passam a ter *palpitação com vida, que murmuram*

---

<sup>37</sup> <http://www.nytimes.com/2005/02/04/arts/design/04cott.html>

<sup>38</sup> <http://www.dicionarioinformal.com.br/buscar.php?palavra=criptografia>

*e penetram a profundidade das coisas*, como define Pierre Restany<sup>39</sup>. Os traços e marcas são alusivos apenas, há uma desfiguração dos símbolos, do alfabeto, dos números. Tal como Woolf, Twombly não expressa nada senão ele próprio, procura-se no outro mas a imagem final é senão a imagem do próprio em frente a um espelho.

(Lembremos Borges: o mundo poético acontece. E Cotter pergunta-se se a beleza, por si só, é suficiente. Há uma certa tendência da contemporaneidade que evita a beleza: desmascarou-a e agora não serve por si só. Quando lhe *quisemos tirar a máscara, estava pegada à cara.* <sup>40</sup>)

Há quem diga que a escrita de Twombly, a sua caligrafia e desfiguração dos símbolos, remetem-nos para os rascunhos de um miúdo da escola indisciplinado. Mas anos, não nos parece conter caracteres desobedientes. Há neles, sim *qualquer coisa a mais, ou a menos, ou ao lado*<sup>41</sup>. A escrita de Twombly pede-nos deslocação pois oferece-nos a ruína, um vestígio: as palavras aparecem mutiladas, incompletas, apagadas. Como o resto de alguma acção que já ali se passou e que tão bem Barthes o metaforizou:

*Assim se passa com as escritas de TW. São os resíduos duma preguiça, e por isso duma elegância extrema; como se, da escrita, acto erótico forte, ficasse a fadiga amorosa: essa roupa caída num canto da folha.* <sup>42</sup>

Há, de facto, essa ideia de passado, que é fundamental na obra de Cy Twombly. O resto, o depósito, o fragmento, o que acabou por ficar. Uma espécie de recurso e percurso mnemónico, uma viagem a partir de fragmentos. A escrita disciplina o pensamento, dá-lhe uma existência física, visual. A visão do artista é exclusivamente interior, a arena é a da personalidade, como as seis vozes *n'As Ondas*. Os quadros de Twombly são Jinny pela fisicalidade e sedução, Bernard pelo problema intrínseco da linguagem e Neville pelas referências clássicas.

O processo de sedimentação que vemos no trabalho de Twombly, obriga também o espectador a exercer um trabalho de linguagem: foi o artista que se esqueceu do resto da palavra

---

<sup>39</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág. 50

<sup>40</sup> Álvaro de Campos, poema *Tabacaria*

<sup>41</sup> Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, pág. 159

<sup>42</sup> Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, pág. 160

ou fomos nós? É Rhoda que não sabe quem é ou sou eu? O que estará escrito naquele canto ali, a tinta por cima não me deixa decifrar. Algo apagou-se da nossa memória. Como é o resto do poema de Keats aqui não aparece completo?

Às vezes não há volta a dar, a informação pode nunca mais voltar - como quando se raspa o pergaminho com pedra-pomes -, é mesmo assim (até que um dia comemos uma madalena e a vida aparece inteira à nossa frente<sup>43</sup>). Outras, lembramo-nos só de partes, episódios que provavelmente nos marcaram mais (ou não). O que é certo é que não temos controle sobre a triagem e tão pouco sabemos qual o critério de selecção. A memória não é domesticável. Mas Twombly parece esquecer-se voluntariamente, retira do palco aquilo que não quer ver, não respeita o texto do dramaturgo. Agora tomem isto assim, releiam Seferis, Keats, Rilke em letras tortas e nervosas, arranjem-se com a minha caligrafia: dou-vos poemas que eu próprio mutilei. O meu passado e memória está contido neles, agora acrescentem a vossa. Repetimos: que é a memória senão um denso e confuso palimpsesto? Um pergaminho escrito a cada dia, hora, segundo, que só acaba com a morte. Como está claro, o que já escrevemos é o mais difícil de decifrar: relembrar o passado é sempre uma ilusão, a experiência nunca mais será vivida, as letras sofreram com camadas de tinta por cima.

O trabalho de Twombly contém então aspectos do incontrolável, do desconhecido. Para Gottfried Boehm, esta revelação da memória, é também uma forma de mostrar a natureza finita e imperfeita do processo artístico:

*Twombly puts the finite nature and the imperfection of artistic media into practice. It is not his aim to produce eternities, to elevate past and present experiences to something of ideal and imperishable duration.*<sup>44</sup>

Não quer apresentar realidades supremas nem infinitas, mas paradoxalmente, o seu projecto artístico, sendo um enorme palimpsesto (feito de matéria, memória, História e poesia)

---

<sup>43</sup> referência ao livro *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust

<sup>44</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág. 188

acaba por tornar-se irremediavelmente numa narrativa aberta e interminável. O espectador não deve assistir a tudo isto, segundo Boehm, de uma forma contemplativa mas sim participativa:

*The field of experience which this artist renders accessible to the viewer has something to do with this interminable work: only he who has memory, whose eyes does not become lost in contemplation but collects through seeing, has a presence, too.*<sup>45</sup>

Barthes não explora tanto este sentido mnemónico da palavra twombliana, mas sim o da relação com o gesto. Contudo, podemos avistar a relação entre uma e outro. Para Barthes, a palavra revela antes de mais um gesto: é um movimento que produz a palavra, num acto quase negligente do corpo. O que é a essência de um par de calças – pergunta Barthes – senão o resto de uma experiência vivida com elas?

*A essência de um objecto tem alguma relação com a sua ruína (...) Assim se passa com as escritas de TW.*<sup>46</sup>

Desta forma, Barthes acaba por relacionar a escrita de TW (cifra que o próprio inventou para o artista) com o aspecto da memória que Boehm fala. Em relação ao carácter infantil da sua escrita, Barthes também refere que se uma criança se esforça por fazer uma caligrafia perfeitinha, aplicando-se e pondo a língua de fora, TW pelo contrário arrasta-a, sem qualquer pudor em apresentar a caligrafia de um médico.

Para Demosthenes Davveta, a escrita em Twombly transforma uma letra em linha, uma linha em gesto, um gesto numa coisa real, e uma coisa real em número. É a transformação do já lido, do já escrito, do já falado e do já visto. Twombly pega na História e devolve-a ao espectador. Há um estado de fluidez e movimento perpétuo que nos faz lembrar as águas de Virginia Woolf. Uma tela aberta onde sucessivamente vão flutuando coisas, signos, histórias. O grau de improvisação é enorme, quase visceral, como as ondas que trazem e levam tudo indiscriminadamente. Há momentos, tal como nos *moments of being* de Woolf, em que tudo é claro e inteiro:

---

<sup>45</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág.188

<sup>46</sup> Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, pág. 158

*It was the sensation of the moment; you can't warm it over, unless you want mannerism. When it does come, it's natural. I don't force it. I'm not a professional painter, since I don't go to the studio and work nine to five like a lot of artists. When something hits me, or I see a painting, or when I see something in nature, it gives me a thing and I go for it. But I don't care if I don't go for three or four months. You know, when it comes it comes.<sup>47</sup>*

Esta ideia de movimento é fundamental quando se analisa a obra de Twombly, há uma deslocação a todos os níveis. A improvisação é também parceira das técnicas que escolhe. Numa entrevista que dá a Nicolas Serota (Tate Modern) em 2001, Twombly refere que não gosta de pintar com óleo precisamente porque não pode voltar atrás, e que o lápis é o seu médium preferido. Começa por trabalhar com um fundo definido e aos poucos enche a superfície, vai “palimpsestando”.

(Por falar outra vez em palimpsesto, será importante referir que Twombly não encara os seus quadros como graffiti como tantos críticos ousaram comparar, pois na sua obra há algo mais *elaborado e lírico* ao contrário do graffiti que normalmente um *protesto, e contém sempre alguma agressividade.*<sup>48</sup>)

---

<sup>47</sup> Entrevista de Cy Twombly a Nicolas Serota em [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings5.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings5.htm)

<sup>48</sup> Entrevista de Cy Twombly a Nicolas Serota em [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings5.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings5.htm)

### 2.3 Catulo, barcos e Rilke

*For ourselves, who are ordinary men and women, let us return thanks to Nature for her bounty by using every one of the senses she has given us; vary our state as much as possible; turn now this side, now that, to the warmth, and relish to the full before the sun goes down the kisses of youth and the echoes of a beautiful voice singing Catullus. Every season is likeable, and wet days and fine, red wine and white, company and solitude.*<sup>49</sup>

Catulo aparece outra vez, pela mão e pensamento de Virginia Woolf. Neville também lia e admirava o poeta latino (viveu entre 87 - 52 a.C. ainda que não haja certeza quanto a datas exactas do seu nascimento e morte) que conseguiu cortar com a tradição romana da época.

Este parágrafo de Woolf acima transcrito deve-se a duas razões: não só porque se segue um pequeno desenvolvimento acerca dessa enorme tela que Twombly fez em 1992 (e que de resto lhe demorou nove anos a completar, tendo começado a pintá-la em 1983), intitulada *Untitled (Say Goodbye Catullus to The Shores of Asia Minor)*(fig. 1 e 2), como também para vos falar de uma outra obra do artista, a série de quatro telas intitulada *Quattro Stagioni*.

Temos que regressar inevitavelmente ao tema Tempo. Que sabe Twombly acerca de Catulo? Temos nós acesso àquilo que o poeta verdadeiramente escreveu? Segundo Ken Hope, no site onde tenta coleccionar todas as informações acerca do poeta, aquilo a que temos acesso da sua obra são apenas cópias de cópias de cópias:

*(...) going back for some 1400 years - though nothing is known about those earlier manuscripts. In fact, the text of Catullus that we use today, while it derives ultimately from this single manuscript, is based on copies, and on copies of copies, of that one, since the manuscript itself is long gone.)*<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> ensaio sobre Montaigne, Virginia Woolf, *the Common Reader* em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter6.html>

<sup>50</sup> [http://www.negenborn.net/catullus/about\\_cat.htm](http://www.negenborn.net/catullus/about_cat.htm)



Fig.1 – Cy Twombly  
*Untitled (Say Goodbye Catullus to the Shores of Asia Minor)*  
 1994



Fig. 2 - Cy Twombly  
*Untitled (Say Goodbye Catullus to the Shores of Asia Minor)*  
 1994

Os poemas de Catulo que chegaram até nós foram preservados em manuscritos que passaram uma história tortuosa. É a partir do séc. XIV, que estes documentos começam a ser copiados e estudados pelos humanistas e neles se pode recolher uma antologia de 116 poemas.

Aqui o palimpsesto aparece-nos não em profundidade de matéria, mas em conteúdo distribuído no tempo: a informação não é concentrada no mesmo suporte, mas é sucessivamente transformada, como “quem conta um conto acrescenta um ponto”. De intérprete para intérprete, de idioma a idioma, de civilização a civilização, as palavras vão-se moldando e perdem o carácter da sua versão original: o tempo apodera-se e “palimpsesta” tudo. Já não se distingue a origem e já não estamos em condições de fazê-lo. Repetimos: que sabe Twombly de Catulo? Como se pode interpretar poesia com 2000 anos de vivências, palavras e pessoas entre ela?

(Curioso é também saber que uma das primeiras vezes que aparece a palavra palimpsesto, é precisamente num dos poemas de Catulo, como refere Ángel Escobar da Universidade de Zaragoza: *Por lo demás, el término «palimpsesto» aparece muy escasamente en las fuentes antiguas conservadas. Las menciones son muy pocas y relativamente tardías. De hecho, las primeras proceden del siglo I a. C. y se nos ofrecen en latín. Cabe comenzar por Catulo.*<sup>51</sup>)

Alguns factos interessam-nos para continuarmos a interpretar o quadro de Twombly: Catulo organizou uma grande viagem à Ásia Menor, para poder ver o seu irmão. Quando lá chegou, ele tinha morrido mesmo antes da sua chegada. Olhou uma última vez para a costa (sabendo que nunca mais iria ali voltar) e regressou a casa num pequeno barco. Foi assim que Catulo disse adeus à costa da Ásia Menor, e que de resto, está descrito num dos seus poemas que chegaram até nós.

---

<sup>51</sup> Ángel Escobar, *El palimpsesto greco-latino como fenómeno librario e textual*, pág.13

A tela tem quase 16 metros e foi pela primeira vez exibida na Gagosian Gallery em 1994, na mesma altura em o Whitney Museum fazia uma retrospectiva do artista. Twombly começou a trabalhar na tela em 1972, quando começou a ler o *Anatomy of Melancholia* de Robert Burton, mas depois enrolou-a e interrompeu o processo por uns anos. Quando a viu novamente desenrolada, num armazém de uns amigos, um espaço muito maior, conseguiu finalmente acabá-la. O desenho de alguns barcos na tela era o remate decisivo que precisava para poder concluí-la, e a frase escrita é de um poema de Keats.

É o próprio Twombly que compara este quadro com a fugacidade da vida, algo que nos remete imediatamente para o universo woolfiano. O quadro é para se ler e ver da direita para a esquerda, pois estes barcos navegam de este para oeste. Há um diálogo silencioso, melancólico com a *Nona Elegia* de Rilke, de que se lê uma parte na tela:

*this fleeting world, which in some strange way / keeps calling to us. Us the most fleeting of all.*

Fleeting: fugaz, transitório, fugidio, efêmero. Como a vida que Virginia Woolf tentou passar n'As Ondas.

*Untitled (Say Goodbye Catullus to The shore of Asia Minor)* não é explosivo em relação à cor. Barcos rabiscados, nevoeiro e mistério é tudo o que conseguimos ver nos quase 16 metros da tela. E frases de Keats, Rilke, Catulo (estes três voltam sempre a esta dissertação inexplicavelmente), excertos rabiscados do livro “melancólico” de Burton.

De certa forma, o acto de apagar o que foi escrito diz respeito ao desafecto. Só conseguimos apagar se existir uma espécie de desafecto entre nós e a coisa em si. Mas há também as próprias contingências da linguagem que não dizem respeito ao desafecto. Se uma palavra não nos serve, tentamos outra: é por uma questão também de afecto à capacidade de expressão que apagamos e voltamos a escrever. E porque faz questão Twombly de deixar marcas de afectos e

desafectos nas suas telas? Acreditamos que seja por uma espécie de *stream of consciousness*, que à maneira woolfiana, pretende deixar de fora a narrativa e acabar com as histórias bem contadas. Twombly e Woolf preferem a verdade caótica da construção da alma e do processo criativo.

É a melancolia assumida do que poderia ter sido mas não foi, daquilo que ficou por dizer, de tudo o resto que não é possível ser dito. Refere Alfred Goodman, num texto em que compara o trabalho de Cy Twombly à própria melancolia:

*The disaffection of the artist is the inside story of a world consumed with disaffection. His claim on our attention lies not in his singularity, as of a voice crying in the wilderness, but in his prescience. His interiority is what we are being driven to.*<sup>52</sup>

Repare-se como tudo na tela tem uma carga de indefinição. O próprio título: *Untitled (Say Goodbye Catallus to the Shores of Asia Minor)*. É esta uma obra com ou sem título? Sofre Twombly da mesma insatisfação em relação à linguagem – tal como Bernard, tal como Woolf - ao ponto de não saber como intitular a sua obra? O título da tela é um meio título, tais como as histórias inacabadas de Bernard são meias histórias. A presença de Neville pode-se revelar nas obras de Twombly através das múltiplas referências clássicas, mas a consciência que a linguagem é incompleta é de Bernard, e está expressa no meio título que Twombly criou. Aquilo que fica entre parêntesis é um murmúrio, o vestígio de um possível aceno de despedida de Catulo para a costa. Os parêntesis deslocam algo de um contexto e isolam-no, são palavras solitárias as que vivem dentro deles: um barco no oceano com Catulo de regresso a casa.

Relembremos aqui algumas palavras do próprio artista:

*Each line is now the actual experience with its own innate history. It does not illustrate – it is the sensation of its own realization.*<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> [http://www.iablis.de/iablis\\_t/2008/goodson08.html](http://www.iablis.de/iablis_t/2008/goodson08.html)

<sup>53</sup> <https://www.tate.org.uk/tateetc/issue13/cytwombly.htm>

*Cada linha* disse o artista, e nós acrescentaríamos cada palavra também. As palavras em Twombly não traduzem, restringem-se à sua realização enquanto palavras, *grafismos que não passam de brilhos inúteis (...) que vêm suspender o ser activo da escrita.*<sup>54</sup> E que lidam poeticamente com a imagem, acrescentaríamos.

Em 1993, em conversa com John Harvey, o poeta Octavio Paz fala assim sobre o uso das palavras na obra de Twombly:

*Some painters use words without meaning and only for plastic purposes: ironic, sardonic comments. In Cy's case, however, he uses words with meaning, as well fragments of poems. A collaboration of image and words, not just form but also their meaning. (...) You cannot represent allegories anymore, you cannot paint meanings of the sixteenth or seventeenth centuries, or even the nineteenth century, but you can do what he's doing: an attempt to interrelate the words, the poetic word and the visual image.*<sup>55</sup>

Anteriormente referimos que era propósito do pintor que a obra em questão, *Untitled (Say Goodbye Catullus to the Shores of Asia Minor)*, se lesse e visse da direita para a esquerda, como o trajecto este-oeste dos pequenos barcos representados. Mas repare-se que há naturalmente mais possíveis direcções de leitura. Mesmo que se comece a observar pela direita, o percurso inverte-se sempre que encontramos uma palavra ou frase, já que o nosso alfabeto é da esquerda para a direita que se torna perceptível. Há quase como o movimento de uma onda representado, nesta leitura que traz e leva. E o facto de algumas frases estarem escritas dentro de um espécie de bloco vertical, também nos altera o percurso do olhar.

A propósito desta verticalidade, desta queda, talvez seja oportuno referir um belíssimo texto que Giorgio Agamben escreveu sobre as esculturas de Twombly, em 1998. Chama-se precisamente *Beauty that falls*, a beleza que cai, e começa desta forma:

---

<sup>54</sup> Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, pág. 162

<sup>55</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág. 261

*There comes a point in the creative course of every great artist or poet, when the image of beauty which, up to that moment, suddenly reverses direction and becomes visible vertically, in its fall.*<sup>56</sup>

Hölderlin, numa das notas de tradução que fez de Sófocles, define mais ou menos esta queda por interrupção anti-rítmica: *when the word, as if checked in mid-flight, for a moment reveals not what it says, but its own nature.*<sup>57</sup> É, porventura, um momento parecido com o que Twombly nos falou há pouco, quando a linha coincide com a sua própria história, quando já nem sequer ilustra.

As palavras que não revelam apenas significados mas a sua própria natureza, são as palavras de Twombly, mas são também as de Bernard:

*Quem será capaz de exprimir o significado das coisas? Quem pode prever o voo que uma palavra descreve depois de dita?*<sup>58</sup>

O problema da linguagem, como já referimos anteriormente, surge tanto n'As Ondas, como na obra de Twombly.

Também a presença da água une o pintor à escritora. Mas voltemos ao pequeno texto de Agamben. Mais à frente, Agamben refere quadros como a *Opere della Misericordia* de Caravaggio ou *Apollo and Marsia* de Ticiano, em que ambos os pintores os assinaram com a inscrição *fecit fecit*, como se os próprios precisassem de se convencer que realizaram aquela obra. Para Agamben, há um ponto de *de-criação*, quando o artista atinge um estilo de tal forma inimitável que em vez de continuar a criar, passa a *de-criar*<sup>59</sup>. Há portanto, nessa beleza que cai, também uma questão de autoria, que roça, de certa forma, uma rejeição da própria noção dela. Uma beleza que já não pertence ao ego do autor, mas que é fruto de uma subjectividade exterior ao próprio –o outro de Rimbaud surge novamente.

---

<sup>56</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág. 283

<sup>57</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág. 283

<sup>58</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 95

<sup>59</sup> *when the artist in his unparalleled style no longer creates but decreats*, pág. 283

Uma beleza que permite que aconteça um momento como este:

*(...) messianic moment in which art stays miraculously still, almost astounded: fallen and risen in every instant.*<sup>60</sup>

Neville gostava de ler Catulo, Louis admirava Keats, Bernard comparava-se a Byron. Há não só uma cultura clássica a envolver Woolf e Twombly, como também todo um cenário romântico. A presença da água e do mar enfatiza este aspecto. Foi Keats que pediu para em vez de lhe gravarem o seu nome na campa quando morresse, fosse feita a inscrição *Here lies one whose name was writ in water*. Aqui jaz alguém cujo nome foi escrito na água. Também foi na água onde Woolf deixou a última inscrição, quando em 1941 meteu algumas pedras no bolso do seu casaco e afogou-se no rio Ouse.

Também Louis, para além da sua influência romântica, é amante da literatura clássica:

*Sou o melhor aluno do colégio. Mas, quando vem a noite, saio deste corpo inviolável – do meu grande nariz, dos lábios finos, do meu sotaque – e habito outro espaço. Torno-me companheiro de Virgílio e Platão.*<sup>61</sup>

Quase que poderíamos imaginar Twombly, numa noite qualquer em Roma (para onde ele foi viver deste 1957) ou na costa italiana (em Sperlonga, por exemplo, onde realizou a série de 24 desenhos intitulados *Poems to the Sea*), a tornar-se companheiro de Virgílio e Platão, lendo-os.

Há nos quadros de Twombly, a evocação de uma certa distância no tempo e espaço. Está sempre presente a ideia de deslocação e de viagem. Para além do quadro acima referido (*Untitled (Say Goodbye Catullus to the Shores of Asia Minor)*), são variadas as vezes que aparecem desenhos de barcos (na série *Lepanto* e *Quattro Stagioni* para dar dois exemplos), e referências à água e ao

---

<sup>60</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág.283

<sup>61</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 44

rio Nilo. O mesmo Nilo que terá inspirado Rilke e Keats<sup>62</sup> e que Louis invoca por mais que uma vez n' *As Ondas*.

*(...) forço-me a fixar este instante, ainda que apenas no verso de um poema que não escreverei; obrigo-me a assinalar esta polegada na longa história que começou no Egípto, na era dos faraós, no tempo em que as mulheres carregavam cântaros vermelhos até ao Nilo. Tenho a impressão, neste instante, de já ter vivido milhares de anos.*<sup>63</sup>

O barco idealizado por Twombly é alusivo à ideia de passagem, exílio, algum declínio imperial. O protótipo é um pequeno barco celta com vários remos. Numa entrevista dada a Nicolas Serota, o artista diz que não se lembra exactamente a primeira vez que usou tal iconografia, mas que sempre adorou barcos<sup>64</sup>.

Só em meados de 80 é que o artista começa a usar o motivo, tanto em escultura como em pintura. Twombly passou o inverno de 1984/85 em Luxor, no *Winter Palace*, um hotel construído na época colonial, com vistas para o Nilo. Um pouco depois do seu regresso, o artista cria a peça *Winter's Passage: Luxor* (fig.3). O barco representado é um símbolo da passagem do tempo, é a viagem da vida que acontece naquele pedaço de madeira e, conseqüentemente, um anúncio também da morte.

Em 1986, Twombly muda-se para uma casa em Gaeta, vila costeira a sul de Roma. Lá, o cenário é o mar Tirreno, montanhas e mais barcos. A escultura *By the ionian sea* (fig.4), que facilmente é identificada com um barco, é, não só, mais uma espécie de espelho auto-biográfico desta deslocação geográfica, como também uma referência ao livro de George Gissing com o

---

<sup>62</sup> Keats tem um soneto intitulado *To the Nile* e por várias vezes Rilke se refere ao rio, como por exemplo na sua *Nona Elegia*.

<sup>63</sup> Virginia Woolf, *As ondas*, pág. 55

<sup>64</sup> [http://www.cytwombly.info/twombly\\_writings5.htm](http://www.cytwombly.info/twombly_writings5.htm)

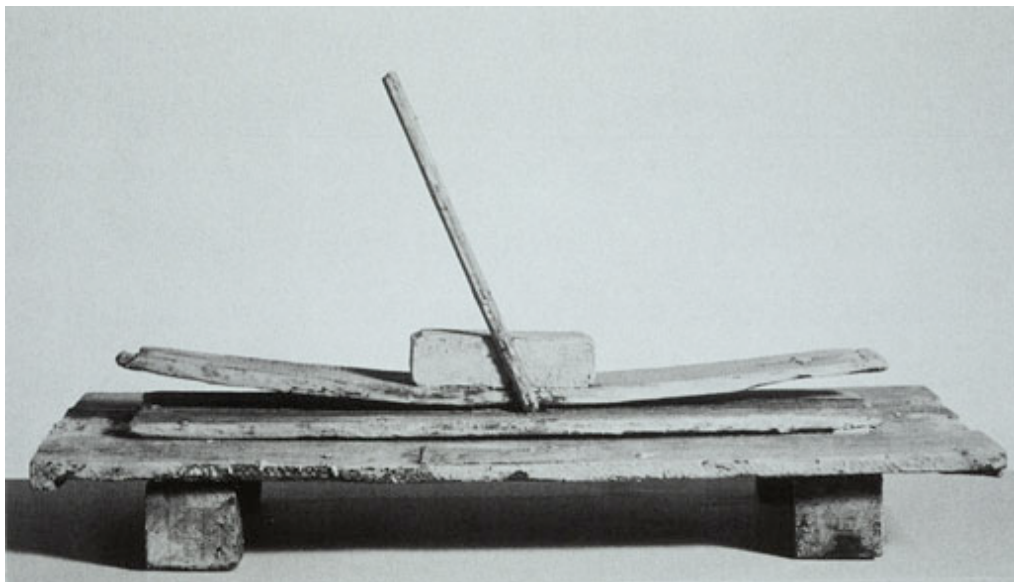


Fig. 3 – Cy Twombly  
*Winter's Passage: Luxor*  
1985



Fig. 4 – Cy Twombly  
*By the Ionian Sea*  
1988

mesmo nome. Em 1987, Gissing terá feito uma viagem pelo sul de Itália para ir ao encontro da cultura da antiguidade e mitologia clássicas. O livro de Gissing é uma espécie de diário de viagem que nos conta desde todo o tipo de pormenores bizarros sobre os locais visitados, e revela detalhes da paisagem. Gissing cita Virgílio, Pitágoras, Horácio, Dante.

Também Rilke passou pelo Egito, em 1911, onde terá visitado o Cairo, Memphis, Karank, Luxor e Aswan. Para Rilke, essa viagem veio a tornar-se reveladora do papel do poeta no mundo (cada viagem é sempre uma revelação, não é?). Como interpreta Achim Hochdorfer, a partir dessa viagem, um barco no mar, tornou-se para Rilke o símbolo da própria poesia e o *último refúgio da actividade metafísica*. Para Rilke, *só a poesia é capaz de manter a relação com o infinito*<sup>65</sup>, continua.

Falamos de Rainer Maria Rilke. Voltemos então à tela sobre a qual nos debruçamos no início deste capítulo, *Untitled (Say Goodbye Catullus to the Shores of Asia Minor)*. Também nela aparecem versos de Rilke. A palavra *Orpheus* aparece várias vezes (título aliás de diversas obras do pintor), provavelmente sugerindo o livro *Sonetos a Orfeu*, que Rilke escreveu em 1923, em (con)sequência às *Elegias de Duíno*.

Achamos particularmente interessante a descrição que Mary Jacobus faz à escultura de Twombly de 1979 intitulada *Orpheus*, que a compara a *um monumento a um poeta desmembrado*<sup>66</sup>, lembrando a lenda de Orfeu que foi morto e esquartejado por nove ménades. O arco descreve *uma linha que se levanta e cai como para o infinito*<sup>67</sup>, beleza cadente de Agamben.

---

<sup>65</sup> *Writings on Cy Twombly*, organizado por Nicolas del Roscio, pág.295

<sup>66</sup> <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>

<sup>67</sup> <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08autumn/mary-jacobus.shtm>



Fig. 5 – Cy Twombly  
*Orpheus*  
1979

## 2.4 As quatro estações de Twombly e Woolf

Também na série *Quattro Stagioni* conseguimos sentir esse mo(vi)mento de queda e ascensão contínua. Há o Tempo e o tempo. Há situações, cores, formas, letras, nos sugerem as diferentes 4 estações do ano.

Na primeira estação, a inaugural (pelo menos o pintor cataloga-a como *Part I: Primavera*) (fig.6) vemos barcos vermelhos e os remos são muito e exuberantes. Há como uma espécie de queda física a nível formal: os barcos formam (tal como os excertos de poemas em *Untitled (Say Goodbye Catullus to the Shore of Asia Minor)*) uma espécie de pirâmide, quase lembrando os testes de visão, em que as letras nos aparecem cada vez mais e mais pequeninas, até percebermos o limite da nossa capacidade visual. Serão os quatros barcos “em cascata” o mesmo barco? Estão em queda ou ascensão? Há um quarto barco do lado esquerdo que se escapou ao movimento. Entra (ou sai) triunfante desta pirâmide hierárquica, onde manchas amarelas sobrepõem-se a barcos frágeis e nervosos.

Há também, por trás de tudo isto, para além dos barcos e da cor, do erotismo e da violência, um fundo branco (apesar de sujo e cheio de escorridos) que faz lembrar uma folha de um caderno. Os apontamentos estão à direita: palavras como *hapiness, overwhelmed, primavera* adensam a ideia de uma estação provocadora, que nos promete esperança. Será inevitável dizer que a divisão do tempo das *Quattro Stagioni* simboliza igualmente as diferentes fases da vida humana. Também n'As *Ondas*, podemos encontrar estações densas e vigorosas como a primavera e outras tristes e pesadas como o *Inverno* (fig.9) de Twombly. E que Inverno é este o dele. É para este inverno que caminham Rhoda, Louis, Neville, Jinny, Susan e Bernard? Será possível comparar este *Outono* (fig. 8) de Twombly - preenchido de manchas e disperso entre ramos e linhas desviantes - ao momento da morte de Percival?



Fig. 6 – Cy Twombly  
*Quattro Stagioni, Part I: Primavera*  
1993/4

Virginia Woolf precisou de segmentar o processo de crescimento dos seus personagens através de interlúdios . A descrição do percurso do sol, aqueles pequenos intervalos de vida que separam os capítulos, é porventura nesta série, o limite entre o fim de uma tela e o início da seguinte. O artista não se dispôs a fazer uma só grande tela com as quatro estações presentes, preferiu dividi-las fisicamente e dar-lhes contornos distintos.

Seguindo esta espécie de leitura comparada a que nos propomos, pode-se dizer que o *Verão, parte II* (fig.7) da série de Twombly, nos remete para o tempo da escola dos seis adolescentes: é a tela onde nos aparece mais informação escrita. A tela está recheada de apontamentos tanto no canto inferior direito como na parte superior da tela. A frase *Say goodbye Catullus to the shore of Asia Minor* também está lá, lembrando-nos que toda a obra do artista poderá ser vista como um palimpsesto, onde as referências se cruzam e vislumbram entre uma obra e outra. Palavras como *exhausted* ou *wings*, e expressões como *so brief e slipped away*, já não prometem esperança senão o início de uma descrença, de uma vida que foge a cada instante, efêmera e cansativa. O *Verão n'As Ondas*, o tempo em que rapazes e raparigas se afastam e vão para a escola, é um tempo de descrença, e a obsessão pela figura de Percival reforça a perda de inocência porque todos estão a passar. Foi aí que Bernard começou a não conseguir completar as suas histórias, em que as invejas entre eles se sucederam, em que há pela primeira vez a noção de poder e autoridade. No quadro de Twombly, o *Verão* é branco e amarelo, mais branco do que amarelo. Há três manchas (barcos?) que escorrem tinta até ao limite da tela, num clima quase de sufoco, como se o próprio sol se estivesse a derreter lentamente. O fundo domina o quadro, a folha do caderno está agora cheia de palavras e reticências. As reticências de seis adolescentes que já não são crianças.



Fig. 7 – Cy Twombly  
*Quattro Stagioni, Part II: Estate*  
1993/94

A infância é a Primavera, o início do livro e a parte primeira desta série de 4 telas: o beijo entre Jinny e Louis, o conhecimento empírico das personagens, a observação directa do real. São os barcos frágeis e nervosos de Twombly, mas vigorosos pela cor e quantidade de remos.

O Outono (fig.8) de Twombly é maduro, cheio e intenso como a época de vindimas, mas também talvez o mais mimético ou óbvio de todos. O real não aparece disfarçado, a evocação é literal. A própria palavra *Autumno* está escrita na tela e de forma bem visível. O tempo flui e é hora da colheita: o próprio Twombly terá dito que foi a época de vindimas que passou em Bassano in Teverina, uma pequena vila do norte de Itália, que o terá impulsionado a começar este painel. A frase *your blood* revela-nos um tempo de acção, há um cenário algo carnal e vivo, que foge à sensualidade discreta da primavera e do verão. Talvez seja esta a tela mais difícil de comparar com o livro de Virginia Woolf: no Outono de Twombly não há a tristeza nem melancolia, senão um ambiente festivo.

Em 2008, Nicolas Serota comissariou uma retrospectiva do artista americano na Tate Modern em Londres e intitulou-a de *Cycles and Seasons*. Tal como na obra de Virginia Woolf, a presença de ciclos e estações, do tempo e do Tempo, é umas das ondas mais fortes que arrasta Cy Twombly.



Fig. 8 – Cy Twombly  
*Quattro Stagioni, Part III: Autunno*  
 1993/94



Fig.9 – Cy Twombly  
*Quattro Stagioni, Parte IV: Inverno*  
 1993/4

## Capítulo 3 – algumas rochas: A Arte do Paleolítico Superior

### 3.1 – A convenção do que é a Pré-história

*Com dificuldade, avançando alguns milímetros por ano, abro um caminho entre as rochas. Há milénios que meus dentes se gastam e minhas unhas se quebram para chegar além, ao outro lado, à luz, ao ar livre. E agora que minhas mãos sangram e meus dentes oscilam, mal seguros, numa cavidade gretada pela sede e poeira, detenho-me para contemplar minha obra: passei a segunda parte da minha vida a partir as pedras, a perfurar as muralhas, a rachar as portas e a separar os obstáculos que interpuser entre a luz e eu durante a primeira parte da minha vida.*<sup>68</sup>

Não será exagerado dizer que os livros de História de arte descuram um pouco esses milhares de anos que durou a Pré-história. Temos estado a falar de linguagem e do valor simbólico das palavras. Ora, a Pré-história foi convencionalizada como sendo precisamente o tempo antes da escrita, ainda que o aparecimento desta e sua disseminação não seja fácil de situar de forma precisa, pois surge em sítios e momentos diferentes. A Pré-história não deixa palavras: dela só nos restam objectos, pequenos ossos, fragmentos de utensílios. E o desenho, a pintura, a gravação. É preciso que não esqueçamos que as artes da Pré-história abrangem a maior fatia de tempo da história do Homem desde que este começou a representar formas até hoje. Para António Martinho Baptista, *a arte rupestre pré-histórica e a sua codificação simbólica [código], reflexo do conhecimento primordial, são pois o mais importante testemunho da mais antiga história intelectual da humanidade.*<sup>69</sup>

A arte pré-histórica divide-se em dois períodos: a arte do Paleolítico Superior (período em que o Homem inicia a produção artística e que termina com o fim da era glacial Würm há mais ou menos 10.000 a.C) e a arte pós-paleolítica (Neolítico, Calcolítico e arte das civilizações metalúrgicas) que durará até ao início da Antiguidade clássica. Note-se que em diferentes regiões do mundo, estas datações poderão ter outros contornos.

---

<sup>68</sup> Octavio Paz, *Antologia Poética*, pág. 41

<sup>69</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=188>

A arte sobre a qual nos pretendemos debruçar é precisamente a do Paleolítico Superior, período em que o Homem deverá ter sentido necessidade de criar uma linguagem própria que pudesse legar e revelar o seu universo simbólico mais profundo.

### 3.2 Pequeno resumo de como a Arte pré-histórica tem sido tratada e suas características

*A pintura sempre foi uma abstracção, desde as grutas de Altamira até Picasso, passando por Velásquez. Eu disse muitas vezes, perante os fanáticos do Realismo, que a realidade nunca esteve na pintura, que ela se encontra unicamente na mente do espectador. A arte é um signo, um objecto, algo que sugere a realidade ao nosso espírito. Não vejo, portanto, qualquer antagonismo entre abstracção e figuração, na medida em que ambas nos sugerem esta ideia de realidade. A realidade que os olhos nos mostram é uma sombra muito pobre da realidade.*<sup>70</sup>

Vítor Oliveira Jorge, no seu artigo *Côa: Cosmos ou Caos?*, diz que a aceitação da Arte Paleolítica, desde as manifestações artísticas encontradas, tem constituído um *parto difícil*<sup>71</sup>. As primeiras escavações foram feitas na região da Dordonha, França, em 1861. Aí se encontraram peças de arte móvel gravadas, possíveis de datar através das camadas arqueológicas onde se encontravam (a metodologia arqueológica é, por si só, um verdadeiro palimpsesto). A arte móvel, seria portanto, a primeira a ser aceite entre a comunidade científica. Afinal, *esses selvagens da última glaciação, embora caçadores e nómadas, tinham sido capazes de nos deixar uma imagem dos seus animais contemporâneos*<sup>72</sup>. Em 1879, Marcelino Sautuola encontra Altamira, na companhia da sua filha, Maria, que é quem chama o pai à atenção para algo estranho no tecto. A descoberta não derrubou inicialmente, o cepticismo do mundo científico. Foram precisos 20 anos para serem encontrados, em princípios do século XX, figuras parecidas na gruta de Combarelles ou de Font de Gaume, Dordonha que se abalasse os mais cépticos.

O abade e arqueólogo Henry Breuil chegou mesmo a ser acusado de ter realizado ele próprio os baixos-relevos encontrados na gruta. Em 1901, Breuil e Capitan editam *As grutas com paredes gravadas ou pintadas na época paleolítica*. Como diz V. Oliveira Jorge, *um dos aspectos mais*

---

<sup>70</sup> Antoni Tàpies, *A prática da arte*, pág.39

<sup>71</sup> <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23589>

<sup>72</sup> <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23589>

*surpendentes neste ciclo artístico, que dura uns 20.000 anos (...) é, como acentuou Leroi-Gourhan, a sua relativa unidade ao longo do tempo e espaço.*<sup>73</sup>

A partir de 1964, Leroi-Gourhan apresenta variados ensaios que vêm desmistificar imensas teorias baseadas em comparações infundadas por exemplo, com as sociedades primitivas actuais. A teoria da arte pela arte, o totetismo, a arte mágica, foram algumas delas. Leroi-Gouhran fez um estudo sistemático das grutas e apresentou-nos factos. *Tudo é revisto à luz crua da realidade disponível* – diz-nos Vítor Gonçalves na sua introdução ao livro *As religiões da pré-história – e o que resta não é muito*<sup>74</sup>. Em relação à leitura da arte paleolítica traz-nos ainda 5 grandes contributos, segundo Gonçalves:

- 1 – *afirmação da profunda coerência da mensagem transmitida*
- 2 – *utilização de dois métodos que se podem considerar inéditos: o levantamento integral e a topografia estatística das situações, permitindo separar as dominantes dos casos minoritários*
- 3 – *redistribuição do valor dos temas, consequência da utilização dos métodos referidos atrás*
- 4 – *re-interpretação dos signos e sua distribuição por um sistema binário*
- 5 – *definição de uma atitude crítica fundamentada na indispensabilidade de um registo arqueológico exaustivo.*<sup>75</sup>

Apesar do largo contributo de Leroi-Gourhan e de outros tantos paleo-historiadores para a compreensão da arte paleolítica, podemos dizer que estamos perante um problema insolúvel. A falta de documentação nunca irá permitir desvendar as intenções claras destes povos. No entanto, como Oliveira Jorge afirma, as primeiras manifestações artísticas do *Homo sapiens sapiens* permitem-nos verificar que este, já nessa altura era *um ser moderno e complexo, capaz de sobreviver nos mais diferentes meios ambientes, provavelmente integrado em formas embrionárias de hierarquização social, e dotado de um pensamento estruturado, organizado em mitologias que davam um sentido de conjunto ao mundo que o rodeava* – um cosmos.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23589>

<sup>74</sup> André Leroi-Gourhan, *As religiões da Pré-História*, pág. 10

<sup>75</sup> André Leroi-Gourhan, *As religiões da Pré-História*, pág. 18

<sup>76</sup> <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/23589>

Nesse cosmos, os animais, as plantas e todas as realidades naturais teriam um lugar específico. A temática representada nas grutas ou em ar livre não é ao acaso e obedece a critérios de selecção, o que evidencia o seu simbolismo. Porque nunca aparecem por exemplo coelhos representados, sabendo nós que constituam na altura parte da sua roda dos alimentos? E qual seria o *tabu* em relação à figura humana, que aparece quase sempre representada de forma caricatural ou híbrida? Os animais por excelência representados são o cavalo, o bisonte, o auroque e o veado. Estes são muitas das vezes acompanhados por sinais esquemáticos - triângulos, linhas – e também por marcas feitas em negativo das próprias mãos. Os triângulos, por exemplo, são considerados evocações do sexo feminino e as linhas alongadas têm uma conotação masculina.

Gourhan constatou também que em grande parte dos casos, o centro da gruta, a área central da mesma é ocupada por bovídeos e cavalos. Para o antropólogo, a dicotomia boi/cavalo e macho/fêmea constitui o grande tema da arte paleolítica. Animais como o cabrito-montês, o veado ou o mamute aparecem mais em locais menos centrais. Não só o espaço obedece a princípios simbólicos estruturados (o que confere a dimensão religiosa desta arte), como a escolha do próprio espaço revela um critério rigoroso.

Isso é por demais evidente em certos núcleos de arte rupestre de Foz Côa: há rochas completamente “palimpsestadas”, onde cada figura se torna quase irreconhecível pela sobreposição de tantas outras. Também à margem do Rio Côa os temas estão devidamente estruturados. Há, por exemplo, locais onde a presença do veado é impositiva, noutros é o auroque o que domina. Isto constitui uma tarefa infundável para os arqueólogos que aí trabalham: estamos a falar de uma zona de quase 17 km de extensão recheada de gravuras de diferentes períodos. Para além do Vale do Côa, é também na Península Ibérica onde se encontram outros exemplos de arte Paleolítica ao ar livre: Siega Verde, Vale do Sabor, Domingo Garcia, Vale do Guadiana são alguns exemplos.

Para António Martinho Baptista, a evolução estilística desta arte não segue propriamente um caminho linear da abstracção ao realismo. A arte figurativa e a arte abstracta caminharam juntas durante milhares de anos, e *são ambas elementos constituintes da invenção dos mundos simbólicos dos primeiros Sapiens*<sup>77</sup>.

A Arte do Paleolítico superior, revela-nos *a mais longa trajetória evolutiva conhecida*<sup>78</sup> (desde 30000 aC até 8000 a.C) no domínio das artes. Para Leroi-Gourhan, como já referimos, o tema central da Arte Paleolítica é a dicotomia entre homem/mulher e (ou) cavalo/bisonte, um sistema binário que é detalhadamente desenvolvido no livro *As religiões da Pré-História*, e que muito provavelmente revela o conteúdo de um mito ou religião. Entre os estilos e períodos classificados do Paleolítico superior, Chatelperronense, Aurinhacense, Gravetense, Solutrense e Magdalenense, muitas foram as evoluções conhecidas. Desde os primeiros traços gravados (cúpulas ou linhas paralelas em fragmentos de ossos ou placas de pedra) até às renas naturalistas do período magdalenense, podemos assistir a uma evolução lentíssima de uma linguagem que foi sendo dominada através da técnica. Porém, os primeiros traços de uma arte que durará mais de 20.000 anos são naturalmente abstractos – o acto criativo é por natureza uma abstracção. Para Leroi-Gourhan, estes primeiros traços abstractos, vão desembocar, muito natural e lentamente na figuração. As primeiras formas da arte pré-histórica (falo, vulva, cabeça de bisonte ou cavalo) já revelam simbolicamente um universo mitológico, apesar de não lhe conhecermos a sua significação.

---

<sup>77</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=188>

<sup>78</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág. 186

### 3.3 Reflexão em torno de Bataille

Bataille oferece-nos uma versão, de alguma forma, romântica da arte do Paleolítico superior. O livro *Lascaux o la naissance de l'art* é transversal a diversas áreas do saber apresenta, acima de tudo, uma relação entre arte e humano. Publicado pela primeira vez em 1955, não foi nem o primeiro nem o último livro que o autor escreveu sobre o tema. A descoberta de Lascaux entusiasmou Bataille: apaixonou-se pelo sítio e passou noites na gruta, quando as visitas na gruta já não eram permitidas. Axel Gasquet, no pequeno prefácio que faz ao livro na sua reedição espanhola de 2000, apresenta duas das grandes matrizes que terão conduzido Bataille à escrita do livro: a primeira, de vocação didáctica com o objectivo de aproximar um feito artista considerável à maior parte da humanidade, e não deixá-la apenas entregue a especialistas da arte primitiva ou paleo-historiadores; a outra, para enfatizar a importância do papel da arte na passagem do animal para o homem. Esta é sem dúvida, a parte mais interessante do livro e a que nos interessa a esta dissertação já que passa por questões transversais ao ser humano.

Para Bataille, a arte, a possibilidade (e necessidade) de realizar uma obra de arte, é uma das grandes charneiras que nos separam do mundo animal. O texto foi relativamente mal aceite pelos especialistas. Em toda a pesquisa sobre arte paleolítica realizada, foram poucos ou quase nenhuns os autores que referiam a obra de Bataille, talvez pelo seu carácter especulativo – até mesmo transcendental - e por algumas imprecisões científicas. Mas são de facto todas as dúvidas apresentadas no texto de cariz universal, (como n'As *Ondas* de Virginia Woolf), e a vontade de conciliar o homem pré-histórico ao contemporâneo que tornam o livro ainda actual. A grande

preocupação do escritor, foi, sem dúvida, como refere num dos primeiros parágrafos do prefácio, desenvolver *o sentido geral que a obra de arte tem para a humanidade*.<sup>79</sup>

Esta é uma das grandes questões que a arte da pré-história levanta: sabendo que foi por esta altura que se realizaram as primeiras representações, as primeiras imagens, podemos de facto dizer que estamos perante o nascimento da arte, como o próprio livro indica?

Para Mario Perniola, *a palavra “filosofia” é inadequada para descrever a mentalidade do homem primitivo, assim como a palavra “arte” [raízes da arte], porque esta noção constitui um produto histórico da civilização ocidental ainda mais recente do que a noção de filosofia*.<sup>80</sup>

Deixando de lado um problema que nos parece mais de cariz filosófico ou semântico, é de facto incontornável apreender o sentido estético que aquelas comunidades tinham. Desde o gravato-solutrense, em que se usava o picotado como técnica de gravação, e que apresenta desenhos mais rudimentares do ponto de vista representativo até ao magdalenense, estilo minucioso e naturalista, são várias as escolhas do ponto de vista do desenho adoptadas. Ora bem, perguntamos nós: qual a função em aperfeiçoar do ponto de vista técnico (que neste caso é de ordem mimética) um desenho que não passe por exigências de cariz estético?

Para Bataille aquilo que se passou em Lascaux é aquilo que ele chama de milagre. É a partir deste acontecimento espectacular que ele é conduzido a *tentar mostrar até que ponto a obra de arte estava intimamente relacionada à formação da humanidade*.<sup>81</sup>

Será duvidoso falar de Lascaux, e apenas desta gruta, como o momento inaugural da arte na vida do Homem. Noutras grutas fizeram-se antes e depois representações semelhantes às dali. Altamira foi descoberta em 1879 por Marcelino de Sautuola e conta com gravuras com cerca de 17.000 a.C. Lascaux poderá ser impressionante por diversos motivos, mas conferir-lhe essa

---

<sup>79</sup> Georges Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, pág. 15

<sup>80</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=159>

<sup>81</sup> Georges Bataille, *Lascaux o el nacimiento del Arte*, pág.16

importância única é pouco razoável. Em nenhum momento da nossa História existiu movimento artístico que não fosse desenvolvido por uma comunidade alargada de artistas e aprovada por uma sociedade que permita que ela aconteça e se desenvolva (neste caso estamos a falar à cerca de 20000 anos de aprovação!).

Tomaremos este livro como exemplo, mas sem atribuir a Lascaux o carácter de um momento único: para nós serve simplesmente como metáfora representativa da arte do Paleolítico superior, um símbolo maior. As belas palavras de Bataille enquadrar-se-iam também, sem grandes problemas de ajuste, na descrição sobre a arte Paleolítica do Vale do Côa.

Primeiro há os objectos (no princípio não era o Verbo), depois vem a arte, vem a representação. Apresentar de novo. Os objectos são úteis, mas não reflectem a alma. Teve que haver então uma altura (um momento de clareza e passagem, um *moment of being* à maneira de então) em que o Homem precisou de produzir algo que fosse para além de o estritamente necessário para sobreviver.

Porém, dentro se si, o Homem sempre criou imagens: a memória está constantemente a desenhar, é uma espécie de mão “workoholic” e imprecisa. Para Bataille, não conseguimos distinguir antes de Lascaux o reflexo de vida interior do Homem: só é possível ter acesso a um mundo interior, às crenças e aos mitos do Homem, através da arte.

Qual a diferença que sentimos entre a observação de um objecto arqueológico e uma pintura? Como podemos considerar ainda belo (ou não) algo feito há 20.000 anos, qual o nosso eixo de comparação? O nosso olhar perante estas gravuras contém milhares de anos que nos separam deles. Hoje em dia vamos a um museu de arte egípcia, grega ou contemporânea e conseguimos ter acesso a um sem número de informação que altera o nosso olhar sobre a obra: data, autor, local. No caso das gravuras de Foz Côa, que ainda permanecem no sítio onde foram realizadas, apenas temos acesso exacto ao local, à presença física da obra. A natureza ter-se-á incumbido da erosão ou desaparecimento de tantas outras pedras e grutas. A datação é possível

mas com algumas reservas. Estamos a falar de margens que podem ir aos milhares de anos. O que são 3000 anos na nossa era? Quase tudo! Twombly joga com História, mas não se arrisca a ir antes da Antiguidade, Neville lê os clássicos, o mais antigo que pode ir. É apenas no sentido do Tempo invisível que Twombly e Virginia Woolf tocam na sua obra, que podemos compará-los a esta pequena abordagem sobre a Arte Paleolítica. Não terá sido por acaso que António Martinho Baptista intitulou um dos seus primeiros livros acerca da arte Paleolítica do Vale do Côa, de *O tempo sem tempo*, editado em 1999.

### 3.4 - Quando as figuras nasceram

*O comportamento figurativo é indissociável da linguagem, derivando da mesma aptidão do homem para reflectir a realidade sob a forma de símbolos verbais, gestuais ou materializados em figuras. Se a linguagem está ligada ao aparecimento do utensílio manual, também a figuração não pode ser separada da fonte comum a partir do qual o homem fabrica e representa.*<sup>82</sup>

Se o homem fabrica objectos, é porque os pensa: antes de os criar há um desenho imaginário que obrigatoriamente terá que conceber, mais ou menos detalhadamente. Ora, a partir deste momento em que a memória e a abstracção permitem que haja desenho mental no *Homo sapiens*, há uma espécie de comportamento figurativo. Seja através do teatro, do ritual, ou de riscos abstractos gravados na pedra. O *Homo sapiens* distingue-se pela sua capacidade de representação antes de mais. No entanto, será particularmente difícil apontar com precisão o momento em que as sociedades passaram *do cerimonial vivido para a representação teatral*.<sup>83</sup>

Nada podemos afirmar em relação a áreas como a música ou a dança por exemplo, o hino cantado mais alto ou a mais elaborada coreografia não deixam rasto nem marca. Sabe-se, por exemplo, que foram encontrados na gruta de Isturits, nos Baixos Pirinéus, e também numa estação magdalenense da Rússia, tubos de osso com perfurações que pertencem ao período Solutrense (+- 20.000 a.C) e que são os mais antigos instrumentos musicais conhecidos e fabricados pelo Homem. Pode-se então dizer que é há pelo menos 20.000 anos (temos que por em hipótese ter havido antes outro tipo de instrumentos que não duraram até hoje ou que simplesmente ainda não foram encontrados) que o homem tem o sentido de figuração do ritmo.

Tal como Bataille, mas por outras palavras – mais científicas e precisas -, Leroi-Gourhan fala na questão do aparecimento da linguagem estando intimamente relacionada com o *domínio da liberdade humana*<sup>84</sup>. É pela representação e figuração (abstracta ou realista) que o homem

---

<sup>82</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág. 177

<sup>83</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág. 177

<sup>84</sup> André Leroy-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág.178

consegue ir para além da realidade visível e palpável. A nossa espécie necessita de figurar-se, representar uma nova versão de mundo de acordo com as suas necessidades.

Essa liberdade relacionada com a linguagem aparece-nos tanto no domínio do colectivo como no do privado: a liberdade é não só fruída por uma sociedade, por um conjunto, como também pelo próprio indivíduo criador, e, mais tarde, pelo espectador isoladamente. Neste sentido, a partir desta dupla natureza da arte, para André Leroi-Ghouran, torna-se difícil de definir o que na arte Paleolítica é gratuito (relativo às chamadas teorias do séc. XIX da arte pela arte) ou o que terá realmente um determinado fim, tal como é quase impossível distinguir o aspecto figurativo do aspecto decorativo.

Nada temos que possa documentar o verdadeiro início da linguagem até ao aparecimento da escrita. Como comunicavam estes homens? Tal como a música ou a dança, também a voz não deixa rasto.

Tudo leva a crer, no entanto, que as primeiras imagens criadas pelo homem coincidiram com o aparecimento do *Homo sapiens*, ainda que a capacidade de fabricar objectos já tivesse sido desenvolvida milhares de anos antes por outro tipo de homínídeos, como o homem de Neandertal por exemplo.

Para Bataille, o aparecimento da arte, inaugurada pelo *Homo sapiens* no Paleolítico superior, é antes do mais uma oposição ao mundo que existia, toma a forma de protesto. Se os objectos representam o mundo do trabalho, a arte vai surgir no contexto do jogo, é o complemento lúdico que o homem necessita como oposição ao mundo laboral. A passagem do homem do trabalho ao *Homo sapiens* que consegue criar jogos para si mesmo, representa para Bataille, a viragem do *esboço físico ao ser completo*.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Georges Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte*, pág 38

Note-se que, como referimos anteriormente, já desde os tempos do Paleolítico Inferior os homínídeos começaram a fabricar objectos: a história do trabalho é incomparavelmente mais longa do que a do jogo ou que a da arte. Para Bataille, a vida humana antes do Paleolítico Superior, só se distinguia do mundo animal pela esfera do trabalho: é a trabalhar a pedra que o homem se destaca de modo absoluto do animal. A fabricação de um objecto antevê uma necessidade, é o primeiro prolongamento que conseguimos fazer de nós mesmo, a primeira “prótese”. É também, como já dissemos anteriormente, fruto de um desenho mental e mais ainda, de um desejo. O desejo de uma forma se realizar, e que essa realize as nossas expectativas e necessidades – no fundo, que cumpra a função que lhe atribuímos.

A evolução da técnica, a história dos primeiros objectos, se assim o pudermos chamar, dura centenas de milénios e as formas foram alterando-se muito lentamente. Podemos observar que o caminho progrediu no sentido de tornar as curvas mais regulares, aperfeiçoar a simetria, caprichar os acabamentos. Para André Leroi-Gourhan, ainda que esta não fosse uma opção completamente consciente por parte dos homínídeos de então, *a possibilidade de antever a forma através da matéria e de a conduzir até aos confins da perfeição estética, é suficiente para outorgar aos homens anteriores de Neandertal um nível equivalente de manifestações figurativas*<sup>86</sup>. Há então que considerar, que apesar de as técnicas de gravação ou pintura não terem sido desenvolvidas pelos australantropídeos, se já existia neles o mundo da técnica, provavelmente podemos situar também aí os primórdios da linguagem e dos ritmos.

Em relação ao culto dos mortos, também sabemos que se encontram amontoados de ossos humanos que datam desde os finais do Paleolítico médio. A consciência da morte é fundamental na teoria de Bataille. A permanência dos objectos exponenciam a consciência da nossa mortalidade: há algo a que não resistimos, o tempo não age de igual forma para tudo aquilo

---

<sup>86</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág. 181

que existe. Eu acabo e o sílex fica. Mas a morte, por mais trágica que seja, é sempre uma revelação. Paremos aqui um instante e relembremos Rhoda:

*As comparações sucedem-se. Mas o que é que se esconde sob a aparência das coisas? Agora que o raio atingiu a árvore, o ramo florido tombou e Percival com a sua morte me deixou este legado, quero ver o que está para lá das aparências.<sup>87</sup>*

N'As ondas, a morte de Percival não só representa um desastre, o declínio da perfeição, como também traz à cena uma reflexão profunda entre aparência e realidade. Para Bataille, a consciência da morte está intimamente relacionada com a ideia de transgressão. A ideia de sepultura é, antes de mais, uma vontade de separação entre o mundos dos vivos e o mundo dos mortos, uma espécie de objecto sagrado proibido. Se assim não o fosse, não apareceriam intactos todos os ossos sepultados até agora encontrados. Faz parte da nossa espécie o respeito pelos restos mortais do nosso semelhante. Ora, é todo este sistema simbólico, que o *Homo sapiens* adquiriu de forma mais complexa que os seus anteriores, que permite o nascimento da arte e a criação de uma realidade sensível traduza preocupações de cariz menos físico.

Repare-se que é a um museu que Bernard se dirige, após saber que Percival tinha morrido:

*Vou subir os degraus desta galeria de arte e submeter-me à influência de espíritos que, como eu, estão libertos de engrenagem. Já me resta pouco tempo para responder à interrogação; a minha atenção vacila; caio numa espécie de torpor. Aqui há quadros. Aqui vêem-se frias estátuas da Virgem entre colunas. Espero que estas imagens acalmem a inquietação do meu espírito – onde constantemente surgem a cabeça coberta de ligaduras e homens puxando cordas – de modo a poder descobrir por detrás de tudo isso qualquer coisa de invisível. (...)<sup>88</sup>*

Um pouco depois continua:

*Contemplo a Virgem azul do rosto banhado em lágrimas. Este momento de contemplação é a cerimónia fúnebre que ofereço a Percival. Já não temos rituais, mas apenas elegias; só temos sensações violentas sem qualquer relação entre si.<sup>89</sup>*

---

<sup>87</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág. 131

<sup>88</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.125

<sup>89</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág.126

(Por momentos, fixo-me apenas nesta frase: *Já não temos rituais, mas apenas elegias*. E lembro-me das *Elegias de Duíno*, de Rilke. Rilke, nómada errante, que percorreu incansavelmente a Europa e o Egipto, descobre a obra de Hölderlin em 1910 – que por sua vez é amante e estudioso da cultura grega clássica e a quem Agamben também se refere no texto *Beauty that falls* acerca das esculturas de Twombly – que o vai influenciar profundamente o tom elegíaco com que opta escrever a partir de então. As *Elegias de Duíno* foram escritas precisamente no castelo de Duíno, local de difícil acesso. O precipício podia ser o de Rhoda. O castelo, talvez o de Magritte, no topo de uma rocha a levitar.)

Será esse anúncio à morte dos rituais outra vez um problema de linguagem que Bernard coloca?

O princípio da arte, para Bataille, representa o momento da transgressão religiosa, onde a expressão da angústia acaba por libertá-la. A única saída para a angústia é a transgressão, a procura de um mundo mais profundo. A transgressão através da arte, seja ela música, dança, ou poesia, acaba por tornar-se também ela um momento de festa. Se o jogo é a transgressão do trabalho, então a arte também o passa a ser. A ideia de proibição vem antes da de transgressão, e naturalmente também antes da de arte. Primeiro percebemos que há algo proibido, (de certo modo a morte é a proibição extrema da vida), depois superamos, transgredimos. Tudo se torna mais equilibrado entre o exterior e o interior, entre o profano e o sagrado.

Há qualquer coisa anterior à capacidade física de figuração propriamente dita, mas que, de certo modo advém: o facto de os homínidos já no Musteriense (período compreendido +- entre 300.000 a.C e 40.000 a.C) colecionarem objectos insólitos, formas distintas das que estão habituados a ver. O bizarro sempre nos atraiu. Repare-se na quantidade de objectos estranhos trazidos para a pintura na época renascentista. Em Arcy-sur-Cure descobriu-se, num habitat musterriense, diversos objectos que o homem de Neandertal levava para as cavernas. *Trata-se de duas massas de pirite de ferro, constituídas por um aglomerado de esferas rugosas, do molde interno de*

*uma grande concha fóssil de gastrópode e de um polípeiro esférico da era secundária*<sup>90</sup>, descreve assim Leroi-Gourhan.

Aparece assim, antes da representação figurativa, a curiosidade e uma certa tendência para o coleccionismo. Não revela esta tendência, para além de uma curiosidade pelo bizarro, também uma vontade de o Homem se apropriar do mundo? Se eu coleciono algo, torno um conjunto meu, aproprio-me de um número de pedras, fósseis, selos, pinturas, o objecto que for. Uma coisa parece certa: o facto de alguém coleccionar algo, revela um esboço de um sentido estético, uma preferência por algo que não nos é essencial do ponto de vista útil (pelo menos na esfera laboral, quem sabe se estes objectos não teriam uma função mágica qualquer).

Neste sentido, podemos afirmar que estes conjuntos de objectos insólitos que foram encontrados, revelam o primeiro testemunho de reconhecimento de formas do Homem. É preciso que haja um sistema de formas devidamente reconhecido e organizado, para poder distinguir entre o invulgar e o comum. (Repare-se que maior parte dos animais representados na Arte do Paleolítico superior não são propriamente animais que fizessem parte da dieta alimentar diária de um homem de então. Sabe-se que, sendo caçadores-recolectores, comiam essencialmente bagos, peixe, coelho e outros animais de pequeno porte lhes seria naturalmente mais fácil caçar, do que propriamente um auroque ou um mamute. Pode-se dizer que já no Paleolítico se negava na arte o recurso ao corriqueiro e ao fácil, ao demasiado próximo e alcançável. A arte desta época, prefere as “grandes causas”, os “grandes animais”. E foi sendo quase sempre assim, até à modernidade. )

O interesse pelo insólito e pelo coleccionismo apareceu para nunca mais abandonar a nossa espécie: *é muito interessante constatar que o primeiro movimento de uma estética*

---

<sup>90</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág.182

*espontaneamente figurativa seja precisamente aquele que prossegue ao longo de toda a experiência humana, tanto entre os indivíduos como entre as culturas*<sup>91</sup>, continua o pensador francês.

Há também outro tipo de figuração a que Leroi-Gourhan se refere mas de que não se lhe conhece o significado: a existência de vários fragmentos de ossos e pedras gravados com riscos paralelos entre si, desde o início da era aurinhacense. Para o arqueólogo, estes testemunhos não provam qualquer existência de numeração ou calendário como já teria sido especulado, apenas anunciam a existência da noção de ritmo. Se há uma intenção de repetição, então há ritmo. Infelizmente, como já referimos anteriormente, as capacidades rítmicas e performativas dos homens pré-históricos não deixam marcas, por isso nada podemos adiantar sobre as suas características ou significado. Já em relação à arte da pintura, gravura e escultura são inúmeros os testemunhos e encontram-se essencialmente entre os montes Urais e o Atlântico, numa zona onde o clima era favorável à sobrevivência do Homem.

---

<sup>91</sup> André Leroi-Gourhan, *O gesto e a palavra*, pág. 184

### 3.5 Assinatura, palavra e a procura de uma noção histórica

*Nas diferenças que a natureza estabelece para si mesma, a pedra não é dura nem mole, e junto do magma dos vulcões foi líquida e deixou de o ser. A pedra só é dura e durável em confronto com os seres humanos, que deverão ter visto nela o contrário da fragilidade da carne, que lhes terá dado a ver outras formas de durar que não as orgânicas, mostrando que há outras temporalidades dentro do tempo.<sup>92</sup>*

Sim, há um qualquer sentido de perpetuação inerente ao ser humano. Precisamos de marcar território, de mostrar ao futuro que o presente foi este e que aqui vivemos um dia. Como uma assinatura na porta de uma casa de banho ou uma inscrição no tronco de uma árvore (a que os quadros de Twombly chegaram a ser comparados). A assinatura, símbolo da identidade e autenticidade (com que Twombly também jogava de forma peculiar), não se define apenas pela existência de um nome. Para além de uma assinatura revelar o traço de alguém, o traço é por si só uma assinatura. Relembremos Barthes:

*O traço de TW é inimitável (experimentem imitá-lo: o que farão não será nem dele nem vosso; será: nada). Ora o que é inimitável, finalmente é o corpo.<sup>93</sup>*

O corpo, que é único e inimitável, deixa constantemente marcas efémeras da sua presença no mundo: impressões digitais, cabelos, pegadas. Mas um traço, uma assinatura, pretende não só personalizar e identificar alguém como também tornar algo eterno. Segundo Maria Augusta Babo, a *assinatura como resultado do gesto é da ordem do vestígio*<sup>94</sup>. É vestígio e é ruína, tal como as palavras mutiladas de Twombly. Uma assinatura denuncia uma mão que por ali passou, uma presença que se quer eterna, já que ela própria *guarda um prazo de validade superior ao da vida*<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> José Bragança de Miranda in <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=136>

<sup>93</sup> Roland Barthes, *O óbvio e o obtuso*, pág. 171

<sup>94</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=136>

<sup>95</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemCultura&Menu2=Autores&Slide=136>

Por um lado a assinatura é um acto único, pessoal e intransmissível. Por outro, quase paradoxalmente, existe dentro da esfera da reprodutibilidade: não é a assinatura de cada um a réplica da sua própria assinatura? Talvez seja por isso que Twombly esconde-a, altera-a, disforma-a, insere-a entre palavras de um poema de qualquer outro. O gesto de assinar torna-se não só referente à singularidade da pessoa como também à irrepetibilidade de um momento. Também na pintura e no desenho se sucede esse princípio de reprodutibilidade: é a automatização do traço e do estilo que nos permite identificar um artista. Virginia tem uma assinatura literária própria, tal como Twombly tem de estilo.

Apesar do anonimato de todos os artistas, é possível reconhecer nas gravuras de Foz Côa a repetição e singularidade de certos traços, que nos permite distinguir esta e aquela mão repetidamente. Hoje em dia, é impensável um artista não assinar a sua obra. Mas qual seria a ideia de autoria do Paleolítico Superior? Será que já aí o humano sentia porventura necessidade assinar *fecit fecit*?

Toda a arte pressupõe um contrato social, uma comunidade que aprove os feitos artísticos para que os mesmos se possam sustentar e evoluir por milhares de gerações. Qual então o papel do artista naquelas sociedades? Não seria qualquer um a ter destreza para aquele tipo de representações naturalistas e soluções técnicas. Para o pensamento artístico paleolítico, mais importante do que a ideia de autoria, parece ser o local escolhido para pintar ou gravar. Num dos principais núcleos de arte rupestre de Foz Côa, a Penascosa, podemos ver rochas totalmente “palimpsestadas” - onde se torna difícil isolar cada figura tal é a quantidade de representações - ao lado de rochas completamente intactas. Na arte paleolítica, o palimpsesto confirma a importância de um espaço, dá-lhe validade, seja ele uma gruta ou uma placa de xisto. Não há pudor em relação ao que já foi feito anteriormente naquela superfície, antes pelo contrário, parece que é precisamente a existência desses vestígios que tornam determinada rocha ou gruta a escolhida para uma nova representação.

Se n'As *Ondas*, as seis vozes seguem encadeadas uma melodia ainda que não exista diálogos entre eles, também durante os aproximadamente 20.000 anos que durou o Paleolítico superior houve uma espécie de concordância musical de representação. Os estilos sucederam-se lenta e coerentemente, do mais tosco ao mais realista até ao inícios do Neolítico, em que surgiu uma revolução estilística que acompanhou a nova forma de o Homem habitar o mundo.

Rhoda, Bernard, Louis, Neville, Jinny e Susan são caçadores-recolectores de sentimentos, ideais e angústias, procuram uma natureza linguística que lhes possa expressar a realidade total e inteira. Os seis vivem a partir daquilo que colhem dentro de si, numa tentativa constante de adaptação entre exterior e interior, realidade e representação. O Homem do Paleolítico superior teve de alguma forma as mesmas preocupações: tentar representar mimeticamente (ou não) a realidade, revela uma preocupação com a linguagem e a procura daquilo que melhor traduza os seus valores, regras e religião.

Contudo, pouco se pode afirmar concretamente acerca das razões pelas quais estes homens gravavam, desenhavam, esculpam. São mais as perguntas do que as respostas. Xamanismo? Arte pela arte? Simples forma de comunicar com outros povos? A alteração de estilos desenvolvida ao longo destes anos todos não revela necessariamente uma preocupação estética? Qual o papel do estético nas sociedades de então? Pode acontecer arte sem que exista uma noção dela? Que faz um artista que não sabe que o é?

(Na falta de documentos e testemunhos que possam revelar os propósitos destas representações e perante tantas dúvidas, a Teoria de Arte acabou por pouco se debruçar em relação a este tema. Mas se a História de Arte precisa de constatar factos, nós, livres intérpretes e espectadores, podemos ir para além disso.)

Acreditamos que a experiência estética reside para lá da palavra e que ela própria tem a capacidade de gerar linguagem. É expansiva. Acontece sem que tenhamos que a nomear: é a ressurreição da palavra que Borges nos falava no primeiro capítulo. A título de exemplo,

pensemos porque nunca é fácil compreendermos nem explicarmos porque gostamos de certa música ou o que sentimos quando uma obra nos atrai e suspende: não é a partir apenas de significações onde reside a essência da música e da arte em geral.

(A contemporaneidade aferiu à arte uma tarefa extremamente conceptualizada. A teoria dos conceitos e justificações tornou-se tão relevante que por vezes ultrapassa a importância do próprio objecto em si, da sua existência física. Mas não deixa de ser curioso, que a maioria dos espectadores da arte contemporânea, constituída por não especialistas na área certamente, continua a reger-se no campo da não significação. O consumidor comum segue intuições tão universais como gostar ou não gostar, sentir ou não sentir.)

O percurso da História da Arte revela o que já foi feito, o que não foi, distingue conceitos de beleza e organiza tudo muito bem - medeia através da análise de factos e da palavra. A Crítica e Teoria da Arte validam este ou aquele artista, acrescentam à História aquilo que esta lhes permitiu saber. Mas há, acima de tudo a existência da escrita que permite que tudo isto aconteça.

O Homem do Paleolítico não tinha a noção de História como hoje a convencionalizamos, mas parece ter tido uma preocupação qualquer em relação ao passado. Os vestígios artísticos dos seus anteriores eram para ser respeitados, repare-se que quer em França, Espanha ou Portugal todos os testemunhos de arte paleolítica seguem os mesmos convencionalismos de representação. Para um estilo se manter por espaços e tempos diversos, provavelmente deverá ter havido uma espécie de “tradição académica” ou noção histórica que permitisse uma linguagem comum. Há por isso qualquer coisa para ser entendida por todos, uma linguagem comum que lhes permitia comunicar e desenvolver técnicas utilizadas por todos. O sentido de alteridade a que as personagens d’*As Ondas* recorriam para se encontrarem a si, é transversal à Humanidade, ainda que com propósitos diferentes.

### 3.6 Arquétipos da memória e o caso particular de Foz Côa

Ao longo da dissertação fui coleccionando livros, uns mais óbvios que outros em relação a este tema. Foi impressionante a quantidade de vezes que abri livros quase aleatoriamente, e eis que encontrava algo relacionado com aquilo que estava a pensar escrever. Aconteceu isso hoje de forma evidente. Começava a reescrever sobre a Arte paleolítica. É um tema difícil por ser tão específico e científico, dentro de uma dissertação que pretende ser abordada de forma metafórica e interpretativa. Trouxe para o Douro, para as margens do rio Torto, o livro *Reflexões sobre fotografia* de Gerárd Castello-Lopes. Abro-o e aparece-me a primeira folha de um pequeno texto chamado *A pedra*. Entusiasmei-me imediatamente pela feliz coincidência que vi no anúncio daquela palavra, ainda sem saber se a pedra de Castello-Lopes era a mesma que a minha, aquela que é gravada e “palimpsestada” no tempo e na matéria.

Gerárd Castello-Lopes fala-nos então de uma situação comum que provavelmente já aconteceu a todos. Um dia ele mostra uma fotografia da sua autoria à sua mulher e ela responde: *Já vi essa pedra nalgum sítio.*<sup>96</sup>

Passados uns minutos, a mulher chega com um livro sobre Magritte, aberto na página onde aparece a reprodução do quadro *Le Château des Pyrénées*, de 1959 (fig.10). Vemos uma rocha gigante a levitar, sobre um mar agitado. Lembra-nos o livro *O mar, o mar* de Iris Murdoch. Lembra-nos também o isolamento de Rhoda, que não se encontra em lugar nenhum, sem rosto nem vontades a observar um mar imenso. No topo dessa pedra está um pequeno castelo.

No realismo mágico de Magritte, a rocha perturba-nos pelo seu exagero e textura, mas principalmente pelo paradoxo de uma qualquer e aparente “anti-gravidade”. E quão melancólico

---

<sup>96</sup> Gérard Castello-Lopes, *Reflexões sobre fotografia*, pág.67

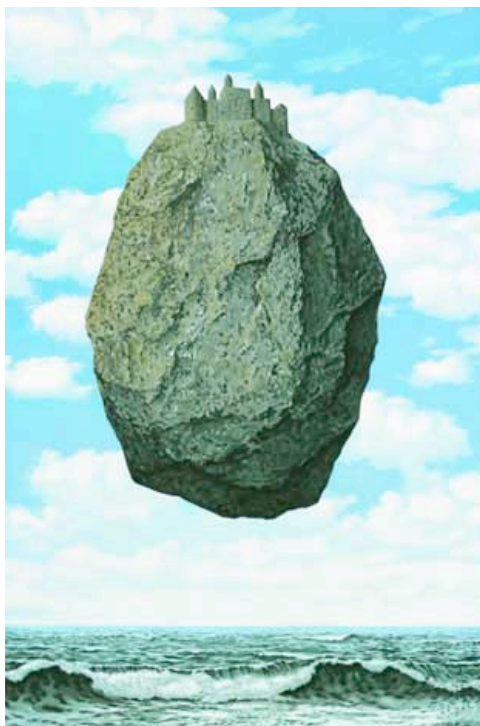


Fig. 10 - René Magritte  
*Le Château des Pyrénées*  
1959

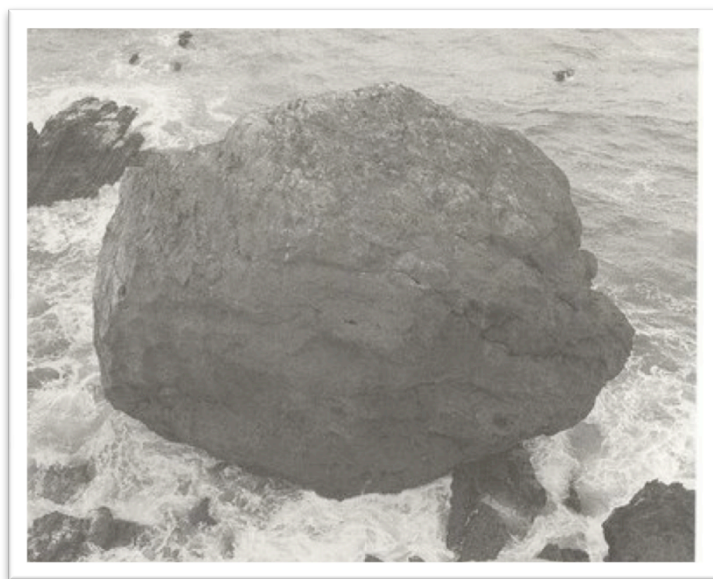


Fig. 11 – fotografia de Gérard Castello-Lopes  
Portugal  
1988

é aquele castelo no topo de uma rocha imaginária: vemos de repente Catulo a acenar à costa ou Rilke a escrever as Elegias de Duíno num castelo sobre o Mar Adriático.

A primeira reacção de Castello-Lopes foi ficar incomodado por poder ter havido a influência daquele quadro de Magritte na sua fotografia e pela possível ideia de plágio (ideia que, de resto, não parece incomodar os artistas do Paleolítico superior). Mas poderá ter ele copiado alguma coisa que já se esqueceu de ter visto? Conclui então este pequeno texto com aquilo que chama a sua *teoria dos arquétipos*, que aliás, já tinha sido desenvolvida por Jung em 1912:

*Estou persuadido de que, ao longo da nossa vida, e particularmente durante a infância, vamos retendo, memorizando formas, gostos, cheiros, sabores, que armazenamos algures numa memória de que só temos vaga consciência. E assim se gera em nós uma espécie de palimpsesto, uma escrita secreta, meia obliterada pela percepção racionalizável e superficial da realidade que nos cerca. (...)*

*Mas aqueles arquétipos sobem à tona do consciente de vez em quando, sobretudo quando procuramos exprimir algo profundo e importante.*<sup>97</sup>

Talvez sejam estes arquétipos os grandes impulsionadores dos *moments of being* de Virginia. Quais seriam então os arquétipos dos homens do paleolítico? E que arquétipos comuns são esses que nos fazem sentir tão próximos e familiarizados com uma rocha gravada do Paleolítico Superior?

Foi a primeira impressão - essa experiência estética que vai para além da linguagem – que tive de sítios e gravuras como as da Penascosa ou do Vale Zé Esteves, que me impulsionou a aventura arriscada deste capítulo. Se por um lado o tempo destrói a matéria, também sacraliza um espaço. Saber que por volta de 20.000 anos atrás estiveram ali, naquele mesmo sítio, um conjunto de seres humanos a gravar minuciosamente auroques, cavalos e veados no xisto que ainda hoje podemos tocar, dá um carácter eterno e universal àquela matéria e espaço. Como se através de uma imagem, conseguíssemos situar a nossa posição na Terra.

---

<sup>97</sup> Gérard Castello Lopes, *Reflexões sobre fotografia*, pág. 67

Vítor Oliveira Jorge, num artigo sobre a arqueologia dos monumentos da pré-história recente, fala-nos da vontade que o monumento megalítico tem em tornar perene um determinado local. Também a concentração e extensão das gravuras de Foz Côa e a forma como são distribuídas, constituem por si só a ideia de monumentalidade e de arquitectura. Relemos aqui Oliveira Jorge:

*Nesse conjunto, nesse "continuum", os monumentos, que nele se inserem e entrosam, introduzirão uma descontinuidade: a de lembrarem, marcarem, ou celebrarem algo voluntariamente. É esta característica de acto voluntário, deliberado, associada à ideia de um design, isto é, de um projecto com um conteúdo e um estilo definido — uma "mensagem" — que distingue um monumento de um outro sítio arqueológico qualquer. Um monumento é algo em que se inscreve um sentido intencional, ou seja, uma ideia pré-concebida que se vai procurar materializar no espaço — transformando-o muitas vezes num lugar, ou seja, num espaço qualificado, com densidade de vivência antropológico-histórica. Um monumento existe, antes de ser concretizado, na mente do(s) seu(s) autor(es), e perdura depois, quer como lembrança de si próprio, do próprio gesto de o construir, quer por referência a outros sentidos ou narrativas que evoca. Um monumento, por mais simples que seja — aposição de alguns signos numa parede rochosa natural, para dela fazer um local significativo, como na "arte rupestre" — cria uma paisagem artificial. Mas constitui-se também num pólo aglutinador de recordações e memórias (com tudo o que de ficcional isso contém), fazendo do território um dispositivo mnemónico, à escala real (lxl), capaz de servir de suporte e enquadramento à acção orientada (isto é, com um sentido) de toda uma comunidade. Assim, o comportamento monumental solidifica uma certa ideia de presente, construindo "identidade" e, portanto, projectando uma ideia de território para o futuro.<sup>98</sup>*

(Abro o livro de Tapiés *A prática da arte* e leio: *Cala-te um momento e observa como presente se torna passado*<sup>99</sup>)

A descoberta de Foz Côa foi essencial para o desenvolvimento dos estudos sobre Arte paleolítica. Até então nunca se tinha encontrado tamanha concentração de arte ao ar livre. A partir de Foz Côa os investigadores tiveram que se questionar qual seriam os locais eleitos pelo Homem do Paleolítico para a gravação: as grutas ou o ar livre? A arte ao ar livre está evidentemente exposta à erosão e a outros factores que podem ter feito com que muita dessa arte tenha desaparecido.

---

<sup>98</sup> Vítor Oliveira Jorge, *Arqueologia dos monumentos da Pré-história recente*, in *ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo3471.pdf*

<sup>99</sup> Antoni Tapiés, *A prática da arte*, pág. 76

Outro aspecto inovador das gravuras paleolíticas do Côa consiste na espécie de desenho animado de que alguns artistas foram pioneiros, a partir da sucessão do movimento da cabeça dos animais ou outras partes do corpo, como se pode ver na fig. 12 e 13. *É como se a pedra lisa se tornasse animada suscitando uma espécie de sex-appeal do inorgânico*, descreve assim Mario Perniola<sup>100</sup>. O termo sex-appeal do inorgânico foi aliás utilizado pela primeira vez pelo historiador de arte Wilhelm Worringer (1881-1965) no livro *Abstracção e Empatia* de 1908. Se os artistas de Foz Côa inventaram um estilo, este constitui uma necessidade de abstracção que não se compadece com o naturalismo funcionalista da chamada arte mágica ou xamânica. Mais do que uma mera função, vemos na animação das figuras de Foz Côa, um sentido de subjectividade com a capacidade de conferir dinamismo ao inorgânico. Também Perniola leu Bataille:

*A tese de Bataille, que estabelece uma ligação entre o surgimento da humanidade e a descoberta do erotismo, mantém a sua validade; mas o sex-appeal do inorgânico está desprovido da conotação vitalista e orgiástica que Bataille atribui ao erotismo.*<sup>101</sup>

Os vestígios da arte da Pré-história são comparáveis a estrelas que estão a anos-luz de nós. Delas só recebemos o rasto de um tempo que já não existe (ou que de certa forma continua a existir, se considerarmos que através de uma simples interpretação, actuamos sobre aquela realidade e tornamo-la presente outra vez). Para Perniola, o Vale do Côa coloca-nos perante um problema de matéria, do *enigma de uma pedra que vibra*<sup>102</sup>. Talvez por isso não atribua importância ao significado da sua mensagem: o essencial é descobrir que os nossos antepassados de há vinte mil anos já tinham uma experiência da forma e da corporeidade próxima da nossa.

---

<sup>100</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=159>

<sup>101</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=159>

<sup>102</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=159>



Fig. 12 – pormenor fotográfico da rocha nº 3 da Quinta da Barca  
Concelho de Vila Nova de Foz Côa



Fig.13 – levantamento da rocha nº 3 da Quinta da Barca

Não é a História uma narrativa aberta? É também disso que se aproveitam Cy Twombly e Virginia Woolf. Twombly porque joga com referências, evoca nomes de deuses e mitos quando de facto não está nada lá na tela senão uma alusão, um buraco gigante onde podemos acrescentar tudo o que quisermos à lenda de Orfeu. Woolf porque torna os seus personagens companheiros de Virgílio e Platão. A História repete-se, reinventa-se e é nesse sentido que acreditamos que as gravuras de Foz Côa não estão assim tão longe de nós. A originalidade é desagregadora e onde existe humano existe repetição. Talvez por isso Picasso tenha dito, que depois de se ter descoberto Altamira tudo era decadência. Talvez por isso tenha sugado sem pudor toda a influência de uma arte primitiva que já existia antes mas que nunca tinha sido re-inventada. Há espaço para todos no palimpsesto, ainda que as camadas se tornem indecifráveis, ainda que as possamos ler de forma errada. Tudo que existe, existe dentro de um dinâmica de relação. Como Perniola, também Twombly e Virginia encaram o tempo assim: *De facto, as coisas situam-se, como o Anjo de Tomás de Aquino, numa dimensão intermédia, entre a eternidade e o tempo: elas permanecem no aevum, isto é, numa duração que teve um início, mas não um fim.*<sup>103</sup>

Foz Côa guarda assim as formas e traços sucessivos de inúmeras gravações. É a memória da pedra e da sociedade, de uma e várias formas de pensamento. Há uma tradição própria da região em eternizar a memória na pedra: ao longo daquele vale podem-se encontrar também arte rupestre do período Neolítico, da idade do Ferro e até mesmo do séc. XX. *Como um palimpsesto onde é possível que se unam, inscrevam ou associem entre si mil e um traços, mil e uma figuras. Executada à partida por um gesto seguro e sem arrependimento possível, a linha é enriquecida na geração seguinte, acrescentando-se um outro percurso e novos significados.*<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=159>

<sup>104</sup> Florence de Mèredieu, in <http://www.coa.ccg.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Menu2=Autores&Slide=158>

## Capítulo 4 – Conclusão

*O meu caderno repleto de frases caiu ao chão. Jaz debaixo da mesa para ser varrido pela mulher da limpeza, que virá amanhã de manhã com o seu passo cansado, para juntar os pedaços de papel, bilhetes de autocarro e papéis com anotações amassados em bolas. Qual é a frase sobre a lua? E a frase sobre o amor? Que nomes existem para designar a morte? Não sei! Necessito de uma linguagem ingénua como as dos amantes, palavras de uma sílaba apenas como a que as crianças usam quando entram num quarto e encontram a sua mãe a costurar e apanhem um fio de lã colorida, uma pluma ou pedaço de chita. Preciso de um gemido, de um grito. Não necessito de palavras quando, deitado numa vala, vejo a tempestade que me ignora agitar o céu sobre os campos pantanosos. Não necessito de nada que seja exacto. De nada que tenha os pés solidamente assentes na terra. Nem de nenhum desses amáveis ecos que soam e ressoam de nervo em nervo, dentro do nosso peito, insensata música de frases mentirosas. Abandonei as frases.*<sup>105</sup>

Chegamos agora à conclusão. Se a introdução foi escrita de forma fluida e com todo o deslumbramento que os princípios costumam ter, a conclusão, adivinha-se com contornos mais esbatidos. Afinal de contas, *propon* parece sempre mais fácil que *concluir*. Excluamos à partida a palavra conclusão. Pensemos antes em reflexão-sobre-tudo-o-que-se-fez-para-trás, reunião-das-pistas-que-fomos-deixando, pôr-a-massa-do-bolo-no-forno-e-esperar-que-cresça, ou qualquer coisa assim. Se bem se lembram, uma das primeiras transcrições que faço, de Tapiès, é qualquer coisa como *o mais aceitável dos sistemas é não ter, por princípio, nenhum*. Acredito, e é minha intenção desde o início, não apresentar nenhum modo sistemático de ver o assunto abordado. Mas qual o tema desta dissertação afinal? Primeiro: a apropriação de uma palavra. Segundo: a entrega dessa palavra a três assuntos diferentes e a uma investigação feita de forma intuitiva, entre o poder do autor e a própria vontade da palavra em si. O palimpsesto espalhou-se (e espelhou-se) de forma muito natural. Pequenas relações entre os autores e felizes coincidências entre os três temas (mais do que eu inicialmente previa) fizeram-me acreditar que estaria mesmo em frente a um pergaminho antigo e era minha função decifrá-lo. O trabalho ficou incompleto. Soubesse eu

---

<sup>105</sup> Virginia Woolf, *As Ondas*, pág 237

desde o início que viria toda esta rede subtil de conhecimento, estes caracteres desenhados uns a partir dos outros como num alfabeto infinito, e ter-lhes-ia dado mais atenção.

É isto que vejo em comum ao três: a questões do Tempo, dos limites da linguagem e da autoria. A eterna presença da água. Virginia e Twombly estão inundados entre um cenário ora clássico, ora romântico, Virgílio e Keats, Catulo e Byron. Um livro, o artista e algumas rochas. A dada altura também se vêm os heterónimos de Pessoa nas cabeças animadas dos animais gravados de Foz Côa. Um a surgir a partir de outro e todos a formarem um conjunto único (porém ainda aberto a mais heterónimos ou inscrições – porque, qual é o verdadeiro limite de um palimpsesto, pergunto-me eu outra vez).

Apesar de algumas excepções, a maior parte das gravuras encontram-se à margem do rio Côa. De repente, a Virginia Woolf de pedras nos bolsos a preparar-se para entrar na água. E as palavras (sempre as palavras: escrevi 23364 palavras até ao momento nesta dissertação e questiono-me quantas vezes não terei usado a palavra *palavra*) rápidas e sucessivas a deslocarem-se no meio da corrente, contra uma rocha e outra, algumas já afogadas. Twombly no meio disto tudo, a contemplar satisfeito, da casa à beira-mar em Gaeta para uma casa à beira-rio, ou então apenas naquele hotel à frente ao Nilo. Telas grandes mas leves: viagens subtis ao tempo – real ou mitológico -, momentos dionisiacos de uma criação que se adivinha encarada com pouco sofrimento.

A corrente está nas mãos de Twombly agora, passa-lhe Virginia o seu *stream of consciousness* e ele pinta sem horas nem método. *You know, when it comes, it comes*, dizia numa entrevista já citada em cima. Mas Virginia sofre, ouve vozes que não a deixam escrever (ou que lhe permitem escrever uma obra como *As Ondas*). As vozes de Twombly são diferentes, gritos fáceis de reproduzir, comentários a Virgílio e a Orfeu, apontamentos que não ferem.

Chega agora um Homem do Paleolítico superior (do qual pouco sabemos) e pensa (numa língua desconhecida) em riscar uma rocha. Há a vontade de inscrição do mundo, não se passa

aqui sem deixar rasto. É então que analisa cuidadosamente o que ali já fizeram outros. Aproveita a cauda de um cavalo e faz dela os chifres da sua rena. Um palimpsesto feito com o maior sentido de selecção, porque não apenas reaproveita a matéria como o próprio conteúdo do passado. Ali não há falta de rochas como na Antiguidade havia de pergaminhos, mas a tendência é sobrepor, concentrar. Também Virginia queria saturar o momento n'*As Ondas*.

Twombly assina os quadros de forma e letras variáveis precisamente porque pensa nisso, porque a assinatura (o saber que algo é dele e não de outro) é um jogo. Twombly nem sequer é Twombly, é Edwin Parker, mas também a Rhoda é Rhoda e podia ser outra coisa, porque afinal de contas não passam de nomes e Bernard já nos tinha avisado do perigo que as palavras podem conter.

Eu cá sinto-me Bernard desde o início deste trabalho, as histórias incompletas e assimétricas, janela de onde Álvaro de Campos observa o Esteves sem metafísica. A dissertação que fala de problemas de expressão, mas que nem assim parou a meio. Fosse ela coerente com grande parte do seu conteúdo e escusava de ser escrita. (Vita-Sackeville West guardava um manuscrito encadernado que lhe tinha enviado Virginia, com todas as páginas em branco e uma única frase: *Eis de longe o meu melhor livro*<sup>106</sup>.)

Mas depois olho, vejo e toco numa rocha gravada e viajo 20.000 anos, já não sou Bernard, nem Twombly, nem ninguém. Sinto-me alguém que não posso sentir: o tempo tanto anula como enaltece esta possibilidade de relação. É a incapacidade de uma leitura clara que torna mágica a descoberta do palimpsesto daquela gravura, como se aí permanecesse escrita uma importantíssima teoria numa língua que não podemos ler.

Durante muito tempo fiz quadros sobre quadros sobre quadros. Não me permitia começar a pintar sobre o branco vazio. Não era o branco que me assustava, era o vazio. Precisava

---

<sup>106</sup> Monique Nathan, *Virginia Woolf*, pág.94

de um vestígio, de um gesto - e Twombly precisa de um fragmento histórico para transformá-lo em ruína corporal.

Que via o Homem da Pré-história em certas rochas para gravá-las incessantemente quase até à abstracção? Como já dissemos, várias são as vezes em que estes artistas aproveitam a linha de outro animal representado, para completarem o seu próprio desenho. Várias são também as vezes que reforçam a ideia de tridimensionalidade das suas figurações a partir de uma volumetria natural da parede da caverna. O já escrito, o já feito, o que já existe é fundamental: o palimpsesto é, apesar de qualquer lavagem ou raspagem, sempre uma conta de somar. Apesar da corrente e da força das ondas, o que trazemos e levamos nunca é aleatório.

Virginia Woolf escolheu deixar de parte d'As *Ondas* todo o desperdício, tudo aquilo que é supérfluo. É por isso que a questão das primeiras figuras se torna necessária a esta dissertação: se a nós só nos resta acrescentar, houve por certo um momento em que se desenhou no quadro da História o primeiro número da conta (pobre Rhoda que quando observava o desenho de um algarismo e via mundo contido lá dentro, se sentia fora dele). A primeira vez que se escreveu em determinado pergaminho. Um dia, a viajar pela Índia, fiz um trabalho fotográfico que resume até hoje de forma clara e evidente algumas das minhas preocupações artísticas. Chama-se *A primeira imagem* (fig.14). Por entre as ruínas do Império Vijayanagara, em Hampi, encontrei uma mulher sozinha. Tirei-lhe algumas fotografias, depois foi a vez dela. Penso que a imagem é bem clara do resultado desta interacção entre as duas e de cada uma com a máquina fotográfica. No texto que escrevi e que coloquei entre as duas imagens pode-se ler:

*Encontrou-me e começou a falar na sua língua da qual eu entendia quase nada. A conversa continuou, por entre as fragilidades assumidas.*

*Tive vontade de lhe tirar uma fotografia – remota tentativa de fixar palavras que não entendo.*

*Tirei várias, ela ia fazendo poses. No final pediu-me que lhe ensinasse a trabalhar com a máquina.*

*Esta é a sua 1ª fotografia.*

Está aqui de novo a presença do outro, o sentido de alteridade. As vozes em ponto cruz. Virgínia nas personagens e elas em Virgínia. Twombly a viajar pela literatura, a reter um verso que não é seu. A rocha reaproveitada. Nós a ver a rocha e a pensar quem fomos, quem eram aqueles que fizeram isto e as comparações a partirem de nós, da nossa língua e forma de ver o mundo, tudo sempre tão condicionado. Foi esta mulher, que nem sabia pegar numa máquina, que fez este trabalho ou fui eu? Foi o interminável buraco que existe entre nós que permitiu trazer algum assunto para este trabalho. Não estívéssemos ambas à procura de uma linguagem comum e a mão nunca tinha disparado. Porque num mundo onde só temos acesso à ruína e ao vestígio, onde nada parece inteiro e total, só nos resta mesmo a possibilidade de criar mais linguagem, ainda que não acreditemos nela.

Acabo então esta conclusão com um excerto d' *As Cidades Invisíveis*, de Italo Calvino, livro a que sempre regresso, e que para mim é espécie de palimpsesto milagroso em que todas as camadas são visíveis e infinitamente interpretáveis:

*Tudo para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar que explicava ou imaginarem que explicava ou conseguir finalmente explicar a si próprio que aquilo que ele procurava era sempre algo que estava diante de si, e mesmo que se tratasse do passado era um passado que mudava à medida que ele avançava na sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, digamos não o passado próximo a que cada dia que passa acrescenta um dia, mas o passado mais remoto. Chegando a qualquer nova cidade o viajante reencontra o seu passado que já não sabia que tinha: a estranheza do que já não somos ou já não possuímos espera-nos ao caminho nos lugares estranhos e não possuídos.*

*Marco entra numa cidade; vê alguém numa praça a viver uma vida ou um instante que poderiam ser os seus; no lugar daquele homem agora poderia estar ele se tivesse parado no tempo muito tempo antes, ou se muito tempo antes numa encruzilhada em vez de tomar uma estrada tivesse tomado a oposta e ao cabo de uma longa volta viesse encontrar-se no lugar daquele homem na praça. Agora, daquele seu passado verdadeiro ou hipotético ele está excluído; não pode parar; tem de prosseguir até outra cidade onde o espera outro seu passado, ou algo que talvez tivesse sido um seu possível futuro e agora é o presente de outro qualquer. Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos.*

- *Viajas para reviver o teu passado? – era agora a pergunta do Kan, que também podia ser formulada assim: - Viajas para achar o teu futuro?*

*E a resposta de Marco: - O algures é um espelho em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá.<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> Italo Calvino, *As cidades Invisíveis*, pág. 31



Fig. 14 – Maria Sottomayor  
*A primeira imagem*  
 2006

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAPTISTA, António Martinho – *O paradigma perdido. O vale do Côa e a arte paleolítica de ar livre em Portugal*, Edições Afrontamento e Parque Arqueológico do Vale do Côa
- BARTHES, Roland – *O óbvio e o obtuso*, Lisboa, Edições 70, 2009
- BATAILLE, Georges – *Lascaux o El nacimiento del arte*, Argentina, Alción Editora, 2003
- BORGES, Jorge Luís – *Este ofício de poeta*, Lisboa, Editorial Teorema, 2002
- BRANDÃO, Raul – *Húmus*, Ribeirão, Edições Húmus, 2010
- CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Teorema, 2006
- CASTELLO – LOPES, Gérard – *Reflexões sobre Fotografia. Eu, a fotografia e os outros*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004
- DRAGUET, Michel – *Magritte*, Paris, Éditions Hazan, 2003
- ECO, Umberto – *História da Beleza*, Algés, Difel, 2005
- ESCOBAR, Ángel, *El palimpsesto grecolatino como fenómeno librario y textual*, Coleccion Actas
- HORTA, Maria Teresa - *Os anjos*, Lisboa, Litexa, 1983
- LUÍS, Luís – *A arte e os artistas do Vale do Côa*, Vila Nova de Foz Côa, Parque Arqueológico do Vale do Côa/Associação de Municípios do Vale do Côa, 2008
- LEROI-GOURHAN, André – *As religiões da pré-história*, Lisboa, Edições 70, 2007
- LEROI-GOURHAN, André – *O gesto e a palavra vol 2 – memória e ritmos*, Lisboa, Edições 70, 2002
- NATHAN, Monique – *Virginia Woolf*, Lisboa, Relógio d'água, 1984
- PAZ, Octavio – *Antologia Poética*, Dom Quixote, 1991
- PESSOA, Fernando – *Textos de crítica e intervenção*, Lisboa, Edições Ática
- PERNIOLA, Mário – *A arte ou a sua sombra*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006
- RILKE, Rainer Maria – *As Elegias de Duíno*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2002
- SANTOS, André Tomás – *Uma abordagem Hermenêutica – Fenomenológica à Arte Rupestre da Beira Alta. O caso do Fial (Tondela, Viseu)*, Porto, 2003
- TÀPIES, Antoni – *A prática da arte*, Lisboa, Edições Cotovia, 2002
- WOOLF, Virginia – *A writer's diary*, E.U.A, Harcourt, 1982
- WOOLF, Virginia – *Os três guinéus*, Lisboa, Editorial Vega, 1978
- WOOLF, Virginia – *As ondas*, Lisboa, Relógio D'água
- WRITINGS ON CY TWOMBLY*, organizado por Nicola del Roscio, Art Data, Alemanha

**anexo:** a *defesa* da dissertação

(a pedido do júri, acrescento a esta dissertação o texto e imagens apresentadas durante a defesa)

Boa tarde a todos.

A técnica narrativa do *stream of consciousness* de Virginia Woolf e de outros tantos escritores (que em parte tentei utilizar na própria dissertação), é, apesar de toda a sua fluidez, controlável e manipulável. Está-se a jogar com a palavra escrita – e a palavra escrita pode-se apagar e fazê-la desaparecer para sempre. Por sua vez, uma palavra dita nunca poderá vir ser alterada: ou é evitada com a ajuda do silêncio, ou nasce tão rapidamente na boca de alguém quanto morre nos ouvidos de outro. É de palavra escrita que trata o palimpsesto, de re-escrita. É pelo próprio tema em si, que optei por ler um texto em vez fazer um discurso oral. E porque tenho apenas 20 minutos para falar de um processo que levou um ano ou talvez...muito mais.

O palimpsesto é um suporte de pergaminho ou papiro (neste caso até de um espaço qualquer interior sem matéria definida) que teve que ser continuamente reaproveitado para se poder voltar a escrever nele. É esta sobreposição de informação e camadas que se alojam em cada palimpsesto que tomo como metáfora para esta dissertação. Como se aloja uma coisa a seguir à outra, a seguir a terça vem a quarta e a seguir a quarta quinta dizia Woolf algures no seu diário pasmada com a sucessão dos dias. É também a presença de um tempo cronológico alterado e escondido que vive naquele suporte. Porque há coisas que nem sabemos que estão lá, porque há confusão visual que não nos permite situar cronologicamente cada um dos textos. Um diálogo permanente feito de marcas.

Ora, esse sentido de marca, de pista, é fundamental quando estamos a falar de processos mnemónicos. Penso que é a memória, a minha própria memória, que tento perseguir desde o quarto ano da faculdade. Vou para Erasmus e encontro-me num país gelado e numa academia à moda antiga em que o peso da arte era por certo bem mais castrador que libertador. Aquela sala na academia de Belas Artes da Eslovénia era dividida apenas com outra aluna. O resto das salas

cheias de gente, turmas e aulas a acontecerem, cheiro a óleo e terbentina. E eu a querer que aquilo tudo ficasse, aquela experiência inaugural de mudar de faculdade e de não ter professores todos os dias no mesmo espaço em que há telas e vazios à espera de serem preenchidos por nós, alunos. E eu a querer que aquilo tudo ficasse nalgum lugar certo: deslizos e falhas de memória conhecia eu bem demais. Às vezes, com a ingenuidade própria de adolescente que acha que pode saber tudo, pensava que cada palavra ou momento esquecido, era uma parte da vida que se perdia ali. Mas afinal é a memória que manda em nós ou nós nela? Há sempre a escrita, e valha-nos a escrita, os cadernos, os post-it, as fotografias.

Começo então a fazer uma espécie de arquivo com variadíssimos documentos referentes aquele ano específico, uma colecção privada de momentos que depois se encontravam em telas e desenhos e claro, na escrita, sempre a escrita nas telas e nos desenhos também (fig.15, 16, 17 e 18). Nem tudo o que colecionava tinha interesse para o trabalho, isso era depois resolvido através das próprias exigências de cada obra. Ao diluir a barreira entre vida e arte tinha que medir até que ponto é que as minhas experiências pessoais poderiam sequer interessar à própria obra.

Monique Nathan, autora de um livro sobre Woolf, aponta essa aproximação entre a arte e a vida na obra de Woolf, como um dos pontos fracos da escritora. A sua ficção prende-se essencialmente ao real que ela vive. Por exemplo, maior parte dos seus heróis são mulheres e a sua angústia de vida, aquilo que a levou ao suicídio, sente-se quase fisicamente ao longo de certos parágrafos *d'As Ondas*. As 6 personagens vivem um tempo unicamente interior. Sem narrador, sem qualquer noção de trama ou enredo, esse tempo é o da própria Virginia Woolf. E, possivelmente, também o nosso. Parece que conseguimos respirar ao mesmo tempo que ela e fazemos as mesmas pausas para fumar um cigarro. Todos os parágrafos emitem esse som melancólico das ondas na praia que tantas vezes nos fazem adormecer. *As Ondas* é um livro extremamente musical.

À semelhança das ondas, que levam e trazem, no palimpsesto, cada acto de apagar implica uma nova inscrição. Mas o mais interessante, ao contrário das ondas que desfazem para sempre os castelos na areia, é que no palimpsesto fica lá tudo, ou quase tudo. Ainda hoje são descobertos, com a ajuda de raios laser e de outras técnicas, caracteres e teorias que estão para lá da superfície e do facilmente visível. O mais conhecido será até o chamado palimpsesto de Arquimedes: num manuscrito do séc. XIII, um livro de orações que foi leiloadado pela Christie's em 1998, foram descobertos textos de Arquimedes, mais precisamente o Códice C.

Tudo o que não é do nosso tempo obriga-nos sempre a uma re-leitura que inclui erros, suposições, fantasias. A memória acumula dados e não podemos olhar para trás sem os óculos do tempo que vão ficando cada vez mais graduados. O presente altera o passado e por isso o passado nunca está morto.

O problema do tempo e da memória são então transversais a esta dissertação. Primeiro porque qualquer palimpsesto implica sempre uma viragem no tempo: por parte de quem o fez que precisava de apagar o passado para inscrever o presente. E depois, por parte de nós, leitores do agora, que precisamos de viajar até aos sistemas próprios da Antiguidade ou da Idade Média para poder interpretar o que está escrito num pergaminho.

É também assim com a memória: vão-se depositando coisas, mas por vezes precisamos de apagar algumas para que outras caibam, ainda que esse processo poucas vezes seja consciente ou voluntário. Se olharmos para dentro da caixinha de recordações, mais não vemos que papéis e imagens infinitamente sobrepostos uns aos outros. Como se todas essas camadas de experiência pudessem ser transparentes e estivessem cosidas, uma sobre a outra, por um frágil bordado. E é exactamente por estarem todas interligadas, como num palimpsesto que exprime toda a sua

diversidade num só suporte, que às vezes basta mexermos numa ponta do bordado e depois... e depois, um sem número de coisas ressurgem e o passado exhibe-se orgulhosamente.

É por isso que várias vezes durante a dissertação me refiro aos chamados *moments of being* de Virginia Woolf . Os *moments of being* de Virginia Woolf têm uma particularidade muito própria. Não são apenas simples regressos ao passado em jeito de recordação, mas sim memórias tão fortes que se tornam mais reais e inteiras que o próprio presente. A recordação não serve apenas para trazer qualquer *coisa* ao aqui e ao agora, mas é sim a *coisa* em si, um momento poderoso que torna quase irrelevante o próprio evento recordado.

De certa forma, esta lógica faz-me lembrar um trabalho feito para o último ano da faculdade. Andava às voltas com um texto chamado *Funes, o memorioso* do livro *Ficções* de Jorge Luís Borges. Funes, o personagem principal, sofre um acidente e perde a capacidade de andar e... talvez pior que tudo... de esquecer. Já imaginaram se não nos pudéssemos esquecer de nada? Coitado do Funes, a partir de então era incapaz de ter noções gerais sobre o mundo ou sobre um objecto. A realidade tornou-se insustentável de tão imensa. Era capaz de aprender qualquer língua e de catalogar o que quer que fosse que tivesse vivido. A cabeça de Funes era não mais que um depósito infinito onde tudo cabe e tudo permanece, sem vontade nem critério, um mundo *abarrotado* onde *não havia senão detalhes, quase imediatos*, como escreve Borges a certa altura do texto. Algo que assim de repente nos remete para a Internet – um cemitério gigante de informação.

Resolvi então fazer uma série de fotografias, sempre a partir do mesmo sítio da janela do meu atelier, apontando a objectiva para a representação de uma folha de um caderno que eu própria tinha desenhado com spray na estrada (fig. 19, 20, 21 e 22) . No caderno apenas estava escrito uma frase *A imobilidade era um preço mínimo* – excerto do conto de Borges, em que se refere ser de menor importância a perda de mobilidade que Funes sofreu, pois agora *a sua memória e percepção tinham-se tornado infalíveis*. A palavra imobilidade aqui, tornava-se plena de

expressividade e ganhava vários contornos. Primeiro, havia a própria imobilidade da imagem fotográfica que ao congelar, tenta eternizar um momento. Depois, havia ainda a imobilidade do próprio Funes, que por não ter capacidade de esquecer eternizava, tal como a fotografia, todos os momentos. E finalmente havia a própria palavra imobilidade escrita na estrada que ironizava com a mobilidade frenética dos carros e pessoas que por ali passavam.

Todo este processo levou-me a perceber um bocadinho melhor aquilo que Funes de facto via: uma imensa série de shots sem relação entre si, uma fotografia sem fotógrafo. Questionava-me então: mas qual o papel da fotografia nessa relação mnemónica que constantemente associamos a ela? Nada numa fotografia se pode negar ou modificar. Barthes diz em *A câmara clara* que se andarmos à procura de memórias a partir de uma fotografia, a própria imobilização do tempo que existe numa imagem fotográfica poderá transformar a recordação numa contra-recordação.

Mas para mim, a potencialidade de rever uma imagem passada, reside essencialmente no facto de esta poder criar um verdadeiro *moment of being* à moda de Woolf. Ao acrescentarmos experiência e subjectividade aquilo que está retratado ou preservado em determinada imagem, estamos a multiplicá-la. Qualquer viagem passa então a ser permitida. Há uma espécie de uma ressurreição qualquer. Tal como Borges, outra vez Borges, que no seu livro *O ofício do poeta*, refere que entre o momento da escrita e o momento da leitura nada resta à palavra senão morrer.

Perguntam-me talvez vocês porque razão falo agora do meu trabalho ou da minha relação com as imagens, em vez de especificar cada capítulo da dissertação, explicar conteúdos, justificar escolhas. Pois bem, se o primeiro capítulo é sobre *As Ondas* de Virginia Woolf, o segundo sobre Cy Twombly e o terceiro debruça-se sobre o mistério interpretativo que nos traz a Arte do Paleolítico Superior, havia projectado um quarto capítulo que seria precisamente para falar sobre estas questões. Foi o percurso que fiz no atelier, as constantes reflexões sobre a memória ou a

influência de certa literatura, que me trouxeram até este tema do palimpsesto. E foi também porque vi a técnica do palimpsesto em muito do que produzia ou como pensava e apreendia certas realidades que me encorajou a relacionar no mesmo suporte, um livro, um artista, e... algumas rochas.

Em 2007, já findada a faculdade e depois de uma viagem de 6 meses, recuperei variadíssimas telas de amigos ou mesmo desconhecidos para as re-pintar (fig. 23, 24, 25 e 26). As telas apresentavam-se a si próprias através de curtas frases onde se podiam ler: “eu era uma caixa de sapatos”, “eu fui uma imagem”, “eu era um texto difícil agora sou uma composição fácil”, entre outros. Cada quadro era sempre qualquer outra coisa, ou tinha sido de alguém, ou era qualquer outra coisa que não tinha conseguido fazer. Havia camadas sobre camadas de tintas e representações. Eu era o Outro. O problema ontológico visto a partir do Outro, sempre. Tal como as personagens d’*As Ondas*, ou os heterónimos de Pessoa, estes quadros desdobravam-se em tempos e criações diferentes.

Nunca me consegui livrar da presença perturbadora da palavra nas imagens que componho. É a escrita que dá sentido a determinadas formas, apontam-lhe um lugar mais ou menos definido, mais ou menos seguro. É também essa incessável busca ao que já foi que procuro sempre que entro no atelier, porque o que já fomos é muito mais do que o que somos e do que seremos nada sabemos. A memória é um infinito palimpsesto. E chega a ser mentirosa não é? Tudo culpa do tempo.

Já aqui o dissemos que qualquer interpretação acerca do passado corre o risco da fantasia. Leroi-Gourhan fez-nos ver que para interpretarmos a Arte Paleolítica temos que imaginar um extra-terrestre a aterrar na terra e a tentar perceber as imagens do cristianismo. Ele entra numa igreja, e noutra, e noutra, e vê invariavelmente um homem morto numa cruz, e signos e situações sempre representados. Mas como pode ele chegar ao significado que Cristo tem para a nossa

sociedade? O extra-terrestre apenas pode perceber que de facto, aquele alguém na cruz é importante de alguma forma. É exactamente como nós, até podemos reparar que animais como o bisonte e o auroque ocupam quase sempre os lugares centrais das grutas, mas não podemos ir muito para além disso.

Porque sem palavras não é a mesma coisa. Ainda que com palavras apagadas e destruídas, os palimpsestos da Antiguidade podem-se ler, para quem lhe conheça a língua e tenha acesso a eles. Mesmo as palavras riscadas, mutiladas de Twombly, *gestos dandy* segundo Barthes, mas de traço inimitável, entregam-nos a personagens e momentos específicos. Orfeu é Orfeu, a Leda e o cisne são a Leda e o cisne. A arte paleolítica não deixa palavras. É por isso que, em parte, tentei com esta dissertação perceber um bocadinho mais a vontade que nos levou a criar imagens, traços e formas que não pareciam necessárias para um mundo confinado à esfera do trabalho.

Penso que o que está escrito na conclusão mostra bem aquilo que pretendo com esta dissertação: aquilo que eu quero mesmo é mostrar Virginia Woolf sentada numa casa de campo a observar um pássaro morto, o Cy Twombly a pintar esse mesmo pássaro algures na costa Italiana e a escrever um poema de Rilke num canto da tela, e depois ou ao mesmo tempo, uma comunidade de homens e mulheres do Paleolítico a celebrarem um ritual ao pássaro e a gravarem numa pedra aquilo que de mais importante poderá significar aquele pássaro para eles. E nós a olharmos para aquela pedra sem nunca nos passar pela cabeça que tudo aquilo começou quando Virginia Woolf estava sentada num banco do seu jardim, 20.000 anos depois.



fig. 15 – s/título  
técnica mista s/papel  
21 x 15 cm

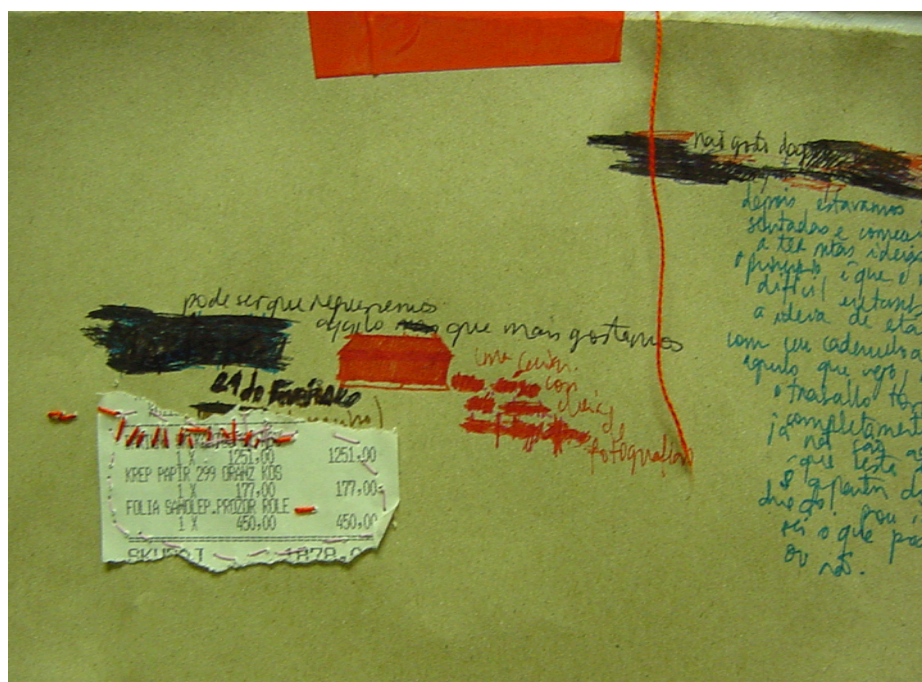


fig. 16 – s/ título  
técnica mista s/papel  
18 x 30 cm



fig.17 – Jacopo  
técnica mista s/tela  
150 x 120 cm



fig.18 - s/título  
acrílico s/tela  
60 x 120 cm



fig.19 – *A imobilidade era um preço mínimo*  
10 x 10 cm

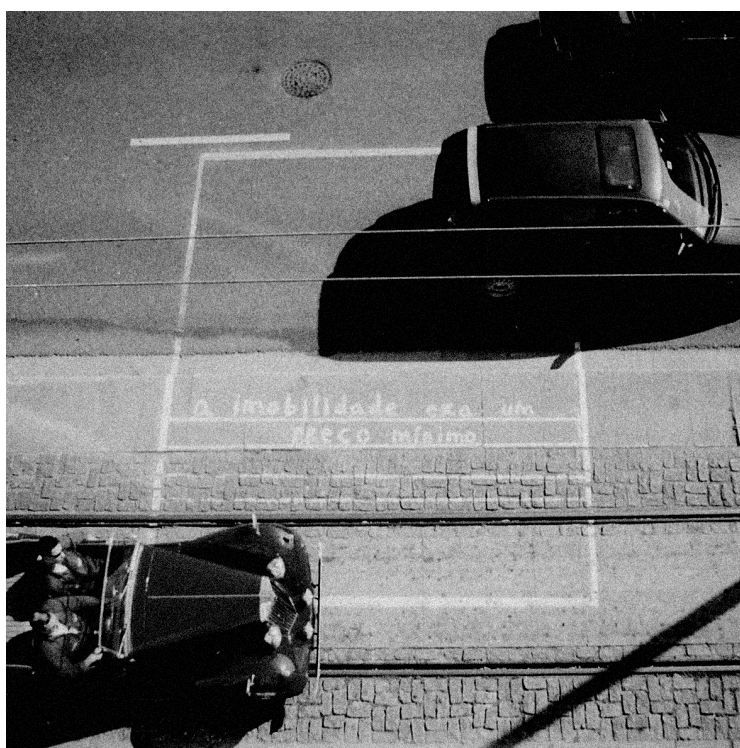


fig.20 – *A imobilidade era um preço mínimo*  
10 x 10 cm



fig.21 – *A imobilidade era um preço mínimo*  
10 x 10 cm

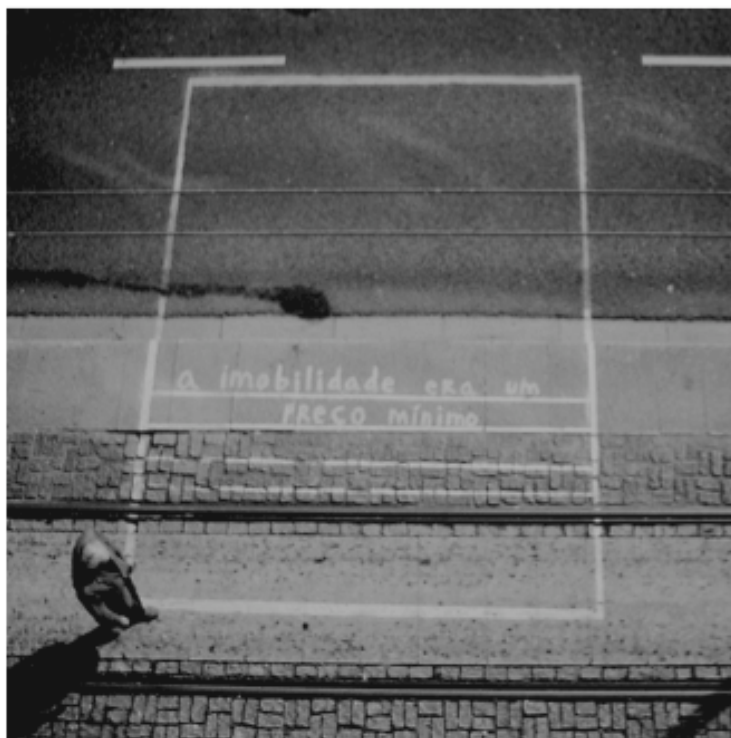


fig.22 – *A imobilidade era um preço mínimo*  
10 x 10 cm

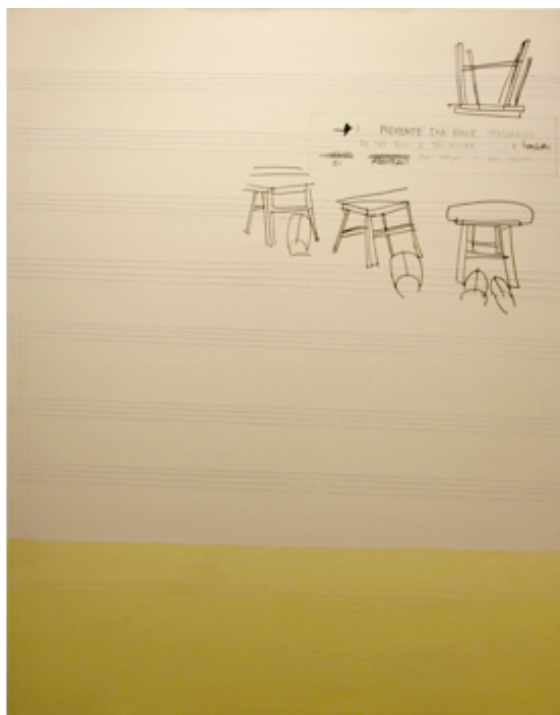


fig. 23 – *fotografia de 2005*  
150 x 100 cm  
técnica mista s/tela



fig. 24 – *peter*  
120 x 80 cm  
técnica mista s/tela



fig. 25 – *caixas que se lembram o teu cheiro*  
108 x 150 cm  
técnica mista s/tela



fig. 26 – *de vídeo*  
140 x 76 cm  
técnica mista s/tela

