

O silêncio em Paula Rego

Ana Isabel Teixeira de Campos

Dissertação de
Mestrado em *Filosofia*, especialidade de - *Estética*

SETEMBRO, 2013



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em *Filosofia*, especialidade de - *Estética*, realizada sob a orientação científica do

Doutor Nuno Carlos da Silva Carvalho Costa Venturinha

Investigador Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da

Universidade Nova de Lisboa

*Aos meu filhos, André e Alice,
para que o silêncio esteja sempre presente nas suas vidas
e para que possam dizer “I would prefer not to”,
se possível, em Português.*

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Nuno Venturinha, pela sua incansável e notável orientação, a quem agradeço as palavras certas na hora certa, e pelo seu conhecimento profundo sobre a filosofia de Wittgenstein, de quem herdou a verdadeira autenticidade e honestidade que o caracterizam.

Aos Professores que encontrei na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, e muito em particular à Professora Maria Filomena Molder, que colocou as “pedras” no meu caminho, que me deram mais prazer, e vontade de continuar.

À Cristina Caldas, a minha eterna irmã, que desde sempre acreditou e me apoiou na minha opção pelo silêncio.

A todas as pessoas, muitas delas longe fisicamente, que fizeram e fazem parte do “meu mundo”, tantas vezes silencioso.

A todos os que têm coragem de viver aquém da linguagem.

RESUMO

O silêncio em Paula Rego

Ana Isabel Teixeira de Campos

Esta dissertação constitui um conjunto de reflexões sobre o tema filosófico do silêncio no trabalho artístico de Paula Rego.

Partindo inicialmente da ideia de Wittgenstein, presente no final do *Tractatus*, que conclui que a filosofia é silêncio, e que acaba por ser a alavanca para todo o seu pensamento filosófico sobre a acção humana no mundo, e conseqüentemente sobre os jogos de linguagem, procura-se mostrar até que ponto o silêncio na arte de Rego representa aquilo que está aquém de qualquer código comunicacional.

Procura-se ainda mostrar de que forma o agente artístico, e Paula Rego, se coloca num espaço-tempo aquém da linguagem, anulando o próprio sujeito criador e, numa atitude de renúncia, em busca do silêncio, se aproxima tantas vezes da temática da morte, do sonho ou da fábula que, em Rego, funcionam como uma espécie de máscara nietzschiana, recorrente no seu discurso artístico.

Tem relevante importância averiguar ainda até que ponto a obra da artista e a sua irreverência, numa atitude eminentemente profícua, fazem parte de uma necessidade de posicionamento político, servindo essa função denunciadora que abarca memórias do passado, reflectidas no Portugal presente.

Deste modo, quais são as ferramentas e mecanismos que permitem à artista deslocar-se fora de qualquer linguagem e das próprias instituições do poder para empreender esta revolução/revelação política? É desta forma que surge uma análise do sadismo e masoquismo, presentes em Paula Rego, quer na sua iconografia, quer na própria atitude da pintora, já que são a condição antropomórfica mais próxima do estado mais primitivo da existência humana e, assim, da anulação do sujeito.

As três vertentes silenciosas encontradas na obra de Paula Rego são verdadeiramente gritantes e poderosas e a sua obra é sem dúvida carregada de um silêncio ensurdecedor, no sentido daquilo que se encontra aquém da linguagem e do que Wittgenstein conclui sobre a filosofia, que deverá ser a missão principal da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE: anarquismo, arte, arte anarquista, Casa das Histórias, estética, gaguejar, linguagem, masoquismo, mulher-cão, obra de arte, Paula Rego, Sade, sadismo, silêncio, Wittgenstein

ABSTRACT

O silêncio em Paula Rego

Ana Isabel Teixeira de Campos

This dissertation is a reflection on the philosophical theme of silence in the artwork of Paula Rego. Beginning with the idea of Wittgenstein put forward at the end of the *Tractatus*, which concludes that philosophy is silence, a concept that turns out to be a leitmotif for all his philosophical thinking about human action in the world, and consequently about language games, this study tries to show how far the silence in Rego is what is behind any communicational code. It also tries to show how the artistic agent, and Paula Rego, works in a space-time which is prior to language, nullifying its own creative self and taking part of an attitude of resignation in search of silence, often approaching the issue of death, dream or fable which, in Rego, functions as a kind of Nietzschean mask, common in her artistic discourse. It has a particular importance to examine how well to what extent the work of the artist and her irreverence, an eminently fruitful attitude, are part of a need for a political positioning, which serves this denouncing function that embraces memories of the past, yet still reflected in the contemporary Portugal. Thus, what are the tools and mechanisms that allow the artist to move outside any language and aside the very institutions of power in order to undertake this revolution/revelation policy? This led to an analysis of sadism and masochism that are present in Paula Rego's work, both in her iconography and in the painter's own attitude, as an anthropomorphic condition closer to the most primitive state of human existence. The three strands of silence found in the work of Paula Rego are truly striking and powerful and her work is undoubtedly loaded with a deafening silence in the sense of what lies behind language and what Wittgenstein concludes about philosophy, that should be also the main mission of art in general.

KEYWORDS: aesthetics, Anarchism, anarchist art, art, dog-woman, language, Masochism, Paula Rego, Sade, Sadism, silence, stammering, Wittgenstein

ÍNDICE

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract	6
Introdução	8
Capítulo I: Wittgenstein e o silêncio	14
Capítulo II: A morte e o intervalo em busca do silêncio	25
Capítulo III: Sadismo como ferramenta para uma arte anarquista	37
Capítulo IV: O silêncio ensurdecedor da arte de Paula Rego	51
Conclusões	66
Bibliografia	72

INTRODUÇÃO

No início das reflexões sobre a obra de Paula Rego, há anos atrás, estava longe de perceber o caminho que este estudo iria tomar, sendo que, deste modo, acabava por de uma forma natural, deixar à mercê da minha própria situação vivencial durante este período, a formação natural da dissertação que apresento, indo de encontro à concepção filosófica de Wittgenstein, sobre a acção humana no mundo e conseqüentemente à formação da linguagem, neste caso, da minha própria comunicação, como expressão do meu pensamento e diria mesmo da minha própria vida. É na verdade indissociável esta vivência humana das suas linguagens e esta é a estética de toda a humanidade. Mia Couto em *O Beijo da Palavrinha*, curiosamente um conto destinado a crianças – talvez na infância seja mais fácil perceber a ideia que quis transmitir -, descreve a palavra “mar” com uma beleza inigualável atribuindo a cada uma das letras e à sua apresentação gráfica a representação do mar na sua pureza mais instintiva e vivencial. Como se de alguma forma aquela palavra, ou conceito, não pudesse na verdade ser escrita, ou escrito, de outra maneira e tivesse surgido de forma natural, comparando as ondas da letra “m” ao movimento do mar, o “a” a uma gaivota parada na praia e atribuindo ao “r” o contorno de uma rocha na paisagem. É esta genuinidade da génese da linguagem ou das várias linguagens, que tornam cada vez mais ridícula a aceitação de qualquer acordo ortográfico regulador da própria acção humana. Ao aceder ao mesmo, não estaremos apenas a regular a linguagem, mas a aprisionar toda a acção humana.

A ideia inicial seria desenvolver um estudo sobre o sadismo e masoquismo na obra de Paula Rego. No entanto, com o decorrer do trabalho, percebi que estes dois conceitos vão muito para além daquilo que à primeira interpretação poderá ser pensado sobre eles. O sadismo tem uma amplitude tal que manifesta as suas origens na revolução francesa e numa prática anarquista iniciada então, de que Sade se apropria como forma de aceder a uma vertente humana mais animal, ligada à pulsão de vida e de morte, ao domínio dos instintos, do desejo e do prazer. É desta forma que se aproxima de uma antropologia natural do homem e, assim, da ordem gestacional presente na natureza, recusando dogmas, hierarquias e instituições.

É também deste modo que a obra de Rego se aproxima de Sade, bem como do pensamento de Wittgenstein, pela busca de uma antropologia natural do homem e pela

sua proximidade em aceder ao que está aquém da linguagem, no sentido do seu desencarceramento e libertação e, conseqüentemente, da liberdade humana. É, também, uma atitude próxima da filosofia nietzschiana, pela afinidade na quebra de regras, no sentido de uma verdadeira génese da moral, mas também no constante recurso a uma máscara, conseguida pela fábula, ou pelo próprio silêncio, com vista ao acesso a uma essencialidade artística ou à própria consciência de si.

Assim, partindo da ideia de Wittgenstein, no final do *Tractatus*, sobre a afinidade entre filosofia e silêncio, partiu-se para uma análise da obra de Paula Rego, que, muito para além da interpretação da mesma, é acima de tudo uma reflexão sobre o carácter silencioso da sua pintura encontrando assim uma analogia da mesma com a filosofia, a música ou tudo aquilo que pertence ao imprevisto, à metafísica, à religião, ou àquilo que se encontra aquém da linguagem, como forma anarquista da pintura se situar, que advém da sua necessidade em tomar uma posição política relativa a Portugal e ao mundo, hoje e há quarenta anos atrás, aquando da sua partida para Londres.

A opção por uma análise não interpretativa das obras vai de encontro à ideia anarquista de Kristeva apresentada na conclusão desta ensaio, em que, num posicionamento puramente anarquista, uma obra de arte não precisa de qualquer interpretação para ser verdadeiramente livre. Para que assim possa permanecer no silêncio proporcionado pela filosofia e na sua capacidade de deixar tudo como está, mantendo a pureza e autenticidade de uma verdadeira antropologia natural do homem, que remete para a natureza a ordem natural do universo. Irá também de encontro à afirmação de Rancière: É preciso não fazer arte para fazer arte.

Ao deixar essa liberdade exclusivamente para a privacidade de cada ser humano, no seu movimento do pensar, a obra de arte estará a devolver a liberdade individual a cada ser humano e, assim, seguindo uma lógica de Goethe e também de Wittgenstein - partindo do particular para o universal e vice versa -, é aqui que a humanidade encontra a verdadeira liberdade original. É neste silêncio que se afasta da interpretação e da tradução da obra de arte, desencarcerando a linguagem. Esta é a busca da obra de arte e do artista, quando, por vários meios, tenta aproximar-se da sua condição mais natural, tantas vezes um movimento que o conduz a um espaço/tempo “antes do nascimento de todas as coisas” – utilizando a expressão de Mia Couto (2009) - ou à temática da morte (Eros e Tanatos), como vemos constantemente presente na obra de Rego.

Este estudo tem início com uma análise do silêncio no pensamento de Wittgenstein, no capítulo primeiro, “Wittgenstein e o silêncio”, em analogia com os limites da linguagem e aquilo que está para além desta, colocando a arte nesse espaço/tempo onde se localiza o riso e o sentido de humor, como o imprevisto necessário à perpetuação da vida e à ideia do homem de um ponto de vista da eternidade. Como uma espécie de fio condutor que permite a sobrevivência da essencialidade da existência humana. Desta forma, da ideia de limites da linguagem e de uma ação humana de certo modo encarcerada nestes limites surge a ideia presente na última fase do pensamento de Wittgenstein, nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, que refere a dicotomia de exterior e interior, da qual depende todo o pensamento do homem, bem como a sua atitude e prática no mundo. Esta realidade faz com que o sujeito e todo o pensamento humano, conseqüentemente a linguagem, se encontrem inexoravelmente aprisionados, e daí a impossibilidade de obtenção de um ponto de vista pleno e puro acerca do mundo. A aquisição dessa plenitude é, indubitavelmente, a função que cabe à arte ou à própria filosofia.

É neste “fazer estremecer” a linguagem de que fala Deleuze que a arte terá de estabelecer a sua atitude de constante metamorfose, através do agir humano, para que seja possível o acesso a uma verdade universal e eterna.

No sentido de uma análise à forma como o homem acede ao seu modo mais primitivo e próximo dos impulsos e desejos, fez-se uma abordagem ao modo como a arte e o artista acede a esse estado primordial, que muitas vezes adquire o carácter de uma vertente mais animal ou mesmo de um estado moribundo, próximo da temática da morte, como encontramos presente na poesia de Herberto Helder e Fernando Pessoa, e, sem dúvida, transversalmente em toda a obra de Paula Rego.

O segundo capítulo, “A morte e o intervalo em busca do silêncio”, constitui assim uma reflexão sobre a procura por parte do agente artístico em libertar-se desses limites nos quais a linguagem o aprisiona, para deste modo aceder ao silêncio e à essência de si, alcançando a verdade universal e a liberdade. Tal atitude permite, de certa forma, uma existência artística, na qual a vida é ela própria uma obra de arte, como seria o desejo de Wittgenstein, mas também de Nietzsche e Deleuze. É, no entanto, através da libertação de dogmas e regras da moral apriorísticos, que se verifica

essa possibilidade, onde uma aproximação a conceitos de uma certa primitividade como a pulsão de desejo, o eros e o tanatos são essenciais.

A desconstrução daquilo que limita a linguagem é o papel da arte e do artista e é através de ferramentas estratégicas que lhe é permitido ultrapassar esses limites, fazendo estremecer a língua ou as linguagens.

No terceiro capítulo, “Sadismo como ferramenta para uma arte anarquista”, estabelece-se uma análise do sadismo e masoquismo como formas de aceder a um estado mais próximo da primitividade humana, ou ao estado antes da existência de todas as coisas, fora dos limites da própria vida, entre o eros e o tanatos, onde habita o silêncio. É assim que se torna inevitável a comparação da obra de Rego com a literatura de Sade, nomeadamente em *Justine*, encontrando ainda aqui a tal afinidade com a génese do anarquismo, como referi no início deste texto, e conseqüentemente com a sua génese na revolução francesa, contemporânea do escritor. É interessante, desta forma, ao analisar a génese da filosofia da linguagem, de Wittgenstein, encontrar a própria génese da palavra sadismo e chegar à conclusão que, como concluiu o filósofo, a origem da linguagem está indubitavelmente ligada à acção humana. Esta ideia de anarquismo, à qual foi conduzido naturalmente este estudo, encontra-se presente na afirmação de Wittgenstein de que a filosofia deve deixar tudo como está, bem como na sua atitude crítica em relação a outros autores, como Frazer, por exemplo, fazendo com que o filósofo seja na verdade o primeiro verdadeiro antropólogo, atribuindo à ordem natural das coisas a verdadeira essência do mundo, sem qualquer espécie de valores apriorísticos ou intenções hierarquizadas. É este o sentido da antropologia natural do homem, bem como da génese da corrente anarquista, sendo também a função principal da arte, e aquilo que Paula Rego atinge com a sua existência artística.

Por último, o quarto capítulo, “O silêncio ensurdecido da arte de Paula Rego”, trata do silêncio nas suas duas vertentes, que encontro presentes na obra de Rego, fazendo uma analogia com a obra de Sade, pelas razões que referi no parágrafo anterior, mas confrontando-a com outros autores como Deleuze, na sua *Crítica e Clínica*, onde refere no capítulo V, a atitude de Bartleby como um silêncio poderoso do “querer não querer”, que conduziu este estudo ao indubitável poder do silêncio como gesto político denunciador ligado mais uma vez ao anarquismo, uma política libertária que pretende devolver à natureza a sua capacidade de repor a ordem e a verdadeira essência da acção

humana. Esta estratégia denunciadora encontra-se presente na obra de Rego, pretendendo alertar e colocar em causa políticas exercidas no passado mas que se encontram mais do que nunca actuais no Portugal presente, (ver nota 4, p. 48), utilizando de certa a forma a memória, o espaço e o tempo como amuletos para essa chamada de atenção. O seu silêncio, conseguido através de uma forma sádica de interagir com o seu público, quer através da sua própria atitude, quer na iconografia das obras, onde também encontramos o masoquismo, é na verdade um instrumento que serve de alavanca entre a artista e o público, estabelecendo conexões importantes numa relação causa/efeito constante.

Estas reflexões iniciaram-se aquando da abertura da Casa das Histórias Paula Rego em 18 de Setembro de 2010, coincidindo com a entrevista de Inês Menezes à artista (que faz parte da bibliografia). Nessa altura estaria muito longe de perceber que terminaria este estudo e que as obras seriam “obrigadas” a deixar Portugal, pela consequência do encerramento do Museu em 16 de Abril de 2013. O tempo cronológico é praticamente coincidente.

Será que, se a Casa das Histórias não tivesse encerrado, esta dissertação teria tomado o mesmo rumo? Tenho a certeza que não. Isto é um factor deveras importante e que vem mais uma vez afirmar o pensamento de Wittgenstein, que conclui que é na acção humana que se desenvolve a linguagem. É assim que funciona o mecanismo mais básico da máquina desenvolvida pelo homem há milhares de anos atrás, como assinatura da presença humana no mundo, a linguagem a funcionar como uma espécie de alavanca, que o homem desenvolveu à sua própria imagem.

Remetendo-se à sua condição natural, e aproximando-se da atitude filosófica e da ética pura, o homem deve deixar tudo como está. Na sua simplicidade, a natureza usará a sua alavanca para estabelecer a ordem natural das coisas, permitindo espaço à metafísica, à religião, à arte, ao silêncio. O último pensamento de Wittgenstein remete precisamente para a religião uma certa ordem natural das coisas, ainda que antes o tenha manifestado veementemente através das suas *Observações Sobre o Ramo Dourado de Fraser* (2011). Não tenho dúvidas de que Wittgenstein foi o primeiro e verdadeiro antropólogo, a mente brilhante reclamada por toda a filosofia anarquista, no sentido de uma verdadeira acepção a uma ética pura, longe do aprisionamento da linguagem e das

hierarquias instituídas, que, na direcção de uma antropologia natural, caminhou desde sempre no sentido de fazer da vida uma obra de arte. Um verdadeiro espírito livre.

CAPÍTULO I.

Wittgenstein e o silêncio

“Os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo” diz Wittgenstein no *Tractatus logico-philosophicus* (5.6). Esta afirmação de Wittgenstein no final da obra constitui simultaneamente uma conclusão mas, muito mais do que isso, ela é uma introdução a todo o seu trabalho posterior, como aquele que se acha presente nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, onde a ideia de uma relação dicotômica entre um interior e o exterior, como condição para a percepção do mundo é primordial. É precisamente nesta dialéctica de exterior e interior presente no pensamento de Wittgenstein desde os anos 30, que encontramos a expressão daquilo que constitui a natureza da percepção humana acerca do mundo, sendo esta ideia a base de um ponto de vista limitado pela ideia de sujeito mas que não se quer solipsista, que nos aparece logo no *Tractatus*, em que se centra toda a acção humana, e, conseqüentemente a linguagem, como resultado dessa actividade que advém das conexões estabelecidas pelo homem como ser no mundo e agente do mundo. Como ser actuante em dois papéis de uma peça de teatro, actor e dramaturgo. Cabe à humanidade, e a cada um de nós como ser filosófico, ganhar a distância necessária para uma compreensão da verdade ou da essência do mundo. Essa será uma espécie de “existência artística” que cada um de nós terá de conquistar. Como diz António Marques (UEFP 2007: 26):

“Só a atenção extrema e subtil aos contornos da expressão linguística preserva desses males.”

O silêncio do final do *Tractatus*, que Wittgenstein associa ao objecto da filosofia, e à sua própria essência como disciplina, é no fundo a condição para a actividade esotérica e ponto de partida para a compreensão da realidade porque afastado da linguagem. Esta condição silenciosa é, afinal, uma atitude de ética pura perante o mundo, transversal a todo o pensamento de Wittgenstein e à sua filosofia da linguagem, porque é na acção humana que se dá e que são apreendidas dialecticamente todas as formas de comunicação do homem, como ser actuante no mundo, numa interacção psicológica e sociológica entre interior e exterior. Na verdade, para o ser humano, colocar-se fora da linguagem seria alhear-se de toda e qualquer acção humana, colocando-se num campo neutro, aquém “*daquilo que é*” ou “*daquilo que ele é*”. Esta seria assim uma atitude de procura do sujeito para colocar-se fora da realidade empírica,

ou seja, numa posição desprovida de moral e de conceitos *apriorísticos*. Seria o que para Santo Agostinho era observar o mundo com os pés descalços, ou a ideia que se encontra subjacente na história “A abundância da vida” de Ludwig Tieck, referida por José Maria Vieira Mendes na obra *Linguagem e Valor*. Nesta história, dois amantes, Heinrich e Klara, isolam-se do mundo exterior e de qualquer tipo de relação social ou *coisal*, adquirindo um nível de envolvimento silencioso e cúmplice, numa caminhada onde o conhecimento empírico é banido das suas vidas, como diz Vieira Mendes (LV 2011: 18):

“A felicidade é, não apenas o isolamento, mas também a escassez, a depuração a caminho do silêncio. Não são precisos conceitos. Não são precisos livros. Não são precisos outros.”

O imaginário deste conto, carregado de romantismo, poderia ser uma história sobre o amor, não fosse o facto de os amantes representarem aqui o ideal de uma atitude que deveria ser tomada pela humanidade perante o conhecimento. Ao *libertar-se da escada*, o homem afastar-se-ia das limitações de uma visão subjectiva do mundo, sendo o silêncio alcançado a face da linguagem à qual não é permitido ao homem aceder. Através desta atitude silenciosa de renúncia, as personagens da história atingiram um bem maior, no caminho que lhes permite o acesso ao que está aquém dos limites da linguagem. Ao adquirir o conhecimento puro e verdadeiro acerca do mundo, poderão obter a apresentação panorâmica da humanidade, pretendida por Wittgenstein, uma atitude de ética pura que constitui o empreendimento transversal a toda a sua filosofia, o maior afastamento possível de qualquer linguagem, em direcção ao silêncio, à metafísica. Aquilo de que não se pode falar porque não se conhece é, afinal, a visão do mundo do ponto de vista da eternidade, afastado desse ponto de vista solipsista humano, aprisionado pela linguagem e afirmado no *Tractatus* (5.6):

“*Os limites da minha linguagem significa os limites do meu mundo.*”

Mas este aprisionamento do sujeito e essa impossibilidade de um ponto de vista pleno, ou panorâmico, como lhe chamou Wittgenstein, torna-se possível apenas pelo regresso ao silêncio, através de uma atitude de renúncia. Encontramos também em Merleau-Ponty esta ideia de impossibilidade de afastamento de um ponto de vista interior, uma vez que o acesso ao mundo é dado pelo sujeito como ser desse mesmo mundo (OE 1997: 23-24):

“Uma vez que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofo, é necessário que a sua visão de alguma maneira se faça nelas, ou, melhor, que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele numa visibilidade secreta: ‘a natureza está no interior’, disse Cézanne. Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós, só lá estão porque despertam um **eco no nosso corpo**, porque ele as acolhe. Este equivalente interno, esta **fórmula carnal** da sua presença, que as

coisas suscitam em mim, por que não suscitariam por sua vez um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontraria os motivos que sustentam a sua inspecção do mundo?” (...) “Eu teria grande dificuldade em dizer *onde* está o quadro que miro. Pois eu não o miro como se olha para uma coisa, não o fixo no seu lugar, o meu olhar erra nele como nos nimbos do Ser, eu vejo de acordo ou com ele, mais do que propriamente, o vejo a ele.” (Negrito meu).

Para Wittgenstein a verdadeira essência do homem são as conexões que se estabelecem na sua forma de vida e, portanto, no agir humano, que conseqüentemente produz a linguagem. Por isso, imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida. Se estamos no mundo, todo o agir humano é feito dessas conexões entre nós e outros seres humanos e entre estes e a natureza. Essa é a antropologia natural do homem e a lógica, a ética, a estética, a religião são o pensamento que podemos estabelecer, o estudo das relações dessas conexões. A própria compreensão do mundo é dada por essas ligações que estabelecemos entre nós e o próprio mundo, que originam esse ponto de onde a presença do sujeito é permanente e onde Wittgenstein encontrou os problemas fenomenológicos de que em parte Merleau-Ponty falou no seu ensaio *O Olho e o Espírito* (OE 1997: 20):

“O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que não pensa o que quer que seja sem o assimilar, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si, portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro...”

A condição natural do homem é feita de relações entre o interior e o exterior, o individual e o colectivo. A vida e a arte acontecem no ponto onde estes dois mundos se tocam, no espaço onde se dá o agir humano, a essência da vida que origina a linguagem.

A filosofia teria assim como objectivo, utilizando um conceito da física, essa espécie de “matéria negra”, um espaço, digamos, silencioso, longe de um ponto de vista encarcerado pela linguagem - e por isso Wittgenstein conclui que a filosofia é silêncio. Mas eliminar a fronteira entre aquilo que pertence à linguagem e aquilo que está aquém desta torna-se verdadeiramente difícil, e mesmo impossível, tanto para Wittgenstein como para outros pensadores da filosofia e da crítica da arte contemporânea. Ideia que veio a ser reiterada mais tarde não só por Merleau-Ponty mas também já no sec. XVII onde Robert Boyle afirmava sobre os pintores e, assim, sobre a própria missão da arte (PRB 1991: 104):

“mais do que filósofos são pintores da natureza. Aquilo que eles imaginam e depois põem na tela é a explicação dos fenómenos da natureza.”

Fazer estremecer a linguagem, quebrando os seus limites é uma missão deixada à arte como forma de expressão *poiética*, enquanto agente denunciador, com uma missão política de renúncia entre aquilo que é interior ou exterior às instituições, ao conceito nietzschiano de moral - colocada em causa com a sua Genealogia -, e à acção do homem no mundo.

“Os melhores livros devem ser escritos numa espécie de língua estrangeira”, diz-nos Proust, dando-nos conta de que este gaguejar da língua nos transmite a autenticidade da vivência humana e a ética pura, a qual implicitamente nos conduz à ideia de que a tradução, a interpretação, será então a vida da própria obra artística. É um movimento de afastamento e simultaneamente de distância necessário ao espectador colocando uma máscara que lhe permite o afastamento mas que ao mesmo tempo permite uma acuidade quase cirúrgica para aspectos da obra. No movimento de desencarcerar a linguagem produz simultaneamente uma manobra de aproximação por parte do observador da obra de arte e esta é a condição humana primordial. Assim nos encaminha Rancière para esta ideia (U 2010: 52-53):

“Ela deve acrescentar ao processo que ‘faz conhecer’ o estado das coisas ao espectador, um processo inverso que o coloque à distância de si mesmo, que o torne estrangeiro a fim de que ele próprio se sinta estrangeiro a este estado de coisas. (...) arte e política têm em comum o fato de produzirem *ficções*. Uma ficção não consiste em contar histórias imaginárias. É a construção de uma nova relação entre a aparência e a realidade, o visível e o seu significado, o singular e o comum.”

Também Deleuze em *Crítica e Clínica* reafirma esta ideia de Wittgenstein - que está tão presente na parte I das *Investigações Filosóficas*, sendo recorrente no seu pensamento após 1949, como nos provam os escritos que dão origem aos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* em que diz que terá de existir um distanciamento por parte do sujeito para que a obra de arte passe a expressar a verdadeira essência do homem (CC 2000: 100):

“Mas, se é verdade que as obras-primas da literatura formam sempre uma espécie de língua estrangeira na língua em que são escritas, que vento de loucura, que sopro psicótico passa assim na linguagem? Pertence à psicose o facto de colocar em jogo um *procedimento*, que consiste em tratar a língua ordinária, a língua padrão, de maneira a fazê-la ‘pronunciar’ uma língua original desconhecida que seria talvez uma projecção da língua de Deus, e que dominaria toda a linguagem.”

Para Bataille essa missão de transgressão que caracteriza a arte situa-se muito perto do riso e do cómico e devolve-lhe ao mesmo tempo o estatuto do inesperado, numa atitude contrária àquilo que é tido como “certeza”. Também um conceito

Wittgensteiniano. É mais uma vez a arte que se situa nesse silêncio transgressor e denunciador, aquém da linguagem, mas que também caracteriza o sentido de humor, o sarcasmo e o riso, tão presentes na obra de Paula Rego.

O movimento artístico, e Rancière acrescentaria também aqui o movimento político (se atendermos ao conceito de política na sua essência, considerando-o como essa atitude de renúncia e revelação, ou mesmo revolução, com vista a uma sociedade justa), terá assim de colocar-se constantemente numa atitude que capacita o espanto, ou o deslumbre para com o que é novo, como acontece na atitude das crianças. A arte, no seu movimento *poiético*, terá esse carácter de novidade constante, que caracteriza o que está fora da linguagem; ou, por outro lado, se o perder, e porventura permanecer no interior desta, terá de sofrer uma metamorfose constante que lhe permitirá o estremecimento da língua, bem como a política, das instituições. A arte é, assim, essa ética pura, essa missão política denunciadora reguladora e isenta, situada no silêncio aquém da linguagem.

O artista tem de ser capaz de despir-se do ser social e buscar constantemente a condição animal do ser humano e que é afinal a sua essência primordial e absoluta, ou seja, a sua antropologia natural.

Longe de qualquer forma de vida, situada no espaço que fica aquém da acção humana, a arte será, ao mesmo tempo, a representação do modo como o mundo se apresenta, sendo o meio onde se situa aquele espaço e tempo eternos, a verdadeira essência da humanidade. Se analisarmos a ideia de Wittgenstein que a seguir se transcreve, vemos que a procura da primitividade, da génese das palavras, é essencial, pois só essa condição poderá aproximar o homem da sua verdadeira essência original, e assim, do silêncio (AC 1991: 16):

“Uma coisa que fazemos sempre que discutimos uma palavra é perguntar como a aprendemos. Fazê-lo, por um lado, destrói uma grande variedade de concepções erróneas e, por outro lado, dá-nos uma linguagem primitiva em que a palavra é usada. Apesar de esta linguagem não ser a que falamos quando temos vinte anos, obtemos uma primeira aproximação do tipo de linguagem que vai ser jogado. Cf. Como aprendemos ‘Sonhei com isto’? O que é interessante é que não aprendemos esta expressão porque nos foi mostrado um sonho. Se nos perguntarmos como aprende uma criança ‘belo’, ‘ótimo’, etc., descobriremos que aprende estas palavras mais ou menos como interjeições. (Falar de ‘belo’ é estranho, porque a palavra não é usada quase nunca.) Uma criança, de um modo geral, aplica uma palavra como ‘bom’ em primeiro lugar à comida. Uma coisa que é imensamente importante ao ensinar são os gestos exagerados e as expressões faciais. A palavra é ensinada como um substituto para uma expressão facial ou um gesto.”

Wittgenstein explica nesta aula, reproduzida em *Aulas e Conversas* através dos apontamentos dos seus alunos, a verdadeira forma como a apreensão do mundo e do adquirir da linguagem materna está ligada à nossa condição mais sensorial, sendo através das expressões/interjeições que adquirimos o mundo, que assimilamos a linguagem na sua própria primitividade, na sua essência. É neste jogo, expresso na dicotomia entre o ser e o mundo, que se dá a nossa aprendizagem. Por um lado temos aqui essa assimilação enquanto crianças, absorvendo o mundo através da língua materna, mas encontra-se também aqui implícita, na minha opinião, a ideia de mundividência que nos é dada pelo que Deleuze chamou gaguejar da língua, conseguido através da poesia ou da arte. É através da obtenção deste estado silencioso, uma espécie de pairar sobre a linguagem e, conseqüentemente, do mundo, que será possível adquirir conhecimento, a tal perspectiva panorâmica, de que nos falava Wittgenstein, como a de um pássaro em voo. Assim, existirão duas fases de construção do indivíduo enquanto ser pertencente ao mundo e ao mesmo tempo fora do mundo. Uma delas a apreensão da língua materna, que é constante durante toda a vida, mas que vem a completar-se pela construção individual ao longo da sua existência, que corresponde ao constante gaguejar da língua, necessário ao ser humano, essencial enquanto ser filosófico, enquanto construção do *si* (conceito Nietzscheano). A necessidade desse silêncio é assim vital e permanente. É por isso que Wittgenstein diz mais à frente que a linguagem é uma parte característica de um grande grupo de actividades. Ela é um jogo que surge da diversidade da actividade humana e da existência do homem enquanto ser do mundo, ela é situacional e relacional, resultante da actividade humana e da relação do homem com as coisas e com os seus pares (AC 1991: 19):

“Se fosse um bom desenhador, poderia transmitir um número inumerável de expressões com quatro traços (...) Palavras como ‘pomposo’ e ‘imponente’ podem ser expressas através de caras. **Ao fazê-lo, as nossas descrições seriam muito mais flexíveis e variadas do que o são enquanto expressas por adjetivos.**” (Negrito meu)

Nesta passagem Wittgenstein justifica a ideia de que a arte é a forma como acedemos àquilo que se encontra aquém da linguagem e que exprime esse silêncio deixado pelos limites de todas os jogos de linguagem. É por isso tão importante essa forma de expressão artística que permita captar o que a linguagem não abarca e tão urgente movimentos como o “gaguejar da língua”, conceito de que fala Deleuze. É muito frequente para nos expressarmos correctamente, ou quando o fazemos de uma

forma mais emotiva, usarmos o gesto ao mesmo tempo que falamos. Essa atitude prova que a linguagem por si só não é suficiente para transmitir o que desejamos.

Verificamos que em relação à música, por exemplo, um mesmo tema pode ter inúmeras formas de ser interpretado e adquirir versões diferentes, cada uma das quais nos transmite sensações distintas. O mesmo acontece em relação à forma de dizer poesia. É pois, através de uma introdução do gesto, da colocação da voz, de variadas formas do agir que obtemos a diversidade dos jogos de linguagem possíveis para aquele tema musical, o que mostra que as possibilidades da linguagem são tantas quanto a diversidade do agir e da interacção humana enquanto ser vivo e agente no mundo.

Quando Baudelaire nos fala do “pintor da vida moderna” (2006), ele foca essencialmente esta visão de Wittgenstein que terá a ver com a condição humana. O homem não é apenas um veículo, um meio para a realização da obra de arte mas é ambas as coisas; ele é, também, a obra de arte em si mesma. Ele pinta, mas é também a pintura. Não deve existir obra mais valiosa na transmissão desta ideia do que a que Velásquez realizou em 1618 para retratar a corte espanhola: “Las Meninas”. Quando nos aproximamos da sala onde esta se encontra exposta, no Museu do Prado em Madrid, é como se visualizássemos a existência humana no seu todo, na sua mundividência pura. Ali, representada, encontra-se a condição humana enquanto tal, numa aproximação à verdadeira antropologia natural do homem. Esse ponto de vista imanentista que caracteriza o homem enquanto ser no mundo e fora dele - Velásquez representando-se a si próprio na obra. Pintou o seu *eu* humano no mundo, numa verdadeira acepção do conceito de antropologia natural, ou seja, o pintor da corte espanhola ilustrou aquilo que Baudelaire escreveu sobre “O pintor da vida moderna”, representando o ponto de vista tractariano de Wittgenstein. Uma nova linguagem para representar aquilo que se encontra para lá da linguagem, de que falava o filósofo, e ao mesmo tempo colocando na tela a verdadeira acepção do ponto de vista imanentista. Era isto a que se referia Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, quando dizia no seu discurso "Memoire sur le jeu de franc de 1733: “Le style c'est l'homme même". Quando Velásquez pintou “Las meninas”, ele representou na tela o Homem na sua verdadeira essencialidade, e o seu quadro representa *a vida inteira*, numa perspectiva da eternidade.

A arte é a expressão daquilo que se situa nesse espaço metafísico, o domínio do indizível, que fica aquém da linguagem, e que por isso mesmo lhe cabe essa missão de

poder democratizante, de conexão das várias linguagens. Uma função reguladora de uma sociedade, que anule um ponto de vista solipsista alcançando uma linguagem universal. Mas ao mesmo tempo ela deve manter-se fora da linguagem e por isso só conseguirá perpetuar essa função de fazer estremecer a língua se essa condição persistir.

A filosofia da linguagem de Wittgenstein é denunciadora e reveladora da importância do silêncio na vida do homem, como espaço destinado à metafísica e lugar onde tudo quanto não é possível ser explicado acontece. Como afirma em forma de conclusão no seu *Tractatus* (TLF/IF 2011: 7):

“Acerca daquilo de que não se pode falar, tem que se ficar em silêncio.”

Também Deleuze justifica a importância desse exterior da linguagem, ou de todas as linguagens, da sua veracidade e verdadeiro valor, como forma de colocar em causa aquilo que está no interior de todas as linguagens e de como a arte e a poesia podem assumir esse lugar privilegiado. Deleuze diz que a nova linguagem, resultante da tensão da situação comunicacional inicial, não é uma outra linguagem, mas ela está para lá desta, pertencendo ao mesmo tempo à proposição que lhe deu origem (CC 2000: 152-153-154):

“Os dois aspectos efectuam-se segundo uma infinidade de tonalidades, mas sempre juntos: um limite de linguagem que estende toda a língua, uma linha de variação ou de modulação estendida que leva a língua àquele limite. E do mesmo modo que a nova língua não é exterior à língua, o limite assintótico não é exterior à linguagem: ele é o *exterior* da linguagem, não está fora da linguagem. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura com palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras expelisses agora o seu conteúdo, visão grandiosa ou sublime audição. O que é específico nos desenhos e nas pinturas dos grandes escritores (Hugo, Michaux...), não é que essas obras sejam literárias, porque não o são de todo; elas acedem a puras visões, mas referem-se ainda à linguagem na medida em que constituem um fim último desta, um exterior, um avesso, um lado de baixo, marca de tinta ou escrita ilegível. As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam, dividindo-se e compondo-se. As palavras fazem silêncio.(...) *Quando a língua está tão estendida* que começa a gaguejar, ou a murmurar, ou a balbuciar..., *toda a língua atinge o limite* que lhe esboça o exterior e se confronta com o silêncio. Quando a língua é assim estendida, a linguagem sofre uma pressão que a leva ao silêncio. O estilo – a língua estrangeira na língua – é feito dessas duas operações, ou então será preciso falar de não-estilo, como Proust, dos ‘elementos de um estilo vindouro que não existe?’ O estilo é a economia da língua. Frente a frente, ou frente com costas, fazer gaguejar a língua, e ao mesmo tempo levar a linguagem ao seu limite, ao seu exterior, ao seu silêncio. Isto seria como o *boom* e o *krach*. (...) quando é preciso destruir o eu, não basta certamente ser um ‘grande’ escritor, (...)”

Esta condição de estar aquém da linguagem manifesta-se como transcendental e cabe ao artista manter-se neste domínio inacessível pela acção humana. Ele situa-se num espaço/tempo aquém destas conexões do agir humano e só aí pode ser o agente produtor ou emancipador da vivência e consequentemente do conhecimento humano. Esta é a zona silenciosa que lhe permitirá a liberdade, mas só será possível através da

anulação do sujeito ou da negação do ser. É uma procura de ética pura, de uma existência transcendental à qual assistimos na arte e à qual tantas vezes os próprios poetas e artistas aludem, constituindo o seu objectivo primordial. Também na política deveria ser esse o objectivo, o da procura de uma atitude ética pura, sem conceitos determinados *a priori*, despidos de ser, de existência, de acção, numa tentativa de isenção total de valores. Seria este o grande objectivo de Wittgenstein no dia em que deveríamos deitar fora a escada depois de ter subido por ela.

Somos então, nós humanos, um pequeno ponto de passagem que vimos através da arte deixar a nossa herança, marcar o nosso tempo para as gerações futuras, garantindo a sobrevivência da espécie através da língua, essas conexões infinitas entre todo o agir humano que a arte, ao fazer “gaguejar”, como dizia Deleuze, pode ao mesmo tempo fazer renascer?

A arte, sendo eterna e sobrevivendo ao homem, como afirma Deleuze,¹ ao fazer morrer, faz renascer, como a borboleta, pela metamorfose que perpetua a vida, renovando-a, ao questioná-la, devolvendo-lhe o silêncio inicial. A exemplo da personagem de *Justine* de Sade, diz Deleuze (CC 2000: 146-149):

“É o que acontece quando a gaguez já não incide sobre palavras preexistentes, sendo ela própria que introduz as palavras que afecta; estas já não existem independentemente da gaguez que, por si própria, as selecciona e as liga. Já não é a personagem que é gaga ao falar, é o escritor que devém *gago da língua*: ele faz gaguejar a língua enquanto tal. Uma **linguagem** afectiva, intensiva, e já não uma afecção daquela que fala. (...) A língua treme com todos os seus membros. Há aí um princípio de uma compreensão poética da própria língua: é como se a língua estendesse uma linha abstracta infinitamente variada. A questão coloca-se assim, mesmo em função da pura ciência: *pode-se progredir se não se entrar nas regiões que estão longe do equilíbrio?* (...) O mesmo é dizer que um grande escritor é sempre como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo que seja a sua língua natal. No limite, as suas forças vêm-lhe de uma minoria **muda** desconhecida, que pertence só a ele. É um estrangeiro na sua própria língua: ele não mistura outra língua à sua língua, ele talha na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste. Fazer **gritar, fazer gaguejar, balbuciar, murmurar** a língua nela mesma.” (Negritos meu)

É assim que, no humano, esse sair do determinado ou o desviar-se do previsto, proporcionado pela arte - pelo sentido de humor ou do riso -, é uma espécie de gaguejar “da certeza” em que assenta o conhecimento humano e por isso caracterizada pela transgressão e irreverência que a coloca no exterior de qualquer linguagem, ou seja, no domínio do silêncio ou daquilo que está aquém da linguagem. O surgimento da arte moderna afirma-se por esse corte com o previsto, por essa supressão da eloquência e do

¹ Informação recolhida na entrevista: Gilles Deleuze, *Création Artistique in Conference "Mardis de la fondation"*, March 17 th, 1987, <http://www.youtube.com/watch?v=c33wfOqeyOo>

discurso e pelo restabelecimento do verdadeiro papel da arte - o do silêncio, tal como na filosofia e como afirma Wittgenstein no final do *Tractatus*.

Mas também Nietzsche acentua a característica silenciosa da arte, pois o seu pensamento propõe o afastamento do ser humano em busca da sua condição mais natural, que ele associa a um estado mais primitivo do homem próximo da sua condição animal, recusando a moral e os costumes e colocando-os em causa. A busca de uma *Genealogia da Moral* constitui o seu grande empreendimento nesse sentido e é nesta obra que defende um afastamento do *ruído* que poderá influenciar a acção e moral humana, quando diz (GM 2000: 131-132):

“Uma obscuridade arbitrária, talvez; uma fuga de si próprio; uma retracção face ao ruído, à veneração, aos jornais e às influências; um pequeno emprego, um quotidiano, qualquer coisa que esconde mais do que põe em evidência; (...) Porque nós, filósofos, precisamos antes de mais de sossego relativamente a uma coisa: o ‘hoje’. Veneramos o que é silencioso, frio, nobre, distante, passado, ou seja, tudo aquilo cujo aspecto não obriga imediatamente a alma a defender-se e a fechar-se...”

O estatuto que Wittgenstein atribui ao silêncio no final do *Tractatus* é afinal poderoso e denunciador. Ele é essencial para a vida humana porque está nele contida a própria essencialidade da sua existência, tal como o é a arte enquanto elemento exterior ao sistema, ganhando essa dimensão libertadora de elementos empíricos e ruidosos, que afastam o homem da sua condição mais humana e natural.

Deleuze fala-nos deste estado silencioso, que eu diria *livre*, no Capítulo V de *Crítica e Clínica*, em *Bartleby*, que encontraremos também em Pessoa ou Helder, onde a eloquência do silêncio é por vezes tão arrasadora que conduz indubitavelmente à ideia de morte.

Também no filme *Persona*, realizado em 1966, por Ingmar Bergman, a anulação de uma das personagens permite a colocação dessa máscara que esconde, ou por outro lado revela o sujeito, transformando-o no outro que lhe devolve a sua própria imagem de *si*.

Procurarei mais adiante estabelecer uma relação entre a obra artística e a procura incessante do artista em libertar-se dos seus vários eus, assim como a sua tentativa para seguir a máxima nietzschiana em “tornar-se aquilo que é”, que na maioria das vezes passa pela utilização de uma máscara, também com carácter nietzschiano, como acontece com Paula Rego, como forma de anulação do sujeito. Mas também, pela

mesma razão, a condução do artista para temáticas que se encontram próximas da morte ou no limiar da fronteira dessa temática, como podemos encontrar também na pintura de Paula Rego.

Capítulo II.

A morte e o intervalo em busca do silêncio

A designação atribuída em 1992 por G. H. von Wright e Heikki Nyman ao segundo volume dos *Últimos Escritos Sobre a Filosofia da Psicologia*, “O Interior e o Exterior”, que constitui a segunda parte dos Estudos Preliminares para a segunda parte das *Investigações Filosóficas*, resume numa só frase o pensamento de Wittgenstein e as suas reflexões a partir de 1948, sendo que este conceito de interior e exterior é recorrente na sua filosofia. Wittgenstein dedicou-se ao estudo desta dicotomia nestes seus últimos três anos de vida de uma forma mais exaustiva, autonomizando-os e descolando-os de outros problemas filosóficos que havia abordado anteriormente.

Assim, nos seus últimos manuscritos que dão origem à edição dos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, vemos que as explicações causais que procura para uma análise da acção do homem têm sempre relação com o ser humano enquanto ser psicológico, ou seja, é uma abordagem que não pode ser empreendida fora da psicologia, sendo que o seu verdadeiro objectivo seria de facto ultrapassar esse aprisionamento da acção humana que consequentemente limita a linguagem. Seria, pois, o seu empreendimento primordial ultrapassar essa dicotomia entre o interior e exterior, que aprisionam a humanidade e a sua visão do mundo num ponto de vista solipsista, impuro, descrito por Merleau-Ponty no seu ensaio (OE 1997: 20), que cito na p. 16.

A procura de uma vivência absolutamente ética, transparente e neutra, desconstruindo a própria linguagem e escavando por detrás da acção humana é então o principal objectivo da filosofia de Wittgenstein. A conclusão do *Tractatus*, que nos remete, nesse sentido, para o silêncio, e consequentemente para uma vivência artística, é, afinal, a conclusão de toda o pensamento do filósofo e a condição essencial da existência humana. Se não, vejamos a sua afirmação já em 1947 (MS 134, 154-155, citado por Nuno Venturinha em LV 2011: 12) onde parece reafirmar esta ideia:

“É correcto dizer que as minhas investigações são caracterizadas por uma espécie de inutilidade [Zwecklosigkeit]? – Não quero dizer que não possam servir para nada, mas que não são feitas pronunciadamente com vista a uma fim. É isto um caso de ‘l’art pour l’art?’”.

Nesta reflexão de Wittgenstein, tantos anos após o *Tractatus*, parece-me retomada a ideia da filosofia enquanto silêncio, remetendo simultaneamente para a ideia

da arte como necessidade de afirmação existencial desse estado silencioso, cuja mensagem/missão está para lá da sua função, aquém da própria linguagem e portanto, da existência humana, assumindo um carácter transcendental.

Muitos são os autores que remetem para a arte essa grandiosa missão de abarcar toda a humanidade, tornando assim possível dar voz ao silêncio para o qual nos remete o final da obra de Wittgenstein. No seu ensaio de 1960 diz Merleau-Ponty assim (OE 1997: 26):

“A pintura (...) confere existência visível ao que a visão profana crê invisível, faz com que não necessitemos de um ‘sentido muscular’ para ter a volumetria do mundo.”

Dando de certa forma ênfase estrutural a esta ideia de carácter etéreo e ao mesmo tempo eterno da arte - sendo ela própria essa visão do mundo sob o ponto de vista da eternidade, pretendido por Wittgenstein -, temos o exemplo do discurso de Deleuze, segundo o qual o artista/criador não trabalha por prazer mas sim porque tem de o fazer, colocando o artista ao nível de uma existência estética, a que se deu aqui o nome de silenciosa, sendo que este silêncio é aquilo que caracteriza o homem na sua essencialidade. A arte, e neste caso a obra de Paula Rego, será, assim, o espaço para materializar algo de novo, para a criação de uma nova vida. A “arte pela arte” é em si mesma uma metamorfose criadora carregada de uma energia silenciosa, que confere poder à obra de Rego através de uma atitude masoquista implícita na sua pulsão de vida e morte, como uma necessidade de sobrevivência, transportando-nos para a ideia de vontade e de desejo, de Deleuze, e que a pintora justifica assim:

“pinto porque é mais forte que eu.”

Tendo em conta que com esta atitude silenciosa Paula Rego de certa forma se aproxima de uma existência antropomórfica, anulando o seu eu social, adquire toda a pertinência analisar características de parte da obra de alguns autores, em paralelo com a artista, como as de Herberto Helder e Fernando Pessoa, na sua proximidade à filosofia de Wittgenstein, designadamente pela sua busca de anulação do eu, desconstruindo o criador da obra, tentando localizar-se num espaço que fica aquém da linguagem. As suas obras estão realmente próximas da verdadeira acepção da vida e de uma antropologia natural do homem. Esta é uma questão à qual retornarei no capítulo seguinte, integrando-a numa análise de uma antropologia natural do homem na sua relação com o sadismo e masoquismo, presentes na obra de Paula Rego.

Regressando à ideia de dicotomia interior/exterior, que encontramos de forma quase transversal no pensamento de Wittgenstein, ela parece-me verdadeiramente essencial para esta análise e encontramos-la muito presente também noutros autores como Nietzsche que nos fala da arte como objecto infractor do “conjunto social”. A arte, para Nietzsche, ao mesmo tempo que protege o homem de um estado selvagem, aprisiona-o nesse mesmo estado social, institucional, e cabe a esta condição poética humana fazer estremecer a linguagem, rompendo essa barreira de modo a ganhar distância relativamente a esse ponto de vista solipsista ao qual o homem está inexoravelmente condenado. Quando isso acontece, regressamos à condição humana original, um estado selvagem, onde não existe o medo, a culpa, o dever, mas que ao mesmo tempo nos conduz para a temática de uma morte silenciosa, utilizando a expressão de Freud, tão presente na poesia de Pessoa, Helder e, sobretudo, em Paula Rego.

A poiésis presente na obra de arte será assim o resultado material desse movimento do pensamento que transcende o autor da obra, onde este se encontra com o *si* original e consequentemente com a essência de toda a humanidade. Seria afinal a verdade do mundo e aquilo que para Nietzsche significa a expressão “torna-te aquilo que és”. Na citação de Merleau-Ponty sobre as palavras de Paul Klee podemos também perceber essa missão atribuída à arte e à condição do próprio artista, enquanto meio produtor da mesma (OE 1997: 29):

“Eu pinto, talvez, para me emergir. (...) Aquilo que se chama inspiração deveria ser tomado à letra : há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração do Ser.”

Mais à frente, Merleau-Ponty refere-se ainda ao carácter silencioso da pintura enquanto fala dessa sua missão de confundir todas as “nossas categorias” elevando-a ao estatuto de uma busca constante para os conceitos instituídos, no sentido de Wittgenstein em busca de uma antropologia natural do homem, e de Nietzsche que investe na procura de uma genealogia da moral como podemos observar nos seus escritos (GM 2000) em que se refere à pintura como um desdobramento onírico de essências carnisais, que nos constituem, onde se fundem conceitos como essência/existencia, imaginário/real, visível/invisível.

O artista é, assim, um “infractor” que terá de se encontrar nesse exterior das instituições e das linguagens, mas, também no exterior de si mesmo, libertando-se ao infringir a regra, repensando a “fórmula” (GM 2000: 79):

“...o infractor é antes de mais alguém que ‘fractura’, alguém que quebra um contrato e a palavra dada, e que o faz *contra o conjunto social*, contra todos os bens e benefícios da vida em comum, dos quais disfrutara até então.”

A expressão utilizada por Deleuze no capítulo V, mas também no capítulo anterior, acerca das “Quatro fórmulas poéticas que poderiam resumir a filosofia kantiana” (CC 2000: 43) é em tudo idêntica e parece descrever o empreendimento de Nietzsche em busca de uma genealogia da moral ou de uma sociedade sem fórmulas instituídas, ou impostas. Quando Bartleby opta pelo “I would prefer not to”, ele remete-se ao silêncio, procurando a sua própria genealogia, indo à origem do si, fora de uma identidade fabricada pela moral ou pela “fórmula”. É constante também a utilização da expressão “procedimento” em Deleuze indicando não apenas uma regra a seguir mas uma atitude pré-definida por um determinado grupo.

Ao longo da história da humanidade, e conseqüentemente da arte, temos várias formas de aceder a essa condição humana mais primitiva que nos transportará para uma existência artística de que alguns autores falam e que constitui essa anulação do si aprisionado pela linguagem, aproximando o homem da sua animalidade. Como diz Mia Couto (2009), utilizando a expressão de James Joyce, uma “caosmologia”, que nos proporciona a relação com o mundo informe e caótico, em que a nossa vida podia ser todas as vidas e em que o mundo ainda esperava por um destino, uma espécie de “caos seminal”, que remonta a um momento divino em que “estivemos tão fora de um idioma que todas as línguas eram nossas”. O escritor fala-nos ainda do sonho como acesso a essa outra língua que não é falável e, portanto, como instrumento para aceder ao que se encontra aquém da linguagem.

Deleuze refere o sonho dizendo que os sonhos podem ser devoradores e que estes são uma “imensa vontade de poder” - aludindo ao ideal de Nietzsche. Afirma ainda que cada um de nós é vítima dos sonhos que nos “podem devorar”. Mas, daquilo que entendo das palavras de Deleuze, este “devorar” que os sonhos nos provocam não é mais do que a ideia de anulação do sujeito, o nosso eu social, onde vivem a moral, a culpa, o medo, a vingança e a morte, tão presentes na obra de Paula Rego, onde a esfera do social e da psicanálise tantas vezes se tocam. Ao mesmo tempo, o sonho parece ser aquele espaço/tempo onde a fronteira entre o exterior e o interior se torna mais ténue e por isso mais afastado dessa visão aprisionada pela linguagem, aproximando-se de uma visão artística.

Na sua análise do *Livro do Desassossego* e da poesia de Bernardo Soares, Ricardina Guerreiro toca ainda nesse aspecto focando o sonho como uma espécie de transformação do ser, numa atitude de renúncia através da metamorfose (DLPE 2004: 42-43):

“O sonho seria, por isso, a porta de entrada para a alteridade (consentida e procurada) mundo de fuga e, em última instância, de regresso. A partir do sonho se constrói ‘um devir-outro e só depois um devir heteronímico’. Seguindo o fluxo das sensações provocadas pelo sonho a partir de uma percepção que se torna central e é selecionada pelo sujeito que nela se embala e empurra, numa espécie de consciência inconsciente.”

O sonho em Paula Rego adquire também esse devir que transforma as personagens despindo-as do seu eu social ou, numa análise sob outro ponto de vista, colocando-lhes uma máscara, tantas vezes em forma de fábula, para que, dessa forma, seja possível aceder à sua essência animal.

Já em 1922 Wittgenstein deixava testemunho sobre as suas dúvidas acerca dos valores da humanidade, dando conta das suas preocupações éticas, fazendo-o através do sonho, instrumento desconstrutor da moral humana. Em *Luz e Sombras* o filósofo põe em causa a ética numa insistente associação entre luz e sombra, em que a primeira representa o saber, a pureza, a espiritualidade, a verdade obtida pelo filosofar e a segunda associada às trevas, ao medo, ao julgamento e, assim, à moral.

Mas ainda reflectindo sobre o pensamento de Deleuze, e permanecendo nesta ideia dicotómica entre interior e exterior, o filósofo fala-nos da arte como uma espécie de contra informação, que todavia só será efectiva se for um acto de resistência. Distinguindo a obra de arte do suporte comunicacional ou da função informativa, ele está precisamente a elevá-la a esse estatuto silencioso, aquém da linguagem. Elege-a sobretudo como um acto de resistência contra a comunicação e informação instituídas (ou contra as linguagens), sendo que a informação é a linguagem imposta pelo poder e vai deste modo de encontro à ideia de Nietzsche (GM 2000: 22):

“(e o direito senhorial de dar nomes às coisas é tão grande que podemos considerar a própria origem da linguagem como expressão do poder dos que dominam e que, ao dizerem ‘isto é isto’, colocam com um dado som o seu selo sobre dada coisa, sobre dado acontecimento, e nesse momento tornam tal coisa ou tal acontecimento por assim dizer propriedade sua).”

Deleuze diz-nos que todo o acto de resistência é, de certa forma, uma obra de arte, e por isso se aproxima do conceito de Nietzsche, pela vontade de poder, pelo sonho, mas também de uma ideia de poíesis, da qual é exemplo a atitude de Bartleby.

Diria que a arte é a materialização de uma existência artística ou mesmo política denunciadora, que se caracteriza pela ruptura dessa relação causa/efeito, como veremos adiante numa declaração de Rancière, mas que ao mesmo tempo vai de encontro ao desejo de Wittgenstein em observar os elos de ligação da linguagem através da lógica, obtendo a forma ética e estética de ver o mundo presente no *Tractatus* e nas *Investigações Filosóficas*. Por outro lado, aproximando-se do objectivo de Wittgenstein, a *Genealogia da Moral* seria para Nietzsche a obra que dá sentido ao todo, detendo-se na questão da origem do bem e do mal, afastada de qualquer conceito apriorístico, numa procura de estruturação da consciência moral da humanidade (GM 2000: 9):

“Graças a um escrúpulo que me é peculiar e que não gosto de confessar, já que diz respeito precisamente à moral, ou seja, a tudo aquilo que neste mundo e até hoje foi exaltado debaixo do nome de moral (...) graças a esse escrúpulo a minha curiosidade, tanto quanto a minha desconfiança, foram desde cedo obrigadas a deter-se na questão de saber afinal *qual a origem* das nossas noções de bem e mal.”

Rancière fala-nos desta denúncia da relação causal que faz parte da humanidade e que no fundo acaba por constituir toda a filosofia de Wittgenstein, e da importância da obra de arte e do artista nesta ruptura (U 2010: 52):

“(...) O fundo do problema é simples de expressar: a política da arte própria ao regime estético se caracteriza pela ruptura mesma da relação causa/efeito. A deusa não quer nada e o herói dos Doze Trabalhos está em repouso. É preciso não fazer arte para fazer arte e não fazer política para fazer política. O que a política da arte produz não é a passagem de uma ignorância a um saber e de uma passividade a uma atividade. O operário da construção tem tanta necessidade de ‘ignorar’ sua condição quanto de conhecê-la. Pois conhecer também quer dizer reconhecer e consentir, enquanto ignorar também quer dizer não mais reconhecer a regra do jogo, não mais aderir à configuração de um mundo. E ele também precisa adquirir uma certa ‘passividade’. Pois, a quem é ativo com suas mãos pede-se, em geral, que seja passivo quanto ao resto, tanto que ele precisa cessar a atividade dos seus braços para adquirir a atitude ‘passiva’ daquele que contempla o mundo. Uma arte crítica deve portanto ser, à sua maneira, uma arte da indiferença, uma arte que construa o ponto de equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade.”

A afirmação de Rancière, acima transcrita, “É preciso não fazer arte para fazer arte”, mostra como o movimento artístico é algo que estará aquém da linguagem e, portanto, numa tensão constante entre a dicotomia interior/exterior, colocando em causa a “fórmula” instituída, apropriando-me aqui propositadamente do conceito de fórmula, utilizado repetidamente por Deleuze na sua análise de *Bartleby*, capítulo V de *Crítica e Clínica* (CC 2000: 98):

“A fórmula germina e prolifera. Em cada ocorrência é o assombro em redor de *Bartleby*, como se tivéssemos ouvido o Indizível ou o Imparável. E é o silêncio de *Bartleby*, como se tivesse tudo dito e esgotado de uma só vez a linguagem. Em cada ocorrência temos a impressão de que a loucura cresce: não ‘particularmente’ a de *Bartleby*, mas em redor dele, e principalmente a do advogado que se lança em estranhas proposições e comportamentos mais estranhos ainda.”

Poder-se-ia dizer que a arte é, assim, segundo Rancière, a própria política, e eu concluo assim que, ao reconfigurar a experiência, a ação humana, ela goza desse estatuto de supressão da linguagem, num espaço solitário onde habita o silêncio.

O silêncio de Bartleby, no entanto, analisado por Deleuze, não se manifesta simplesmente pela supressão da palavra, mas acima de tudo por uma atitude transgressora de “colocar-se fora” das regras aceites por um determinado grupo, no exterior daquilo que seria considerado aceitável. Ao questionar a moral, ele põe em causa toda a sua genealogia, de uma forma nietzschiana, colocando-se não apenas nos limites da linguagem, mas aquém desta, numa atitude ética que lhe confere uma existência artística, vivendo a vida como a obra de arte, pretendida por Nietzsche e também Wittgenstein.

Nesta atitude de renúncia encontro também uma espécie de niilismo que confere superioridade social a Bartleby, como se o silêncio fosse revelador de um poder, tal como acontece em Bernardo Soares no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. O Bernardo Soares, escriturário, apagado, silencioso e submisso é ao mesmo tempo poderoso pela espécie de “fórmula” de querer “não querer” da qual Bartleby ou Justine, de Sade, partilham. Na literatura de Sade, e mesmo naquilo que define o sadismo, ao contrário do masoquismo, a outra parte, ou seja, a vítima, assume sempre a posição do “não querer”, de contrariar as novas regras impostas pelo jogo de linguagem sádico, o que lhe permite por um lado a negação do seu eu anterior e o nascimento ou revelação de um outro eu, adaptado ao novo jogo. Ao mesmo tempo, adquire novas regras morais que a libertarão, a cada momento para uma espécie de renascimento do eu, comparável a uma ascese constante e repetitiva, que em Sade assume o delírio da infinidade descritiva das cenas em formato circular incessantemente, como se cada uma das histórias formassem círculos concêntricos e como se a sua autonomia se afirmasse pela repetição. Já na linguagem masoquista, o parceiro do jogo como que assina uma espécie de contrato verbal e afasta-se desta posição renunciadora de negação do “não querer” do jogo sádico. Daí poderemos concluir que na diversidade da linguagem pictórica de Paula Rego encontramos ambas as situações, como mostrarei mais adiante, pois muitas das suas personagens não manifestam qualquer espécie de negação em relação à cena em que participam; antes sim, parecem fazer parte deste jogo contratual entre personagens. A atitude sádica, estará, essa sim, conectada com a própria artista em relação ao seu público.

A obra de Paula Rego tem estas duas vertentes de aproximação e afastamento com o seu alvo no lugar do observador, pois, naquilo que se encontra para além da história, ela terá que ter esse carácter sádico e masoquista que Ruth Rosengarten encontrou nas histórias, mas ao mesmo tempo terá que ser essencialmente um meio para atingir esse fim no espectador. Paula Rego pretende provocar-nos, ferir-nos com as suas histórias. Ela não quer apenas contar uma história. As suas mulheres não pertencem ao passado, pois elas estão no presente, elas são as mulheres que observam a obra. Aquelas mulheres e aqueles homens somos nós, hoje, e devemos ficar brutalmente afectados por isso. Como diz a própria pintora (Ribeiro 2010):

“Temos essa tradição oral que vem do passado, de uma beleza mórbida. Essa beleza só existe aqui e tem a ver com a vida portuguesa de agora – não tem a ver só com o passado.”

Essa é aliás a sua função política, a sua principal característica, de colocar-se aquém da linguagem e, silenciosa, manter-se nela. É a mais pura acepção da fenomenologia da experiência artística. O sujeito mantém-se na obra mas ao mesmo tempo afasta-se da mesma.

Mas será de alguma forma possível este afastamento do sujeito em relação à sua obra, esta imparcialidade pretendida por artistas e filósofos como Wittgenstein e Nietzsche, onde este último, na sua busca de uma génese para uma moral pura e isenta dizia assim (GM 2000: 119-120):

“Sem dúvida, o melhor a fazer é sempre separar o artista e a respectiva obra, o suficiente para que não o tomemos a ele tão a sério como tomamos a obra. Afinal ele é apenas a condição prévia da obra, o ventre materno, o terreno, em certas circunstâncias será também o esterco e estrume, no qual, do qual nasce a obra. Assim sendo, o autor é, na maior parte dos casos, algo de que temos que nos esquecer, se queremos ter o prazer da obra.”

Vimos já que vivemos encarcerados num ponto de vista singular, que aprisiona a própria linguagem, ou as linguagens, da qual só o silêncio nos poderá libertar. A arte, a filosofia, a poiesis são esse silêncio denunciador e revolucionário, que nos permite estar aquém e aceder ao que não é contemplado pela linguagem. Cabe ao artista, mas também ao filósofo ou ao poeta, libertar-se da escada depois de ter subido por ela, como pretendia Wittgenstein, ou caminhar com os pés descalços como era o desejo de Santo Agostinho.

Em *Bartleby*, e perante a análise de Deleuze, vimos que a sua atitude lhe possibilitou um silêncio poderoso, vivendo a vida como obra de arte, ascendendo a uma existência artística.

A heteronímia pessoana seria também essa atitude de renúncia ao seu próprio eu, um passo aquém da linguagem na direcção desse silêncio denunciador como diz Ricardina Guerreiro (DLPE 2004: 39):

“A heteronímia pessoana, feitora de ditos e destinos, seria esse outro passo, simultaneamente mais para fora, enquanto objectivadora de outros poetas e outros escritos, e, mais para dentro, enquanto desveladora dos simultâneos alcances da palavra, sempre inalcançável.”

Miguel Tamen remete-nos para a ideia de que o nascimento do primeiro heterónimo de Pessoa teria surgido com um episódio simulado pelo poeta em que havia sido lançado fogo a uma casa de campo, onde este teria morrido.² Esta teria sido uma notícia falsa criada por Pessoa, com vista à divulgação pela comunicação social para que, através de uma morte encenada do criador, pudesse dar vida aos heterónimos. Anulando-se, ao dar vida a Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis, Fernando Pessoa está a permitir que a parte de si silenciosa se mantenha fora da linguagem, permitindo-lhe uma observação e a criação de certa forma isenta e imparcial das suas personagens que têm essa capacidade de esconder a identidade do autor que lhe deu vida, ao silenciá-lo. Na minha opinião, o seu poema “O intervalo” é essa tentativa de aceder ao domínio do *para lá de* ou o que está *para além do* domínio da linguagem. O poeta quer prescindir do seu eu para que seja possível descrever o mundo “tal como ele é”, tal como Wittgenstein tenta empreender na sua luta por uma visão objectiva do mesmo, como o confirma a análise de Ricardina Guerreiro ao “silêncio” e interlúdio de Bernardo Soares (DLPE 2004: 132):

“O silêncio do espaço-tempo entre um qualquer fragmento e outro novo qualquer pesa como um infinito rodeante e redondo, envolvente e mudo e ameaçadoramente prenhe de verdade – *e é tal a verdade toda no seu horror profundíssimo de a desconhecermos*. (...) O intervalo é esse espaço da *outra coisa* que sempre, como um paralelo vivo, acompanha Bernardo Soares – *chego a tocar com a sensação do corpo um conhecimento metafísico (...) das coisas*. (...) O intervalo é o não dizível, o *in-conformável*, irredutivelmente exterior à consciência que o presente; espaço de mistério e de absoluto, demarca cada dito pela fronteira da sua incapacidade.”

Desta forma, também a poesia de Herberto Helder se aproxima da percepção do mundo sob o ponto de vista da eternidade, desejado por Wittgenstein. Um relacionamento com a dimensão da nossa interioridade que segundo ele só seria possível através da poiésis, pois para tal o filósofo tem que se tornar poeta para se ver a si próprio e compreender a natureza humana. Essa dimensão poiética é a chave do pensamento humano e segundo o meu ponto de vista dá-se através do silêncio possível

² Informação recolhida na no 5.º Seminário do Projecto *Estranhar Pessoa*, na Comunicação “Fogo Posto”, no dia 11 de Outubro de 2012.

em poesia e na arte em geral. O silêncio do final do *Tractatus*. Como disse atrás, Pessoa silenciou o seu próprio eu dando vida aos heterónimos. Helder buscou também esse silêncio como o apogeu da expressão poética colocando-se na posição correcta para ver o mundo e assim falar acerca da humanidade. A consciência de Helder de que a literatura não cumpre de forma plena a expressão da verdadeira essência humana leva a que o poeta atribua ao silêncio essa missão, pelo que a sua aproximação à conclusão de Wittgenstein no final do *Tractatus* é evidente. Esta conclusão parece legitimar a citação de uma mesma frase, em dois dos textos de *Photomaton & Vox*, “Movimentação errática” e “Antropofagias”. Segundo Ana Lúcia Guerreiro (D 2009: 10-11):

“O silêncio anunciado por Herberto Helder não se verificou em 1968, mas os anos que se seguiram pautaram-se pela expansão do exercício metapoético de andar enamorado pela ‘dissolução’ da literatura e de participar na profecia do seu ‘fim’. O crime arvorado pelo poeta não operou a carnificina silenciadora da obra, mas transformou-a. O trabalho poético passou a configurar-se como uma nomeação efusiva da morte, vendo ‘o suicídio de vários lados’. (...) Após 1968, mais do que encontrar o fim, a obra de Herberto Helder alimentou-se dessa nomeação, debruçando-se sobre o seu próprio corpo e perpetuando a existência nessa mesma especulação. A metapoesia pode ser a ideia por detrás do título *Antropofagias*. (...) Também a publicação de *Cobra* (1975-76) equacionou a ideia da morte poética e da tendência literária para apontar a falibilidade expressiva. Assim se compreende que o poeta questionasse a validade de uma citação de tal poema: ‘o que é citável de um livro, de um autor? Decerto, a sua morte pode ser citável. E, sobretudo, o seu silêncio.’”

Há na poesia de Herberto Helder uma vontade de encontrar o que está para lá da linguagem e é esse o seu exercício poético que procura escavar nessa cosmética da língua no mesmo sentido que Nietzsche buscou uma Genealogia da Moral. Em Helder, como em Nietzsche mas também Pessoa, vemos que essa busca termina quando encontrada a condição animal humana ou mesmo a própria temática da morte.

É desta forma que a morte encenada por Fernando Pessoa se aproxima da temática da morte da literatura em Helder ou ainda da própria atitude literária de Sade, que nos transporta aos locais mais subterrâneos da alma humana, longe da moral e dos costumes instituídos. Uma tática utilizada também em Paula Rego, como iremos ver mais adiante.

A morte, sendo pela alusão ou pela própria representação, não é no entanto uma situação de fim em si mesmo; ela é sobretudo uma espécie de metamorfose criadora em que uma personagem se anula para encarnar uma outra, como acontece no filme de Bergman (*Persona*, 1966) em que Alma e Elisabeth Vogler se fundem passando a partilhar uma só existência. Mas também uma ideia muito presente em Pessoa (LD 2006: 52): “Que coisa morro quando sou?”, perpetuando a ideia de que a morte é o

nascimento de uma nova vida, o que, de certa forma, alude à ideia de eternidade e ao mesmo tempo ao conceito de uma visão do mundo sob o ponto de vista da eternidade. É uma ideia que poderemos relacionar com o conceito niilista tão criticado por Nietzsche, mas que ao mesmo tempo, visto como uma espécie de metamorfose, não deixa de estar ligado de certa forma a uma vivência artística da própria vida, uma vez que associando este niilismo ao ideal ascético esta forma silenciosa de estar no mundo poderá ser a atitude de renúncia empreendida por Bartleby, uma espécie de “I would prefer not to” que nos remete para o silêncio. Tal como em *Justine*, de Sade, em que a personagem adquire uma vida em busca de um ideal ascético, também as mulheres silenciosas de Paula Rego poderão ser associadas a esta alegoria da vida. Uma transformação metamorfoseada, presente na obra de Pessoa, da qual nos fala também Ricardina Guerreiro (DLPE 2004: 57-58) e onde voltamos a encontrar a noção de alegoria:

“o corpo que se dá para significar *outro* é ao mesmo tempo um corpo valorizado e esquecido. Valorizado enquanto privilegiadamente capaz de significar, e esquecido enquanto apenas significante de outro: ‘Exactamente’ por apontarem para outros objectos, esses suportes de significação são investidos de um poder que os eleva a um plano mais alto (...). Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado (...)”

Ainda Ana Lúcia Guerreiro (D 2009: 10), citando a obra de Herberto Helder menciona o poeta que pretende “levar a linguagem à carnificina, liquidar-lhe as referências à realidade, acabar com ela – e repor então o silêncio.” O poeta defende o silêncio como a expressão poética pura e assim a visão do mundo aspirada por Wittgenstein, encarregando-se dessa luta pela superação da literatura num movimento de autoconhecimento, quebrando os limites da linguagem, que transportariam Helder para a temática silenciosa da morte. Malroux dizia sobre a arte que esta seria a única coisa que resistia à morte, concedendo-lhe o carácter de eternidade pretendido por Wittgenstein.

Em Helder, como em Pessoa, vemos essa vontade de atingir o silêncio. Mas este silêncio, como nos diz Pessoa, é sobretudo o intervalo pretendido pelo poeta, esse espaço do indizível situado entre os limites da linguagem, do qual a humanidade se encontra refém. A quebra desses limites e desse ponto de vista único seria aquilo que Wittgenstein pretendia, essa ruptura com as barreiras do nosso mundo na tentativa de uma visão panorâmica e livre. Uma percepção do mundo sob o ponto de vista da eternidade, onde a humanidade aparecesse como apresentação e não como explicação nem representação.

Parece persistir aqui um paradigma que advém desta tentativa de desconstrução do eu no sentido de atingir uma visão verdadeira do mundo, aproximando-nos do nosso estado mais primitivo, mais animal.

CAPÍTULO III.

Sadismo como ferramenta para uma arte anarquista

O sadismo de Paula Rego, silencioso, que, para Freud, manter-se-ia no inconsciente, é aquilo que nos aproxima desse estado mais primitivo da existência humana. Essa condição antropomórfica é, afinal, a antropologia natural do homem e que se afasta de conceitos como o medo, a culpa, a vingança, como diz no final da sua entrevista Paula Rego (Meneses 2010):

“tenho medo do medo... ensinaram-me coisas que deram face ao medo e tudo isso me acompanha desde aí... as imagens do passado... a culpa? a culpa é da memória.”

O medo e a culpa, que a pintora associa aqui à memória são no fundo conceitos morais impostos e que ela coloca em causa no seu trabalho, questionando de uma forma de certo modo perversa todas as hierarquias instituídas. Ao fazê-lo, aproxima-se suficientemente de uma ideia política muito ligada ao anarquismo, que defende a abolição de qualquer autoridade social construída e uma natural aproximação à ordem original dada pela natureza, análoga à busca de Wittgenstein e de Nietzsche em busca de uma antropologia natural do homem como em Woodcock (A 1962: 6-12):

“A essência da ideia de abolir a autoridade implica uma limpeza da maioria das instituições proeminentes de uma típica sociedade moderna, e o ponto forte dos escritos anarquistas sempre foi a sua crítica incisiva de tais instituições (...) Todos os anarquistas, penso eu, aceitariam a proposição de que o homem naturalmente possui em si todos os atributos que o tornam capaz de viver em liberdade e acordo social. Podem não acreditar que o homem é naturalmente bom, mas acreditam veementemente que o homem é um ser naturalmente social. A sua sociabilidade é expressa, de acordo com Proudhon, num sentido imanente de justiça, que é totalmente humana e natural para ele (...)” (Tradução minha)

A obra de Paula Rego tem, acima de tudo, essa função política e social pois é através dessa atitude provocatória que a pintura estabelece uma relação com o espectador e adquire um carácter sádico, sendo condição para que este se sinta de tal forma afectado que reaja perante uma sociedade que não pode deixar que um país volte para trás quarenta anos. Esse é o objectivo de Paula Rego na sua atitude sádica e masoquista (encontrada na iconografia da sua obra mas também assumida pela própria), que é, afinal, a aproximação do homem à sua condição animal, essa existência mais pura, como nos fala Ana Lúcia Guerreiro (2009), ou que constitui a obra de Herberto Helder, em busca do silêncio, ou de Fernando Pessoa, à procura do *intervalo* (LD 2006).

Ou como em Justine a quem Sade, numa atitude perversa e sádica, para com a personagem, mas também para com o leitor, confere uma existência estética, ou artística, porque silenciosa, em busca de um ideal ascético nietzschiano. É uma característica que também encontramos na poesia de Baudelaire (As Flores do mal, 1857) que, como Paula Rego, pretende arrancar o espectador à sua inércia trazendo-o para o interior da obra, como dá conta ainda Ricardina Guerreiro (DLPE 2004: 129):

“O ‘procedimento de choque’, que Benjamin desvela em Baudelaire como um dos instrumentos inovadores da sua poesia maldita, agride o leitor com essa força (*energeia*) que a modernidade toma, desencantada e clarividente, como puro objectivo. Como consciência que, acordada, bate à porta do leitor para o arrancar ao adormecimento e à indiferença: ‘Hypocrite lector, mon semblable, mon frère!’.”

Paula Rego estabelece também esta atitude sádica, arrancando-nos da ordem social; ela descobre o nosso ego, passeia na nossa memória, onde moram o medo e a culpa, apelando para que não voltemos ao passado, e diz quando a entrevistam (Meneses 2010):

“Castigo-as vez após vez após vez... Quando as pinto eu gosto muito de fazer mal a elas, de fazer-lhes mal..., então à D. Violeta estou sempre a fazer-lhe mal. Nunca me pacifiquei com ela pois preciso dela para a castigar. É algo sádico.”

E mais à frente afirma ainda:

“As maldades que eu faço às outras pessoas? Vinganças, ciúmes...traição! Nunca faço diabruras com piada... faço sempre a sério. As mulheres gostam muito mais da perversidade do que os homens. Nós queremos que eles gostem de nós, mas isso às vezes não é vontade de nos vingar.”

Este não é um castigo inocente, uma vez que o próprio conceito de culpa, ou – *Schuld* – na língua materna de Nietzsche, como o próprio diz na sua *Genealogia da Moral* (GM 2000: 67) encontra-se ligado à ideia de dívida. Em Paula Rego essa “dívida” é sanada pelo castigo que impõe às suas personagens, mais uma vez numa atitude assumidamente sádica.

Abordei nos capítulos anteriores a ideia da obra de arte como missão política, cujo objectivo será arrancar o espectador a uma realidade construída e encenada, à proporção de uma sociedade apriorística, delineada pelos instrumentos poderosos de uma classe dominante, a qual é desconstruída por Nietzsche na sua *genealogia*, mas também por Deleuze quando insere o conceito de informação numa dessas estratégias instrumentais. A arte, e o artista como agente criador, numa atitude análoga ao “I would

prefer not to” de Bartleby, ou ainda nessa espécie de explosão de energia criadora equivalente ao Gregor na *Metamorfose* de Kafka, que *Justine* de Sade encarna ciclicamente, terão de se munir de instrumentos que permitam aceder a este silêncio denunciador de uma forma verdadeiramente eficaz.

Wittgenstein pretende uma análise do mundo de carácter panorâmico, como um pássaro em voo, cabendo ao artista pairar sobre o mundo no seu acto criador, pois só ele consegue aceder à sua essência, numa espécie de acordo epistemológico obtido pela observação do particular mas que lhe permite o conhecimento geral da acção humana. Uma mundividência que só a transcendência de *si* poderá proporcionar. Ao apreender uma realidade particular e fragmentada, ele apreende o mundo tal como ele é, na direcção de uma ética e estética transcendentais. A análise lógica de Wittgenstein traduz no pensamento filosófico essa visão artística do mundo e reproduz na sua essência aquilo que se passa numa tela, absorvendo no particular o universal. Como Velásquez em *Las Meninas* - obra que referi anteriormente colocando numa tela toda a essência do mundo, ou como na experiência científica, por exemplo, em que o estudo de um átomo ou de uma célula e das suas microscópicas conexões e comportamentos nos podem dar a verdadeira essência dos seus comportamentos na globalidade, alcançando a mundividência pretendida por Wittgenstein. Na obra de arte, como na obra de Paula Rego, é esse particular que nos permite uma espécie de visão sinóptica acerca do mundo de que fala o filósofo e que, ao mesmo tempo, parece adivinhar já o final do *Tractatus* remetendo para o silêncio toda a filosofia e a tentativa de compreensão da acção humana e, conseqüentemente para uma vida como obra de arte ou como forma silenciosa de aceder a essa transcendentalidade não disponível através da linguagem, ou das linguagens (TLF/IF 2011: 122):

“Um das fontes principais de incompreensão reside no facto de não termos uma *visão panorâmica* do uso das nossas palavras. A nossa gramática não se deixa ver panoramicamente. – A representação panorâmica facilita a compreensão, a qual de facto consiste em ‘vermos as conexões’. Daí a importância de se encontrar e de se inventar *termos intermédios*.”

Para Wittgenstein a linguagem é apreendida na sua prática, ou seja, na sua acção ou uso funcional, tal como uma criança aprende a língua materna ou, como afirma a própria Paula Rego indo ao encontro desta ideia: “I draw the thing into existence - I can only think through doing”. O filósofo distingue-se de outros pensadores ou do próprio paradigma evolucionista da antropologia britânica e de Frazer, cuja visão Wittgenstein critica assim (ORD 2011: 45):

“A explicação histórica, a explicação como uma hipótese de evolução, é só *uma* espécie de resumo dos dados – a sua sinopse. Assim como também é possível ver os dados na sua relação uns com os outros e resumi-los numa imagem geral, sem fazê-lo na sua forma de uma hipótese sobre a evolução temporal.”

O filósofo afirma ainda que devemos compreender as relações da acção humana, apropriadas pela linguagem, procurando os elos intermédios, através da obtenção de uma visão panorâmica do mundo (idem):

“O conceito de apresentação panorâmica tem para nós a mais fundamental importância. Ele marca a nossa forma de apresentação, a maneira como vemos as coisas. (Uma espécie de ‘visão do mundo’ tal como é aparentemente típica do nosso tempo. Spengler”

Neste desejo de observar os elos de ligação da linguagem através da lógica, Wittgenstein obtém a forma ética e estética de ver o mundo presente no *Tractatus* e nas *Investigações Filosóficas*. Por outro lado, aproximando-se do objectivo de Wittgenstein, a *Genealogia da Moral* seria para Nietzsche a obra que dá sentido ao todo, detendo-se na questão da origem do *bem* e do *mal*, afastada de qualquer conceito *a priori*, numa procura de estruturação da consciência moral da humanidade (GM 2000: 9):

“Graças a um escrúpulo que me é peculiar e que não gosto de confessar, já que diz respeito precisamente à *moral*, ou seja, a tudo aquilo que neste mundo e até hoje foi exaltado debaixo do nome de moral (...) graças a esse escrúpulo, a minha curiosidade, tanto quanto a minha desconfiança, foram desde cedo obrigadas a deter-se na questão de saber afinal *qual a origem* das nossas noções de bem e mal.”

Diz Wittgenstein (TLF/IF 2011: 124): “A filosofia deixa tudo ser como é”. Concluo assim que será na arte que vamos encontrar a mundividência e transcendentalidade sendo também isso que torna a obra de arte imortal e eterna, como nos diz Deleuze.¹ É esta eternidade da arte que a aproxima daquilo que é mais natural no homem; a sua essência faz parte da verdadeira acepção humana e de uma antropologia natural do homem, da sua ligação eterna à natureza e aos elementos. O homem é terra, ar, fogo, água e o vento, que Eduardo Chillida explora esteticamente. A obra artística está tão próxima do vento e conseqüentemente da natureza, pela sua imprevisibilidade e mais uma vez por se aproximar da experiência do riso e do cómico que confere eternidade à existência humana e por isso a arte é absolutamente necessária para o homem, perpetuando uma efemeridade e eternizando a presença humana no mundo. Quando Chillida começa a olhar a substância fluída que se transforma em ferro antes de o esculpir, é como se regressasse às coisas antigas e ao estado mais primitivo da natureza humana. O artista, na sua acção sobre o mundo, transporta o sonho do silêncio e da musicalidade. Chillida trabalha o ferro e no seu forjar estabelece o domínio sobre o

medo ou a culpa e encontra nos sentimentos ligados à sua animalidade e natureza humana a verdadeira liberdade.

O artista tem de calar-se, como fez Bartleby, colocando-se do lado do silêncio e adquirindo esse estado convalescente de que nos fala Baudelaire (que citarei mais à frente). São vários os mecanismos que permitem ao actor/agente artístico adquirir esse estado que tão erradamente se designa no senso comum de inspiração. Ele é, antes de tudo, um estado de expiração de si, pois permite-lhe acima de tudo libertar-se do mundo e fazer emergir uma essencialidade que lhe é inerente e que é no fundo comum a toda a humanidade. É, mais uma vez, uma situação dicotómica entre interior e exterior, da qual trata Wittgenstein nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, onde o filósofo conclui finalmente o seu pensamento na busca de uma mundividência.

A forma como uma criança apreende a língua materna será esta aprendizagem vivencial, adquirindo o conceito pelo interior do jogo de linguagem, ou seja, fazendo parte dele, daquele jogo e não de nenhum outro. Os jogos são adquiridos através do seu uso, debruçamo-nos sobre as palavras ou sobre outros elementos dos jogos de linguagem observando as ocasiões em que são usados, como diz Wittgenstein (AC 1991: 17):

“Se chegássemos a uma tribo estrangeira, cuja linguagem não conhecêssemos de todo, e quiséssemos saber que palavras correspondiam a ‘bom’, ‘ótimo’, etc., a que coisas prestaríamos atenção? Prestaríamos atenção a sorrisos, gestos, comida, brinquedos.”

Em Paula Rego é frequente o regresso à infância, não apenas na unidade pictórica das suas obras e no culminar do processo de criação das suas personagens, tantas vezes meninas transformadas em mulheres, mas também na atitude da própria pintora nas suas inúmeras declarações e entrevistas. Verificamos que o seu sarcasmo, e de certa forma inocência meticulosamente construída, carecem da culpa e do juízo de valor tão presentes na vida adulta. Esta é uma forma de libertação que adquire o mesmo peso do “I would prefer not to” de Bartleby, colocando-se à margem das regras ou, se quisermos, no espaço aquém da linguagem reservado ao silêncio. Será, assim, o estado convalescente ou de retorno à infância, um mecanismo ou estratégia tão necessário para o artista e para Paula Rego, como descreve Baudelaire (PVM 2006: 16):

“Imagine-se um artista que estaria sempre, espiritualmente, no estado de convalescente, e teréis a chave do carácter do Sr. G. Ora, a convalescença é como o retorno à infância. O convalescente, tal como a criança, goza, no mais elevado grau, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo por aquelas que são aparentemente mais triviais (...) A criança vê tudo como se

fosse uma *novidade*; está sempre *ébria*. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos inspiração, do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. Ousarei ir um pouco mais longe; afirmo que a inspiração tem certa relação com a *congestão*, e que todo o pensamento sublime é acompanhado de um impulso nervoso, mais ou menos forte que ressoa até ao cerebelo. (...) Mas o génio não é senão a *infância reencontrada*, sem restrições, a infância dotada agora, para se exprimir, de órgãos viris e de espírito analítico, que lhe permitem ordenar o conjunto de dados involuntariamente recolhidos. É a esta curiosidade profunda e sem cuidados que se deve atribuir o olhar fixo e **animalescamente** extático diante do *novo*, seja ele qual for (...)" (Negrito meu)

Verificamos ainda que na citação anterior Baudelaire alude ainda à condição animal do próprio artista como forma de aceder a esse estado primitivo e puro, sem conceitos apriorísticos, que irá estar tão presente em Paula Rego, ligado a uma atitude sádica e masoquista, aproximando-a da obra de Sade, onde Justine sofre constantes metamorfoses, renascendo ciclicamente, como acontece na própria natureza, sempre relacionada com uma percepção infantil, ou quase ingénuo do real, como mais uma vez afirma Baudelaire (PVM 2006: 20):

“E as coisas que renascem sobre o papel, naturais e mais que naturais, belas e mais que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria acabou de ser extraída da natureza. Todos os materiais com que a alma se entupiu diferenciam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada, que é o resultado de uma percepção *infantil*, quer dizer, de uma percepção aguda, mágica à força da ingenuidade!”

Mas ainda reflectindo sobre os instrumentos que permitem ao artista colocar-se nesse *aquém da linguagem*, Paula Rego utiliza a máscara para aceder a essa condição mais primitiva da humanidade, adquirindo uma espécie de estratégia nietzschiana, (PABM 1999: 59):

“Cada espírito profundo necessita de uma **máscara**, graças à interpretação permanentemente falsa, quer dizer, *superficial*, de cada palavra sua, de cada um dos seus passos, de cada sinal de vida.”

Paula Godinho (MMS 2011) refere que a primeira máscara que encontramos no ser humano é o seu próprio corpo, mas que, para além disso, uma das primeiras manifestações de máscara como forma de o ser humano se “outrar”, ou libertar-se da sua personalidade, será precisamente a fábula, tão presente na obra de Paula Rego. A máscara é, aliás, um dos mecanismos que melhor permitirá aceder ao silêncio e Rego utiliza-a, de várias formas, frequentemente.

André Gago, actor e colaborador do IELT³, convidado por Paula Godinho a prestar o seu testemunho sobre a experiência da colocação da máscara em teatro, diz

³ IELT - Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Departamento de Antropologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

que a colocação desta faz com que o corpo do actor deixe de fazer os movimentos próprios daquela pessoa, adquirindo outra personalidade (MMS 2011: 38):

“Porém, não seria verdadeiro dizer que víamos a máscara com o corpo deste ou daquele companheiro, porque na verdade, quando essa presença se manifestava plenamente, os corpos também não pareciam corresponder àqueles que conhecíamos. Continuamos, é certo, a poder identifica-lo entre os demais: uns são mais fortes, outros mais esguios, uns braços são femininos e outros masculinos. Mas é como se algo na forma como se movimentam os tornasse até certo ponto irreconhecíveis, como se pertencessem a outra pessoa.”

Esta função de esconder, associada ao revelar das características múltiplas individuais, encontra-se presente também na reflexão de Ricardina Guerreiro sobre a obra *Pessoana*, precisamente sobre o papel da máscara como elemento libertador do ser, possibilitando um afastamento da linguagem, numa atitude de renúncia que ao mesmo tempo julgo aproximar Bernardo Soares da atitude de *Bartleby* (DLPE 2004: 113-114):

“Enquanto a poesia, pela sua concretude imagética alheia à abstracção racionalizante, tem a liberdade de seguir o seu curso (liberdade acentuada pela modernidade na libertação da rima e da norma), sendo-lhe dado até o estatuto maior como evento da desvelação possível do ser, a prosa dificilmente pode libertar-se da discursividade consequente com que sempre expôs o *logos* tradicional (...) Bernardo Soares surge assim, na escrita, como espectacularidade de si na dramática encenação da distância que de si o separa e a escrita surge, em Bernardo Soares, como a pele indespível, a **máscara** permanente de um variado actor.” (negrito meu)

Parece-me ainda que também o sonho, de certa forma como um canal para o inconsciente, tem um papel importante no encontro do *si* criador, que permite uma libertação de conceitos apriorísticos encarceradores. É no sonho que tantas vezes o silêncio é denunciador, como aconteceu no sonho de Wittgenstein de 1922 (*Luz e Sombras*). Ou como na obra de Paula Rego a pintora encontra a possibilidade de aceder ao mundo panoramicamente, sendo ainda conduzida tantas vezes para a temática da morte, numa aproximação constante a Helder e Pessoa. O sonho permitirá, assim, como diz Baudelaire, “desposar a multidão” ou, segundo concluo, o caminho da solidão necessária ao silêncio e de uma atitude Bartlebiana de renúncia (PVM 2006: 18):

“A sua paixão e a sua profissão é a de *desposar a multidão*. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconsciente, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito.”

Nas suas fantásticas *Conversas com Wittgenstein*, Bouwsma relata-nos uma particular reflexão do filósofo sobre as diferenças entre as cidades e a periferia destas, ideia que eu gostaria de transportar para aquilo que se passa na mente humana e pensar assim uma sobre o papel do nosso inconsciente. Partindo da ideia que a pulsão de morte

é aquilo que está na raiz do todo pulsional da acção humana, talvez seja preciso concluir que esse elemento escapa tanto à consciência quanto ao inconsciente, que desses dois sistemas apenas apreendemos os efeitos daquela raiz, efeitos de uma finalidade arcaica e cega, uma espécie de força bruta e mecânica que se instila através de seus derivados (Monzini). Assim, o conceito de periferia, utilizado metaforicamente por Wittgenstein, seria esse inconsciente cru, sem conceitos estabelecidos, longe de uma moral ou “cosmética” apriorística ou aquilo que o filósofo descreveu como a cidade, com os seus semáforos e a sua toponímia próprias (CW 2005: 81):

“Mas hoje, não. Quando insisti com ele a esse respeito, acerca daquilo que o fizera mudar, reflectiu, e disse a seguir que gradualmente acabara por ver que a vida não é o que parece. Calou-se por minutos. Depois disse: É assim: Na cidade, as ruas estão bem traçadas. E andamos pela direita, e temos semáforos nos cruzamentos, etc. Há regras. Quando saímos da cidade, continua a haver estradas, mas já não há semáforos. E quando vamos mais longe, já não há estradas, nem semáforos, nem regras, nada que nos guie. Não há senão bosques. E quando regressamos à cidade, podemos ter a impressão de que as regras são falsas, de que não deveriam existir regras, etc. Nada disto me esclareceu muito. Mais tarde, enquanto caminhávamos, ele disse: ‘vem a ser mais ou menos assim. Se você tem uma luz, eu digo-lhe: Siga-a. Pode ser que acerte. Mas decerto que com a vida na cidade não acertará.’ Penso que compreendo isto. E penso que compreendo também qualquer coisa da imagem de há pouco. A cidade é a vida da acção exterior. Podemos dispor aí de guias simples. Mas fora da cidade há a força selvagem da natureza, os desejos, as emoções. E que faremos, então? E não será a cidade um lugar superficial?”

A ideia de Wittgenstein, mais próxima da condição humana original e da própria psicologia do que possa parecer, bem como de uma procura de uma genealogia da moral nietzschiana, estará também intimamente ligada à ideia de morte silenciosa em Freud com a qual iniciei este capítulo e que me parece persistir transversalmente na obra de Paula Rego. Ao considerar que a pulsão de morte opera silenciosamente dentro do ser vivo no sentido da sua destruição, Freud justifica na dicotomia eros/tanatos a superação dessa tendência natural de morte. Ao negar a vida, o homem aproxima-se inevitavelmente de uma morte silenciosa, aderindo a uma espécie de niilismo natural que o aproxima do seu inconsciente mas, ainda assim, do processo criador que lhe permite uma metamorfose constantemente regeneradora. É uma atitude niilista de certa forma libertadora, da qual partilha Justine, Bertleby ou Elisabeth Vogler, em *Persona*, 1966, de Ingmar Bergman. Os processos sádico e masoquista, de certa forma, contribuem para esse fim e em Paula Rego essa atitude tem uma relevância visível e estrondosa. Como Bernardo Soares, este encontro com o inconsciente e com esta força bruta de energias – conceito de Freud – é na verdade o momento em que o artista, ou o homem, o ser criador, toca o ser, o momento silencioso que permite a acepção de toda a dimensão humana, o silêncio. Tal podemos concluir também a partir das palavras de

Ricardina Guerreiro, que reflecte sobre o tédio, conceito ao qual associa uma espécie de condição niilista (DLPE 2004: 119):

“O tédio surge em relação ao permanente exercício de escrita como paragem, involução desertificante, cessação do impulso significador, regresso ao nada, ao antes do antes, ao nunca. É no entanto, no auge desse processo niilista, que o fecho de si, consigo e com o mundo, de repente, *desabrocha* nos *musicais abismos* da literatura.”

Em *Justine*, Sade cria uma personagem que é ao longo da obra silenciada, implorando o sentimento de misericórdia, tanto da parte das personagens que encontra como da parte do leitor, a quem o autor tenta manipular justificando a *tortura* (neste caso literária) à qual irá ser submetido mais tarde (J 2007: 14):

“Que mal pode haver em se escrever uma coisa cujo resultado, para sábio que a leia frutuosa e utilíssima lição da submissão do poder da providência ou a fatal advertência de que, o mais das vezes, é para nos ensinar o caminho do dever, que o Céu atinge, mesmo ao nosso lado, a criatura que sabemos ter cumprido melhor o seu dever? Tais são os sentimentos que vão presidir os nossos trabalhos e é na consideração desses motivos que ao leitor pedimos indulgência perante os sistemas erróneos colocados na boca das nossas personagens...”

A personagem de Sade é enganada consecutivamente, erguendo-se de novo e voltando a acreditar numa recompensa à sua virtude, sendo o silêncio o preço a pagar. Em busca desse ideal ascético, ela é vítima, mas por outro lado, porque detém a virtude e a moral, fazendo constantemente um juízo de valor em relação aos outros, julga-se superior a eles, o que lhe dá uma sensação de distinta grandiosidade. Apesar de vítima, em troca do silêncio, ela detém a virtude que lhe concede a capacidade poderosa da metamorfose que a faz renascer de uma forma cíclica, algo que é comum às personagens de Rego e à própria dinâmica criadora incessante da capacidade de regeneração artística da pintora.

Tal como Paula Rego, também Sade ironiza ao longo da sua obra. Um profundo tom sarcástico e subversivo faz parte da sua literatura e é ele quem tortura Justine para seu próprio prazer e para provocar o leitor, deleitando-se com isso no seu sadismo denunciador. Explora nesta obra toda a dimensão e complexidade da psicologia humana, pondo em causa a dicotomia feminino/masculino, racional/irracional, corpo/espírito, bem/mal, mais uma vez uma oposição de pares interior/exterior, mas também de concavo e convexo, como em Eduardo Chillida, quebrando assim a barreira que separa a literatura da filosofia. Mas acima de tudo Sade explora a diferença entre prazer e dor, até que ponto a dor não significa prazer e em que medida o prazer não resulta da dor? Nós próprios, leitores ao longo da obra somos alvo dessa experiência,

porque existem momentos em que a descrição das cenas macabras poderão causar verdadeiro prazer, ou, não sendo assim, porque continuaríamos a ler até ao final? Sade inicia este *diálogo* com o leitor na sua introdução começando por tentar criar uma falsa empatia, uma sarcástica justificação para a tortura à qual o leitor vai ser submetido mais tarde (J 2007: 14).

Vemos que nesse parágrafo Sade descreve a sua obra ao leitor, numa primeira tentativa de interagir com ele, passando mais tarde a provocá-lo num acto de sadismo. Ele irá repetir as cenas macabras infinitamente e o receptor da mensagem, mesmo tendo a tentação de abandonar a obra, continua até ao final, numa atitude masoquista.

Como referi anteriormente, também Baudelaire não se afasta da ideia de uma humanidade animalizada e deste modo sádico de interagir com o leitor. (PVM 2006: 50):

“O crime, cujo gosto o animal humano extraiu do ventre da sua mãe, é originalmente natural. A **virtude**, pelo contrário, é *artificial*, sobrenatural, pois foi preciso, em todos os tempos e em todas as nações, deuses e profetas para ensinar à humanidade **animalizada**, tendo o *simples* homem sido impotente para a descobrir.” (Negrito meu)

É de notar em Baudelaire a semelhança com a terminologia de Sade e a semelhança dos próprios conceitos de “virtude”, associada ao *bem* e à moral, e de *mal*, próximo da nossa condição animal e portanto do estado do humano à nascença, que nos conduz à ideia da violência do nascimento e do ventre materno mas, também, de uma ordem natural das coisas próxima do pensamento anarquista que julgo fazer parte da atitude subversiva de Paula Rego. Também em comum com Sade a citação que encontraremos a seguir, quando Baudelaire se dirige propositadamente ao leitor da obra, interpelando-o e provocando-o numa atitude de assumida ironia, que acontece também em *Justine*. Persiste ainda a forma sarcástica de descrever as cenas da vida “moderna”, quotidiana, neste ensaio sobre a arte e o tempo, retratadas pelo pintor imaginário, que relata a sua própria contemporaneidade. Mas, tal como Sade, também ele interage de uma forma provocatória com o receptor da sua obra arrancando-o a uma passividade perigosa à medida que o arrasta para o interior da obra (PVM 2006: 57):

“Na verdade, não é para satisfazer o leitor, nem para os escandalizar, que lhe coloquei diante dos olhos semelhantes imagens; num e noutro caso teria sido faltar-lhe ao respeito. (...) E, na realidade, retomando esta ideia de passagem, a sensação geral que emana de todo este bricabraque contém mais tristeza do que divertimento. Aquilo que faz a beleza particular destas imagens é a sua fecundidade moral. Elas estão plenas de sugestões cruéis, ásperas, que a minha pena, ainda que acostumada a lutar contra as representações plásticas, pode apenas, talvez insuficientemente, traduzir.”

A narrativa de Baudelaire nesta obra trata de uma descrição exaustiva da vida como ela é, a vida do pintor, do sujeito que se encontra “mergulhado” nela, fazendo assim a apresentação da história natural do homem, para o qual inventou a personagem imaginária do senhor G (que representa a condição humana). Mas por outro lado, esta obra tem a capacidade de se apropriar do processo criativo (da dimensão do pensamento que leva a cabo a obra de arte) acabando por ser esse movimento do pensar, esse representar da vida (a vida do senhor G). Assim, a verdadeira dimensão desta obra de Baudelaire é traçar esta dimensão da existência humana, em que o homem é ao mesmo tempo artista e actor no mundo, estando simultaneamente cá e lá, dentro da linguagem e fora dela. Mais próxima da afirmação de Wittgenstein no *Tractatus* (5.6) do que aquilo que numa primeira leitura possa parecer. Esta dimensão que Baudelaire conseguiu captar é sugerida logo à partida pelo título da obra, em que “O pintor da vida moderna” sugere não apenas a situação vivencial do sujeito, mas também a dimensão da representatividade da vida, ou a arte. Nesta narrativa encontra-se também presente a dimensão tridimensional que segundo Merleau-Ponty caracteriza a fenomenologia do espírito. Mas também uma linguagem crua e áspera, na direcção de situações macabras e uma certa primitividade que a aproxima da condição mais animalesca humana, próxima do seu estado emotivo primordial, perto daquilo que Sade realizou em *Justine* e, portanto, uma certa atitude sádica também presente em Baudelaire.

Também Nietzsche defende esta condição animal como essencialidade para definição da memória humana, para uma genealogia da humanidade, sendo aqui o papel da memória verdadeiramente essencial, o que leva a concluir que a arte e o artista silenciosos são a peça fundamental para o registo do horror e a dor como condição para a inscrição dos factos na memória e consequentemente na genealogia humana. Sendo que, desta forma, o macabro, o grotesco, o terrífico e a representação da dor seria a forma mais directa de afectar a nossa memória e assim registar a mensagem histórica. (GM 2000: 63-64):

“Como é que se faz uma memória do homem animal? Como é que, num entendimento embotado e obtuso, virado para o instante, num ser que é todo ele corpo e esquecimento, se consegue imprimir qualquer coisa que possa permanecer presente? (...) Para que uma coisa permaneça, aplica-se com ferro em brasa! Só fica na memória o que não para de doer. (...) Cada vez que a nossa atitude se torna ‘grave’, é o passado que nos inspira e se agita dentro de nós, o passado mais longínquo, mais profundo e mais doloroso. Sempre que o homem entendeu que era preciso constituir memória, nunca o conseguiu fazer sem sangue, sem martírio, sem sacrifício.”

Mas ainda Ricardina Guerreiro aludindo à capacidade de registo de factos na memória humana, sempre através da dor, aproximando-nos de uma condição animal mas também da compreensão da existência de um sadismo ou masoquismo que encontramos em (DLPE 2004), refere-se ao “arrastar” da linguagem, puxando-a ao seu próprio limite para que assim lhe seja possível descobrir a sua musicalidade e o silêncio. Recorre ainda à metáfora da descoberta de um grande livro, que será sempre o “avesso” de um outro, só possível de ser compreendido através do silêncio e, acrescenta, do sangue – ao que acaba por conferir um estatuto dramático próximo de Sade e Nietzsche.

Assim, na sua atitude de infligir dor na memória do espectador, Paula Rego, numa atitude sádica para com o seu público⁴, utiliza uma técnica análoga à técnica de alavanca, expressa na filosofia de Wittgenstein (AC 1991) onde está explícita a ideia de concomitância, procurando uma relação causal. O que a pintora pretende é gravar na memória do observador uma determinada dor e numa atitude sádica mas com um objectivo político, interagindo e arrancando-o à sua inércia, à sua passividade. Faz todo o sentido, assim, analisar a sua obra tendo em conta a filosofia de Wittgenstein, já que para o filósofo, toda a linguagem surge na acção humana. Paula Rego inventa uma nova forma de comunicar, fazendo “gaguejar” a língua através do seu silêncio denunciador, mergulhado na condição mais primitiva e animalesca de cada um de nós, próxima do desejo e do instinto, ao nível do inconsciente, funcionando como uma espécie de alavanca, provocando uma reacção causal não explicada pela física (AC 1991: 39-40):

“As pessoas diriam que no caso de detecção de um mecanismo existe também concomitância. Mas é esta necessária? Limito-me a seguir o fio até à pessoa que está no outro extremo. Suponham que havia um supermecanismo no sentido em que havia um mecanismo dentro do fio. Mesmo que houvesse um tal mecanismo não adiantaria nada. Reconhecemos a detecção de um mecanismo enquanto detecção de um tipo especial de reacção causal. (...) Detectar um mecanismo é apenas encontrar concomitâncias. Afinal tudo pode ser reduzido à concomitância. A física não explica nada. Descreve apenas casos de concomitância. Com ‘Não há nenhum supermecanismo’ poder-se-ia querer dizer ‘Não imagine que existem mecanismos entre os átomos no caso de uma alavanca. Não há ali mecanismos nenhuns’. (Está-se a tomar por boa a imagem atomística). Onde nos conduz isto? Estamos tão habituados a esta imagem que é como se todos tivéssemos visto átomos.”

Com a ideia de Wittgenstein concluo que a explicação causal tem como base relações de concomitância, que, não sendo visíveis, são forças que poderão funcionar

⁴ Meneses 2010: “Temos essa tradição oral que vem do passado, de uma beleza mórbida. Essa beleza só existe aqui e tem a ver com a vida portuguesa de agora – não tem a ver só com o passado.”

como se explica a relação entre os dois extremos de uma alavanca. Poderemos assim dizer que a relação entre a causa e efeito de uma relação masoquista é uma situação prevista e de certa forma confere o poder de controlar por parte de quem inflige dor. Ao relacionar-se com o observador da forma que o faz Paula Rego, ela tem esse objectivo em consideração e fá-lo de uma forma consciente tornando-se na mulher poderosa através do seu silêncio sádico. Na minha opinião Wittgenstein consideraria que se este é um mecanismo onde encontramos um conjunto de fenómenos e causas concomitantes, é, então, a origem da verdadeira experiência estética. O que Paula Rego pretende com a sua atitude é na verdade obter por parte do leitor da sua obra uma reacção estética. Podemos considerar que o sadismo e o masoquismo são estratégias e parte dessa existência estética, fazendo da vida uma obra de arte, tal como pretendia Nietzsche e também Wittgenstein (AC 1991: 34):

“Talvez a coisa mais importante relacionada com a estética seja aquilo a que se pode chamar as reacções estéticas, e.g. descontentamento, repugnância, desconforto.”

As reacções estéticas das quais fala Wittgenstein estão ligadas em Paula Rego a uma procura de afectação por parte do observador da sua obra, exacerbando esse desejo com uma atitude sádica e masoquista em relação ao mesmo. Deleuze (SM 1973: 18) diz-nos sobre a obra de Sade que “As violências suportadas pelas vítimas são apenas a imagem duma violência testemunhada pela demonstração”. Ora, é precisamente na procura dessa cumplicidade entre o autor da obra e o observador da mesma que se dá a verdadeira experiência estética encontrada por esta cumplicidade, em que a demonstração e o desenho, neste caso, são apenas o veículo, o meio para atingir este fim, esta reacção no espectador. Na concepção e terminologia de Wittgenstein a obra de arte seria essa espécie de conexão, mas ela é a vida em si, enquanto tal, pois é nesta reacção do espectador, nesta sensação, que está a vida e a verdadeira aceção da linguagem, sendo a arte que lhe descobre os limites. Seria para Deleuze a gaguez da língua proporcionada pela experiência estética. Em Sade, a cumplicidade encontrada com o leitor, através da demonstração das atrocidades descritas na sua obra, bem como em Paula Rego, na sua pintura.

Ainda em relação à questão do masoquismo, parecem-me muito importantes as considerações que Wittgenstein faz (AC 1991: 36-37), pois falam-nos da relação causa-efeito em que considera a questão da dor como uma espécie de mecanismo. Poderá induzir-nos para a questão do masoquismo ser uma espécie de tentativa de controlo de

uma determinada situação. Controlo da máquina pelo homem, neste caso controlo do corpo, pela indução de dor, em que o homem, ao saber a causa dessa dor, pode adquirir uma espécie de superioridade que lhe confere poder. A autonomia desta relação num mecanismo de causalidade parece assim ser uma manifesta vontade de poder nietzschiana, mas que Wittgenstein descreve assim (AC 1991: 59-60):

“Enigmas estéticos – enigmas decorrentes dos efeitos que as artes têm sobre nós. (...) Podemos no entanto sonhar com a predição das reacções dos seres humanos face, por exemplo, às obras de arte. Se imaginarmos que esse sonho se realiza, não teremos por isso resolvido aquilo que sentimos como **perplexidades estéticas**, ainda que possamos ser capazes de predizer que um dado verso de poesia agirá sobre uma dada pessoa de um dado modo. Aquilo que realmente queremos, resolver enigmas estéticos, são certas comparações – o agrupamento de certos casos. Existe uma tendência para se falar do ‘efeito de uma obra de arte’ – sensações, imagens, etc. depois é natural perguntar: ‘Porque está a ouvir este minuete?’, e há uma tendência em responder: ‘Para obter tal e tal efeito.’ E será que não interessa o minuete em si? – ouvir *isto*: qualquer outro serviria?”

No trabalho de Rego, apesar da forte ligação entre a artista e o observador, a obra é muito importante para uma relação causa efeito. A pintura teria de ser aquela e não outra para obter o efeito pretendido. Como no esquema da alavanca, a obra de arte está no centro dessa relação, constituindo o ponto de contacto que estabelece aquilo a que Wittgenstein chamou de concomitância, ela é esse ponto onde a tensão é maior e onde a energia do pintor concentra todos os pontos que irão causar a apreciação estética. Como se fosse o ponto de confluência onde a dicotomia interior/exterior acontece, ou onde é materializado este ponto de vista unilateral e solitário da experiência humana. A obra de arte seria, assim, o ponto onde deixamos de estar sozinhos para nos fundirmos com o mundo, o ponto de encontro entre dois mundos e, por isso mesmo, o toque ou a linha tangente dos limites da linguagem, a tangente entre dois círculos que se deslocam até à sua fusão um no outro. Como duas bolas de sabão a flutuar no espaço e que, ao tocar-se, rebentam, explodindo. Essa explosão é na verdade a experiência estética.

CAPÍTULO IV.

O silêncio ensurdecedor da arte de Paula Rego

Esta ideia será o ponto de partida para pensar três características da obra de Paula Rego, onde se insere a própria pintora como fazendo parte de uma existência estética (artística), um dos grandes objectivos de Wittgenstein, tal como de Nietzsche e Deleuze, fazendo da vida uma obra de arte.

As três vertentes silenciosas na sua obra prendem-se, desde logo, com esse estado silencioso da pintora, numa atitude provocatória e sádica para com o espectador, onde se encontram paralelismos com Justine do Marquês de Sade (2007), obra que conduzirá à ideia de morte, quer numa analogia ao ideal ascético de Nietzsche quer à aproximação do conceito de morte silenciosa de Freud, sendo que esta temática é transversal à obra de Paula Rego. Por outro lado, existe na sua obra a utilização da arte como representação do indizível, numa busca do silêncio, que se aproxima de Herberto Helder e Fernando Pessoa ou daquilo que é na verdade o fito dos poetas, como “impossíveis tradutores de sonhos”, como diz Mia Couto no seu impressionante texto: “Línguas que não sabemos que sabíamos” (2009). Esta busca, em Paula Rego, adquire também o carácter de afirmação da crença como registo pictórico da metafísica. Por último, encontram-se ainda na sua pintura ícones silenciosos, como acontece com a série mulher-cão, de finais dos anos 80, animal silenciado para se aproximar dessa existência antropomórfica, na direcção da história natural do homem, que Wittgenstein explora. Mas encontramos também um silêncio que funciona como uma máscara, tal como acontece com a utilização da máscara em teatro (Godinho 2011), para desviar a atenção do espectador para outros aspectos importantes da pintura e, principalmente, servindo essa função de apelo social e alerta político, que constitui a maior característica da sua obra, algo que se encontra representado pelo tema do passado e da memória.

Na obra de Ruth Rosengarten *Contrariar, Esmagar, Amar – A Família e o Estado Novo na Obra de Paula Rego* (2009), a autora faz uma análise à obra da artista recorrendo a fontes biográficas, onde o passado e a memória são de extrema importância. A memória, aliás, é uma forte componente na obra de Paula Rego e um dos maiores pontos de apoio da sua pintura. Cabe à memória a responsabilidade pela

formação da moral e dos conceitos apriorísticos que Paula Rego tenta desconstruir. Não será por acaso que uma das obras que constituem a charneira entre duas fases decisivas do seu percurso artístico é “O Tempo – Passado e Presente”, de 1990, onde a representação de tempo e espaço adquire uma importância primordial. Essas duas variantes não irão jamais desligar-se da sua pintura, quer pelo carácter metafórico que adquirem, num campo aparentemente histórico, quer pela sua vertente mais ligada à exploração da mente humana, o espaço da psicanálise, onde a memória persiste e sem a qual não teríamos o nosso espaço ontológico e antropológico. Ruth Rosengarten (2009) analisa as personagens das histórias de Rego, conferindo-lhes um significado histórico, enquadrando-as no ambiente político da época em que a pintora deixa de viver em Portugal, partindo para Londres. Porém, centrando o seu trabalho essencialmente numa análise do passado, ela estará a limitar a função que assiste à arte e que, como se pretende mostrar neste estudo, é primordial. Na verdade, a obra de Paula Rego não nos fala apenas de histórias do passado. Ela terá que ser, acima de tudo, apropriada pelo presente, pois, mais do que nunca, faz sentido que nos toque e que nos cause aquele terror e afectação que a pintora pretende expressar pictoricamente, assumindo mesmo posições políticas violentas. Nos dias de hoje, tal como há quarenta anos atrás, é urgente que a arte cause em nós essa reacção que a obra de Paula Rego pode provocar.

A obra “O Tempo – Passado e Presente”, estabelece essa charneira em que a acção da pintora abandona o cordão umbilical com o passado iniciando uma fase em que começa a narrar histórias através de personagens como se estivessem num palco. As suas figuras teatrais tornam-se mais sólidas e robustas, adquirindo uma tridimensionalidade que não existia até então, permitindo-lhe uma plasticidade próxima do drama e da tragédia teatral. A organização espacial deste quadro alerta-nos para a necessidade de olhar para o passado relacionando-o com o presente, facto pelo qual se considera ser uma obra importante e que mostra o apelo a essa atitude crítica e activa por parte do espectador.

Toda a sua obra é de um humor provocante, vibrante e carregado de vitalidade, aproximando-se daquilo que é mais inesperado e que, por isso, está para lá de qualquer linguagem, mostrando uma interacção impúdica e hilariantemente cómica com o seu público. A artista, numa atitude eminentemente profícua, chega mesmo a dizer sobre as suas obras de carácter chocante e avassalador: “Quero que elas funcionem como uma estalada na cara”, resumindo assim o carácter subversivo e sádico do seu trabalho.

Para George Orwell “Tudo o que tem piada é subversivo”. Assim, esta atitude política, de cariz anarquista, que insiste em abalar o sistema político e as instituições - e assim, a linguagem -, colocando-se alternadamente dentro e fora destas, aparece em Paula Rego intimamente ligada à subversão e ao humor provocante e vibrante, carregado de vitalidade. É através do inesperado ou imprevisto, inexoravelmente ligado ao desejo e a uma pulsão animal, que a sua obra se desenvolve.

O silêncio, na sua obra, surge-nos ainda como ícone directamente ligado à fábula, onde o “calar” das personagens, recorrendo a uma espécie de máscara nietzschiana, é recorrente. Tal acontece por exemplo em “Girl lifting her skirt to a dog”, de 1986, que tem continuidade no seu trabalho do ano seguinte e até finais dos anos 80, através da exploração das gravuras ligadas à temática metafórica do cão, em que o animal representa o homem silenciado, mas não só, como mostrarei mais à frente.

A metáfora do cão na sua obra anuncia-se em “Os cães de Barcelona”, de 1965. Este quadro quase poderia tratar-se de um cartaz de propaganda política, iniciando assim a verdadeira missão da arte de Rego, dando voz à necessidade de tomar uma posição revolucionária e reivindicativa por parte da pintora. Na verdade, esta será a sua posição desde sempre, numa atitude silenciosa que se estabelece fora da linguagem, mas que é ao mesmo tempo poderosamente gritante e autónoma, graças às suas representações gráficas avassaladoras, com capacidade de marcar posições politicamente violentas.

Paula Rego escolhe o cão como símbolo de passividade, com o objectivo de o silenciar. É a alegoria do animal domesticado, controlado pelo homem, mas ao mesmo tempo a representação do super-ego e da moral que imperam na sociedade e escondem a condição da essencialidade humana. A sua verdadeira identidade primitiva e animaléscia. O cão, em Rego, não representa apenas o indivíduo do sexo masculino, silenciado pela mulher, como o reclamam as posições feministas admiradoras da pintora, mas é, acima de tudo, o domínio do social sobre o animal, numa servidão humana às instituições. É a representação de uma sociedade hierarquizada e oprimida.

Recordemos que numa das suas obras anteriores, “Aberystwyth”, de 1987, da série “Girl and Dog”, uma menina bate no cão porque este está a ladrar, forçando-o a esse acto silencioso e castrador. O homem, como ser social e institucionalizado, é cão imóvel, que, indefeso anula a sua identidade fundindo-se numa outra personagem. Este

é um processo utilizado também em cinema, por Ingmar Bergman em *Persona*, 1966, anulando uma personagem que se revela automaticamente na outra, através do efeito de espelho - o estilo cinematográfico que faz parte a assinatura de Bergman. O mesmo processo que Paula Godinho encontrou através da colocação da máscara em teatro.

Mais tarde, já nos anos 90, numa espécie de inversão de sentido, seguindo a direcção nietzschiana em busca de uma genealogia da moral, assistimos na obra de Rego a uma metamorfose teatral em que a mulher matou o cão e vestiu a sua pele. A pintora afirma, em relação a esta fase na sua pintura: “a mulher comeu-o e agora tudo nela é cão”.

Além do seu carácter de procura de uma essência animal humana, fora da ordem social, esta poderá ainda ser uma atitude de carácter particular transportada para a sua obra, intimamente ligada à morte do seu marido mas em que, mais uma vez, Paula Rego coloca uma máscara que lhe permite esconder a sua verdadeira dor.

Como referi anteriormente, a pintora vai ainda buscar ao conto e à fábula essa “máscara” que utiliza até às últimas consequências, e que permanece na sua própria atitude, para além da iconografia da obra. Paula Godinho fala-nos desse processo em *Máscaras, Mistérios e Segredos*, de 2011. Mas ainda, adoptando a atitude de Bartleby, ao colocar-se aquém da ordem social e, por isso, da linguagem, e ainda de forma Nietzschiana, também Paula Rego se mantém “outra”, reservando-se ao silêncio quando entrevistada, para que não lhe retirem a máscara, ou talvez porque essa atitude de certa forma causa uma tensão erótica, revestida de um sadismo que faz o público entrar na obra, obrigando-o a uma procura dessa fusão entre o interior e o exterior da mesma. Essa dicotomia wittgensteiniana, que encontramos presente nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*.

A atitude da artista, que procura apropriar-se da significação das histórias, é, ao mesmo tempo, o gesto que as distorce violentamente, revolucionando-as e partindo do princípio que, assim, elas estarão para sempre fora de qualquer amarra apriorística ou interpretação, colocando-se à margem da hierarquia das instituições. No seu silêncio, ela liberta a obra de arte, dando espaço ao observador para a interpretar. Esta atitude está presente não apenas no posicionamento de Paula Rego relativamente ao seu trabalho, mas, também, na iconografia avassaladora da própria obra, potenciando-lhe um silêncio ensurdecedor. Trata-se de uma ruptura que caracteriza a existência estética da pintora,

uma existência eminentemente política, em que a vida “artística” ambicionada por Nietzsche e Wittgenstein, entra em acção com a própria arte, também referida por Rancière (U 2010: 52):

“O fundo do problema é simples de expressar: a política da arte própria ao regime estético se caracteriza pela ruptura mesma da relação causa/efeito. (...) É preciso não fazer arte para fazer arte e não fazer política para fazer política.”

Regressando à ideia alegórica em que “a mulher come o cão e veste a sua pele”, gostaria ainda de reflectir sobre o facto de esta se encontrar ligada a um acto masoquista, como na obra de Masoch *A Vénus das Peles*, em que uma das partes do casal veste a pele de um animal, aproximando-se da animalidade destituída de valores morais. Este vestir da pele dos outros é uma espécie de luto, sendo este a interiorização do outro, como diria Freud. Assim, a própria fusão entre Alma e Elizabeth, que encontramos em *Persona*, de Bergman, é análoga a esta fase da pintora que julgo estar relacionada com o sentimento de Paula Rego e a um verdadeiro acto de dor pela perda do seu marido.

Em 1989, com as 31 imagens que fazem parte das “Nursery Rhymes”, Paula Rego desafia a culpa e a moral, representando a criança e o animal - destituídos de culpa e de valores sociais -, mas que, no fundo, se destinam a dar a tal “chapada” para abalar o adulto. Também com a “Humpty Dumpty”, de 1989, que retrata a queda de Salazar, Rego pretende acima de tudo afectar os adultos, utilizando um conto infantil e personagens ligadas ao imaginário das crianças.

Em “Jack and Jill”, de 1989, como em “Ring-a-ring ó roses”, de 1989, encontramos a imprevisibilidade, presente no movimento do riso ou do vento, tão característica no trabalho de escultores como Eduardo Chillida, que afirma sobre a imprevisibilidade e a própria essência da obra artística (E 2005: 19): “El inalcanzable perfil de la rama movida por el viento”. Um silêncio quase musical cujo mistério e metafísica reúnem a essência da vida e, assim, da obra de arte, transformando-a em melodia. Esta musicalidade silenciosa do vento está também presente em “A dança” e “How many miles to Babylon” como em “Children and their Stories”, todas de 1989, onde a forma como é tratado o espaço deixa as figuras navegar livremente. Ou como no filme de Joris Ivens, *Une histoire de Vent*, de 1988, em que a brisa agradável e por vezes violenta se transforma no protagonista principal, significando esse imprevisto e musicalidade do indizível, indispensável à vida. O que seria da vida sem essa poesia do

silêncio? Talvez a morte, como se adivinhava na dificuldade em respirar do realizador e actor principal.

A obra de Paula Rego é, neste sentido, caracterizada por uma atitude politicamente anarquista (Woodcock 1962), remetendo a arte e o artista para a sua condição natural, próxima da animalidade e da pulsão do desejo, bem como das pulsões de vida e de morte, próxima da busca de Wittgenstein por uma antropologia natural do homem.

Em Paula Rego, a máscara nietzschiana está constantemente presente, quer através do silêncio da própria pintora, quer pela utilização da fábula, que, para Paula Godinho (2011) foi uma das primeiras manifestações de utilização da máscara por parte do homem, como forma de aceder ao seu eu, transcendendo-se. Também a utilização do conto infantil e da rima constitui uma forma de “brincar” com a linguagem fazendo-a gaguejar, ao colocá-la em causa. É no medo das crianças e na dinâmica da sua acção no mundo que tantas vezes percebemos verdadeiramente o funcionamento dos jogos de linguagem de que nos fala Wittgenstein. Tanto na aprendizagem da língua materna, como na sua utilização através da acção humana, a mesma palavra pode adquirir sentidos diferentes, originando jogos de linguagem diferentes, e Paula Rego utiliza a linguagem pictórica nesse mesmo sentido, questionando-a, invertendo-lhe o sentido ou mesmo virando-a do avesso, como Lurdes Castro na sua pintura. São disto exemplo tantas vezes os próprios títulos atribuídos por Rego às suas obras, onde a troca de palavras e o trocadilho da rima é constante, mas também na sua iconografia, num jogo de hierarquias audacioso, colocando em causa a ordem social instituída e implementada numa atitude politicamente anarquista.

A pulsão do desejo surge em Paula Rego como algo ligado ao mundo primário das sensações e do prazer, como uma necessidade básica a satisfazer, ligada ainda a uma condição mais animal e não trabalhada pela moral e os costumes, e ao estado mais primitivo da vida humana. Como encontramos presente na metáfora de Wittgenstein, que citei no capítulo anterior, em que a cidade corresponderia à ordem, sendo que, à medida que dela nos afastamos, tendemos a aproximar-nos do imprevisto e de um mundo ligado às sensações mais básicas do ser humano. Este estado, onde reside o medo, o instinto primitivo, é ao mesmo tempo aquilo que nos permite a sobrevivência e

a própria universalidade da humanidade, dado pelo particular em cada um de nós, de que nos fala Goethe e Wittgenstein. A essência da humanidade.

Na pintura de Paula Rego encontramos também relação com o nome próprio, que nos aparece ainda através da fábula. Uma perspectiva que nos permite a relação com o uno, uma vez que o nome próprio designa uma entidade fora do jogo, intraduzível, não carecendo de interpretação. Ora, o nome próprio, ao ser uno, sem possibilidade de tradução, situa-se aquém da linguagem pois esta dá-se na interpretação. Ao situar-se no domínio do próprio, mesmo da fábula, a pintura adquire esta intraduzibilidade e, portanto, mantém-se fora da linguagem, mas arrasta consigo essa máscara indestrutível, que permite direccionar a atenção do observador para características da obra muito especiais, aquém da linguagem, como se de facto se tratasse de uma guerra de destruição e aniquilação da própria língua. É uma missão que está para além desta, sendo que cada interpretação instaura uma nova linguagem, que se dá na compreensão da obra, no desvendar do silêncio da obra, ou dos silêncios. A obra de arte é “escrita” numa espécie de língua estrangeira que, no limite, poderá ser ininterpretável, ou seja, intraduzível, e daí silenciosa, mas que ao mesmo tempo lhe confere essa imortalidade, elevando-a ao nível daquilo que é eterno, como nos diz Deleuze, acerca da eternidade da arte. Também Wittgenstein procura essa visão do mundo sob o ponto de vista da eternidade, que nos é dada pela arte. Essa é a sua verdadeira missão, a de encontrar a essencialidade da humanidade, e aquilo que nos é eterno enquanto seres actuantes no mundo. É esse o seu silêncio.

Wittgenstein chega à conclusão que a filosofia é silêncio porque no seu conjunto de pensamentos e conceitos cada filósofo instaura uma nova linguagem, que por vezes não pode ser traduzida. Ser escrito numa espécie de língua estrangeira (como o diz Proust: “Os melhores livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”) é estar aquém da linguagem e, assim, visto desse ponto de vista, a obra de arte é uma espécie de organismo vivo, à espera de uma constante metamorfose. A obra de arte vive num constante jogo dialéctico silencioso e em cada observador, ao ser recebida e interpretada, fruída portanto, já se transforma num objecto diferente.

Na sua atitude de colocação da máscara, Paula Rego estabelece um intervalo pessoano, ou aquilo a que gostaria de chamar de silêncio, entre o autor da obra e a acção presente na pintura, colocando-se no lugar de narrador mas ao mesmo tempo ganhando

esse espaço que lhe permite uma atitude sádica para com o espectador. É de notar que a maioria das suas obras não estão assinadas pela pintora, para que essa distância seja ainda mais acentuada. Merleau-Ponty diz que “O artista vive na obra, dá o seu corpo à obra de arte”, mas Paula Rego pretende afastar-se dela, “outrando-se” – apropriando-me aqui da expressão de Paula Godinho, que designa a colocação de uma máscara.

Ao mesmo tempo, é nesse intervalo que se processa a anulação do sujeito produtor da obra, permitindo o espaço para a revelação e interpretação da mesma. É nessa espécie de espaço vazio, equivalente à matéria negra existente no universo, que se dá o silêncio da ausência do si, que se encontra a verdade da obra artística - e Paula Rego sabe-o tão bem que, ao afastar-se das suas próprias obras, remete-se ao silêncio, cortando o cordão umbilical como se fizesse nascer um filho. É uma atitude que tem certamente algo de sábio mas também de sádico, sendo que esta última poderá levar à procura consciente de uma reacção por parte do observador, encaminhando-o para uma afectação que lhe permitirá desvendar a mensagem da artista. De certa forma, traduzir a obra de arte é uma actividade poética e portanto uma atitude masoquista permite essa poiésis que na obra de Sade, e de Rego, chega ao silêncio que transforma a vida na obra de arte. No fundo, traduzir ou interpretar é “mergulhar” no silêncio e adquire o estatuto de loucura. Aquela loucura dos poetas em colocar-se de fora ou aquém de qualquer linguagem e que pode silenciosamente conduzir à temática freudiana da morte.

A atitude de Rego acaba por ser de uma ingenuidade manipuladora, por forma a conduzir o observador à sua condição natural, onde o desejo tem uma importância primordial. O ideal seria o ponto onde arte e natureza se encontram de novo, atingindo uma reconciliação, e essa é a condição essencial para a contemplação da obra de Rego, apelando aos nossos instintos mais primitivos como o medo, o instinto ou o desejo. A sua máscara estende-se à iconografia enganadoramente utilizada com crianças e fábulas que “escondem” as suas verdadeiras intenções de afectar dolorosamente o espectador. Nessa tentativa de relacionar o sujeito com aquilo que é “estrangeiro”, ou seja, uma tentativa forçada de relacionar o observador com o seu oposto, para assim obter o conhecimento ou reconhecimento de si mesmo. Esse silêncio propositadamente introduzido na obra de arte permite ao observador o impacto com o seu próprio si, como se fosse um espelho. Como em *Persona* a atitude silenciosa de Elizabeth Vogler, funcionando como o espelho da enfermeira Alma, revelando o si nietzschiano.

Freud pensou o luto como uma interiorização ou apropriação da ideia do outro e o assumir desse silêncio transporta à ideia de morte silenciosa. O silêncio será, assim, o momento de apropriação daquilo que é “estrangeiro” ou estranho (porque alguém da linguagem) e a saída dessa visão unilateral do mundo. Nietzsche afirma (GM 2000: 10-11):

“Ah! Como somos *felizes*, nós os homens do conhecimento, com uma condição... que saibamos permanecer calados o tempo suficiente!...”

É precisamente este o silêncio que busca Paula Rego que nos permite estabelecer uma ligação com a nossa verdadeira identidade através da apropriação daquilo que é estrangeiro, silencioso, procurando interpretação. Wittgenstein, como Santo Agostinho, pretende fazer uma análise ao sistema de linguagem, que permita deitar fora a escada depois de ter subido por ela, que consiste em destruir ilusões cristalizadas nos nossos modos de comunicar, ultrapassando os seus limites naturais, que é aquilo que a arte de Paula Rego procura fazer com a sua atitude irreverente e provocatória. Um silêncio poderoso de missão eminentemente política, abanando dogmas e quebrando os limites impostos pelos jogos de linguagem.

Esta atitude silenciosa de Paula Rego, assemelha-se ao desaparecimento ilocutório do poeta, em que este se encontra, reinventando-se naquilo que escreve, tentando anular-se nesse silêncio - como em Helder e Pessoa, referidos em capítulos anteriores -, e deixando espaço para que o observador usufrua da obra de arte, desenvolvendo-lhe a atitude crítica, apelando à sua missão interpretativa da mesma. Na interpretação da obra de arte esta condição de “Je est un autre”, utilizando a expressão de Rimbaud, proporciona a metamorfose, permitindo o renascimento em cada momento da obra. Como Justine, de Sade, na sua incessante metamorfose criadora, a viver a vida como obra de arte. Uma atitude de permanente silêncio em que o viver alguém da linguagem, a verdadeira existência artística, é constante. Ao renascer ciclicamente, coloca-se permanentemente no exterior de um sistema ou instituição, nessa atitude revolucionária e única possível na arte de Rego, que deveria ser a de qualquer artista, pois essa é a missão da arte. A verdadeira obra de arte só existe na sua crítica ou interpretação, estando sempre localizada nesse silêncio, carecendo de tradução. Toda a tradução é de certo modo reconstrução pela reinterpretação e, por isso, a obra de arte renasce a cada momento, na privacidade do pensamento de quem a observa.

Em “Ride a clock-horse”, de 1989, a interpretação de Paula Rego da rima original adquire um formato enigmático e ambíguo, como acontece nas lengalengas cantadas às crianças, utilizando repetições de palavras e ao mesmo tempo expressões que podem obter duplos significados perpetuando o silêncio que antecede a sua compreensão, entrando assim, mais uma vez, no domínio do “gaguejar da língua” deleuziano. Esta duplicidade de sentido está ainda presente nos ícones representados na sua obra, conferindo-lhe uma identidade enigmática que remete para o domínio da poesia e a mantém aquém da linguagem, nessa atitude devastadoramente rebelde da pintora.

Ainda analisando uma das suas obras da série das “Nursery Rimes”, “The old woman who lived in a shoe”, de 1989, o sapato representado funciona como uma poltrona num palco, idêntico ao teatro de crueldade de Artaud. Uma espécie de balcão onde os espectadores assistem a actos cruéis e bizarros por parte da dona da casa, assemelhando-se ao imaginário de Sade. A bota onde acontece a cena foi transformada num mostruário onde se assiste ao espectáculo, mas que significa algo que fica entre o real e o representado. Esta cena está disponível a uma interpretação, fazendo com que esta representação seja o espectáculo da vida enquanto tal, em que o homem é simultaneamente actor e espectador de si mesmo, em que este é artista e personagem, como nos descreve Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*. É também este o silêncio de Paula Rego, em que o artista sai do domínio da arte e da própria filosofia entrando no do mistério e da metafísica, associados á representação da crença.

Em Paula Rego, como em Sade, Bartleby, Pessoa e Helder, o que está em jogo verdadeiramente é a negação da fórmula, da regra, e conseqüentemente da linguagem, em toda a sua extensão.

O delírio da demonstração da escrita, pelo ritmo e repetição com que são descritas as cenas em Sade, adquire uma aceleração pela negação, fazendo com que seja possível sair do jogo da linguagem, colocando em causa espaço e tempo, renunciando assim à fórmula original da mesma. Como em Bartleby, analisado por Deleuze (CC 2000: 98):

“A fórmula germina e prolifera. Em cada ocorrência é o assombro em redor de Bartleby, como se tivéssemos ouvido o Indizível ou o Imparável. E é o silêncio de Bartleby, como se tivesse tudo sido dito e esgotado de uma só vez a linguagem. Em cada ocorrência temos a impressão de que a loucura cresce: não ‘particularmente’ a de Bartleby, mas em redor dele, e principalmente a do advogado que se lança em estranhas proposições e comportamentos mais estranhos ainda.”

Esta espécie de niilismo confere poder a *Bartleby*, e o silêncio torna-se revelador de um novo estatuto, como em Bernardo Soares, silencioso e submisso, e que é, ao mesmo tempo, poderoso, pela espécie de “contra-fórmula” de querer “não querer” da qual *Bartleby* ou *Justine* partilham. Na literatura de Sade e mesmo naquilo que define o sadismo, ao contrário do masoquismo, a outra, parte, a vítima, assume sempre a posição do “não querer”, de contrariar as novas regras impostas pelo jogo de linguagem sádico, o que lhe permite por um lado a negação do seu eu anterior e o nascimento ou revelação de um outro eu, adaptado ao novo jogo. Ao mesmo tempo, morais que a libertarão a cada momento para uma espécie de renascimento, comparável a uma ascese contante e repetitiva que na literatura sadiana assume o delírio da infinidade descritiva das cenas, delírio que acontece também na pintura de Paula Rego.

Ainda em associação com o ideal ascético presente em *Justine* – conceito nietzschiano em *Para a Genealogia da Moral* -, bem como com as mulheres silenciosas de Paula Rego, na obra de Ricardina Guerreiro, surge a noção de alegoria (DLPE 2004: 57):

“o corpo que se dá para significar outro é ao mesmo tempo um corpo valorizado e esquecido. Valorizado enquanto privilegiadamente capaz de significar, e esquecido enquanto apenas significante de outro: ‘exactamente’ por apontarem para outros objectos, esses suportes de significação são investidos de um poder que os eleva a um ponto mais alto (...). Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado (...)”

Neste processo demonstrativo e gritante, o sadismo assume o papel de negação de um jogo de linguagem entre o eros e o tanatos, desafiando a morte pela insistência e provocação aos próprios limites da vida. É a morte que está aqui em causa, arrancada ao seu silêncio, dilacerando-lhe a indizibilidade e fazendo com que, assim, o sadismo se coloque num plano que habitualmente pertenceria à arte como forma de traduzir o indizível. Ao resgatar a morte deste silêncio, o sadismo trá-la para este domínio artístico, transformando o acto sádico e masoquista, a própria vida, numa obra de arte.

Paula Rego, na sua atitude sádica está a conferir poder ao observador, pois ao desencadear esta luta, pretende afectar-nos. No acto de reivindicação e recusa de um estatuto hierarquizado, colocando-o em causa, concede-nos poder. *Justine*, bem como as mulheres de Rego, são poderosas pois encontram-se numa condição correspondente ao estado silencioso do indizível, ao estatuto da filosofia e da obra de arte, conferindo-lhe o poder totalizante de uma visão panorâmica sob o ponto de vista da eternidade, a vida como obra de arte, na conquista de uma essencialidade humana universal.

O imprevisível em Sade, como em Rego, assemelha-se ainda à questão do humor, que nos transporta para o gaguejar da língua, o acaso ou a música, e que estará ligado a esta condição animal do sadismo, relativa a um desprendimento de todas as condicionantes morais, atingindo a próprio homem na sua condição animal, que lhe permite a libertação das camadas superficiais indo ao encontro do seu eu original. A grande diferença entre sadismo a masoquismo é precisamente este acaso, uma vez que o masoquismo prevê a existência de uma espécie de contrato, não presente em Sade, nem tão pouco em Paula Rego. O inesperado, o susto, o espantar, próprio da nossa condição enquanto crianças, são levados ao extremo em Paula Rego, bem como a presença dos instintos humanos mais primitivos, como o medo, a culpa, o remorso, ou a vingança, da qual nem a conquista de uma condição animal consegue arrancar-nos. Parece de certa forma que essa é a condição humana mais básica e universal. É também aquela que nos relaciona com o obra de Rego, mas também a que Sade quer alcançar com a sua linguagem. O que fica depois deste despir da linguagem? Certamente a pulsão de vida e de morte presentes na obra da pintora, presentes no sadismo, como tive oportunidade de explicar antes, mas também em Herberto Helder na sua busca pelo silêncio, que o transporta inevitavelmente para a temática da morte, pela anulação do eu. A morte é, acima de tudo esse silêncio indizível, mas Paula Rego, Sade (Justine) lutam incessantemente, através de uma atitude silenciosa que lhes confere poder, para a sua anulação. Há, em *Justine*, uma metamorfose e um renascer constante que desafia audaciosamente e de uma forma irreverente, a morte. A arte e a experiência artística, são acima de tudo a negação da morte e a celebração da vida, penetrando nos domínios do silêncio, calando-o através, também, do silêncio. Um silêncio que em *Justine* adquire a sua expressão máxima, submissa, mas poderosa, como nas mulheres cão de Paula Rego, silenciosas mas ao mesmo tempo gritantes. Como na personagem principal do filme de Jane Campion, *O Piano*, ou de Ingmar Bergman, em *Persona*.

Ao concluir este capítulo, gostaria de deixar clara a ideia de que a decisão de fechar a Fundação Paula Rego teve uma origem "política", uma vez que a atitude da pintora encontra-se muito próxima dos ideais filosóficos anarquistas (Woodcock 1962). Ainda a saber o que significa aqui a palavra política, pois para Rancière política e arte poderão ter significados idênticos, se estiverem ambas fora da linguagem das instituições. Sendo assim, aquilo a que chamamos política não tem o significado que deveria ter. A acção política deveria estar ao lado da arte, fora dos limites da linguagem,

onde encontramos o silêncio. O encerrar da Fundação é um momento deveras importante pois coloca a arte de Paula Rego novamente nesse lugar silencioso, onde toda a arte nasce e onde toda a obra de arte, por estar aquém da linguagem deveria estar. É um movimento "do calar" que, ao procurar a morte da arte, acaba por fazê-la renascer. Como em *Crítica e Clínica*, na reflexão de Deleuze sobre Bartleby, que ao quebrar a regra, renunciando à fórmula instituída, ele acaba por colocar-se aquém da linguagem. Uma renúncia que lhe permite uma metamorfose do renascimento, através do silêncio. É o movimento de renúncia na direção da liberdade que permite, ao sair da linguagem, o espaço para a arte, e assim o silêncio que origina o gaguejar da língua. Também o que se passou durante o tempo do antigo regime e algumas reflexões em relação à "portugalidade" está constantemente presente na obra de Paula Rego. Esta característica do "ser português" é talvez a "essência" de um país que reflecte sempre o modo como é governado e isto não se afasta muito daquilo que se entende por política - consequentemente pela ética em Wittgenstein.

Assim, a atitude de Rego vive próxima do silêncio da filosofia e da conclusão do pensamento de Wittgenstein presente nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, que nos remetem para a ideia dicotômica de interior e exterior. Uma reflexão sobre o indivíduo mas que encontro também presente na ideia paradoxal entre arte e museu, e que na verdade faz com que a arte de Paula Rego seja colocada fora de qualquer instituição. Porque, na sua visão anarquista da sociedade, ela terá sempre de ser uma espécie de "outsider" ou de outra forma perderá o seu verdadeiro valor, a sua verdadeira missão. Rancière expressa esta dicotomia tensional entre arte e museu de uma forma muito clara (U 2010: 56-59):

“As ambiguidades do jogo e do inventário favorizam o projeto de uma arte que não mais jogaria com o dentro e o fora, a presença e a ausência, que não mais apresentaria duplos dos objetos ou das mensagens do mundo, mas que produziria diretamente coisas do mundo ou intervenções no mundo, uma arte que sairia inteiramente dos lugares tidos como seus ou que faria, ao inverso, o mundo entrar nesses lugares. Ou seja, justamente do que se trata no projeto “Eu e nós”. É também o que atestam as múltiplas tentativas contemporâneas para fazer entrar no museu a realidade exterior. (...) essa ausência de explicações nos coloca na presença do que é realmente político: não o conhecimento das razões que produzem tal ou tal vida, mas o confronto direto entre uma vida e o que ela pode. O filme não se furta a essas tensões. Pelo contrário, ele as coloca em cena. Contudo, ele tampouco se esquiva ao fato de que um filme é apenas um filme, que sua maneira de fazer política está sempre tensionada entre contrários e que sua eficácia depende, em última instância, de algo que tem lugar fora dele.”

O empreendimento de Wittgenstein, em busca de uma estética transcendental, parece estar expresso nas palavras de Rancière, e na ambição de ambos em encontrar a arte como a verdadeira representação da vida, sem fronteiras e paradoxos entre aquilo

que é exterior e interior, sem visões parciais e limitadas, apriorísticas, e portanto, sem a dicotomia arte e vida, que acaba por encarcerar a arte no museu, retirando-lhe a sua função primordial que será representar aquilo que se encontra aquém da linguagem, isto é, no domínio do silêncio. Paula Rego, na sua atitude silenciosa, quebra a tendência de aprisionamento da obra de arte dentro dos limites da linguagem e, portanto, da norma, fazendo com que o museu, neste caso, fosse incompatível com aquilo a que Rancière chama de “disciplina política” - e essa foi, creio, a principal razão para o encerramento da Fundação Paula Rego em 16 de Abril do presente ano (U 2010: 59):

“Tentei, ao inverso, explicar por que não se pode fixar tais normas. O problema não é, como se diz com frequência, que a liberdade da arte seja incompatível com a disciplina política. Ele está no fato da arte ter sua política própria, que não só faz concorrência à outra, mas que também se antecipa às vontades dos artistas. Tentei mostrar que essa política, tensionada entre dois pólos opostos, comporta sempre uma parte de indecível. Alguns jogam com esse indecível para fazer dele a auto-demonstração da virtuosidade artística. Outros, como os que eu acabei de evocar, tentam expor as tensões dele. Mas a tentativa de forçar esse indecível para definir uma boa política da arte conduz, em todos os casos, à supressão conjunta da política e da arte nessa indistinção que leva hoje o nome de ética.”

Ao que parece, não estaremos longe daquilo que se passou quando Paula Rego teve de sair do país, para que fosse possível pintar para além dos dogmas da D. Violeta, a sua professora primária, ou fugir a um país em que ter “jeito para o desenho” é igual ao conceito de ser artista. Não estaremos muito distantes da ideia de desenhar com grafite, esborratando com o dedo e sujando a folha de papel, como insistiam que Paula Rego fizesse na escola, obrigando-a a acrescentar ruído ao seu trabalho. Ao que parece continuamos no país de há quarenta anos atrás em que o esborratar do papel equivale ao barulho. Aquele barulho que se faz quando não se quer ouvir as verdades e quando o silêncio não é escutado. Como afirma Mia Couto (EOFA 2009: 15):

“A palavra de hoje é cada vez mais aquela que se despiu da dimensão poética e que não carrega nenhuma utopia sobre um mundo diferente”.

Ao que parece, com decisões políticas que levam a expatriar a obra de arte, aproximamo-nos cada vez mais do ruído ensurdecido do qual faz parte a comunicação social, tão criticada por Deleuze, bem como a política institucionalizada de que nos fala Rancière, afastando-nos para sempre do mundo silencioso da filosofia, a da procura de uma ética transcendental, conseqüentemente a distância e o abismo em relação à busca da verdade será cada vez maior.

Até quando continuaremos a utilizar a técnica devoluta de “esborratar com o dedo” na folha de papel a grafite que os artistas tão silenciosamente ainda insistem em

pintar? Para quê este barulho que nos afasta da nossa condição natural como seres humanos?

A obra de Paula Rego regressou a Londres, mas, desta vez, ao contrário do que aconteceu nos anos 70, existem muito mais pessoas que sabem o que significa o silêncio. Podem fechar um museu e arrancar-lhe as obras de arte, mas não poderão deixar de ouvir o silêncio ensurdecedor da artista.

CONCLUSÕES

Num dos mais belos contos escritos sobre o silêncio, Mia Couto (2009) fala-nos das “Línguas que não sabemos que sabíamos”. O autor conta a história de uma mulher, moribunda, que pede ao marido que lhe conte uma história numa língua desconhecida, ao que ele acede com uma espécie de murmúrios, confortando-a. Nesse conforto da doente está presente a ideia daquilo que está aquém da linguagem, da própria arte, ou do tema das reflexões que empreendi sobre o silêncio. É também a linguagem da morte, como forma de aceder à essência do homem e à sua verdadeira antropologia natural ambicionada por Wittgenstein na sua filosofia. Mia Couto refere este espaço/tempo fora da linguagem como “aquilo que havia antes de estarmos vivos” ou “o estado antes de termos memória”, que parece remeter mais uma vez para o facto de a memória ser uma espécie de construção social que aprisiona a acção do homem no mundo e consequentemente a linguagem. Ela é, na verdade, algo que Paula Rego tenta desconstruir com a sua pintura, indo ao encontro dessa condição humana ligada com o mundo dos impulsos, do desejo e das sensações.

As palavras de Mia Couto vão, assim, ao encontro, afinal, daquilo que Wittgenstein conclui sobre a filosofia, no final do *Tractatus*, e que acaba por ser a alavanca para todo o seu pensamento filosófico sobre a acção humana no mundo, consequentemente sobre os jogos de linguagem, e principalmente a descoberta sobre aquilo que se encontra aquém desta, que acaba por permanecer no seu pensamento filosófico posterior, expresso nos *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*. A ideia de exterior e interior é, afinal, um dos principais eixos de pensamento de Wittgenstein e característica transversal à essência da humanidade. Como diz Robert Bresson (NC 2004: 16): “O importante não é o que me mostram, mas o que me escondem, e sobretudo o que não suspeitam que existe neles.”

Reflectindo ainda sobre esta dicotomia, presente na ideia de exterior e interior, vale a pena referir a posição de Rancière (U 2010: 59), para quem a arte tem uma política própria, baseada em dois pólos distintos, uma tensão que se antecipa à própria vontade dos artistas e que por isso mesmo se situa fora de qualquer sistema ou instituição, fora ainda da própria política, consequentemente de qualquer linguagem.

Conclui ainda que essa indistinção e supressão de qualquer política coloca a obra de arte no domínio da ética.

Na sequência desta dicotomia de exterior e interior, e da ideia do que se mostra ou que faz parte da linguagem e do que permanece “escondido”, o nascimento da arte moderna marca essa charneira em que a arte deixa de pertencer às instituições para ser um instrumento de procura do silêncio e uma representação da vida como ela é, muito aquém da linguagem, representando o corte com a sua função discursiva e eloquente e consequentemente com aquilo que é da ordem do previsível. É neste sentido que a arte passa a visar-se a si mesma, sendo objecto dela própria e alcançando o carácter de eternidade. Essa existência localiza-se apenas na interpretação, que origina o movimento de pensamento, e que acontece pela constante metamorfose da obra artística. Assim, a arte terá de ser, acima de tudo, caracterizada pelo imprevisto e por uma atitude de “colocar-se de fora de qualquer linguagem”, uma atitude de transgressão fora da própria vida, exprimindo esse momento de experiência da morte ou, como diz Mia Couto, do tempo antes do nascimento de todas as coisas. É neste sentido que o movimento artístico, ao relacionar-se com o indeterminado, está também relacionado com o riso – Bataille -, com a música, ou com todos os elementos da natureza, como a água ou o vento. É desta forma, aproximando-se da natureza e da ordem natural das coisas, que se encontra a afinidade da obra de Rego com a filosofia anarquista que defende que as leis pelas quais funciona uma sociedade nada têm a ver com autoridade e que não são impostas por classes dominantes, mas emergem da própria natureza da sociedade através da acção do homem. É uma ideia que se aproxima da filosofia de Wittgenstein em busca de uma estética transcendental e que nos transporta para a ideia da vida como obra de arte, ambicionadas pelo filósofo vienense, mas também por Nietzsche e de certa forma por Sade, para quem Justine personifica este ideal. Ao simplificar a existência humana, negando as próprias regras e hierarquias, a visão anarquista atinge um estado em que a ideia de morte deixa de ser encarada como algo estranho à vida, mas é antes um estado natural onde reina o silêncio e um domínio aquém da linguagem, aquilo que para Freud seria a morte silenciosa. Na obra de Paula Rego esta temática atinge grande importância, elevando ao estado silencioso e eterno o trabalho da pintora. É também na abordagem da morte, que o artista como “produtor de sonhos” - utilizando as palavras de Mia Couto - vai buscar ferramentas para se “outrar” – na expressão de Paula Godinho - ou ser “un autre” como refere Rimbaud, uma espécie

de moribundo que consegue ir aos limites da linguagem e tantas vezes ultrapassá-la, fazendo-a gaguejar. Nesse “I would prefer not to” bartlebiano, que Deleuze analisa em *Crítica e Clínica*, temos a ideia de base do anarquismo, que nega hierarquias e imposições de valores morais, sociais e políticos. É aqui que encontramos também o paralelismo com a busca de uma *genealogia da moral*, empreendida por Nietzsche, onde é contestada a ideia de bem e de mal imposta pelas classes dominantes, reclamando espíritos livres. O filósofo critica as filosofias anarquistas emergentes na Europa (BGE 2002: 90) mas quem mais do que ele constitui a personificação de um verdadeiro anarquista? Nietzsche, como Paula Rego, é um espírito livre, desconstruindo regras da religião e da moral, numa atitude literária e filosófica que o colocam desde sempre numa posição semelhante a Bartleby num domínio fora da linguagem, que culmina na sua própria obra e na transgressão dos seus limites, no desdobramento da língua, no seu constante gaguejar e numa atitude de negação. A sua busca para uma *genealogia da moral* encontrar-se-á próxima da natureza humana, pela sua relação com os instintos e a natureza animal, uma espécie de espaço/tempo antes da existência da memória. Essa atitude de procura dessa condição é a missão do artista, do músico, do poeta, mas é sem dúvida alguma a tarefa que Paula Rego agarrou desde os anos em que teve de abandonar o seu país, para que não a encarcerassem num sistema político devoluto, ditatorial, hierarquizado e tão decadente que não deixa espaço para a arte e para o silêncio wittgensteiniano. Ao que parece, quarenta anos depois a história repete-se e as obras da pintora são expatriadas e a fundação com o seu nome é encerrada, porque a linguagem política encerra em si demasiadas palavras e o ruído é tal que não existe espaço para o silêncio da filosofia e para aquilo que está para além daquilo que é permitido dizer.

O artista, no seu movimento em busca daquilo que está aquém da linguagem, procura instrumentos que o façam ultrapassar essa barreira dicotómica entre interior e exterior, que encontramos expressa no pensamento do último Wittgenstein, após 1945/46, numa análise à filosofia da psicologia, e é muitas vezes no sadismo e masoquismo, numa aproximação à condição animal humana e à pulsão do desejo, do eros e tanatos, que encontra a anulação do sujeito criador, metamorfoseando-se na própria obra. Paula Rego, tal como Sade já o teria feito com Justine, consegue essa prática sádica para com o observador da sua pintura, mas também através da “roupagem” masoquista das suas próprias personagens, aproximando-as da personagem

de Sade e, assim, de um ideal ascético na direcção da morte, mas também de uma atitude visivelmente anarquista (Woodcock 1962).

Ao mesmo tempo, a máscara utilizada nas personagens de Rego, quer através da sua atitude masoquista, quer pelo recurso à fábula, têm a função de remeter o espectador para temáticas que a artista considera mais importantes, como aspectos a reivindicar na sociedade, ao nível das hierarquias, quer nas famílias, quer nas instituições. É uma máscara nietzschiana que a própria pintora utiliza estrategicamente na própria vida, remetendo-se ao silêncio, sem que diga algo sobre as suas obras. É na verdade uma atitude sádica, que tem o efeito de dar a tal “chapada na cara” – expressão da própria pintora - ao observador, para que ele próprio estabeleça uma relação com a pintura, mas é, além disso, uma atitude filosófica, que pretende deixar tudo como está, onde mais uma vez, remetendo para a ordem natural das coisas, a fruição da obra se aproxima do ideal anarquista, tal como de Wittgenstein no *Tractatus*, de que a filosofia deve deixar tudo como está.

Também Sade, ao criar a sua personagem Justine, e ao aproximá-la de Jesus Cristo, que foi, sem dúvida, o primeiro verdadeiro anarquista, por colocar-se fora das instituições, numa atitude de querer “não querer”, partilha desta atitude da qual Paula Rego se vai apropriar na sua obra. A ideia de anarquismo tem a sua origem na revolução francesa e Sade, em *Justine*, transporta essa ideia para a sua obra, questionando as instituições, as hierarquias, a moral e a igreja, em suma, a autoridade. Assim, na origem da palavra sadismo, que eu considero uma ferramenta ou um meio para atingir um fim, como uma espécie de efeito de alavanca (o que acontece na obra de Paula Rego), está um ideal muito mais vasto, que Sade inicia em busca de uma condição humana original ou, como diria Mia Couto, em busca do “caos seminal”. Uma prática que acabou por adquirir o seu próprio nome, pois com ele nasceu uma espécie de estilo “sádico” mas que acaba por ser comum ao processo de metamorfose criadora de tantos artistas. Em Sade, como em Paula Rego, assistimos a esta prática bartlebiana de “I would prefer not to” que caracteriza uma atitude política anarquista, mas que encontramos também em poetas e escritores como Robert Graves e Léon Tolstoi. O escritor russo, libertário, ao manter-se fora do próprio movimento anarquista da sua época, acaba por o reafirmar ainda mais veementemente, pois na sua atitude de dupla negação mantém os ideais ainda mais presentes.

O anarquismo surge assim, em Paula Rego, como discurso ético para uma prática revolucionária, utilizando como instrumentos o sadismo e masoquismo. Que outra atitude se aproxima tanto de Wittgenstein e da busca de uma ética transcendental ou de uma antropologia natural do homem? Da verdadeira autenticidade da vida humana e da própria filosofia, deixando tudo como está?

A autenticidade com que Wittgenstein procurou viver a sua vida é aquela com que tentei elaborar estas reflexões. Para chegar a essa pureza de pensamento teria, no entanto, que conseguir chegar ao final do que escrevi e considerá-lo falhado, seguindo o exemplo de Wittgenstein no final do *Tractatus*. Só assim foi possível ao filósofo publicar a sua obra. Ao considerá-lo como um fracasso, ele negou a sua própria obra, atingindo assim a perfeição e a autenticidade com que procurou viver a sua vida e encaminhar o seu próprio pensamento, aproximando-se do “I would prefer not to” de Bartleby e da atitude anarquista de Rego. Só dessa forma foi possível aceder ao que está para além da linguagem e da própria obra atingindo uma transcendência de si. Ao negá-la, conseguiu publicá-la, atingindo a verdadeira filosofia cujo objectivo é deixar tudo como está (TLF/IF 2011: 262), o verdadeiro silêncio.

Diz-nos António Marques na sua introdução (UEFP 2007: 18): “mais do que um símbolo, que é sempre de ordem cultural, a palavra, de certo modo, não ‘espera’ uma interpretação, mas sim uma reacção, um comportamento”. Ao remeter-se ao silêncio (fora da acção humana, e aquém da linguagem), através de uma atitude perversa, manipulando as entrevistas, Paula Rego coloca-se numa posição de recusa de interpretação das suas obras, numa posição visivelmente anarquista de recusa da arte como forma de representação, ao encontro do que afirma Julia Kristeva, que defende o anarquismo enquanto ligado à rejeição de um regime democrático representativo, mas cujos ideais vão ainda mais longe.

Rego personifica ainda a autenticidade do conceito de Rancière na sua verdadeira acepção: “É preciso não fazer arte para fazer arte”, colocando-se fora de qualquer linguagem, no domínio silencioso da filosofia e de uma visão anarquista que acaba por encontrar-se com o pensamento de Wittgenstein segundo o qual a “A filosofia deve deixar tudo como está” e, assim, com a essência da própria vida idealizada pelo filósofo e representada por Paula Rego na sua obra, um silêncio poderoso, que remete para a privacidade do pensamento a interpretação da obra de arte, um “fora” da

linguagem silencioso que significa a verdadeira liberdade, que é afinal a forma de nos perpetuarmos e sobrevivermos como espécie. A nossa antropologia natural.

BIBLIOGRAFIA

Baudelaire, Charles (2006)

O Pintor da Vida Moderna, Título Original: *Le Peintre de la Vie Moderne*, Tradução: Teresa Cruz, Coleção Passagens, Nova Veja, Lisboa [PVM 2006]

Bouwsma, O. K. (2005)

Conversas com Wittgenstein 1949-1951, Título original: *Wittgenstein: Conversations, 1949-1951*, Organização e Introdução: J. L. Craft e Ronald E. Hustwit, Tradução: Miguel Serras Pereira, Revisão Técnica: Raquel Dang, Relógio d'Água, Lisboa [CW 2005]

Bresson, Robert (2004)

Notas sobre o cinematógrafo, Tradução: Pedro Mexia, Coleção Elementos Sudoeste, Porto Editora, Porto [NC 2004]

Chillida, Eduardo (2005)

Escritos, Seleção de Textos, Edição e Coordenação: Nacho Fernández, Biblioteca Blowup Arte, Edições La Fabrica, Madrid [E 2005]

Couto, Mia (2009)

“Línguas que Não Sabemos que Sabíamos” in *E se Obama fosse Africano? E outras Interervenções*, Caminho, Lisboa [EOFA 2009]

Deleuze, Gilles (2000)

Crítica e Clínica, Título Original: *Critique et Clinique*, Tradução: Pedro Eloy Duarte, Coleção BPC, Edições Século XXI, Lisboa [CC 2000]

Deleuze, Gilles (1973)

Sade-Masoch, Título Original: *Présentation de Sacher-Masoch*, Tradução: José Martins Garcia, Coleção Cadernos Peninsulares, Assírio e Alvim, Lisboa [SM 1973]

Deleuze, Gilles

Création Artistique in *Conference "Mardis de la fondation"*, March 17 th, 1987

<http://www.youtube.com/watch?v=c33wfOqeyOo>

Godinho, Paula (2011)

Máscaras, Mistérios e Segredos (encontros IELT, Lisboa, 2010), Edições Colibri, IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa [MMS 2011]

Graeber, David (2001)

Fragmentos de antropología anarquista, Virus editorial, Barcelona [FAA 2001]

Guerreiro, Ana Lúcia (2009)

“A ‘Antropófoga Festa’ – Metáfora para uma Ideia de Poesia em Herberto Helder” in *Diacrítica, Ciências da Literatura*, 23/3, Universidade do Minho, Braga [D 2009]

Guerreiro, Ricardina (2004)

De Luto por Existir: a melancolia de Bernardo Soares à luz de Walter Benjamin, Prefácio: João Barrento, Assírio e Alvim, Lisboa [DLPE 2004]

Meneses, Inês (2010)

Fala com Ela, Entrevista com Paula Rego na rádio Radar, Lisboa, Setembro 2010
http://falacomela.podomatic.com/entry/2012-03-22T10_29_45-07_00

Merleau-Ponty, Maurice (1997)

O Olho e o Espírito, Título Original: L’Oeil et L’Esprit, Tradução: Luís Manuel Bernardo, Prefácio: Claude Lefort, Vega, Lisboa [OE 1997]

Nietzsche, Friedrich (2002)

Beyond Good and Evil, Tradução: Judith Norman, Edição: Rolf-Peter Horstmann and Judith Norman, Cambridge Texts in the History of Philosophy, Cambridge University Press [BGE 2002]

Nietzsche, Friedrich (1999)

Para Além do Bem e do Mal (Prelúdio a uma Filosofia do Futuro), Tradução e notas: Carlos Marujão, Introdução: António Marques, Relógio d’Água, Lisboa [PABM 1999]

Nietzsche, Friedrich (2000)

Para a Genealogia da Moral, um escrito polémico, Título original: Zur Genealogie der Moral, Tradução e notas: José M. Augusto, Relógio d’Água, Lisboa [GM 2000]

Pessoa, Fernando (2006)

Livro do desassossego - composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa / Fernando Pessoa, Edição: Richard Zenith, Assírio e Alvim, Lisboa [LD 2006]

Rancière, Jacques (2010)

Política da arte! in *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, volume 1, n.15, p.45, Florianópolis: UDESC/CEART [U 2010]

Ribeiro, Anabela Mota (2010)
“Paula Rego: Bruta Flor do Querer”, in *Público*, Domingo, 12 de Setembro de 2010

Rosengarten, Ruth (2009)
Contrariar, Esmagar, Amar - A Família e o Estado Novo na Obra de Paula Rego,
Tradução: Jorge Pereirinha Pires, Revisão: Ana Picão Barradas, Assírio e Alvim, Lisboa
[CEA 2009]

Rosenthal, T.G. (2005)
Paula Rego: The Complete Graphic Work (3 volumes) – Edição para a Revista Visão,
Tradução: Nuno Batalha, Edição Cavalo de Ferro, Lisboa [PR 2005]

Sade, Marquês de (2007)
Justine ou Os Infortúnios da Virtude, Título Original: *Justine ou les malheurs de la vertu*,
Tradução: Manuel João Gomes, Bertrand Editora, Lisboa [J 2007]

Stewart, M. A. (1991)
Selected Philosophical Papers of Robert Boyle, Introdução de M. A. Stewart, Hackett
Publishing Company, Indianapolis, Cambridge [PRB 1991]

Wittgenstein, Ludwig (1991)
Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa, Título original: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Tradução: Miguel Tamen, Edições Cotovia, Lisboa [AC 1991]

Wittgenstein, Ludwig (2011)
Observações sobre “O Ramo Dourado” de Fraser, Coordenação: Bruno Monteiro,
Edição Tradução e notas: João José de Almeida, Introdução e Revisão de Tradução:
Nuno Venturinha, Deriva Editores, Porto [ORD 2011]

Wittgenstein, Ludwig (2011)
Tratado Lógico-Filosófico, in: ***Tratado Logico-Filosófico e Investigações Filosóficas***,
Título Original: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Tradução: M. S. Lourenço, Fundação
Calouste Gulbenkian, Lisboa [TLF/IF/IF 2011]

Wittgenstein, Ludwig (2007)
Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia, Tradução: António Marques, Nuno
Venturinha e João Tiago Proença, Introdução: António Marques, Fundação Calouste
Gulbenkian, Lisboa [UEFP 2007]

Woodcock, George (1962)
Anarchism: A History of Libertarian Ideas and Movements, Meridian Books, The
World Publishing Company, Cleveland and New York [A 1962]

Venturinha, Nuno (2011)

Linguagem e Valor: Entre o Tractatus e as Investigações Filosóficas, Biblioteca Colloquia, Instituto de Filosofia da Linguagem, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa [LV 2011]