

**O ABSURDO NA ARTE OCIDENTAL  
A ANGÚSTIA EXISTENCIAL NO SÉCULO XX**

**Pedro Miguel Remédios Gomes Arrifano**

**Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea**

**Setembro 2019**

Tese apresentada para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Margarida Acciaiuoli.

*Seria um erro (...) julgar que a obra de arte possa ser considerada enfim como um refúgio frente ao absurdo. Ela própria é um fenómeno absurdo e trata-se somente da sua descrição. Não oferece saída para o mal de espírito. É, pelo contrário, um dos sinais desse mal que o repercute em todo o pensamento de um homem. Mas pela primeira vez ela faz sair o espírito de si próprio e coloca-o em face de outrem, não para que ele aí se perca, mas para lhe apontar com um dedo seguro o caminho sem saída por onde todos vão.*

*A arte absurda ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e à sua resignação a não ser mais do que a inteligência que transpõe em obra as aparências e cobre de imagens o que não tem razão. Se o mundo fosse claro, a arte não existiria...*

Albert Camus

Àqueles que estão junto de mim,  
incondicionalmente

## AGRADECIMENTOS

A Tese que aqui apresento foi o resultado de cinco anos de trabalho no Departamento de História da Arte na Faculdade de Ciências Sociais Humanas de Lisboa. No decorrer desse tempo foram várias as pessoas e instituições que me ajudaram e incentivaram.

Em primeiro lugar, destaco a presença firme, sábia e calorosa da minha orientadora a professora Doutora Margarida Acciaiuoli. Desde o primeiro momento percebi que apenas a seu lado fazia sentido seguir este caminho académico. Uma interlectora na verdadeira assenção da palavra.

Agradeço também as palavras sempre amigas e encorajadoras da minha co-orientadora Maria João Castro.

Devo também os agradecimentos à Fundação Aga Khan (2015-2016) e à FCT (2016-2018) SFRH/BD/116540/2016 pela bolsa de doutoramento que me facultaram.

Por último, dedico esta Tese aos meus pais e àqueles que estão junto de mim de forma incondicional.

## RESUMO

A presente investigação tem dois objectivos. Um primeiro, de carácter diacrónico, que pretende identificar, caracterizar e compreender (com exemplos de particular relevo) algumas práticas artísticas a partir do século XX assentes na problemática das relações entre a Arte e o Absurdo existencialista, de modo a evidenciar o fio condutor que tem permanecido entre ambos até aos dias de hoje; absurdo que expressa a complexidade do Homem, a sua libertação das exigências da lógica e da razão, num momento histórico caótico pleno de contradições. Um segundo objectivo é o de perceber o rasto deixado por esta intercepção na cultura contemporânea da sociedade global, emancipada que foi pelo carácter visionário das vanguardas. Trata-se de averiguar a partir de uma nova leitura que alarga as abordagens convencionais sobre o tema, no contexto português e internacional, se as obras desses artistas que estreitaram ligações com o absurdo ligando-o à contingência do ser-humano, à impotência da razão, à alienação, à solidão, ao nada e à finitude, “contaminaram” a produção artística e cultural da actualidade e em caso afirmativo, em que termos, ou seja, se presentemente o absurdo não está centrado (ou não está apenas centrado) nessa ligação à condição existencial do Homem, mas tem um novo objeto convolando-se à obra de arte, ela própria, em obra absurda, e de, na ânsia de estetização do *je ne sais quoi*, promover um mundo sem mundo.

Palavras-chave: Absurdo da existência, Arte ocidental, angústia, Arte Contemporânea

## ABSTRACT

The present research has two objectives. A first one, of a diachronic character, which aims to identify, characterize and understand (with examples of particular importance) some artistic practices from the twentieth century based on the problematic of the relations between Art and the existentialist Absurdity, in order to show the conducting wire that has remained between them to this day; absurdity that expresses the complexity of Man, his liberation from the demands of logic and reason, in a chaotic historical moment full of contradictions. A second objective is to perceive the traces left by this interception in the contemporary culture of the global society, emancipated that was by the visionary character of the vanguards. It is to find out from a new reading that broadens the conventional approaches on the subject, in the Portuguese and international context, if the works of these artists that narrowed links with the absurd linking it to the contingency of being-human, to the impotence of reason, alienation, loneliness, nothingness and finitude, "contaminated" today's artistic and cultural production and, if so, in what terms, if the absurdity is not currently centered (or not just centered) in this connection with the existential condition of Man, but it has a new object conveying itself to the work of art, itself, in absurd work, and, in the desire to aesthetize the *je ne sais quoi*, to promote a world without a world.

Keywords: Absurdity of Existence, Western Art, Anguish, Contemporary Art

## ÍNDICE GERAL

Introdução	1
------------	---

### Capítulo I

#### O sentimento vago do Absurdo na Arte Ocidental do século XX (00-45): A suspeita

1. Contexto Histórico	7
2. As Artes	10
3. Os Vanguardistas da Suspeita: O sentimento vago do Absurdo	13
4. Literatura	16
4.1. A negação da razão e da possibilidade de compreensão do mundo em Franz Kafka	16
4.2. A renúncia do cânone	20
4.3. O pensamento labiríntico de Almada Negreiros	24
5. As Vanguardas artísticas	29
5.1. O absurdo como lugar de transgressão de valores: O Dadaísmo	30
5.2. O absurdo do onírico e da livre associação: A existência surreal ou a surreal existência	36
6. O Cinema	45
6.1. O absurdo a todo o custo: Luís Buñuel	46
6.2. Os anti-heróis absurdos: Chaplin e Buster Keaton	53
7. O teatro	60
7.1. O absurdo patafísico	62
7.2. O teatro da crueldade: a renúncia do juízo	67

## Capítulo II

O absurdo como “noção comum” na arte ocidental do século XX (45-88): A consciência.

1. Contexto histórico	73
2. As Artes	76
3. A noção comum	83
4. Literatura	88
4.1. O absurdo existencial em Camus	91
4.2. Condenados a uma liberdade absurda em Sartre	99
4.3. O absurdo do exílio cósmico do Homem em Vergílio Ferreira	107
5. Pintura	116
5.1. Henri Michaux: <i>Ser-se vários</i> num mundo hostil e absurdo	118
5.2. O absurdo da vida no espaço anti-cenográfico de Jean Dubuffet	127
5.3. Francis Bacon: <i>memento mori</i>	131
6. Teatro	136
6.1. O teatro do Absurdo de Beckett e Ionesco: A procura e a constatação do Ser no Nada.	140
7. Cinema	146
7.1. <i>Film Noir</i> : os heróis-não-heróicos	149
7.2. Do <i>Neo-realismo</i> à <i>Nouvelle Vague</i> : o ser humano como “uma paixão inútil”	153
7.3. A <i>meditatio mortis</i> em Ingmar Bergman	161
8. Escultura/Arte Minimalista e Conceptual/ Artes performativas	166
8.1. As figuras humanas de Alberto Giacometti	170
8.2. A incorporação do absurdo na Arte minimal em Eva Hesse	173
8.3. A “queda” nos <i>Happenings</i> de Bas Jan Ader ou a <i>hybris</i> como excesso que nos afasta da reconciliação com o mundo.	177

9. Movimentos artísticos: O Neo-Expressionismo alemão	181
9.1. A exigência do absurdo em Anselm Kiefer: As ruínas como elemento de recordação	184
9.2. Baselitz e o mundo virado de cabeça para baixo	191
10. O Movimento Pós- <i>Punk</i> na música britânica	194
10.1. A incessante angústia adolescente da música gótica: “this is like the happy song for a sad person”	197
10.2. Joy Division: o tarde-demais existencialista da “New Wave” britânica	200

### Capítulo III

O absurdo existencialista *Pulp* na arte ocidental a partir do século XX (89-): os fingidores do absurdo.

1. Contexto histórico-filosófico	206
2. As Artes	214
3. Do absurdo existencial ao absurdo existencial <i>pulp</i> : Os fingidores do absurdo	221
4. As grandes exposições de arte do circuito internacional	224
4.1. <i>Documenta de Kassel</i> : “Felizmente a absurdidade está perdida”	226
4.2. <i>Documenta IX</i> (1992)	229
4.3. “Freeze” e “Sensation”: Os “Young British Artists”	234
4.4. A Bienal de Veneza	239
4.5. A Bienal de Veneza 2017: A “Pós-verdade” em Damien Hirst	240
5. Da arte da instalação à instalação Hiper-realista do absurdo existencialista <i>pulp</i> : artistas salvos pela polémica.	243
5.1. As Instalações hiper-realista de Maurizio Cattelan	248
5.2. “Momentos de impacto” na <i>Street art</i> de Mark Jenkins	250

6. O absurdo como uma ciência para caminhar entre cacos de vidro ou tentativas sensacionalistas para ser conhecido? Até onde pode ir o absurdo na arte performativa eXtrema?	253
6.1. O Bob Flanagan: O super-absurdismo de um Super-masoquista	254
6.2. A remissão pelo sangue em Ron Athey	258
6.3. O choque pelo choque ou o absurdo em nome da arte: Guillermo Vargas “Habacuc”/Oleg Kulik/Santiago Serra	266
6.4. Oleg Kulic: A existência animal de um artista	268
6.5. Santiago Sierra: A ausência radical de sentido	269
Considerações Finais	272
Índice Onomástico	280
Bibliografia	296
Anexos	
Anexo A. Capítulo I	324
Anexo B. Capítulo II	332
Anexo C. Capítulo III	347

\*Este artigo foi escrito, por opção do autor, segundo as normas do acordo ortográfico de 1945

O absurdo na Arte Ocidental  
A angústia existencial no Século XX

Introdução

*Credo quid absurdum*

Esta é uma frase antiga que nos habituámos a atribuir ao pensador Tertuliano, um dos primeiros escritores eclesiásticos da língua latina: *creio porque é absurdo*. A força desta afirmação, que tinha objectivos religiosos, reside no poder do absurdo - que como conceito é inacessível, porque não é possível defini-lo com exactidão. Na realidade os conceitos nunca se fecham numa definição, estão sempre receptivos a novas intercepções e abordagens, eles não são soluções, mas sim propostas de solução.

Para melhor apreendermos o conceito de absurdo é preciso em primeiro lugar entender as origens linguísticas e culturalmente construídas do termo. A palavra “absurdo” remonta ao século XVI; advém do adjectivo latino *absurdus*, aquilo "que tem um som desagradável ao ouvido", e, por extensão, o "dissonante, discordante, chocante, desagradável, absurdo."<sup>1</sup> Com o passar dos séculos começou a ser geralmente usada para descrever os aspectos contraditórios e irracionais da vida. No domínio da filosofia, a noção de absurdo que os filósofos vão reclamar é uma noção especial, não particularmente técnica, mas é importante distingui-la das várias absurdidades que encontramos na vida. Coisas sórdidas e ridículas acontecem, mas esse não é o seu absurdo, o absurdo a que os filósofos fazem referência está associado à ideia de que o mundo simplesmente não responde ao nosso apelo e a procura do homem pelo significado é um exercício fútil, pois a vida é inerentemente sem sentido (Albert Camus, Jean Paul sartre, Martin Heidegger)

Nesta tese reportamo-nos essencialmente à condição absurda da existência humana, mais especificamente à arte que foi produzida desde o início do século XX que teve como seu motivo condutor essa absurdidade. Uma arte que se torna independente das suas qualidades exteriores, ou seja, que passa do exclusivo domínio da Estética para o campo de uma Onto-gnoseologia; que visa a Verdade e não a Beleza. Jean

---

<sup>1</sup> Geraldo Da Cunha, António, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001, p. 7. Gomes Ferreira, António, *Dicionário de Latim-Português*, Porto Editora, p. 9.

Baudrillard, referindo-se a este processo chega mesmo a salientar que “toda a duplicidade da arte contemporânea é esta: reivindicar a nulidade, a insignificância, o *nonsense*; ao visar a nulidade, então, já se é nulo. Ao visar o *nonsense*, então, já se é insignificante. Pretender a superficialidade em termos superficiais.”<sup>2</sup> Se é unânime que o absurdo sempre existiu na vida não é tão certo que o mesmo tenha acontecido na arte. Sobre este assunto a historiadora da arte Ana Maria Preckler sustenta que foi preciso chegar ao século XX para que o absurdo como matéria e forma aparecesse nas vanguardas históricas mais transgressoras: no dadaísmo e no surrealismo<sup>3</sup>, e acrescentamos nós que não faltam obras que nos asseguram a sua presença ao longo de todo o século até aos dias de hoje. A relevância do absurdo na arte surge mais evidente na exploração de assuntos como o sentido da vida, a angústia existencial e a crise moral. Depois, há uma vertente do absurdo mais subtil que se esconde no humor, às vezes negro, que tem uma dupla face: ao mesmo tempo que esconde o assunto em causa também consegue credibilizá-lo. Na verdade, o “século do terror”, como assim designou Sartre o século XX, tem a particularidade de ter facultado as condições necessárias para que vários artistas fizessem do absurdo da existência a característica motriz do seu estilo, centralizando as suas obras em temas como o significado da morte, da existência, da responsabilidade e da autenticidade nas nossas relações com os outros. Mário Perniola, filósofo italiano e professor de Estética, ao tentar conciliar a prática da criação estética com o facto do absurdo da vida, na introdução da sua obra fundamental, *A Estética do século XX*, coloca a seguinte questão: “o que tem a ver a interrogação sobre as finalidades da vida com a experiência estética?”<sup>4</sup> No seu entender, aceitando ou não que a vida tenha sentido, “o horizonte no interior do qual esta questão é colocada encontra-se muito frequentemente, no século XX, em estreita ligação com a estética, a qual teve, assim, a ousadia de colocar o problema fundamental da existência.”<sup>5</sup>

Todo o leque de filósofos que pensou a condição absurda da existência humana visou, mais do que teorizar um conjunto de doutrinas, pôr a nú um modo de estar na vida assente na inquietude. A questão sobre o sentido da vida não é apenas existencial, mas também metafísica. Com efeito, o sentido da existência articula-se directamente

---

<sup>2</sup> Baudrillard, Jean, *Le complot de l'art suivi de Entrevues à propos du complot de l'art*. Sens & Tonka. Paris, 1999, p.19. Trata-se de um livreto que reedita o artigo escrito pelo autor, publicado originalmente no jornal Libération, em 20/5/1996.

<sup>3</sup>Preckler, Ana Maria, “El absurdo en el Arte”, in *Cuenta y razón*, ISSN 1889-1489, Nº 133, 2004, págs. 171-178.

<sup>4</sup> Perniola, Mário, *A estética do século XX*, Lisboa: Editorial Estampa. 1997, p. 14.

<sup>5</sup> *Idem, Ibidem*.

com a perspectiva que adoptamos em relação a tudo o que ultrapassa o imediatismo da nossa vida quotidiana e a arte tem esse condão de conseguir sair da evidência colocada pelas coisas empiricamente e descobrir outras perspectivas e sensações. Se numa primeira fase a morte, a finitude do nosso tempo, a angústia do ser humano e a crueldade do mundo são veículos que nos conduzem à tomada de consciência do absurdo, numa fase seguinte também as experiências vulgares ligadas a práticas mais simples - como a rotina, a monotonia do dia-a-dia e acontecimentos que se tornam perfeitamente banais como aqueles a que assistimos nas grandes cidades - possibilitam alcançar a consciência da absurdidade da nossa condição e dar-lhe consistência a nível artístico. Para o cineasta russo, Tarkovski, o objectivo último de toda a arte que não se deixa contaminar pelo mercado é bem claro, passa por “explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve a sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão.”<sup>6</sup> Albert Camus, Jean Paul Sartre e Martin Heidegger são filósofos contemporâneos que estão na primeira linha de entre aqueles que problematizaram o absurdo e o fracasso humano diante da sua realidade finita, relacionando-o com a angústia e a “vivência existencial.” Na perspectiva destes autores não há existência que não gere angústia, aquilo que Simondon designou de a “despedida do ser” (départ de l’être)<sup>7</sup>. Camus chega mesmo a advertir que “quem alguma vez conheceu o absurdo a ele ficará para sempre desesperadamente ligado.”<sup>8</sup> Mais recentemente o filósofo norte-americano Thomas Nagel sublinha a distância existente entre a importância que atribuímos e a energia que dispendemos relativamente à vanidade objectiva das nossas vidas e dos nossos projectos. Na perspectiva de Thomas Nagel, para que a existência humana seja absurda como um todo, não basta a ruptura entre as nossas pretensões e a realidade (eu e o mundo), é necessário também que essa inconformidade seja universal, aplicável a todas as pessoas.<sup>9</sup> Se para alguns filósofos o centro de todas as questões se encontrava no mistério da existência humana, no domínio da arte ele achava-se na forma como determinados artistas expressavam o absurdo dessa existência. O grande objectivo destes artistas não passava por explicar e retratar as coisas tal como são, mas, diferentemente, mediante um dispositivo hermenêutico, uma

---

<sup>6</sup> Tarkovski, Andrei, *Esculpir o tempo*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.38.

<sup>7</sup> Ver em Simondon, Gilbert, *Du mode d’existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1969, p. 111.

<sup>8</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d., p. 179.

<sup>9</sup> Nagel, Thomas (1971), “O Absurdo”, Trad. D. Murcho, in *Viver Para Quê? Ensaios sobre o sentido da vida*. Lisboa: Dinalivro, 2009, p. 105.

máquina de interpretação (que permite encarar e desmembrar a realidade), desmascarar que por detrás de como as coisas se nos apresentam há um complexo de interesses, imposições, leituras que se impõem. Puro jogo de metáforas. É assim importante perceber a arte no seu contexto e o saber que inspirou estes artistas que fizeram da angústia existencial o *élan* criativo para o seu corpus artístico.

Dentro dos vários autores ligados à história da arte e à crítica de arte que fazem referência ao absurdo destacamos, nesta investigação, Ernst Gombrich, Anne Cauquelin, Nikos Stangos, Roselee Goldberg, Kristine Stiles, Peter Selz, Jean Baudrillard, Marc Jimenez, Alain Badiou, que o associam à pintura do início do século XX, ao *Ready-Made* e ao movimento Dadaísta e posteriormente ao Surrealismo. O crítico de teatro, Martin Esslin é também uma figura relevante neste estudo, pois ao estudar profundamente os trabalhos realizados por Ionesco e Beckett, concebeu o termo *teatro do absurdo*.

Aquilo que distingue a nossa abordagem das perspectivas já desenvolvidas é propormo-nos cartografar e analisar diacronicamente ao longo de três capítulos, várias práticas artísticas a partir do século XX assentes na problemática das relações entre a Arte e o Absurdo existencialista, de modo a evidenciar o fio condutor que tem permanecido entre ambos ao longo desse século até aos dias de hoje, e as alterações que esse mesmo absurdo foi sofrendo ao longo das décadas. Nesse âmbito, encontramos no decurso da investigação um vasto número de artistas com particular relevo em vários domínios artísticos, que no nosso entender justifica a abrangência dos múltiplos registos utilizados nesta investigação.

O primeiro capítulo foi organizado em torno de uma “suspeita” que remete para a relação entre a arte e o absurdo a partir do início do século XX até ao final da II Guerra Mundial, momento em que a arte oscila entre a negação dos valores estéticos vigentes e a afirmação de um mundo sem sentido, criando uma arte provocatória e irónica. Sem condições para reflectir sobre a ordem objectiva das coisas, certos *artistas da suspeita*, como os designamos, entregam-se a um sentimento vago de absurdo ainda indeterminado, não conceptualizável e não passível de fundamentação racional. O segundo capítulo vai revelar que as aproximações ao absurdo parecem não só ter acontecido em consequência do *trauma* das duas Guerras, ou como característica dum conjunto de seres tomados pela sensibilidade, às vezes extrema, mas como um facto universalmente significativo, digno de reflexão. Emerge assim nas obras de certos artistas a tese do absurdo existencial, explicitada e teorizada por Albert Camus em *O*

*Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo* e a consciência da angústia, do desamparo e do Ser-para-a-morte que daí deriva em Jean Paul Sartre e Martin Heidegger. Estes três filósofos têm como primado da sua reflexão tomarem a existência humana na sua busca última de sentido. Para os mencionados artistas, absurdistas e existencialistas a compreensão racional do Universo é uma impossibilidade e a vida humana descobre-se permanentemente no limiar do absurdo. Deste modo, serão exploradas nesta parte da investigação as relações da arte com o absurdo existencialista do pós-guerra até ao final dos anos 80, relações essas ligadas à condição existencial do homem, mas também como arma de crítica moral, política e social. Se, tal como explicava Camus, as “paredes absurdas” permitem que alcancemos o sentimento de absurdo através de um certo desconforto face à incompreensibilidade do mundo, nesta segunda fase a razão irá confirmá-la. E mais do que a arte ser um refúgio, ela pode pela primeira vez fazer sair “o espírito de si próprio e colocá-lo em face de outrem, não para que ele aí se perca, mas para lhe apontar com um dedo seguro o caminho sem saída por onde todos vão.”<sup>10</sup> Finalmente, no terceiro capítulo, após realizada a autognose da condição humana, apresenta-se uma nova derivação dentro do absurdo existencialista que se inicia no final dos anos 80 com a queda do muro de Berlim, e o advento dos ideais neoliberalistas da plena liberdade de mercado em detrimento da intervenção estatal na economia, que chega até aos nossos dias: o absurdo *pulp* tingido por cores *eXtremamente* chocantes e sensacionalistas, associado a um sentimento de crise geral própria de cada final de século e mais forte neste caso por coincidir com o de um milénio, tal como salienta Marc Jinenez:

*Nada revela melhor a morosidade ambiente dos anos 90 do que os leitmotive sobre o tema "a arte está em crise, a crise está na arte, o caos está em toda parte e tudo é caos!" de que se fazem eco as revistas especializadas e mesmo a imprensa de grande público. Basta justapor algumas citações extraídas de comentários recentes para compor o quadro de um naufrágio: "mercado da arte em falência", "instituição enfraquecida", "rede cultural opaca", "crítica de arte tímida", "modernidade ditatorial", "vanguarda terrorista", "mídias recuperadoras", "ensino artístico anêmico", "pintura inexistente", "música contemporânea elitista e confidenciai", "artistas charlatães", "Duchamp, pai de uma posteridade desastrosa", etc.<sup>11</sup>*

---

<sup>10</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, pp. 119-120.

<sup>11</sup> Jimenez, Marc, *O que é estética*, Brasil: Focus, 1999, p. 379.

É importante salientar que já foram feitas muitas teses, conferências e debates sobre a arte do século XX e que o resultado desses encontros, reflexões e opiniões partilhadas contribuíram sobremaneira para que se tivesse entrado no novo século, não com certezas, mas fazendo uma aproximação aos problemas e a todo um conjunto de conceitos que foram enfatizados nas últimas décadas do século anterior e no início do novo milénio. Precisamente por esse motivo e porque a História da Arte, como diz Ernst Gombrich, “ não é uma história de progresso na proficiência, mas uma história de ideias, concepções, necessidades em constante mudança”<sup>12</sup>, defendemos que a arte a partir do século XX até aos nossos dias não se move por regiões mas por zonas conceptuais; a recondução da nossa investigação à Arte Ocidental e não a uma escala mais ampla ou até universal justifica-se por notórias razões de exequibilidade e aprofundamento de análise. Partindo destas coordenadas, neste estudo que atravessa a História da Arte do século XX até aos dias de hoje, visamos constituir uma fonte valorosa para posteriores investigações em distintos campos do saber. Para isso, recorreremos a um vasto conjunto de obras escritas por historiadores e teóricos da arte, filósofos e sociólogos e a publicações periódicas, monografias, dissertações académicas que consideramos nucleares para esta temática. Além disso, no sentido de visionar algumas das obras oportunamente mencionadas ao longo dos capítulos, realizámos visitas a museus, galerias e grandes certames internacionais de arte como por exemplo a *Documenta* de 2012 e 2017 e a Bienal de Veneza de 2017 – as quais foram eixos da nossa pesquisa no sentido de perceber o que se produzia nas exposições de arte internacionais –. Filmes, peças de teatro e de dança foram também ferramentas essenciais para a nossa investigação. Salienta-se, enfim, que os textos originais são apresentados em nota de rodapé, sendo que a sua tradução é livre, e que na parte que diz respeito aos anexos são apresentadas imagens de obras mencionadas em cada capítulo da investigação.

---

<sup>12</sup> Gombrich, Ernst, *The story of art*, Phaidon Publishers; distributed by Oxford University Press edition, in English, 1950, p. 18.

## Capítulo I

### O sentimento vago do Absurdo na Arte Ocidental do século XX (00-45): A suspeita

#### 1. Contexto Histórico

*O século XVII foi o século das matemáticas; o século XVIII, o das ciências físicas e o século XIX, o da Biologia. O nosso século XX é o do medo...o que mais efectivamente nos chama a atenção neste mundo em que vivemos é em geral e em primeiro lugar, o facto de a maioria dos homens (excepto os crentes de todas as espécies) não terem futuro algum.*<sup>13</sup>

No final do século XIX e no início do século XX a Europa apresentava-se ao mundo como um grande exemplo de prosperidade económica e de bem-estar social. Tal como refere Argan, “é justamente por volta de 1880 que se realiza uma mudança profunda na maneira de fazer política, na cultura e no costume social.”<sup>14</sup> A sociedade estava nessa altura absorvida pelos ideais da acumulação de riqueza e da eficiência racional. Durante os primeiros anos do século XX os avanços da ciência e da técnica pareciam prometer um desenvolvimento duradouro da sociedade, uma sociedade nova “capaz de criar riqueza, bem-estar, harmonia entre todas as potências e entre todos os povos.”<sup>15</sup> A este período optimista baseado numa cultura cosmopolita plena de confiança na paz, na liberdade, no conforto e em novos modos de pensar e viver o quotidiano costuma designar-se *Belle Époque*. Rapidamente “o capitalismo industrial suscita conflitos entre grandes potências e entre classes sociais”<sup>16</sup> e entre 1914 e 1918 tudo desabou. O início da I Guerra Mundial “assinalou o colapso da civilização ocidental do século XX (...) uma civilização capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem da sua classe hegemónica característica.”<sup>17</sup> É interessante a referência de Max Weber, com vários anos de antecedência, a uma espécie de “desencantamento” em que o mundo parecia estar mergulhado. Para este autor a modernidade tinha trazido com ela a perda da magicidade

---

<sup>13</sup> Camus, Albert. *Cartas a um amigo alemão*. Lisboa: Livros do Brasil, 1950, p. 163. [Original: Editions Gallimard, 1945 e 1950].

<sup>14</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 439.

<sup>15</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 439.

<sup>16</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 439.

<sup>17</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos*. Lisboa: Editorial Presença, 2011, p. 18.

e dava então lugar à racionalização, à rápida evolução da ciência e às tecnologias de comunicação. A exemplo de Weber uma nova geração de artistas previu o colapso da sociedade liberal burguesa. Logo a seguir à Primeira Guerra Mundial a hegemonia económica europeia mudou-se para os Estados Unidos, nomeadamente para Nova Iorque, que passou a ser o centro financeiro mundial.

*...os Estados Unidos tinham estado muito distantes do conflito, embora por um curto e decisivo período e se tivessem envolvido nele. Assim, longe de perturbar a sua economia, a Primeira Guerra Mundial, como a Segunda, beneficiou-os espectacularmente. Em 1913, os EUA já se haviam tornado a maior economia do mundo, produzindo mais de um terço da sua produção industrial – pouco abaixo do total combinado da Alemanha, Grã-Bretanha e França. Em 1929, eram responsáveis por mais de 42% da produção mundial total, contra os poucos menos de 28% das três potências industriais europeias.*<sup>18</sup>

Nos Estados Unidos os anos 20 ficaram conhecidos como os “Loucos Anos 20”. O consumo aumentou, a indústria passou a produzir em grande escala os bens de consumo, os bares e os cafés estavam cheios, o cinema, a rádio e a música ligeira tornaram-se uma grande diversão, contribuindo decisivamente para a redução do isolamento das populações urbanas massificadas, para a criação de novos mitos e heróis com os quais as pessoas se identificavam e através dos quais imaginavam os seus mundos repletos de sonhos e de ilusões, em resposta às adversidades da vida. Em contrapartida, o regresso à estabilidade das economias europeias passou por um processo demorado e complicado. Acabada a Guerra, em 1918, a Europa estava assolada por graves dificuldades económico-financeiras devido fundamentalmente a três factores: à devastação que a guerra tinha provocado, à inflação e ao agravamento do desemprego. Este panorama negativo teve como repercussão um enorme sentimento de desagrado e de agravamento de tensões entre a população, que levou à discórdia e ao confronto político entre os burgueses conservadores e os revolucionários socialistas. O período de expansão económica dos Estados Unidos terminou em 1929 com a Grande Depressão. O final dos anos 20 começava a fazer adivinhar tempos difíceis para a economia norte-americana. Entre vários motivos destacam-se a acumulação de excedentes agrícolas, a especulação bolsista e a iminência de situações de excesso de produção industrial. A crise que se anunciava começou em 1929, quando os indicadores

---

<sup>18</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos*. Lisboa: Editorial Presença, 2011, p.103.

económicos confirmaram os receios de uma diminuição de lucros das empresas e levaram os titulares de acções a transmitir grandes quantidades de ordens de venda dos títulos mais inflacionados. Em 24 de Outubro as ordens de venda atingiram um volume tão elevado que deixaram de encontrar compradores. Foi provavelmente o maior *crash* bolsista da História e rapidamente originou a falência do sistema financeiro europeu e das empresas dependentes de financiamentos externos, com consequentes repercussões nas condições de vida das populações. Não é possível encontrar uma

*explicação para a crise económica mundial sem os Estados Unidos, afinal eles eram tanto o primeiro país exportador do mundo nos anos 20 como, depois da Grã-Bretanha, o primeiro país importador (...) um facto que ajuda a explicar o desastroso impacto da Depressão nos produtores de trigo, algodão, açúcar, borracha, seda, cobre, estanho e café.*<sup>19</sup>

Todo este acréscimo de dificuldades sociais, económicas e financeiras no panorama da depressão dos anos 30 veio a ter um forte impacto na germinação e implantação dos regimes autoritários que estavam a despontar na década anterior e na institucionalização de novos regimes ditatoriais e conservadores sob influência do triunfo do nazismo na Alemanha. Na verdade, tal como afirma o historiador Eric Hobsbawn, “em meados dos anos 30 havia poucos Estados cuja política não tivesse mudado substancialmente em relação ao que era antes do *crash*. Na Europa e no Japão, deu-se uma impressionante viragem à direita, com exceção da Escandinávia (...) o fortalecimento da direita radical foi reforçado.”<sup>20</sup>

Os anos 30 acabaram por revelar-se catastróficos para as populações europeias: com a concretização das ditaduras de inspiração nazi-fascista os antigos valores Iluministas e democráticos em que a Europa assentava desde o século XVIII – liberdade, igualdade, fraternidade – foram rejeitados por grande parte dos países. Como consequência acabam o pluripartidarismo e a democracia parlamentar em contraste com os regimes predominantemente assentes no ultranacionalismo, no militarismo, no imperialismo e no autoritarismo constituídos em torno de um partido único com ideologia nacionalista. Para a execução do seu plano tais ditaduras recorrem à violência das milícias armadas, então transformadas em forças policiais do regime, a persuasivas campanhas de propaganda nacional e à exibição gratuita e cruel do seu poder totalitário

---

<sup>19</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos*. Lisboa: Editorial Presença, 2011, p. 104.

<sup>20</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos*. Lisboa: Editorial Presença, 2011, p. 110.

e etnocêntrico. Todo este processo vai desencadear a Segunda Guerra Mundial. O ataque da armada japonesa a 7 de Dezembro de 1941 à base naval americana de Pearl Harbour, nas ilhas do Hawaii (sem prévia declaração formal de guerra), estendeu o conflito ao Pacífico e ao continente asiático, confirmando o seu carácter mundial. A disputa mais violenta da História iria ter o seu término em Agosto de 1945 com o lançamento de duas bombas de destruição maciça: uma no dia 6 em Hiroshima e outra no dia 9 em Nagasáki. Toda esta insegurança política, social e económica vivida ao longo da Guerra não encerrou aqui, já que os tempos que se iriam seguir seriam de novas tensões e divisões. No entender de Hobsbawn, para esta sociedade da primeira metade do século XX, “as décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial ao rescaldo da Segunda foram uma Era da Catástrofe. Durante quarenta anos, ela foi de calamidade em calamidade.” Acrescenta ainda que houve “ocasiões em que mesmo conservadores inteligentes não apostariam na sua sobrevivência.”<sup>21</sup>

## 2. As artes

Como não podia deixar de ser esta *Era da Catástrofe* teve uma influência determinante na arte produzida entre o final do século XIX e a primeira metade do Século XX, período em que foram inúmeras as transformações. Argan chega a afirmar que a década de 1880 representa a data de início da arte moderna.<sup>22</sup> O período compreendido entre 1905 e 1919 foi aquele em que ocorreram as maiores rupturas da tradição artística. É a época das vanguardas históricas – uma nova geração de artistas a pretender infringir a tão anunciada e divulgada estabilidade social, económica, política e cultural da Europa – que irá abrir caminho para uma mudança revolucionária na arte, levando a criação artística a novos horizontes de uma complexidade até então desconhecida. As inúmeras adversidades políticas, económicas e sociais decorridas ao longo do início do século vieram pôr em causa todas as convicções e todo o optimismo dos anos anteriores. As vanguardas procuravam a renovação radical da arte, tanto das formas como dos conteúdos, com vista a substituir as tendências anteriores consideradas obsoletas. Curiosamente, “em 1914, praticamente tudo que se pode abrigar sob o dossel amplo e bastante indefinido do ‘modernismo’, já se achava a postos: Cubismo;

---

<sup>21</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos*, Lisboa: Editorial Presença, 2011, p. 18.

<sup>22</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 438-439.

Expressionismo; Futurismo; Abstracionismo puro na pintura; Funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; a quebra com a tradição na literatura.”<sup>23</sup> Mais do que traduzir o presente, vieram perspectivar o futuro num contexto reformador, revolucionário, até provocatório. Os sentimentos de ansiedade, de dor ou de alienação – aspectos que se foram cada vez mais adensando no decorrer do século, provocaram um clima impregnado de relativismo e de subsequente pessimismo.

A segunda década do século, marcada pelo pós-Guerra, direccionou a arte para um cada vez maior estranhamento do mundo, demonstrando o quanto a mesma tem de visionária.

*Os movimentos filosóficos que se desenvolvem naquele período não tendem a formar grandes sistemas unitários, mas a descrever e a analisar a condição psíquica e o drama existencial do homem moderno, envolvido no sistema global de produção e de consumo de massa. O tema dominante é o do estranhamento, da “alienação”, da perda de identidade do indivíduo na sociedade e do enrijecimento da sociedade na indistinção da massa.*<sup>24</sup>

As obras realizadas por variados artistas antecipam a crise que viria a suceder com a Segunda Guerra mundial. E demonstrando o quanto estavam envolvidos na reconstrução da civilização europeia, era frequente espelharem nas suas obras a visão do conflito em que viviam e o interesse pela exploração das motivações inconscientes, bem como a recusa dos valores sociais em que viviam. A última década da primeira metade do século XX revela o fim de uma época que origina o descrédito no sistema de valores ocidentais, antes tão elogiado, momento em que a própria arte e a sua razão de ser são postas em questão. Neste período a Rússia, a Itália e a Alemanha são tomadas por regimes totalitários que desaprovam a arte moderna e aos artistas é imposta a chamada *arte do Estado*. Trata-se de uma arte produzida por artistas *pompier*s, que visava um regresso a temas e a formas clássicas numa ambiência romanceada, sem efeitos estéticos apreciáveis e pouco verdadeira, no entender de Argan.<sup>25</sup> O rápido desenvolvimento da ciência e as suas implicações tecnológicas ocasionaram muitos benefícios e a alteração

---

<sup>23</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos*, Lisboa: Editorial Presença, 2011, p. 180.

<sup>24</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 439.

<sup>25</sup> “O credo libertário da Escola de Paris adquiriu indirectamente certo significado político só após 1939, quando toda a arte moderna começou a ser proibida e perseguida mais ou menos duramente, na União Soviética, na Alemanha, na Itália e de novo, anacronicamente, a proteção oficial foi concedida aos artistas de pior qualidade, aos *pompier*s.” In: Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 454.

do modo de vida a nível planetário, o que acabou também por potenciar as duas Grandes Guerras do século XX. No período entre Guerras o tema do antagonismo entre a racionalidade e a irracionalidade estava muito aceso entre os intelectuais. A tão aclamada fé na ciência e na sua capacidade para compreender e controlar a natureza passou a dar espaço ao irracional, ao mistério e à desordem. É assim possível afirmar que da certeza objectiva se caminhou para a subjectividade do conhecimento, o qual passou a traduzir-se numa construção relativa ao sujeito, e assim sendo, volveu-se condicionada pelas suas emoções. Face a esta crise do pensamento positivista, às recentes concepções científicas e aos sucessivos conflitos, a produção cultural da primeira metade do século XX alterou-se expandindo o seu universo de referências: a obra de arte perde o seu estatuto de obra-prima, adquirindo novos significados.

O pensamento que atravessa os primeiros movimentos de vanguarda é pluralista e esta sua dimensão reflecte-se na produção artística. Tal carácter pluralista é originário da atitude multifacetada de um conjunto de artistas no final do século XIX e do posicionamento destes perante a tradição artística. Além da múltipla experiência criadora de estilos, também a reacção específica contra as regras “tradicionais” da “Arte” burguesa e aquele esteticismo impressionista divorciado da condição angustiada do homem moderno foram factores determinantes para que as várias formas de expressão artística tivessem a sua oportunidade e continuidade.<sup>26</sup> Artistas como Van Gogh, Cézanne, Gauguin, compreendiam que a arte, a filosofia, a moral, a religião e a euforia técnico-científica não serviam para explicar ou amenizar o clima conturbado em que se vivia. O moderno movimento nas artes começou a revelar-se fundamentalmente através da agudização e da rejeição radicais dos valores estéticos vigentes e a manifestar-se por uma acentuada predilecção pelo puro experimentalismo. Na realidade, os seus intervenientes “não tinham um plano delineado: não sabiam para onde iam nem o que poderiam descobrir.”<sup>27</sup> Alguns deles não se caracterizavam apenas pelo pessimismo mas também por uma singular sensação de alienação, de desconforto face ao que percepcionavam no mundo. A crise dos valores e o decadentismo na literatura e nas artes plásticas estavam a ocorrer (o final do ciclo burguês, a Revolução bolchevique, a Primeira Grande Guerra) e a vida parecia carecer de sentido. O excesso de especialização nas artes, tão presente até ao final do século XIX ( século do academismo e do conservadorismo) entrou em crise. Nunca fez tanto sentido a definição

---

<sup>26</sup> Hofstatter, Hans, *Pintura Moderna: pintura, gravura e desenho*, Lisboa: Editorial Verbo, 1980, p. 171.

<sup>27</sup> Read, Herbert, *A filosofia da Arte Moderna*, Lousã: Editora Ulisseia, 1952, p. 47.

que costumeiramente se atribui a Bernard Shaw, segundo a qual o dramaturgo explica que o especialista é um homem que sabe cada vez mais de um domínio cada vez mais restrito, arriscando-se a saber tudo de nada.

### 3. Os Vanguardistas da Suspeita: O sentimento vago do Absurdo

*Um grupo de vanguarda é aquele que decide sobre um presente - pois o presente da arte não foi decidido pelo passado, como afirmam os classicistas, mas dificultado por ele. O artista da vanguarda não é nem imitador, mas sim aquele que violentamente declara o presente da arte.*<sup>28</sup>

A maior parte dos movimentos da vanguarda artística da primeira metade do século XX oscila entre a negação dos valores estéticos vigentes e a afirmação de um mundo sem sentido, criando uma arte provocatória e irónica que irá ter uma influência fundamental na segunda metade do século. Esta falta de sentido geral, que derivou tanto da consciencialização de uma crise total de civilização como da repetição quotidiana de gestos a que a existência obriga, inspirou uma série de interpretações literárias e filosóficas sobre o absurdo na primeira metade do século XX.<sup>29</sup> O pensamento de Weber e das vanguardas artísticas foi de alguma forma seguido pela famosa Escola de Frankfurt, formada por um colectivo de pensadores que se encarregavam da tarefa de proceder livremente a uma crítica social em vários domínios (filosofia, sociologia, política, psicologia social, história, economia, estética, literatura), baseando-se nas fontes vivas do marxismo e tomando em consideração todos os contributos das ciências sociais, principalmente da psicanálise, para pensar a sociedade. Neste contexto sobrevém uma facção de artistas que decidimos intitular *vanguardistas da suspeita* que se vai prolongar sensivelmente até ao final da II Guerra Mundial. Estes vanguardistas expressam nas suas obras o puro sentimento do absurdo que advém do drama humano oriundo da inadequação entre os desejos e aspirações do ser humano e o mundo. Como afirma Camus, “esse divórcio entre o homem e a vida, entre o actor e o seu cenário, é

---

<sup>28</sup> “An avant-garde group is one that decides upon a present – for the present of art has not been decided by the past, as the classicists contend, but rather hampered by it. The artist of the avant-garde is neither nor imitator, but the rather the one who violently declares the present of art.” In: Badiou, Alain. *The Century*, Polity Press, 2007, p.35.

<sup>29</sup> “The sense of the apparent meaninglessness of individual existence, which derived as much from the increasing concern with human finitude as from the heightened awareness of a total crisis of civilization, inspired a number of literary and philosophical interpretations of the absurd in the first half of the twentieth century.” In: Fotiade, Ramona, *Conceptions of the absurd: From the Surrealism to the Existential thought of Chestov and Fondane*, Oxford: Legenda, 2001, p.1.

verdadeiramente o sentimento do absurdo.”<sup>30</sup> As suas obras ecléticas reflectem a experiência/os encontros que vão estabelecendo com tudo aquilo que lhes é exterior, não no sentido teórico/científico, mas no de um saber “vago” que vão acumulando através da percepção sensível e de encontros que lhes são inapreensíveis. O termo “vago” tem a sua origem na junção entre a palavra latina *vacuus*, ou *vazio* e o termo *vagus*, que significa aquilo que se move ou o vagabundo. Da sua junção resulta genericamente que o termo “vago” aponta para aquilo que é de difícil análise ou classificação, ou seja, para o indeterminado. Assim, um sentimento vago do absurdo é algo de móvel, de difícil compreensão, pois apesar de se conseguir captar o seu movimento, ele não é perceptível ao detalhe. Digamos que estes *artistas da suspeita*, como os designamos, acreditam que a arte deve ser compreendida naquele momento histórico como sensação de alienação, como experiência humana resultante da estranheza e hermetismo do mundo, bem como da ausência total de razão de ser da própria vida, suspensa no vazio, sem capacidade de evocar valores transcendentais. Deste modo, o artista que vive o sentimento do absurdo não é um criador de quimeras ou de sentidos de vida, mas alguém que não se compromete com nenhum significado...ele é *estrangeiro* no mundo. Para estes artistas da primeira metade do século XX que dão corpo ao sentimento vago do absurdo, se a existência não é como a desejam, ridicularizam-na, expõem-na através da irracionalidade, "vingam-se" dela, em certos casos podem mesmo aproximar-se do patológico. É importante perceber que muitas vezes a angústia das personagens criadas pelos referidos artistas é revelada em situações cómicas e ridículas do quotidiano e que invariavelmente realçam a presença de uma linha ténue entre a tragédia e a comédia.

*Todas as grandes acções e todos os grandes pensamentos têm um início irrisório. As grandes obras nascem muitas vezes na esquina de uma rua ou no tamborete de um restaurante. O mesmo acontece com o absurdo. O mundo absurdo tira a sua nobreza, mais do que qualquer outro, desse nascimento miserável. Em certas situações responder ‘nada’ a uma pergunta sobre a natureza dos pensamentos, pode ser um fingimento em determinado homem. Os seres amados bem o sabem. Mas se esta resposta é sincera, se representa esse singular estado de espírito em que o vazio se torna eloquente, em que a cadeia dos gestos quotidianos se quebra, em que o*

---

<sup>30</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 16.

*coração procura debalde o anel que voltaria a uni-la, ela é então como o primeiro sinal do absurdo.*<sup>31</sup>

Acresce ainda que as suas obras apresentam-se como um ensaio existencial ainda pouco teorizado, mas onde todos se vêem confrontados com a tarefa de avançar para o desconhecido, através de uma desordenada variedade de fenómenos. São vítimas do sentimento do absurdo, da sua incontrolável insanidade: “Como todos os homens são já pensaram no seu próprio suicídio, pode reconhecer-se, sem mais explicações, que há um elo directo entre tal sentimento e a aspiração ao nada.”<sup>32</sup> Estes vanguardistas da suspeita são de certa forma os fundadores do absurdo mas ainda não têm verdadeiramente consciência dele. O silêncio cósmico é por eles sentido como irracional e tal como afirma Jean Paul Sartre na introdução ao livro de Albert Camus, *O Estrangeiro*, os “sentimentos profundos significam sempre mais do que têm consciência de dizer.”<sup>33</sup> O *estrangeiro* vive no meio de *estrangeiros* e é também para os outros um *estrangeiro*. Daí que muitos admirem a sua bizarria ou estranheza e muitos o detestem. As imagens que os artistas percebem do mundo que os rodeia através dos seus sentidos são vagas, confusas e obscuras; as suas obras são a representação dos efeitos sem o conhecimento real das causas; a sua percepção a nível teórico só vem a dar-se depois da segunda metade do século XX, altura em que a incompreensível condição humana é mais profundamente retratada e teorizada.

Neste capítulo iremos passar em revista momentos fortes que traduzem este sentimento do absurdo nas bizarras personagens criadas por Kafka, Almada Negreiros e Apollinaire; em Duchamp no *ready-made* e *objet trouvé*; nos movimentos Dadaísta e Surrealista; no cinema de Buster Keaton, Charles Chaplin e Luis Buñuel e no teatro de Alfred Jarry e Antonin Artaud.

---

<sup>31</sup>Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 24.

<sup>32</sup>Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 16.

<sup>33</sup>Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 22.

#### 4. Literatura

*Sou também acrobata/quando penso  
Suspense no trapézio/de pensar  
Que balouça e refracta,  
Cintila, a escuridão aonde o meu olhar  
querendo ver bem claro, só vê, sabem o quê?!  
Rodopios e círculos/linhas em confusão,  
Procurando um sentido, em tudo, inconsútil e vão.*

António de Navarro, *Acrobatas*

Nem todos os escritores do início do século XX se reconheceram em absoluto no conceito de vanguarda. É o caso de Apollinaire, que integrou as influências do passado na contemporaneidade. Ao fazê-lo conduziu as suas obras literárias por caminhos inexplorados e chegou a proclamar que os escritos do Marquês de Sade dominariam o século XX.

Nas obras de Apollinaire, de Kafka e de Almada Negreiros está presente este sentimento do absurdo como representação (pela linguagem) de uma realidade sem sentido. É um convite à reflexão sobre o mundo e a arte, possuindo em si componentes e imagens nascidas do sonho e da metamorfose, que antecipam a escrita surrealista.

Avesso à lógica da razão, Apollinaire foi um inventor de palavras e fundou a sua arte na intuição, enquanto Kafka abordou nos seus trabalhos matérias como a perda de identidade e a desumanização. Na obra de Almada Negreiros está presente o estranho, o insólito, o absurdo. A inquietação existencial que ostentam nos seus textos deve-se à falta de sentido do emaranhado de *existências* da cidade. Condenado a eternamente criar num mundo cujo sentido lhe escapa, o homem moderno, qual saltimbanco, em rodopios e círculos, procura, em vão, rasgar o medo do vazio.

##### **4.1. A negação da razão e da possibilidade de compreensão do mundo em Franz Kafka**

Franz Kafka nasceu no ano de 1883, em Praga, que então pertencia ao Império Austro-Húngaro, e morreu de tuberculose em 1924, perto de fazer 41 anos, na cidade de Viena. A mãe, Julie, provinha de uma família judaica influente no campo da cultura; o pai, Hermann, era um comerciante abonado com tendência para a tirania familiar. No

início do século XX ingressou na Universidade Alemã de Praga, onde começou por estudar Química, depois Literatura Alemã e finalmente Direito, que completou em 1906. De seguida empregou-se numa companhia estatal de seguros como inspector de acidentes de trabalho, onde se manteve até 1922, quando a tuberculose o forçou a reformar-se. Apesar de ser esta a sua principal fonte de sobrevivência nunca se sentiu satisfeito no emprego, uma vez que este não lhe deixava tempo para se dedicar à sua grande paixão: a escrita. Este facto obrigava-o muitas vezes a escrever durante a madrugada e a ir extenuado para o trabalho.

O conjunto da obra de Franz Kafka introduz-nos num universo particular, singular, ligado à expressão imagética de um absurdo material e quotidiano (nem por isto menos absurdo). Aquilo que nos é apresentado é e não é ao mesmo tempo, por parecer-nos simultaneamente absurdo e coerente. Como afirma Todorov:

*...na Metamorfose trata-se de um acontecimento chocante, impossível, mas que, paradoxalmente, termina por ser possível. Neste sentido, os relatos de Kafka derivam do maravilhoso e do estranho, são a coincidência de dois géneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural está presente, e não deixa entretanto de nos parecer inadmissível.*<sup>34</sup>

A presença de algo que nega a racionalidade do real (o maravilhoso) como acontece com Gregor Samsa na *Metamorfose*, que subitamente acorda insecto mas nunca percebe porquê, ou no *Castelo*, quando K. esbarra permanentemente num mundo de dificuldades de toda uma aldeia sem nunca chegar a saber o motivo, coincide com uma certa racionalidade, o que deixa no leitor alguma estranheza. Na *Metamorfose* a família de Gregor acaba por adaptar-se ao sucedido, como se a transformação fosse algo natural<sup>35</sup>; as próprias personagens (o pintor, o padre) a quem Joseph K. vai recorrendo ao longo da narrativa à procura de explicações para o seu insólito *Processo*, reagem com total normalidade, como se nada de estranho estivesse a ocorrer. A queda na trivialidade perante situações tão estranhas é geradora de um sentimento absurdo, poderíamos dizer. A *Metamorfose*, o *Processo*, o *Castelo*, não são por si obras assustadores para o leitor,

---

<sup>34</sup> Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008, p. 89.

<sup>35</sup> É interessante a abordagem de Gaston Bachelard relativamente à metamorfose de Kafka, em contraposição à metamorfose na obra de Ducasse (especialmente no livro "Les chants de Maldoror", no qual o autor provoca no leitor a sensação de estranheza, reforçada por uma linguagem absurda, capaz de expressar o sonho). Em Kafka a metamorfose é lentidão; em Ducasse ela é uma aceleração vital, instantânea. Porque o tempo das ações instintivas dos animais e da personagem Maldoror é descontínuo: Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris: J. Corti, 1986.

mas é absurdo que sejam tomadas com naturalidade pelo conjunto das personagens que desfilam nos textos. É nesse sentido que aponta Gunther Anders, quando afirma que “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém”<sup>36</sup>, com excepção do leitor, afirmamos nós. Como é possível que as personagens aceitem tudo como sendo uma inevitabilidade e ninguém se assombre pelos acontecimentos que se sucedem? Existe de facto um aparato paradoxal que ressalta: tudo aquilo é e não é ao mesmo tempo. Em todos é possível perceber uma automatização dos deveres a cumprir, todos se limitam a cumprir ordens sem nada questionar.

Na sua obra sobre o julgamento de *Adolf Eichmann em Jerusalém*, publicada em 1963, Hannah Arendt destaca a convergência entre a capacidade destruidora e a burocratização da vida pública. Eichmann, considerado um dos mais cruéis nazis capturados após a Guerra, responsável pelo planeamento e efectivação da chamada “Solução final”<sup>37</sup>, representa a banalidade do mal perpetrado pelo exército nazi chefiado pelas suas mais altas patentes. Incumbida pela revista americana *The New Yorker* para historiar o processo, Arendt descreveu Eichmann como sendo um burocrata incapaz de admitir a sua parte de culpa no Holocausto: - “Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu. Nunca matei um ser humano”<sup>38</sup>, disse o ex-oficial nazi, que segundo ela “parecia acreditar que, atrás da escrivãzinha, as suas mãos estariam limpas.”<sup>39</sup> A justificação que os seguidores das altas patentes nazis usaram em tribunal para seguir as ordens prendia-se precisamente com o argumento de que “estavam a ser pagos para seguir ordens” e que assim sendo não poderiam ser responsabilizados pelos seus actos nem acusados de fugir aos lugares-comuns burocráticos. Na realidade o que Kafka interroga está directamente relacionado com o que anos mais tarde Hannah Arendt demanda: porque é que não se questiona o *status quo* montado? Kafka formula esta pergunta e os paradoxos que revela enquadram-se na linha da literatura absurda. Para o escritor a realidade apresenta uma dimensão absurda. As obras que escreveu nas duas primeiras décadas do século XX abordam a aparente racionalidade que a vida quotidiana encerra, que mascara o sofrimento de todos nós, vergados à pressão das exigências culturais. O sistema económico do capitalismo

---

<sup>36</sup> Anders, Gunther. *Kafka: Pro e contra*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, p. 20.

<sup>37</sup> O termo "Solução Final" foi empregado para se referir ao plano de aniquilação total do povo judeu. O extermínio em massa dos judeus, foi o ponto mais alto de uma década de graves medidas discriminatórias contra eles, e que foi aumentando com o evoluir da Guerra.

<sup>38</sup> Arendt, Hannah, *Adolf Eichmann em Jerusalém*, Lisboa: Ítaca, 2017, p. 13.

<sup>39</sup> *Idem, Ibidem*.

industrial vivido por Kafka, que originou um crescimento rápido das cidades, transformando a sua organização com novos bairros e zonas industriais devido à chegada massiva de emigrantes das zonas rurais<sup>40</sup>, assentava, em sua opinião, numa dupla irracionalidade: em primeiro lugar recalcava os nossos desejos e em segundo lugar impedia-nos de olhar para o absurdo que se vivia. O homem- “norma” que se converte em “dever ser“, é exactamente esse ser inconsequente que o sistema quer ocultar, e não uma excepção. Kafka teria acenado afirmativamente à definição que Adorno, na sua *Teoria Estética*, nos anos 70, viria a dar à arte. Para o filósofo alemão ela é o “refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado.”<sup>41</sup> O interesse de Kafka está na revelação do mundo interior das personagens ao invés de descrever a realidade exterior, criando condições para descortinar o velamento que ameaça a nossa real individualidade reprimida e asfíxiada pelo esforço individual de inserção na sociedade e proporcionar-lhe um auto-conhecimento, uma busca a partir da deformidade - aquilo que não tem forma- por uma realidade mais elevada, um além homem, o que permite concluir que a sua obra modernista é utópica e crítica do mundo.

O esforço de dar sentido ao não sentido – a tentativa de construir uma narrativa que dialogue com o absurdo – é de algum modo um empreendimento de aproximação de elementos que estão dispersos pela realidade e que quando congeminações com a arte escrita tentam propor o absurdo com uma certa logicidade ou ordenação, retirando às análises racionalizantes a possibilidade de compreensão do mundo. Nesse sentido, o autor chegou a desenvolver uma experimentação no seu próprio corpo. Experimentou a insónia, produzindo nele próprio insónias continuadas, com o objectivo de modificar as relações afectivas que tinha com o espaço e com o tempo.

Gregor Samsa, Joseph K. e K. são despidos da possibilidade de entendimento do mundo. Vivem a forma absurda como uma completa circularidade. O que é a metamorfose? O que é o processo? O que é e como chega até nós o castelo? Em todos é perdida a oportunidade de se saber qual é a base da injustiça. Na própria *metamorfose*

---

<sup>40</sup> Muitas cidades cresceram de uma forma tão rápida e desordenada, sem qualquer planificação, que acabaram por dar lugar a núcleos urbanos industriais superpovoados, insalubres e, por vezes, tão poluídos que as pessoas, mesmo em pleno dia, tinham dificuldade em ver. Além disso, à medida que a urbanização se foi desenvolvendo mais se foi acentuando a separação entre as classes mais abastadas, aristocratas e burgueses, que habitavam nos novos bairros suburbanos, e os operários, que se amontoavam nos andares das pequenas e velhas casas do centro urbano ou nos novos bairros que iam sendo construídos nos arredores das fabricas.

<sup>41</sup> Adorno, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2015, p. 68.

de Gregor em insecto, na consecução do *processo* ou na perseguição do *castelo*, existe uma metáfora para a forma hermética de Kafka: um absurdo inalcançável que traz um vir a ser contínuo que nunca se realiza. Autor e personagens ficam a girar ao redor da descoberta desse absurdo, o que pressupõe uma queda, uma perda de potencial emancipatório do que é humano, uma perda de entendimento do mundo, um sentir-se estrangeiro no meio de estrangeiros.

Para Kafka a relação estabelecida com a literatura/forma/sentido, trás à tona uma relação de fechamento, de obscurantismo, de impossibilidade de visão sobre o mundo e sobre a própria existência. É precisamente esta forma confusa e complicada de experienciar e descrever o mundo que permitiu a Apollinaire renunciar a todo e qualquer cânone na sua obra literária.

#### 4.2. A renúncia do cânone

*La peinture des objets convient aux peuples sauvages ; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares; et l'alphabet aux peuples policés*<sup>42</sup>.

Wilhelm Albert Włodzimierz Apolinary de Wąż-Kostrowicki, com o nome artístico Guillaume Apollinaire, poeta, jornalista, conferencista e crítico de arte francês, nasceu em Roma no dia 26 de Outubro de 1880, filho de mãe polaca e de pai italiano. Naturalizado francês em 1916, foi um dos mais importantes escritores franceses do início do séc. XX e autor de uma extensa obra, entre a qual se inclui o manifesto do cubismo (26 de Novembro de 1917). Praticava o *caligramme*, termo que criou e que designa os poemas escritos em forma de desenhos e não de forma clássica em versos e estrofes. Foi poeta e teórico do "Espírito Novo" e precursor do surrealismo, palavra que inventou. Em 1901 tornou-se preceptor na Alemanha e regressou a Paris em Agosto de 1902. Entre 1902 e 1907 trabalhou para vários organismos bancários e começou a publicar contos e poemas em revistas. Em 1907 decidiu viver da sua escrita. Entre outros artistas com quem privou, tornou-se amigo de Pablo Picasso, a quem dedicou o artigo *Picasso peintre dans la plume*. Em Setembro de 1911, acusado de cumplicidade da prática de um crime de furto de peças de arte que se encontravam no Louvre, esteve

---

<sup>42</sup> Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes: Avec des notes historiques, Volume 6*, Universidade de Princeton: Lefèvre, 1839, digitalizado em 8 jun 2009, p. 98.

em prisão preventiva durante uma semana na prisão *La Santé*. Em 1913 publica *Alcools*, soma do seu trabalho poético desde 1898. Em 1915 parte para a frente de *Champanhe* com o 38º Regimento de Artilharia, o que não o impediu de continuar a escrever. Todavia, no ano seguinte foi ferido na testa por um estilhaço enquanto lia a publicação "Mercure de France" e por isso voltou para Paris, onde teve uma longa convalescença, finda a qual recomeçou a trabalhar, tendo promovido a encenação da sua peça *Les mamelles de Tirésias* (1917), cujo prefácio exhibe a palavra "surrealista", até então inexistente. Em Junho de 1918 publica *Caligrammes*. Casa-se com a russa Jacqueline (a "pequena russa" do poema) a quem deixa numerosas publicações póstumas.

Apollinaire morreu em 9 de Novembro de 1918 vítima da gripe espanhola e foi enterrado no cemitério Père-Lachaise em Paris, enquanto nas ruas os parisienses celebravam o fim da guerra. Percursor notável da revolução literária da primeira metade do séc. XX, a sua arte não se funda em qualquer teoria, mas no princípio de que o acto de criar deve assentar na imaginação, na intuição, porque deve aproximar-se ao máximo da vida, da natureza, a qual não deve imitar, apenas fazê-la aparecer segundo o seu próprio ponto de vista. Desta forma, Apollinaire parte de um novo lirismo, porque reinventado. A arte deve emancipar-se da reflexão, da intervenção da inteligência, da lógica, para poder ser poética.

Apollinaire capta as profundas mudanças do princípio do século XX e por isso mesmo a sua obra não "nega a unidade enquanto tal, mas um determinado tipo de unidade, a relação entre a parte e o todo que caracteriza a obra de arte orgânica."<sup>43</sup> Na sua escrita prevalece o fragmentário, o descontínuo, o múltiplo, o plural, a ruptura da unicidade conceptual, para acolher os distintos planos de sentidos que coexistem, para apreender as coisas na sua simultaneidade.<sup>44</sup> Simultaneidade de tempo e de espaço, num mundo de fábricas, turbinas, máquinas, progresso, velocidade. Nele falta a modernidade consciente, quer dizer, "a componente teórica" da vanguarda. E é assim porque apenas quer orientar-se pela intuição. Chama à sua poesia "estética" e esta estética/poética não tem compromisso algum com os mecanismos da razão lógica.

Apollinaire desembarçou a linguagem dos padrões convencionais, porque renunciou ao cânone, e para tal foi necessário libertar a poesia das pautas formais

---

<sup>43</sup> Burger, Peter, *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.118-119.

<sup>44</sup> Para tal apreensão, o escritor socorre-se dos "poemas-conversas" e dos "calligrammes" (ou poemas-desenhos): os primeiros, nos quais releva a função oral da linguagem, estão libertos da métrica e de organização lógica, os segundos, põem em relevo o aspecto visual da linguagem. A palavra "calligramme" foi criada por Apollinaire para os poemas-desenhos, os quais, contudo, têm uma história de existência muito anterior ao século XX.

(métrica e rima), prescindir de sinais de pontuação, inventar palavras. Na sua extensa obra estão todas as tendências da poesia moderna. Como simbolista, emprega imagens que traduzem a emoção numa linguagem sem conceito; como futurista, apresenta multidões e fábricas como heróis num universo em movimento. Na colectânea de poemas *Alcools*, apresentando um mesmo objecto sob diversas facetas, opera-se a transição do escritor do simbolismo para o cubismo. Antecipa-se ainda ao concretismo (na poesia visual as imagens verbais são mais precisas, concretas, muito embora algumas sejam propositadamente ambíguas ou indeterminadas). O poeta evoca o desejo de consumir a vida e nesse sentido pode dizer-se que existe neste livro de poemas o dionisíaco<sup>45</sup> da inspiração poética<sup>46</sup>, como o atesta a frase, em *Vendémiaire* " Tenho sede cidades da França e da Europa e do mundo."<sup>47</sup>

Apollinaire cria a palavra "surrealismo", antecipando o movimento surrealista no prefácio da peça *Les Mammelles de Tirésias* (1917) no qual escreve que gostaria "de dar livre curso a esta fantasia que é a minha forma de interpretar a natureza, fantasia, que segundo os dias, se manifesta com mais ou menos melancolia, sátira e lirismo (...)." <sup>48</sup> Em *Les Mammelles de Tirésias* ostenta a absurdidade, representando, de modo lúdico, um fenómeno de transexualidade, a metamorfose de Teresa em homem (Tirésias), sendo que, com esta mudança dos sexos, não nasce em nenhum dos membros do casal qualquer angústia, o que denota a escolha do absurdo e o abandono da lógica na construção dramática.

Apollinaire precipita o teatro contemporâneo, em particular, o de Beckett, anunciando a tragédia da linguagem e da comunicação, central também em Ionesco, o que nos transporta para a questão do absurdo na sua escrita.<sup>49</sup> É, contudo, no conto *Le Poète assassiné* (1916) que tal tragédia se dá de forma inquestionável: uma multidão de personagens ensurdecem Croniamantal, o mais grandioso dos poetas, com múltiplos

---

<sup>45</sup> Dionisíaco no sentido dado por Nietzsche em *A Origem da Tragédia*: a dualidade inseparável de Apolo e Dioniso. Este simboliza a embriaguez do sofrimento; aquele, a beleza. A arte tem o poder de transformar o que há de absurdo na Existência.

<sup>46</sup> Aliás do próprio título *Alcools* ressalta a poesia do excesso, de inspiração dionisíaca.

<sup>47</sup> "J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde", Apollinaire, Guillaume, *Alcools- poèmes 1898-1913*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, troisième édition, 1920, pp.161-169.

<sup>48</sup> "J'ai mieux aimé donner un libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature, fantaisie, qui selon les jours, se manifeste avec plus ou moins de mélancolie, de satire et de lyrisme (...)": Prefácio de *Mammelles de Tirésias*, in *L'Enchanteur pourrissant suivi de Les Mammelles de Tirésias* et de *Couleur du temps*, NRF, collection Poésie/Gallimard, 2009, p. 114.

<sup>49</sup> O absurdo na acepção "daquilo/daquele que viola as leis da lógica" representa um dos conceitos-chave da lógica aristotélica. Numa segunda acepção, o absurdo implica deslocar o conceito *falta de sentido* do domínio da lógica para o dos valores. Só recentemente (anos 20) o termo passou a ser usado para qualificar a vida e encontra o seu lugar de eleição no Existencialismo.

barulhos discordantes, ouve gritos; à sua volta um domador faz um urso dançar. Propostas simultâneas de vários temas, num ambiente marcado pela transformação das personagens em pinturas, em obras de música, em esculturas e em colagens: "*Reparem que começamos a vestir-nos de animais vivos*. Encontrei uma senhora, sobre o chapéu da qual havia vinte pássaros: canários, pintassilgos, pintarroxos, retidos por um fio na pata (...)."<sup>50</sup> No capítulo denominado "Amour" Croniamantal encontra seres estranhos na floresta onde passeia, como sejam pássaros falantes e magos filósofos.

Em lugar dos nomes das personagens Apollinaire apresenta-as pelas suas iniciais ou pela sua profissão (o crítico, o actor, o barão, R.D.) e os diálogos entre elas evidencia a sua incapacidade de comunicar. A actriz e a mãe da actriz, por exemplo, dizem coisas aborrecidas, enfadonhas, porque a banalidade é o sintoma da não comunicação.<sup>51</sup>

A terminologia teatral releva do absurdo que por sua vez resulta da sensação de alienação a que o homem é sujeito, através de enunciados moralizantes, mas vazios, e o sujeito é a linguagem em ruptura, acabando por desagregar-se. Tal como no futuro teatro do absurdo, a desintegração da linguagem e a acumulação de palavras e objectos preenchem o vazio. A palavra já não comunica. Num mundo em que o telégrafo e o telefone facilitam a comunicação à distância, as personagens entregam-se ao monólogo e exterminam os homens da palavra e da escrita, acção descrita detalhadamente por Apollinaire:

*Por toda a parte os editores tinham sido pilhados e as coletâneas de versos, queimados. Em cada cidade, massacres tinham tido lugar. Existia uma admiração universal por Horace Tograth, que de Adelaide (Austrália) tinha desencadeado a tempestade e parecia nunca ter destruído a poesia. A ciência deste homem, contava-se, era da ordem do milagre. Dissipava as nuvens ou conduzia uma trovoada ao lugar que queria. As mulheres, logo que o vissem, estavam prontas para fazer a sua vontade.*<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> "Notez que l'on commence à se vêtir d'animaux vivants. J'ai rencontré une dame sur le chapeau de laquelle vingt oiseaux : serins, chardonnerets, rouges-gorges, retenus par un fil à la patte (...)." In: Apollinaire, Guillaume, *Le poète assassiné*: <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/poete-assassine/le-poete-assassine/>.

<sup>51</sup> Ionesco, Eugène, *Notes e Contre-notes*, Paris: Gallimard, 1966, p.309.

<sup>52</sup> "Partout les éditeurs avaient été pillés et les recueils de vers brûlés. Dans chaque ville, des massacres avaient eu lieu. L'admiration universelle allait pour le moment à cet Horace Tograth qui d'Adélaïde (Australie) avait déchaîné la tempête et semblait avoir à jamais détruit la poésie. La science de cet homme, racontait-on, tenait du miracle. Il dissipait les nuages ou amenait un orage au lieu qu'il voulait. Les femmes, dès qu'elles le voyaient, étaient prêtes à faire sa volonté": <https://www.gutenberg.org/files/56645/56645-h/56645-h.htm>

A obra desconstrói "a ordem hierárquica do passado"<sup>53</sup>, para construir um universo completo e recriar a natureza.

Onde o sentimento de absurdo se evidencia mais em Apollinaire é no conto *La promenade de l'ombre* (1918). Aqui o escritor-narrador vê uma sombra, mas para seu espanto, ela " não dependia de nenhum corpo e avançava livremente, sozinha"<sup>54</sup>, sombra que conseguia inclusivamente sentir o aroma das rosas de um jardim público. Finalmente a personagem-narrador relata que a sombra se torna pouco a pouco indistinta e acaba por perder-lhe o rasto, no meio da penumbra. Percebeu, enfim, "o quanto é vã, a morte"<sup>55</sup>.

O multifacetado artista português Almada Negreiros alcança também esse sentimento no conjunto da sua obra. Neste caso em particular, através de uma busca labiríntica que coloca à prova tanto o sentido como a intuição das suas personagens literárias.

### 3.4. O pensamento labiríntico de Almada Negreiros

José Sobral de Almada Negreiros nasceu a 7 de Abril de 1893, em S. Tomé e Príncipe e morreu no dia 15 de Junho de 1970, em Lisboa. Nas palavras de Jorge de Sena, no primeiro volume das *Líricas Portuguesas*:

*Pela sua obra plástica, que o classifica entre os primeiros valores da pintura moderna; pela sua obra literária, que vibra de uma igual e poderosa originalidade; pela sua ação pessoal através de artigos e conferências - Almada-Negreiros, pintor, desenhador, vitralista, poeta, romancista, ensaísta, crítico de arte, conferencista, dramaturgo, foi, pode dizer-se que desde 1910, uma das mais notáveis figuras da cultura portuguesa e uma das que mais decisivamente contribuíram para a criação, prestígio e triunfo de uma mentalidade moderna entre nós.*<sup>56</sup>

Almada Negreiros completou o ensino secundário em Portugal e de 1919 a 1920 estudou pintura em Paris. Entre os anos de 1927 e 1932 viveu em Espanha. No campo

---

<sup>53</sup> Perloff, Marjorie, *The Futurist moment*, TheUniversity of Chicago Press, 1986, p. XVIII.

<sup>54</sup> "C'était un peu avant midi. Je vois venir une ombre. Mais, pour mon étonnement, elle ne dépendait d'aucun corps et s'avanceait librement, toute seule": [http://obvil.paris.sorbonne.fr/corpus/apollinaire/contes-publies/la-promenade-de-l-ombre\\_1918-03-25](http://obvil.paris.sorbonne.fr/corpus/apollinaire/contes-publies/la-promenade-de-l-ombre_1918-03-25).

<sup>55</sup> "Cette ombre devint peu à peu plus indistincte. Je perdís finalement sa trace au milieu des ténèbres. Mais je compris combien est vaine la mort (...)", *idem*, endereço eletrónico referido.

<sup>56</sup><http://www.lerjorgesdesena.letras.ufrj.br/antologias/novo-seis-poetas-surrealistas-nas-liricas-portuguesas/>

da pintura, fez exposições individuais e participou em exposições colectivas, tanto em Portugal como no estrangeiro. Foi autor do *Manifesto Anti-Dantas*, fez parte do grupo *Orpheu*, colaborou em revistas, como *Athena* e *Contemporânea*, assim como em jornais.

*Poder de veemência apostrófica, força irónica, graciosidade formal, profundidade de visão, simplicidade total de uma expressão que reconquistou uma ingenuidade originária, são aspectos da sua criação poética sempre vigorosa e elegante, de uma extrema capacidade de visionarismo plástico, aliada a uma nitidez linear do estilo, um estilo que equilibra o mais saboroso coloquialismo popular, e até lisboeta, com um poder de abstraccionismo geometrizarante muito concorde com as orientações predominantes do seu entendimento plástico do mundo.*<sup>57</sup>

Artista multifacetado, Negreiros é uma figura incontornável da cultura portuguesa, no âmbito do modernismo, que em Portugal ter-se-á iniciado a partir de 1915, com a formação do grupo em torno da *Revista Orpheu*.<sup>58</sup> No plano da escrita produziu ensaios, poesia, crítica de arte e o romance intitulado *Nome de Guerra*. Na sua prática literária adopta a crítica, a provocação e o protesto, patentes em escritos como o *Manifesto Anti- Dantas* e o *Ultimatum*, estes, marcos fundamentais do movimento órfico, declarando guerra a Portugal decadente.

Vanguardista, Almada Negreiros acredita que em cada momento histórico não existe apenas o que é *epocal*, mas também o que é *constante*, como o é o *sinhal*, presença gráfica do ícone. Para o escritor, "Toda a modernidade nasce vanguarda. É universal. A modernidade é nacional, o que nada diz sem o universal. Universal não é estatuto de nação nem de sociedade de todas as nações. Mas é atitude humana que não cabe senão em pessoa individual. Isto é o significado de portugueses."<sup>59</sup>

As multidões, as cidades modernas, cosmopolitas, os automóveis e tudo o que significa progresso e velocidade estão presentes na sua obra, mas também o estão as noções de fragmentação e de metamorfose, de naufrágio<sup>60</sup>, de instinto, de valorização da

---

<sup>57</sup> Sena, Jorge de, *Líricas Portuguesas*, 3 ed. Lisboa, Ed. 70, 1984 2 v. p I-28, I-132, II-130, II-231, II-279, II-375.

<sup>58</sup> Publicação de que apenas saíram dois números, em 1915. Foi recebida pela imprensa da altura com títulos como "Literatura de Manicómio", "Os Poetas do Orpheu e os Alienistas" ou "Orpheu no Inferno".

<sup>59</sup> Negreiros, Almada, *Obras completa*, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. v. 1, Poesia, p. 1088.

<sup>60</sup> Em os versos finais de *A Cena do Ódio*.

inconsciência criadora e de propensão para o absurdo da vida. Fragmentação e metamorfose, em *A cena do ódio*, alicerçam-se:

*num eu dividido em tempos-modos mentais: o de um passado (...) que se atualiza através da anamnese de avatares (Sou trono de abandono, malfadado, nas iras dos bárbaros, meus avós...), o de um presente, temporalidade dialética, momento de disforia, mas também de transmutação causada pelo exterior (...): E eu vivo aqui desterrado e Job/da vida-gêmea d'Eu ser feliz!/Eu vivo aqui sepultado vivo/ na verdade de nunca ser eu...); o do futuro: serei vitória um dia. Figura central no orfismo, Dioniso apenas retorna, não regressa, reemerge (...) travessia-viagem norteada pela lembrança e pela vontade.*<sup>61</sup>

Como refere Ana Luísa Amaral os versos finais de *A Cena do Ódio* "são inscritos num contexto marítimo de frustração e sofrimento"; o homem moderno, "náufrago das galés sem horizontes verdes", é um ser "dividido, transformado no que vive sempre a caminho do desejo."<sup>62</sup> Condenado a eternamente criar.

No conto *Saltimbancos* Almada Negreiros valoriza a inconsciência criadora e precipita posturas surrealistas. Nele, a figura do saltimbanco, é:

*ponto de fusão do espírito com a totalidade do ser, à semelhança do ponto de Bauhütte no desenho, é o foco metafísico-orgânico da fusão do divino com o humano no domínio da estética. Nesta busca da dimensão humana e da sua plenitude, a demanda é a da Unidade na diversidade (...) que se torna princípio da criação artística. A figura do saltimbanco, sob a égide da União, vive a Poesia enquanto exortação e auto libertação do homem de modo a atingir o supra-humano. Assim, a criação artística é conhecimento direto e intuitivo, é resultado de um saber primacial do olhar visionário numa incessante transmutação interior onde se dá a união do sagrado e do sapiencial.*<sup>63</sup>

E a criação artística em si mesma é:

---

<sup>61</sup> Silva, Celine, *A busca de uma poética da ingenuidade ou (re)invenção da utopia*, Porto, 1992, Dissertação de doutoramento em Teoria da Literatura (Faculdade de Letras da Universidade do Porto), pp. 221-226.

<sup>62</sup> Amaral, Ana Luísa, *A Cena do Ódio de Almada Negreiros e The Waste Land de T.S. Eliot*, Colóquio Letras nº 113/114 (Jan.1990), pp. 154 2e 155.

<sup>63</sup> Carvalho, 2007, in Repositório da Universidade de Lisboa: [http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=6&ved=0CDsQFjAFahUKEwiEpfhvnrnIAhUCThoKHaEGARk&url=http%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream%2F10451%2F352%2F4%2F19275\\_ulfi057007\\_capitulo\\_II.pdf&usg=AFQjCNEQ5Xoxf3l2HFSkOJyNW9Yrsv-Wnw](http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=6&ved=0CDsQFjAFahUKEwiEpfhvnrnIAhUCThoKHaEGARk&url=http%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream%2F10451%2F352%2F4%2F19275_ulfi057007_capitulo_II.pdf&usg=AFQjCNEQ5Xoxf3l2HFSkOJyNW9Yrsv-Wnw): p.59.

*uma atividade sagrada cujo sacerdote é o Poeta-Saltimbanco (...) A sua ousadia, aliada à sua ingenuidade ou tolice servem para reconciliar a eternidade e o perecível numa contínua metamorfose do espírito em busca da Novidade. Ele representa o desafio do movimento cósmico. (...) É figura paradigmática de um jogo lúdico-trágico.*<sup>64</sup>

O instinto é o que faz mover o eu heróico, no seu modo de ser mais autêntico e profundo. O artista, esse, "é só a ingenuidade que representa em si o estado de pureza em que é possível a vida do poeta."<sup>65</sup> O poeta está "fora da dimensão temporal da História". Almada "identifica-o com a condição de liberdade absoluta, designada pelo termo *ingenuus*, nascido livre."<sup>66</sup>

*... ao invés de opor a razão ao instinto, Apolo a Dioniso, Almada outorga ao instinto a habilidade para suplantar as construções teóricas e alcançar, através do signo da ingenuidade, a verdade cósmica. Por conseguinte, a busca dessa verdade assenta na descoberta interior. O que permite o acesso direto e intuitivo ao mais íntimo é, então, o signo da ingenuidade.*<sup>67</sup>

Pensamento labiríntico, o de Almada<sup>68</sup>, ele lança-nos para a figura do herói capaz de chegar ao centro do labirinto, de se libertar e de se transformar em homem primordial, instintivo e racional, moderno e arcaico. Labirinto que é ao mesmo tempo ordem e desordem<sup>69</sup>, representação do cosmos e de tudo o que se lhe assemelhe.<sup>70</sup>

*Não é o Universo uma viva reunião chaotica e ao mesmo tempo systematica de uma infinidade de aspectos convulsivos da Vertigem? Não há nelle forças, espasmos, delírios, prazeres, dores, luxúria, ânsia, poder, luz, trevas, humilhações, orgulho, vida e morte? E tudo isso, todos esses phantasmas da Vida, não surgem em grandeza colossal atravez do Mundo inteiro? E não surgem ainda labyrinticamente, espasmodicamente emaranhados uns atravez*

---

<sup>64</sup>Carvalho,2007,in:RepositóriodaUniversidadeLisboa:http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=6&ved=0CDsQFjAFahUKEwiEpfehvrnIAhUCThoKHaEGARk&url=http%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream%2F10451%2F352%2F4%2F19275\_ulfl057007\_capitulo\_II.pdf&usg=AFQjCNEQ5Xoxf312HFSkOJyNW9Yrsv-Wnw: p. 60.

<sup>65</sup> Negreiros, Almada. *Almada Negreiros, obras completas*, vol. V, Ensaios, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1993, p. 149.

<sup>66</sup> Júdice, Nuno, *Almada Negreiros/Mário de Andrade*, Colóquio- letras, nº149/150, Julho de 1998, p.40.

<sup>67</sup> *Idem*, nota nº9.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> "Le désordre est celui que découvre le voyageur du labyrinthe." In: Durozoi, Gérard, "Le labyrinthe dans quelques poétiques contemporaines." In: *Le Labyrinthe, Centre Culturel Portugais-Colóquio Artes*, Paris-Sorbonne: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985, p.81.

<sup>70</sup> Purce, Jill, *The mystic Spiral*. London: Thames and Hudson, 1974, p.29.

*dos outros, formando um mundo autentico de Vertigem Pura? Porque não vedes assim em tudo uma loucura universal?*<sup>71</sup>

Almada Negreiros coloca em desordem os sentidos do real. O conto *O Cágado* (publicado pela primeira vez como "O Kágado") atesta-o. O Cágado, publicado pela primeira vez em 1921, narra a história de um homem que quer capturar um cágado para provar à família que viu o animal e também para pôr à prova a sua determinação. O conto inicia-se com o encontro entre esse homem, que se caracteriza por possuir uma vontade superior à dos outros (e do qual nada mais sabemos, nem sequer o nome) e esse cágado, que entretanto terá desaparecido. É aí que tal indivíduo cava a terra com mais de cinquenta milhões de pazadas, fura a Terra de lado a lado, abre a greta com as unhas para ver do outro lado do buraco, percorre o buraco todo ao contrário, faz duas vezes o diâmetro da Terra e depara-se com um país estrangeiro. Tal viagem ao centro da terra para capturar o cágado é a oportunidade que Almada tem para expressar o sentimento absurdo que sente face à experiência humana da alienação. Ao avistar aquele país às avessas a personagem recua, como se a sua acção tivesse agora ficado destituída de finalidade, além de que começa a sentir falta da sua família e do conforto: era preciso desfazer o monte maior da terra, restituir-lhe todas as camadas, devolvendo-lhe, uma por uma, todas as pazadas com que a tinha esburacado de lado a lado. Era preciso demolir o maior monte da Europa. À medida que o põe em prática, "é como se matasse a vontade inicial, superlativa e tirânica, que alimentou o seu louco projeto."<sup>72</sup> Porém ao chegar à primeira camada de terra que tinha tirado, o homem dá com o cágado que, afinal, aparece de onde nunca tinha saído, reencontro também inserido na lógica do absurdo, que percorre toda a narrativa. A sua intensa e cega vontade levava-o ao engano. Afinal o cágado esteve sempre diante de si. E a cidade, a sua cidade, achou-a soterrada, mas estranhamente ninguém perdeu a vida e nada foi irreversivelmente destruído. Como se o tempo tivesse ficado parado.

*O Cágado*, de Almada Negreiros, incide sobre a vontade cega e a construção de um mundo impossível e sem sentido. Será a vontade insaciável, como concluiu Schopenhauer? Terá o mundo sentido? Terá sentido a nossa existência?

---

<sup>71</sup> Leal, Raúl, *Athena-Revista de Arte*, vol.I, n°2, Lisboa: Contexto Editora, 1983, p.47.

<sup>72</sup> Dias, Heloísa Maria, *Um homem muito senhor da sua vontade*, *Coloquio Letras*, 149/150, Gulbenkian, p.115.

"O grau de força de vontade mede-se pelo quanto nos podemos dispensar de ver o sentido nas coisas, pelo quanto se suporta viver num mundo desprovido de sentido."<sup>73</sup> Não conseguiu nem terá pretendido Almada formular uma teoria, tão só nos apresentou uma busca que pôs à prova os sentidos e a intuição da personagem, mas que desembocou no seu anseio pelo que lhe era familiar, banal, confortável: a sua cama, os seus lençóis, o travesseiro, a almofada fofa, num regresso aos valores antigos, uma incapacidade de os desafiar, de transmutá-los. Tudo aquilo a que a Vanguarda artística do início do século passado se opõe e que será o tema do próximo ponto.

## 5. As Vanguardas artísticas

O absurdo está presente nos primeiros movimentos de vanguarda do século XX, designadamente no Dadaísmo e no Surrealismo, correntes artísticas associadas ao acaso e ao inconsciente. O contexto histórico é o de uma Europa que vai sendo dizimada em função de duas Guerras Mundiais a que deu causa e que aos poucos vai perdendo a hegemonia económica e política para os Estados- Unidos da América.

No Dadaísmo e no Surrealismo o sentimento vago do absurdo aparece como matéria, forma artística e característica principal na arte. Nunca o absurdo tinha sido tão abrangente: um absurdo psicológico, provocador, combativo e estético que acaba por chocar o público que de uma forma geral se alimentava dos valores tradicionais. Ambos os movimentos guardaram a aceitação e o desenvolvimento técnico do Cubismo; nas palavras de Charles Harrison, a abstracção purista citada por Greenberg, “não foi mais do que uma série de tendências que teve o Cubismo como antecedente comum.”<sup>74</sup> A questão central é a de que tanto Dadaístas como Surrealistas além de aperfeiçoarem a *collage* Cubista, recorrendo a novos processos de sobrepor imagens, visavam acima de tudo abanar o “puramente visual com materiais e referências figurativas importadas da cultura, mais vasta, do mundo moderno.”<sup>75</sup> Enquanto no Dadaísmo o absurdo aparece como uma atitude de rejeição da arte, questionamento ou provocação, no Surrealismo o absurdo provém da incongruência natural do sonho e do subconsciente, embora em

---

<sup>73</sup> “Le degré de la force de volonté se mesure au degré jusqu’où l’on peut se dispenser du sens dans les choses, jusqu’où l’on supporte de vivre dans un monde dépourvu du sens (...)” In: Nietzsche, F., *Fragments posthumes, automne 1887-mars 1888, oeuvres philosophiques complètes*, Paris: Gallimard, XIII, p.38.

<sup>74</sup> Harrison, Charles, *Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 53.

<sup>75</sup> *Idem, Ibidem*.

ambos se constate a impossibilidade de captar a realidade no seu todo através da razão consciente.

O Dadaísmo desempenha um papel primordial no desenvolvimento do absurdo no início do século XX no sentido de que levanta questões sobre o que é a arte e o objecto artístico, bem como o que é a vida e o seu sentido. O riso absurdo que provocava na audiência não era mais do que a manifestação do desacerto entre o homem e aquilo que o rodeia – um desacerto que deixava revelar a morte e a loucura da existência e da sua iniquidade. Ao fazê-lo, acabavam por pôr em questão a sociedade que se dizia vanguardista.

A ausência de lógica ligada a uma atitude provocatória e a uma inclinação para o *nonsense* foram continuadas pelos Surrealistas. No entanto estes não se centravam na interrogação sobre o que é a obra de arte, mas antes na especulação sobre o que é o ser humano, o que é que ele pensa. Os artistas com as suas obras envolvem sempre os nossos desejos mais recalcados, angústias, sonhos e perversões secretas. Tanto o Dadaísmo como o Surrealismo acabam por ser formas de organizar o conjunto de ideias provenientes do inconsciente dos artistas. O sentimento de absurdo que daí decorre faz com que os seus temas recorrentes girem em torno da morte, da angústia, da loucura e da ironia.

### **5.1. O absurdo como lugar de transgressão de valores: O Dadaísmo**

*Apanhe um jornal.*

*Apanhe algumas tesouras.*

*Escolha um artigo do tamanho que você pretende dar ao seu poema.*

*Recorte o artigo.*

*Depois recorte cuidadosamente cada palavra do artigo e coloque-as em um saco.*

*Agite levemente.*

*Depois retire um recorte após o outro.*

*Copie-os conscienciosamente na ordem em que saíram do saco.*

*O poema será um escritor de infinita originalidade e encantadora sensibilidade, ainda que incompreensível às massas.*<sup>76</sup>

Em 1920, no momento em que Tristan Tzara escreveu esta fórmula para se compor poesia, através da disposição casual de pedaços de frases retirados ao acaso de um saco de papel em que o poema se pareceria com a própria pessoa que adoptasse esta associação de elementos ao acaso, o movimento dadaísta, com quatro anos de existência, tinha atingido o seu ponto mais alto de influência. O Dadaísmo definido como um movimento anti-arte teve a sua origem em Zurique, na Suíça, a partir de 1916, com a reunião de anarquistas intelectuais germanófonos de diversas áreas culturais, refugiados dos horrores da guerra e desencantados com a civilização ocidental e prolongou-se até ao começo da Segunda Guerra Mundial. A sua motivação não era ridicularizar o mundo da arte, mas destruí-lo, negá-lo. Está ligado ao Cabaret Voltaire, um clube de artes nocturno fortemente marcado pela desordem e pelo barulho provocado por manifestações libertinas e espontâneas, alugado por Hugo Ball, um jovem alemão objector de consciência e escritor que fugiu durante a Primeira Guerra Mundial. Tristan Tzara, poeta romeno, um dos que aceitaram contribuir com sugestões e contribuições para o Cabaret Voltaire, tornou-se amigo de Ball, “num caso clássico de atração de opostos. Ball era calmo e subversivo, Tzara era ruidoso e niilista, o que resultou numa mistura altamente inflamável.”<sup>77</sup>

Na sua maioria refugiados da guerra de 1914, os artistas reuniam-se todas as noites com o propósito de debater o futuro da Arte e a precariedade da condição humana e do sofrimento do homem perdido na escolha do seu destino. Defendiam a espontaneidade absoluta, o improvisado e o corte radical com o passado, através da intuição e do nonsense. A I Guerra Mundial tinha sido uma experiência arrasadora para praticamente todas as pessoas que viviam na Europa e acabou por ter repercussões no mundo das artes, nomeadamente no Dadaísmo, que surgiu como reacção ao *establishment* montado e ao progresso tão apregoado na altura. Acima de tudo “qualquer coisa que pudesse provocar uma apoplexia entre os amantes de arte burguesa convencional era dadaísmo aceitável. O escândalo era o seu princípio de coesão.”<sup>78</sup> Dada era chocar pelo absurdo nonsense, pela ironia e pelo sarcasmo e suscitar reacções

---

<sup>76</sup> Lido por Tristan Tzara na exposição de Picabia em Paris, em dezembro de 1920 (publicado originalmente em *Littérature*, julho de 1920).

<sup>77</sup> Gompertz, Will, *Isso é arte? 150 Anos da Arte Moderna do Impressionismo até hoje*, Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 240.

<sup>78</sup> Hobsbawm, Eric, *A Era dos extremos*, Lisboa: Editorial Presença, 2011, p. 181.

negativas em quem ouvia os seus discursos, lia os seus textos ou analisava as suas obras plásticas ou performativas. Hans Richter afirma: “A crença oficial na infalibilidade da razão, da lógica e da causalidade parecia-nos destituída de sentido.”<sup>79</sup>

No Manifesto do Senhor Antipyrina, lido no dia 14 de Julho de 1916 numa sessão organizada em Zurique, Tzara explica por que razão escreveu um manifesto para a causa dadaísta:

*Escrevo um manifesto e nada quero, digo porém certas coisas e sou em princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios (decilitros para o valor moral de toda frase — comodidade demais; a aproximação foi inventada pelos impressionistas). Escrevo este manifesto para mostrar que é possível realizar ações contrárias ao mesmo tempo, em um só fôlego fresco; sou contra a ação; quanto à contínua contradição, quanto à afirmação também, não sou a favor nem contra e não me explico porque detesto o bom senso.*<sup>80</sup>

Consegue-se compreender por que motivo o Dadaísmo se auto-nomeava como sendo anti-arte, tal como Hans Richter explica:

*O motivo pelo qual, oficialmente, não falávamos de arte, e sim de antiarte, devia-se ao fato de que, para nós, toda e qualquer arte como empresa se havia tornado imprestável. O que buscávamos era um caminho que voltasse a fazer da arte um instrumento conveniente da vida. [...] A busca de um novo conteúdo unia-nos a todos.*<sup>81</sup>

Dentro dessa directriz o recurso ao acaso para a construção das suas obras teve um papel primordial. Para isso muito contribuiu a posição que o Dada teve em relação à “arte burguesa, à ordem burguesa e ao racionalismo burguês implicando-os na morte de milhões de pessoas (...) a cultura burguesa não era mais do que uma máscara da civilização colocada sobre uma profunda barbárie.”<sup>82</sup>

Na sequência da I Guerra Mundial a descrença na razão era acentuada e o impulso destruidor latente no Dadaísmo surge associado à denúncia das fraquezas da sociedade europeia, à recusa dos valores racionalistas da burguesia, à desmistificação da

---

<sup>79</sup> Richter, Hans Georg, *Dadá: arte e anti arte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 71.

<sup>80</sup> Tzara, Tristan, *Sete manifestos Dada*, Lisboa: Hiena Editora, 1987, p. 11-12.

<sup>81</sup> Richter, Hans Georg, *Dadá: arte e anti arte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 60.

<sup>82</sup> “But it was the Dada position that bourgeois art, bourgeois order and bourgeois rationalism had been implicated in the deaths of millions; that bourgeois culture was no more than a mask of civilization laid over a deeper barbarism”. In: Harrison, Charles and Wood, Paul. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishers inc. 1999, p. 219.

arte, à negação da lógica, da linguagem, da arte e da ciência, fazendo com que os Dadaístas se virassem para o acaso como um antídoto para todo este cinismo social. O próprio termo – Dada – é resultado de uma escolha aleatória feita num dicionário de língua francesa. Adaptou-se a palavra porque seguir o acaso estava incluído no programa. Hans Richter confirma: “A crença oficial na infalibilidade da razão, da lógica e da causalidade parecia-nos destituída de sentido.”<sup>83</sup> Todas estas manobras visavam combater a mentalidade pequeno-burguesa, académica e moralista e despertar o burguês de sua acomodação, alienação, enfim, da “futilidade de seus anseios”<sup>84</sup>, assim como estimular a ira dos conservadores. As suas obras partiam do não-sentido; tudo surgia por obra do imprevisto. Os seus poemas simultâneos, declamados ou gritados em uníssono, apresentavam-se sem qualquer nexos, normalmente constituídos por excertos tirados de várias obras, em diversas línguas. De entre eles estava Hugo Ball, considerado o inventor da poesia sonora dadaísta (*dadaist phonetic poetry*), com uma das contribuições mais frutíferas para a experimentação poética dos séculos XX e XXI.

#### Karawne (Hugo Ball)

*jolifanto bambla o falli bambla/großiga m'pfa habla horem/egiga goramen*

*higo bloiko russula hujuhollaka hollala/anlogo bung*

*blago bung blago bung/bosso fataka/ü üü ü*

*schampa wulla wussa olobo/hej tatta gorem/eschige zumbada*

*wulubu ssubudu uluwu ssubudu/–umf/kusa gauma*

*ba–umf.*<sup>85</sup>

As *performances* acompanhadas de entretenimentos musicais cacofónicos e manifestos chocantes eram envolvidas numa ambiência destituída de sentido; na pintura reproduziram-se obras clássicas intencionalmente subvertidas e inventaram-se os *ready-made*, que consistiam na elevação de um objecto comum à categoria de obra de arte,

---

<sup>83</sup> Richter, Hans Georg, *Dadá: arte e anti arte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 71.

<sup>84</sup> Richter, Hans Georg, *Dadá: arte e anti arte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 42.

<sup>85</sup> Hugo Ball, Karawane: [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_8Wg40F3yo](https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo)

desmistificando e banalizando completamente a produção artística. A influência do niilismo de Nietzsche fica aqui visível. O filósofo alemão sustentava uma desconfiança absoluta em relação a todos os valores, desconfiança essa que levada ao extremo, tal como o compreenderam os dadaístas, resultaria numa falta de sentido geral, seja pessoal, religioso, metafísico ou artístico. Para os artistas que seguiam este movimento a obra era um puro reflexo da sua própria alienação perante o mundo. Um exemplo famoso foi a transformação de um urinol num fontanário por Duchamp, numa clara manifestação de anti-arte.

Marcel Duchamp terá sido o mais famoso e influente dos artistas Dada. Originário de uma família de artistas, trabalhou em Paris até ao início da I Guerra Mundial e evadiu-se para Nova Iorque tal como muitos outros artistas nessa altura, tendo aí sido figura central do movimento vanguardista. A importância de Duchamp está ligada a uma maior autonomia e liberdade artísticas. O melhor exemplo disso são os seus *ready-made*. A seguir a 1913, com *Erratum Musical*, um *happening* musical composto com operações casuais onde se combina uma parte de um instrumento mecânico com uma descrição do sistema de composição<sup>86</sup>; e com *Roue de bicyclette*, em que monta uma roda de bicicleta sobre um banco de cozinha, “desloca a crítica da pintura e da imagem para a crítica do próprio objeto artístico, através de jogos de palavras e da invenção do ready-made. Uns e outros, frequentemente associados, constituem uma ruptura com os meios convencionais da produção artística (...) a ambiguidade é a essência do gesto soberano do artista”.<sup>87</sup> Posteriormente traz a público um vulgar *porta-garrafas* comprado num armazém parisiense e em 1917 apresenta o seu *ready-made* mais famoso: um urinol assinado pelo Senhor R. Mutt (pseudónimo de Marcel Duchamp) a que deu o nome de *Fountain*, que “não é imoral, é absurdo, tem tanto de imoral quanto uma banheira. É um objecto que se vê todos os dias. Se o Sr. R. Mutt fez a fonte com suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele

---

<sup>86</sup> “In the turbulent years from 1912 to 1915, Marcel Duchamp worked with musical ideas. He composed two works of music and a conceptual piece -- a note suggesting a musical happening. Of the two compositions, one is for three voices and the other combines a piece for a mechanical instrument with a description of the compositional system... The pieces by Marcel Duchamp are all different. Two of them have been composed with chance operations (...).” In: Petr Kotik, 'The Music of Marcel Duchamp', text to the CD Music of Marcel Duchamp, Edition Block + Paula Cooper Gallery, 1991 and Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, 2000, p. 572.

<sup>87</sup> Duchamp, Marcel. *O engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, p. 197.

a escolheu. Pegou num objeto de uso quotidiano, colocou de forma a desaparecer o significado utilitário e sob o novo título e ponto de vista - deu-lhe um novo sentido"<sup>88</sup>. Quando Duchamp cria os seus *ready-mades* receia que sejam confundidos com os objectos vulgares a que estamos habituados a ver. Ao orientar a escolha dos objectos pelo acaso, pela indiferença de grau, exprime a origem vulgar desses *ready-made*, porque ao retirá-los do seu contexto e ao colocá-los no contexto da arte e mesmo da história da arte, acaba por gerar provocação e provar pelo absurdo a ausência de diferença entre as obras e os autores, abolindo a diversidade entre o senso crítico dos especialistas e o dos amadores de arte contemporânea, que não conseguem distinguir uma obra autêntica de outra que não o é. Dentro desta linha, Duchamp aproveita o sentimento de absurdo face à alienação do homem moderno como forma de conduzir as pessoas ao sem sentido da vida e de não levarem a arte tão a sério, o artista *apodera-se* - em 1919 - da clássica obra *Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, tratada como um ícone religioso produzido por um génio e acrescenta-lhe um bigode, uma barba e uma inscrição obscena.

O suíço Jean Arp, um dos fundadores na Europa do movimento Dada, com a sua obra *Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance* (1916-17) exemplifica a construção da mesma pelas "leis" do acaso e do total absurdo do mundo. A *collage* era um dos meios utilizados pelos artistas dadaístas e nesta obra o título faz referência exactamente ao processo da sua criação. Arp, segundo a descrição de dadaístas do seu tempo, rasgava pedaços de papel, soltando-os numa folha maior e colava cada fragmento (caído pela força da gravidade) no local onde ele tivesse caído. A aparência relativamente ordenada das colagens sugere que o artista não terá abandonado totalmente o controle artístico, dando-lhe um determinado padrão, uma certa estética; no entanto aquilo que sobressai mais é a ideia do *acaso* e do *sem sentido*. Era isto que o Dada achava ser necessário para vencer a Guerra, entendendo que tinha sido a ausência de casualidade e de anarquia que tinha levado a Europa ao estado desastroso em que se encontrava. Em oposição às ilusões em que a sociedade vivia, proclamou o “absurdo como arma contra qualquer significado que se possa atribuir à guerra. Dada nega todos os valores que até então foram considerados sagrados e intocáveis, ridiculariza a pátria, a religião, a moral e a honra vigentes, arrancando a máscara aos valores idolatrados”.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> In: Revista "The blind man, n° 2, maio de 1971, Nova Iorque.

<sup>89</sup> Hofstatter, Hans, *Arte Moderna: Pintura, Gravura e Desenho*, Lisboa: Editorial Verbo, 1984, p. 172.

Apesar de efêmera, ao enfatizar o ilógico e o sentimento absurdo associados à ideia de anarquia e de niilismo e exagerando a importância do acaso na produção artística, a arte dadaísta conseguiu ser eficaz e sem disso ter consciência preparou o terreno do Surrealismo.

## 5.2. O absurdo do onírico e da livre associação: A existência surreal ou a surreal existência

*G.R.: Você cortou essas lixas, por assim dizer, num gesto raivoso. E a matéria dessas duas manchas castanhas, espessas, que se repetem simetricamente nas duas folhas, lembra excremento.*

*Miró: Sim, sim, é merda. Eu estava aqui, me deu vontade de cagar, baixei as calças e, pronto, caguei nas lixas amarelas novinhas. E depois, plaft! Apertei o papelão em cima. Deixei assim, e deu essa bela matéria. Quem sabe, eu não devesse dizer, pois os marchands. Para mim, isso não é provocação, como aquele italiano que fez latas de conserva e colocou a etiqueta: “Merda de artista”. Não. É uma bela matéria, uma bela matéria.”<sup>90</sup>*

Nas palavras de Gombrich o Surrealismo foi “o mais conhecido dos movimentos Artísticos entre as duas guerras.”<sup>91</sup> O uso do vocábulo *surrealista*, como mencionado acima, foi um neologismo inventado por Apollinaire com um determinado sentido em 1917. No entanto, desde então esse sentido tem vindo a ser vulgarizado, “entrou no léxico do dia-a-dia, o mais das vezes na sua forma adjectiva: *surreal*. É possível ouvir crianças dizer que alguma coisa é surreal”<sup>92</sup>, o que atesta a referida trivialidade. Para não nos afastarmos do seu significado preciso é necessário situarmo-nos em 1922, o ano em que o “Dada se “desfaz”, segundo a expressão de Willi Verkauf, e em 1924 surge o manifesto surrealista de André Breton, que tinha introduzido o Dada em Paris”.<sup>93</sup> Nesse Primeiro Manifesto o Surrealismo é definido como “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de

---

<sup>90</sup> Raillard, Georges & Miró, Juan, *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard/Juan Miró*, 2ª edição, São Paulo: Estação Liberdade, 1990, p. 37-38.

<sup>91</sup> Gombrich, Ernst, *The story of art*, Phaidon Publishers; distributed by Oxford University Press edition, in English, 1950, p. 427.

<sup>92</sup> Gompertz, Will. *Isso é arte? 150 Anos da Arte Moderna do Impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 252-253.

<sup>93</sup> Hofstatter, Hans, *Pintura Moderna: pintura, gravura e desenho*. Lisboa: Editorial Verbo, 1980, p. 185.

todo o controle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral”<sup>94</sup>, são consideradas surrealistas todas aquelas expressões que permitem projectar sobre a realidade aparente imagens ou elementos que procedem do nosso inconsciente. Estas imagens não são filtradas através da lógica racional e não estão subordinadas às coordenadas de espaço e de tempo. De uma forma geral,

*as mesmas pessoas que tinham aderido ao Dadaísmo ligam-se agora ao Surrealismo, mas também o mundo literário contribuiu significativamente para essa evolução. Tal como o Dada, o Surrealismo não pretende ser compreendido como estilo artístico, mas sim como uma determinada maneira de sentir, pensar e viver.*<sup>95</sup>

Os surrealistas foram buscar ao Dada o espírito transgressor e niilista das suas obras e a rejeição dos códigos linguísticos tradicionais. Não sendo dependentes de nenhum critério didáctico e muito menos estético, uma vez que o Surrealismo não admite os conceitos convencionais de beleza ou da literatura (criação literária), tais artistas concluíram que “a arte nunca pode ser produzida pela razão inteiramente desperta”<sup>96</sup> e que só a desrazão lhes pode dar a arte. Outro aspecto do qual a imaginação se deve libertar para que a criação artística resulte exclusivamente da experiência psíquica do inconsciente são os factores de ordem social ou cultural. Existe também no movimento surrealista uma componente política de cariz revolucionária marxista-leninista que se desenvolve a partir de 1925 e que conduzirá a disputas e à dissolução do grupo no começo da década de 30. Logo no início do primeiro Manifesto Surrealista que André Breton delineou, é perceptível o sentido provocatório que atribuiu a esse termo na forte contestação e na austera descrição da precariedade da condição humana:

*Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, entenda-se, a vida real, que afinal esta crença se perde. O Homem, esse sonhador definitivo, cada vez mais desgostoso com o seu destino, a custo examina os objetos que foi conduzido a utilizar, e que obteve através da sua indolência, ou do seu esforço, quase sempre do seu esforço, pois aceitou*

---

<sup>94</sup> Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924, Gallimard, NRF collection Idées édition de 1966, p.37.

<sup>95</sup> Hofstatter, Hans, *Pintura Moderna: pintura, gravura e desenho*. Lisboa: Editorial Verbo, 1980, p. 185.

<sup>96</sup> Gombrich, E.H. *The story of art*. Phaidon Publishers; distributed by Oxford University Press edition, in English, 1950, pp. 470-471.

*trabalhar, ou pelo menos não lhe repugnou jogar a sua sorte (aquilo a que chama possibilidade!)<sup>97</sup>*

Raoul Vaneigem, escritor e filósofo belga contemporâneo, chegou mesmo a enfatizar que “o Manifesto denuncia o modo de existência da altura como mera sobrevivência”.<sup>98</sup> É precisamente a insatisfação com esse estado de coisas, assente numa actividade crítica quer do Estado social e cultural, quer das formas de produzi-lo, que acaba por induzir os artistas a afastarem-se cada vez mais da realidade que percebem. Este movimento não se coloca em oposição à razão ou ao real; em vez disso pretende fazer frente ao racionalismo cartesiano que nega ao mundo uma realidade mais abrangente onde estão incluídos os sonhos, as vontades, os desejos e os sentimentos. O próprio André Breton no *Manifesto Surrealista* de 1924 explica que o Surrealismo descreve o mundo como sendo uma realidade maravilhosa.

A tarefa maior do surrealista é a recuperação, exploração e expressão dos materiais inconscientes: o voltar-se para as coisas que não são visuais, que não se vêem; expressar aquilo que imaginamos. A realidade desprovida de sentido em que vivemos é muito mais absurda que qualquer conteúdo inconsciente que nos assola – daí que o seu trabalho seja uma tentativa de criar um mundo que não avistamos. É um movimento internacional e não exclusivamente literário norteado pela exploração e pela expressão do inconsciente tanto no que diz respeito ao instinto a partir dos postulados freudianos, como ao ser humano frente ao sistema em termos marxistas. O movimento Surrealista revelou-se conflituoso na elaboração dos seus princípios teóricos e muito produtivo na criação de textos, obras pictóricas e cinematográficas. Na realidade, mesmo se

*nos limitarmos à pintura surrealista, descobrimos que nunca existiu unidade estilística, em particular, que houve surrealistas que não prescreveram se é a arte abstrata ou se é a figurativa que tem mais valor. As pinturas pareciam, em termos formais, bastante diferentes – tal como a pintura de 1927 de Joan Miró "Painting" e a de Salvador Dalí "Accommodation of*

---

<sup>97</sup> “Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’à la fin cette croyance se perd. L’homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n’a pas répugné à jouer sa chance (ce qu’il appelle sa chance!)”, in: Breton, André, *Le Manifeste Surrealiste*, Folio Essais, 1985.

<sup>98</sup> “It is significant that the first Manifesto of Surrealism starts out by denouncing that mode of existence which, to distinguish it from passionate and multidimensional life, has been called "survival": Vaneigem, Raoul, *A Cavalier History of Surrealism*, Publisher: AK Press, 2001, p. 35.

*desires" de 1929 – que devem ser vistas como parte de um mesmo projeto.*<sup>99</sup>

Para melhor se compreender a linha de pensamento orientadora do Surrealismo é necessário “lembrar que a experiência vivida por Breton durante a guerra era muito diversa do isolamento de Tzara na neutra Suíça. Breton tinha servido de enfermeiro num hospital de Nantes para o tratamento de neuroses de guerra”<sup>100</sup> e que esta vivência lhe proporcionou o contacto directo, durante várias horas, com um vasto número de soldados profundamente atormentados. Este estado debilitado dos doentes deixava-os numa situação em que as suas projecções inconscientes se manifestavam de maneira muito mais acessível do que a que seria normal. Se a isso juntarmos a leitura que Breton estava a fazer da *Interpretação dos sonhos* (1900), de Sigmud Freud, fundador da psicanálise, compreende-se que saiu “dessa experiência com uma firme convicção de que o inconsciente opera com um tipo de energia totalmente diverso daquele do consciente – tentando refazer a realidade segundo seus próprios e mais extremos desejos em lugar de buscar apreender racionalmente a estrutura do real como algo fixo e predeterminado”.<sup>101</sup>

Inspirado pelas experiências psíquicas de Freud o Surrealismo declara que as forças do irracional ligadas ao inconsciente travam um combate constante contra a razão consciente e que a imaginação deve emancipar-se das inúmeras limitações que a razão lhe impõe. Se olharmos para os prédios das cidades contemporâneas de uma perspectiva surrealista, não vemos apenas estruturas mas também monumentos fálicos oriundos do *ego*, do desejo e da vontade de poder. A própria interpretação das obras é livre de duas feições: livre para o artista criar as suas obras e livre também para o espectador, que pode criativamente imaginar a sua própria interpretação.

Para Freud o propósito de entender a mente seria controlá-la, proteger a civilização da loucura e provavelmente da loucura da guerra; o surrealista aceita o que a psicanálise afirma, mas a sua finalidade é tornar o inconsciente livre, portanto, não lhe interessa a utilidade que a psicanálise tem para alguém em concreto – que sirva para curar – pelo contrário, deveria gostar-se e cultivar-se a loucura de cada um. De certa

---

<sup>99</sup> “Even if we confine ourselves to Surrealistic painting, we find that there was never stylistic unity. In particular, the Surrealistic didn't prescribe whether abstract or figurative art held more value. Paintings that looked, in formal terms, quite different - such as Joan Miró's 1927 "painting" and Salvador Dalí's "Accommodation of desires" of 1929 - could be seen as part of the same Project": Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood. *Realism, Rationalism, Surrealism : art between the Wars*, New Haven London: Yale University Press, 1993, pp. 171-172.

<sup>100</sup> Krauss, E. Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 130-132.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 132.

forma tal postura recorda-nos o *Dormir da razão* de Goya na sua obra *El sueño de la razón produce monstruos* (1797-99). Nessa obra o pintor espanhol sugere que no momento em que a razão vai dormir as forças da irracionalidade tomam o seu lugar. Com uma total oposição de significado para com o Surrealismo, Goya insinua que precisamos da nossa consciência para controlar todos esses demónios, essas forças do mal advindas do nosso *eu* mais profundo e que surgem quando não estamos a usar a razão. Do lado oposto surge o ponto de vista dos surrealistas: a mente racional surge como opressora e o dever do artista está em libertar o inconsciente.

No mundo da arte existem vários artistas e aproximações ao surrealismo. Neste campo os artistas recorrem a duas formas: ou à interpretação dos sonhos (a via onírica) ou ao automatismo psíquico de livre associação, um tanto ou quanto mais abstracto. Em ambos os casos os ambientes reproduzidos e as perspectivas ambíguas retratadas são evocadoras de um tipo de realidade designada surrealidade, ou seja o que está para além do real, do percepcionável. Estes artistas foram muito influenciados pela teoria das pulsões de Freud que divide os nossos instintos em duas classes principais: os instintos de vida (*Eros*) ou os instintos de morte (*Thanatus*). Existiria inconscientemente no ser humano um instinto para a conservação da vida que o levaria ao prazer e à reprodução como continuação da espécie; e um outro instinto que estaria para além do prazer e que desejaria a morte. A questão, entre outras, que se parece pôr para alguns artistas surrealistas reside na impossibilidade desses dois instintos motores se equilibrarem e conviverem num mesmo corpo. Daqui resultaria uma existência surreal que nas décadas posteriores pode muito bem ser entendida como uma existência absurda- sem sentido- em que o prazer aparece sem sentido numa existência que está fadada para a finitude (de prazer e por inerência de vida) e onde a arte serviria, tal como refere Bataille, como uma espécie de catarse libertadora, que como um remédio comprado numa farmácia, teria a função de curar a maior das doenças, a morte: a impossibilidade do corpo se conservar eternamente como fonte de prazer.<sup>102</sup> Na realidade, não é possível pensar o surrealismo sem o absurdo e mais especificamente o absurdo *nonsense*, ausente de lógica, provocador e irónico. Dentro da linha mais ligada à abstracção, que procura uma correspondência imediata entre o inconsciente e a acção pictórica, num exercício espontâneo e aleatório para exprimir as profundezas do subconsciente, situam-se Joan

---

<sup>102</sup> "On entre chez le marchand de tableaux comme chez un pharmacien, en quête de remèdes bien présentés pour des maladies avouables". In: Bataille, Georges. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions," *Documents*, 1930. No.8, p. 490-491.

Miró (1893-1983), Max Ernst (1891- 1976) e André Masson (1896-1987), entre outros. Aqui é possível constatar um mundo de imagens absurdas que são colocadas em conjunto através do automatismo psíquico, numa livre associação. Na linha onírica, na maior parte das vezes pensa-se num super-realismo, onde os objectos parecem ser intensamente realistas e são colocados numa irrealista justaposição ou local, numa associação irracional provinda do mundo dos sonhos, em ligações figurativas absurdas, estranhas, por vezes bizarras, como é o caso de Salvador Dalí (1904-1989), René Magritte (1898-1967), Meret Oppenheim (1913-1985) e Yves Tanguy (1900-1955).

Greenberg enjeitou o Surrealismo, apelidando-o de um “academicismo rejuvenescido”, mas tal como nos diz Charles Harrison, “na realidade, entre os pintores reconhecidos pelos cânones modernistas de Freud existem dois, Picasso e Miró, cuja obra, durante as década de 1920 e 1930, era simultaneamente fundamental para o movimento Surrealista e – como o próprio Greenberg reconheceu – indiretamente um meio para o desenvolvimento de uma pintura modernista nova e profundamente canónica na América durante os anos da década de 1940.”<sup>103</sup>

Joan Miró nasceu em 1893 em Barcelona. Pertenceu a uma geração que enfrentava todos os “ismos” herdados do século XIX, os quais tinham desembaraçado a pintura do retrato de modelos reconhecíveis. Quando desperta para a arte já o Cubismo tinha surgido e desmontado a figura, já o Dada tinha acabado de destruir o significado da arte e os *fauves* tinham deixado de usar a pintura para ensinar a natureza e começado a usar a natureza para ensinar a pintura. O mundo académico da arte estava a ser confrontado e tinha agora um conjunto de artistas e de movimentos que ameaçava derrubá-lo. Os jovens artistas que tinham nascido nas duas últimas décadas do século XIX encontravam-se no dilema de não saberem mais a quem prestar lealdade e o que procuravam era a sua própria identidade artística.

A conquista surrealista do inconsciente começou a influenciar Miró por volta de 1923. Tornou-se amigo de Breton e de outros poetas parisienses que anos antes se tinham associado à causa dadaísta e que rapidamente se lançaram na Revolução Surrealista. Breton chegou mesmo a afirmar que “a entrada tumultuosa, em 1924, de Miró marcou uma data importante dentro do desenvolvimento da arte surrealista.”<sup>104</sup> No entanto, esses encontros, a inclinação natural de Miró para a fantasia, “para uma

---

<sup>103</sup> Harrison, Charles, *Modernismo*, Lisboa: Editorial Presença, 2001, p. 53.

<sup>104</sup> “Le entrée tumultueuse, en 1924, de Miró marque une date importante dans le developpement de l’art surréaliste.” In: Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris: Librairie générale française, 1968, p. 73.

simbólica de maravilhosos absurdos, provenientes de uma efabulada ‘terra do nunca’, feita de vivas cores primárias, organizadas ludicamente com a mesma seriedade genuína das brincadeiras da meninice”<sup>105</sup>, não são inteiramente responsáveis pelas suas associações absurdas colocadas em conjunto nas suas primeiras pinturas surrealistas, que sempre defendeu serem fruto de alucinações<sup>106</sup>, de um certo estado de transe provocado pela fome. É precisamente este estado de alucinação que o levou a realizar a sua primeira pintura surrealista, *Carnival of Harlequin* (1924-25) que foi um grande sucesso na exposição colectiva "Pintura surrealista" Stone Gallery (Paris). Ao seu lado na exposição estavam obras de Giorgio de Chirico, Paul Klee, Man Ray, Picasso e Max Ernst. Anos mais tarde (1934) fez acompanhar esta mesma pintura de um poema em prosa ainda dentro do espírito do absurdo, escrito num único parágrafo e sem pontuação, para lembrar os seus sentimentos e não para explicar o quadro:

*O novelo de fios desfeito pelos gatos vestidos de arlequim fumo torcendo e esfaqueando as minhas entranhas na hora da fome que deu origem a alucinações registadas nesta mesa belas florações de peixes num campo de papoilas anotadas na neve de um papel trémulo como a garganta de um pássaro em contacto com o sexo de uma mulher em forma de aranha com as pernas de alumínio chegando à minha casa à noite na rua 45 Blomet que não tem nada a ver que eu saiba com o 13 número que sempre teve uma enorme influência na minha vida a iluminação de um candeeiro de petróleo belos quadris femininos entre o pavio das tripas e caule com uma chama que projectava novas imagens no muro pintado com cal nessa época eu tinha arrancado um prego da travessia de pedestres que eu tinha colocado em forma de monóculo no meu olho cavalheiro cujas orelhas fascinadas a jejuar graças a um voo de borboletas arco-íris musical olhos que caem como uma chuva de liras escala para se evadir do desgosto da vida bola que bate no chão drama enjoativo da realidade música de uma guitarra estrelas cadentes que atravessam o espaço azul para se fixar com alfinetes sob o corpo da minha morena que mergulha no oceano fosforescente descrevendo um círculo luminoso.*<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Calheiros, Luís, *Elogio do Feio na Arte: Fealdade do Século XX*, Universidade de Coimbra, 2014, p. 354.

<sup>106</sup> « J'ai essayé de traduire les hallucinations que la faim produisait. Je ne peignais pas ce que je voyais en rêve, comme diraient aujourd'hui Breton et les siens, mais ce que la faim produisait : une forme de transe ressemblant à ce que ressentent les orientaux », in: Permanyer, Lluís « Revelaciones de Joan Miró sobre su obra », *Gasetta ilustrada*, Madrid, 1978, p. 46-47.

<sup>107</sup> “L'écheveau de fil défait par les chats habillés en arlequin fumée s'entortillant et poignardant mes entrailles à l'époque de famine qui donna naissance aux hallucinations enregistrées sur ce tableau belles floraisons de poissons sur un champ de coquelicots notées sur la neige d'un papier frissonnant comme la gorge d'un oiseau au contact d'un sexe de femme en forme d'araignée aux pattes d'aluminium en rentrant chez moi le soir au 45 rue Blomet chiffre qui n'a rien à voir que je sache avec le 13 qui a toujours porte une énorme influence sur ma vie a l'éclairage d'une lampe à pétrole belles hanches de femme entre la mèche des boyaux et tige avec une flamme qui projetait des nouvelles images sur le mur peint à la chaux à

Jacques Dupin, autor, entre outras publicações, da grande monografia do catálogo *raisonné* de Miró e das suas pinturas, afirma que “ ‘o Carnaval de Arlequim’ constitui a síntese e o repertório de formas de um ano de vitórias prodigiosas em todos os domínios.”<sup>108</sup> Na pintura conseguimos encontrar um sentimento irracional em vários detalhes absurdos como resultado do tal estado de transe. O artista, nas palavras de Dupin, “negligencia a perspetiva e a profundidade. Todos os elementos do quadro parecem flutuar no espaço. Miró cria uma atmosfera ligeira e lúdica e dentro do seu bestiário imaginário navega com alegria. O fundo da pintura é dividido em duas cores que sugerem uma separação entre a terra e o céu: estando longe da prestação tradicional de perspetiva.”<sup>109</sup> Um enorme delírio de automatismo surrealista, com seres indeterminados que povoam todo o seu espaço deixando ver um festival barroco, um carnaval parisiense preenchido por figuras fantásticas e divertidas. Seria a recriação da atmosfera de extraordinária liberdade, completamente dionisíaca e inesquecível da rua Blomet situada no 15 bairro de Paris, onde Joan Miró e André Masson viveram? Ao longo da sua vida Miró vai mantendo o projecto de pintar aquilo que não se vê: pintar o imaginário. Sempre procurou resgatar à consciência aquilo que se encontrava no seu inconsciente, mesmo que para isso fosse necessário passar horas no seu estúdio sem se alimentar, numa tentativa de captar sensações desconhecidas estimuladas pela fome.

Salvador Dali nasceu em 1904 em Figueras, Espanha. No início da sua carreira artística é influenciado pelo Cubismo e pelo Futurismo. O reconhecimento como surrealista começa a ocorrer após as suas obras *O enigma do desejo* e *O grande masturbador* onde é visível a construção de um mundo muito próprio associado ao sonho, ao surreal, ao absurdo, com figuras enigmáticas e por vezes bizarras, num

---

cette époque j’avais arraché un clou du passage clouté que j’avais mis en forme de monocle à mon oeil gentleman dont les oreilles fascinées à jeûne par la grâce d’un vol de papillons arc en ciel musical yeux qui tombent comme une pluie de lyres échelle pour s’évader du dégoût de la vie balle qui cogne le plancher drame écoeurant de la réalité musique d’une guitare étoiles filantes qui traversent l’espace bleu pour aller s’épingler sur le corps de ma brune qui plonge dans l’Océan phosphorescent en décrivant un cercle lumineux.” In: Miró, J., *L’acheveau de fil...Le Carnaval d’Arlequin*. “Verve”, Paris, v. 1, n° 4, January-March, 1939, in: Rowell, Margit, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, London: Thames and Hudson, 1986, p. 164.

<sup>108</sup> “Le carnaval d’Arlequin constitue donc la synthèse et le répertoire de formes d’une année riche en conquêtes prodigieuses dans toute les domaines”, in: Dupin, Jacques, *Miró*, Paris: Flammarion, 1993, p. 111.

<sup>109</sup> “Miró néglige la perspective et la profondeur. Tous les éléments du tableau semblent flotter dans l’espace. Miró crée ainsi une atmosphère légère et ludique dans laquelle son bestiaire imaginaire navigue avec allégresse. Le fond de la toile est divisé en deux couleurs qui suggèrent une séparation entre la terre et le ciel: on est loin du rendu traditionnel de la perspective.” In: Dupin, Jacques, *Miró*, Paris: Flammarion, 1993, p. 110.

universo delirante e vertiginoso. Para isso muito terá contribuído o seu fascínio pela teoria da psicanálise e mais especificamente pela obra de Freud, "A interpretação dos sonhos", vital para o seu processo criativo. Para o artista o sonho teria uma forte componente absurda, paradoxal uma vez que, nele, " (...) o homem é livre para cometer os crimes mais hediondos; o sonho é embrionário, porque dá ao homem o abrigo trépido e a imunidade do útero" <sup>110</sup>. Em 1929 concebe a fórmula experimental da paranóia crítica, um método que "consiste em explicar de maneira espontânea o conhecimento irracional que nasce das associações delirantes dando uma interpretação crítica do fenómeno."<sup>111</sup> Para ilustrar tal método promove a ideia do absurdo e o papel do inconsciente na sua arte, produz pinturas inspiradas pela associação livre de ideias, uma associação irracional que retirava as ideias do mundo dos sonhos<sup>112</sup>. Fascinado pelo quadro do pintor realista Millet, Dali dedicou-lhe o livro *Le Mythe Tragique de l'Angelus de Millet* (1963), no qual escreve sobre o uso do método paranóico a esta pintura, para si a mais enigmática, densa e rica de todas, de imensa força e fúria latentes e concluindo -em termos de associações irracionais- que da imagem "insípida" surge a "variante maternal do mito imenso e atroz de Saturno, de Abraão (...) e do próprio Guilherme Tell devorando os seus próprios filhos"<sup>113</sup>. Procurando subordinar a realidade exterior à do espírito, o artista explica, em *L'âne pourri*<sup>114</sup>, a produção de simulacros: é por um processo nitidamente paranóico que é possível obter uma imagem dupla: a representação de um objecto que sem a menor modificação figurativa ou anatómica seja ao mesmo tempo a representação de um outro objecto absolutamente diferente, despido de qualquer género de deformação.

---

<sup>110</sup> Dali, Salvador, *No mundo dos sonhos*. Rio de Janeiro: Abril, 1992, p. 20.

<sup>111</sup> Dali, Salvador, *Como me tornei Salvador Dali: Confissões inconfessáveis de Salvador Dali*. Lisboa: Futura, 1975, p. 185.

<sup>112</sup> É disso exemplo o quadro "Jeu lugubre" (1929), que apresenta um universo de putrefação, decapitações, espermatozoides alados e agulhas de coser.

<sup>113</sup> "[...] de 'sentimiento monumental fúnebre', de 'inmovilidad' activa en la mujer, pasiva y aniquilada en el hombre, y otras circunstancias y factores de 'ambiente argumental', cuya prodigio- sa resolución en el cuadro, por onírica que sea, contribuye con la misma fuerza a hacer surgir, de la imagen insípida y estereotipada de El ángelus de Millet, la variante maternal del mito imenso y atroz de Saturno, de Abraham, del Padre Eterno con Jesucristo y del mismo Guillermo Tell devorando a sus propios hijos." In: Dali, S., *El mito trágico de El Angelus, de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2004, p.152.

<sup>114</sup> In: revue "Le surréalisme au service de la révolution", n°1, p.10: "Ces nouveaux simulacres menaçants agiront habilement et corrosivement avec la clarté des apparences physiques et diurnes, nous faisant rêver par sa spéciale auto-pudeur au vieux mécanisme métaphysique, avec quelque chose que de bon gré nous confondrions avec l' essence même de la nature qui, selon Héraclite, aime à se cacher"(estes novos simulacros ameaçadores agirão habilmente e corrosivamente com a clareza das aparências físicas e diurnas, fazendo-nos sonhar, pelo seu especial auto pudor, com o velho mecanismo metafísico, com alguma coisa que de bom grado confundiríamos com a própria essência da natureza que segundo Heraclito, gosta de esconder-se).

Dali refere-se às suas ideias como cisnes que invadem a sua mente<sup>115</sup>. A mente humana, tal como os sonhos e o acaso criativo eram de difícil compreensão para o pintor; para compreendê-los era necessário vivenciar na pele estas sensações que tinham a sua origem no inconsciente. É deste modo que o pintor (em 1937) pinta uma representação personificada do sono num cenário de céu azul, bastante limpo (vulgar nos sonhos), repleto de representações da realidade: uma casa, um cão, uma mulher, um barco, num espaço indefinido. Em função da ausência de lógica a pintura remete-nos para as imagens de um sonho. Para o artista é durante o sono que o ser humano entra em contacto com o inconsciente, com o seu “eu escondido”. A figura/cabeça que representa o sono surge amparada, segura por um conjunto de muletas dando a impressão que o seu equilíbrio é reduzido, bastando faltar uma só muleta para que ela acorde: uma clara alusão à fragilidade do sonho e do onírico em relação ao real tal como nos é dado ver. As muletas a que Dali recorre abundantemente sugerem exactamente a instabilidade em que vivemos, a fragilidade da nossa existência que permanentemente precisa de amparo. Estes e outros pintores da Vanguarda artística não foram os únicos a expressar o sentimento de absurdo que experienciaram no seu quotidiano: no cinema um conjunto de cineastas fez o mesmo. Buñuel, por exemplo, chegou a trabalhar com Dali em alguns dos seus primeiros filmes.

## 6. O Cinema

Na primeira metade do século XX, quando o mundo estava em efervescência no período entre guerras, os filmes de alguns autores surgem como contestação do modo de vida burguesa, apontando a miséria humana e questionando os motivos da I Guerra Mundial. A sociedade estava então absorvida pelos ideais de acumulação de riqueza e da eficiência. As características dominantes da produção cinematográfica nos anos que se seguiram à I Guerra Mundial, à semelhança do que ocorria nas outras artes, foram dominadas pelo desencanto, pelo pessimismo, pela angústia e pela permanente preocupação com o destino trágico da humanidade – aquilo que Gertrude Stein, escritora, poeta e feminista nascida nos Estados Unidos em 1874, na obra, *Autobiografia de Alice B. Toklas*, um livro fundamental da vanguarda dos anos 1910, 20

---

<sup>115</sup> Dali, Salvador, "Diario de un genio en obra completa de Salvador Dali", vol I, Barcelona, *Destino, Fundación Gala-Salvador Dali, Sociedad Estatal de Commemoraciones culturales*, 2003, pp.925-1185. O cisne é o animal mais representativo do movimento surrealista e provém de Ducasse.

e 30, baptizou de “geração perdida”. Uma geração constituída por jovens saídos da guerra com as suas expectativas e ideias profundamente abaladas<sup>116</sup>. Com os seus filmes assentes numa estrutura narrativa não linear (sem princípio ou desenvolvimento claro e contínuo), os autores do sentimento vago do absurdo que aqui fazemos referência puseram em causa todas as certezas e todo o optimismo dos anos precedentes, mergulhando profundamente no não sentido que encontraram na sociedade. Às suas obras subjaz a sensação de alienação, de impotência para lidar com um mundo com o qual não se identificam, um sentimento de absurdo que explora a significação de palavras na memória ou na imaginação e no sonho, de onde resultam imagens inadequadas ou confusas que não podem ser invocadas como uma fonte de verdade e que formam ideias de coisas por experiência aleatória, reveladas de forma individual.

Luis Buñuel, cineasta espanhol, deve muito à aproximação que Charles Chaplin e Buster Keaton, cineastas/argumentistas/actores norte-americanos, fizeram com o absurdo *nonsense*, nomeadamente abordando as consequências de uma Era da máquina cada vez mais racionalizada.<sup>117</sup> Se o primeiro, recorrendo à ironia, vai dar um maior enfoque às questões da tirania e da prepotência que qualificam a burguesia, o segundo subverte as leis do tempo e do espaço através do simulacro onírico. Introduce o irreal tanto em ambiente natural como urbano, cruzando-se a realidade e a fantasia no sentido de favorecer a representação do *amour fou*. Da síntese de ambos resulta em Buñuel um cinema de tons surrealistas no qual o inconsciente e as visões alucinatórias, ao abrigo da dita “escrita automática”, ganham destaque. O absurdo vai ganhar relevo na deslocação que produz na organização da realidade diária dos objectos, afastando os pressupostos racionais.

### **6.1.O absurdo a todo o custo: Luís Buñuel**

*Dicem que, durante el sueño, el cérebro se protege del mundo exterior, que es mucho menos sensible a los ruidos, a los olores y a la luz. Pero, por el contrario, parece estar*

---

<sup>116</sup>Gertrude Stein, tinha como amigos Pablo Picasso, Matisse, Georges Braque, Derain, Juan Gris, Apollinaire, Francis Picabia, Ezra Pound, Ernest Hemingway, James Joyce, entre muitos outros. Apesar do termo ter sido primeiramente criado por Stein a verdade é que ela apenas o deixou escrito em 1933 no seu livro, "Autobiografia de Alice B. Toklas", acabando por ser celebrado em 1927 no romance, "The sun also rises" de Ernest Hemingway e no seu livro de memórias, "A Moveable Feast".

<sup>117</sup> While they both addressed the consequences of an ever more rationalized machine age, Chaplin sought to humanize the machine while Keaton 'seemed determined to push hits unnerving mechanical possibilities'. Ver em: Krutnik, Frank, *Hollywood comedians, the film reader*. London; New York : Routledge, 2003, p. 56.

*bombardeado desde el interior por una tempestade de sueños que afluyen en oleadas. Miles y miles de millones de imágenes surgen, pues, cada noche, para disiparse casi en seguida, envolviendo la Tierra en un manto de sueños perdidos. Todo, absolutamente todo, es imaginado una u outra noche por uno u outro cerebro, y olvidado.*<sup>118</sup>

Luís Buñuel apreciava particularmente os sonhos. Mesmo que a maior parte deles fossem pesadelos, ainda assim sentia prazer em tê-los, sendo-lhe indiferente que estivessem carregados de obstáculos que reconhecia ou que não os compreendesse. Nasceu em 1900 e foi na Universidade de Madrid que conheceu Salvador Dalí, um dos seus primeiros colaboradores. A grande inspiração para o início da sua carreira cinematográfica surgiu quando assistiu em 1921 ao filme mudo, cheio de fantasia e de efeitos visuais, *Der müde Tod* (A Morte cansada) de Fritz Lang, onde a morte e o amor apareciam interligados<sup>119</sup>. A partir daí decidiu rumar a Paris para estudar cinema e chegou a ser assistente do cineasta Jean Epstein. Em 1928, com a parceria de Dalí, realizou o filme *Um cão andaluz*, filme que expandiu o conceito de surrealismo para o cinema a partir dos preceitos técnicos e filosóficos extraídos dos ideólogos surrealistas. Nas palavras do próprio Buñuel esse conceito foi trabalhado a partir de uma espécie de escrita automática utilizada pelos referidos ideólogos surrealistas, que se consideravam a si mesmos “surrealistas sin etiqueta”.<sup>120</sup> Para entender o filme é preciso ter presente o momento histórico do pós I Guerra Mundial. O mundo estava em convalescença e os artistas acreditavam que com a sua arte poderiam mudar as regras que imperavam na sociedade da primeira metade do século XX. Neste período o mundo já tinha sido fustigado pelos discursos racionalistas que no entender de Buñuel procuravam apenas justificar, em nome da paz, os genocídios mundiais: neo-colonialismo, darwinismo social, I Guerra Mundial seguida pela II Guerra Mundial- tudo em função de uma dita razão que esvaiu o mundo de significado e de onde sobressai uma sociedade burguesa insensível e hipócrita. O moralismo burguês apenas é superado pela sua hipocrisia; os hábitos de uma sociedade dita civilizada impedem o amor na sua manifestação mais límpida, repelem a realidade e a verdade porque vivem de máscaras. Nesse sentido e apesar do cinema ter sido, como afirma Eric Hobsbawn, “cooptado pela vanguarda algures durante a Primeira Guerra Mundial, depois de inexplicavelmente ignorado por

---

<sup>118</sup> Buñuel, Luís, *Mi ultimo suspiro*, Plaza & Janes, S.A., Editores, 1983, p, 92-93.

<sup>119</sup> O filme viria também a influenciar mais tarde Ingmar Bergman para o seu famoso filme “Det Sjunde Inseglät” (O Sétimo Selo, 1957).

<sup>120</sup> Buñuel, Luis, *Mi ultimo suspiro*, Plaza & Janes, S.A., Editores, 1983, p. 104.

ela”<sup>121</sup>, o sentimento do absurdo nos filmes e realizadores que aqui fazemos referência deve ser entendido principalmente como a manifestação de uma revolta contra a aceitação "realista" de um mundo de dor e sofrimento. Esta compreensão leva a sentir a experiência da morte como algo que pertence ao nosso ser, ao mistério da nossa existência. Os filmes destes realizadores assumem e trabalham de forma mais “directa” a experiência humana da alienação e condição absurda do homem como ser ser-para-a-morte. O termo *mistério* aqui é entendido não como uma falta de resposta que uma vez encontrada faz cessar todo o mistério (como qualquer conto policial), mas como coisa secreta, que silencia a boca. “Mýstes” significa em latim “o que se fecha”, o que guarda segredo. Nesse sentido, parece-nos que estes realizadores pretendem aclarar que quanto mais investigamos o ser humano mais nos assalta a estranheza e a ignorância, e que tal como a morte, essa investigação nos obriga a permanecer num profundo silêncio. Existe portanto um cinema que é da ordem do inconsciente.

O argumento de *Um cão andaluz* foi escrito em menos de uma semana e uma única regra foi seguida de mútuo acordo com Dali: “não aceitar nenhuma ideia nem nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural”.<sup>122</sup> O objectivo era conseguir “abrir todas as portas ao irracional, não admitir mais do que imagens que os impressionassem, sem pretender analisar o motivo”<sup>123</sup>: dar espaço àquilo que não sabemos que sabemos. O filme de Dali e de Buñuel foi concebido numa confluência de sonhos e editado numa sequência não linear com o propósito de criticar uma época que estava por compreender. Escrito tendo como base os sonhos e uma narrativa absurda assente naquilo que os surrealistas concebem como sendo o automatismo psíquico defendido por Breton, o filme afasta-se de toda a preocupação estética ou moral.

A estrutura narrativa dos filmes passa por uma sequência de imagens que vão estimular o subconsciente – aquilo a que Buñuel chama de “*découpage*” - uma operação prévia fundamental no cinema consistente na simultânea separação e ordenação de fragmentos visuais contidos informemente num cenário cinematográfico.<sup>124</sup> Existem também ângulos pouco utilizados, diferentes de outras filmagens e efeitos ópticos

---

<sup>121</sup> Hobsbawn, Eric, *A Era dos extremos. Lisboa*: Editorial Presença, 2011, p 184.

<sup>122</sup> Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janes, S.A., Editores, 1983, p. 103.

<sup>123</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>124</sup> Buñuel define a “*découpage*” como “*esa previa operación fundamental en cinema consistente en la simultánea separación e ordenación de fragmentos visuales contenidos informemente en un escenario cinematográfico.*” Monegal, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1993, p. 89.

característicos do surrealismo – uniões incoerentes entre planos, tempos e espaços confusos e ambíguos - que desconcertam o espectador, além da alusão à desordem, esta, perceptível na montagem, na sequência narrativa apresentada por uma câmara de mão que se desloca em movimentos rápidos e por vezes inesperados ou por meio da própria história, na qual personagens e conflitos são caóticos por si mesmos. A finalidade é levar o espectador a abrir-se ao inconsciente e a gerar a estranheza por via de um conjunto de imagens abstractas e simbólicas que são apresentadas no grande ecrã. Pretende-se de certa forma ligar o espectador a uma dimensão mais onírica e inconsciente. Podemos identificar em *O cão andaluz* os conceitos inerentes aos criadores surrealistas: o fascínio pela morte, a associação entre a morte e o erotismo e toda uma fantasia integrada ou proibida. Dentro da estética surrealista do filme podemos perceber delírios illogicamente intercalados, uma forte simbologia de choque, uma intensificação do absurdo, um deslocamento da lógica e do encadeamento de acções estranhas e inesperadas.

#### Algumas cenas do filme:

Logo no início do filme dá-se um rompimento com a linguagem tradicional, o que é constatável na legenda “era uma vez”, que abre a película, seguida, após a composição de uma cena bizarra, de uma nova legenda a anunciar “oito anos mais tarde”, dando-se continuidade a cenas oníricas e incoerentemente alternadas, que no entanto acabam por não fraccionar a orgânica dramática. Buñuel afia o fio de uma navalha, corta um pedaço da sua própria unha, fuma o seu cigarro fumarento e observa o céu, a lua e as nuvens. Em seguida aproxima-se de uma jovem rapariga sentada que aguardava pacientemente a sua atenção. De navalha na mão, Buñuel ajeita-lhe as pálpebras arregalando o olho da jovem e subitamente, com as nuvens a cortar a lua do céu, o protagonista corta com a navalha o olho da rapariga ao meio. Esta cena que tem tanto de absurdo quanto de chocante e de fantástico ficou célebre. O olho é uma imagem que passou a ser frequente nas temáticas surrealistas, imagem utilizada como uma ponte que tem o poder de unir o interior ao exterior ou o consciente ao inconsciente. Ao cortar o olho é como se Buñuel rompesse com a visão unilateral do espectador e anunciasse uma perspectiva ainda não explorada: a perspectiva do acaso e do aleatório. Numa outra cena, tal como num sonho perturbador, o herói do filme surge numa bicicleta vestido com uma roupa exótica e transportando uma caixa misteriosa ao pescoço enquanto passeia pela cidade vazia. Num dos apartamentos a jovem da situação anterior lê um livro sentada na sua cadeira e

subitamente presente a chegada do rapaz, o qual cai da bicicleta e se detém imóvel, no chão. A jovem desce e apanha a caixa que o jovem trazia ao pescoço e de imediato aparece de pé junto à porta a olhar para as mãos, enquanto formigas saem de um buraco de uma delas. Não existe uma interpretação correcta dessa cena, mas é possível construir uma perspectiva. Com efeito, em alguns países quando alguém tem formigas nas mãos ou tem as mãos a formigar isso é associado ao desejo de matar e nesse sentido o artista pode querer significar o desejo de eliminar uma sociedade falsa e corrompida, sociedade burguesa que presenciou na sua infância e com quem Dali conviveu alguns anos depois (facto que viria a ser o principal motivo do rompimento da amizade de ambos). O recurso à simbologia das formigas é também visível nas obras de Dali e foi frequentemente utilizada nas suas pinturas. Uma segunda rapariga de semblante carregado, traje e corte de cabelo masculino bate com uma bengala numa mão caída no chão e na misteriosa caixa que se encontrava no pescoço do protagonista, baixando-se para as agarrar, o que é observado pela rapariga anterior, do alto do seu apartamento. Sozinha na rua, a jovem abstraída e entristecida não percebe que está no centro do trânsito, numa rua muito movimentada de carros. Subitamente um deles atropela-a deixando-a despedaçada no chão, enquanto os oficiais da polícia se apressam a limpar o corpo em pedaços caído na estrada. O vestuário e o cabelo da jovem rapariga fazem parte de um estilo que representa a tendência feminista da época. Os cortes curtos e as roupas masculinas nas mulheres eram vistos como transgressores à cultura conservadora. Todo o drama se apresenta como uma inevitabilidade, um choque que resulta de um conflito numa sociedade que se representa pelo espectáculo. Logo depois do dramatismo da cena a narrativa volta-se para os dois protagonistas que se encontram no apartamento. O herói, consumido por um desejo ardente, persegue a jovem rapariga acariciando-lhe alternadamente os seios e as nádegas desnudas, ao mesmo tempo que revira os olhos e espuma pela boca. Em resposta, ela empurra-o para fora do quarto numa cena que tem tanto de hilariante quanto de absurdo. Posto isto, o herói segura duas cordas e ao tentar correr na direcção da jovem vê-se aturdido pelo peso nos seus ombros, arrastando consigo as tábuas dos dez mandamentos e dois asnos mortos com os olhos a jorrar sangue. Até então o cinema nunca tinha sido tão puramente surrealista, mas aos poucos, em pequenos excertos presentes nos filmes, o surrealismo foi-se manifestando. Os realizadores começaram a usar prerrogativas surrealistas para desvelar

os sonhos, o inconsciente e as recordações do passado. André Breton chega mesmo a afirmar que o único mistério absolutamente moderno se encontra no cinema.<sup>125</sup>

Com o desejo de continuar a ser “um surrealista a todo o custo”<sup>126</sup>, Buñuel cria *A Idade do ouro*, novamente em parceria com Dali, onde é feita uma crítica veemente à burguesia e à religião, com forte conotação absurda. A única condição acordada entre ambos foi o compromisso entre ambos de delegar a trilha musical a Stravinski.<sup>127</sup> Na realidade a participação de Dali foi pequena. Max Ernst e Pierre Prévert, amigos de ambos, apareciam a fazer o papel de ladrões na cena inicial do filme.

O que podemos esperar de um romance entre um homem violento e uma jovem sado-masoquista? Os dois desejam-se, querem ficar juntos, mas são sempre impedidos por algo ou por alguém. A questão do impedimento ligado a motivos absurdos é muito cara a Buñuel e este será um tema sempre presente nos seus filmes. *A idade do ouro* gerou polémica. Apesar de ser um romance, o cineasta exhibe nos primeiros minutos um documentário da vida animal sobre a natureza dos escorpiões, descritos vulgarmente como criaturas venenosas de hábitos noturnos, traiçoeiras e incapazes de conviver, onde declara implicitamente o que é para ele a sociedade burguesa: letal. Esta descrição é uma identificação daquilo que Buñuel observa na própria burguesia retratada no filme. Apresenta as semelhanças entre a natureza do escorpião e a natureza da sociedade burguesa: competitiva, traiçoeira, venenosa. Nos seis dias que ficou em exibição o filme chocou tanto a moral da época que rapidamente saiu de cartaz. Cumprindo o seu papel de revolucionário e provocador foi atacado ferozmente pela imprensa conservadora e por grupos nacionalistas que agrediam pessoas e destruíam as salas de cinema onde ele era exibido, chegando inclusivamente a rasgar os quadros da exposição surrealista de Miró e Tanguy que acompanhavam a projecção. Em nome da moral e da prevenção da ordem, o presidente da Câmara Jean Chiappe, proibiu a divulgação do filme em Paris, o governo francês censurou-o durante 50 anos e o próprio Papa ameaçou excomungar

---

<sup>125</sup> “En conclusión, se entiende que la aparición del ojo en el cine de los surrealistas tiene una doble función: por una parte, en la obra en que aparece revela que ha sido fruto de una visión interior del autor. Por otra parte, a raíz de lo específico del medio cinematográfico y las reflexiones que los surrealistas realizaron sobre él, a través del ojo proyectado en la pantalla se establece un diálogo entre el autor del filme y el espectador. A este propósito, André Breton escribe: “Hay una manera de ir al cine como otros van a la iglesia, y yo pienso que, desde cierto ángulo, con total independencia de lo que se proyecta, allí es donde se celebra el único misterio absolutamente moderno [...] En ese misterio, no cabe duda, que el gasto lo hacen el deseo y el amor [...] Porque el Secreto del Éxito consiste únicamente en romper las antinomias. Y sólo la Noche tiene ese poder. El cine es el primer puente abierto de par en par que une ese “día” con esta noche”. Ver em: Company, J-M. (et al.), *Surrealistas, surrealismo y cinema: curs*. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1991, p. 77.

<sup>126</sup> Buñuel, Luis, *Mi ultimo suspiro*, Plaza & Janes, S.A., Editores, p. 112.

<sup>127</sup> *Idem, Ibidem*.

Buñuel por blasfémia.<sup>128</sup> O que faz a obra ser considerada maldita é a forma polémica como aborda os dogmas e os costumes da sociedade. Segundo Buñuel, ela retrata um amor jamais concretizado, uma infinidade de desejos que nunca são consumados e que dividem a cena com a representação surreal do conservadorismo burguês.

Depois da descrição dos escorpiões em cima referenciada, surge uma legenda onde se pode ler: “algumas horas depois”, como se aqueles escorpiões fossem já os próprios protagonistas. Fica claro que esta descrição é indispensável para compreender todo o simbolismo do filme. Buñuel utiliza o absurdo irónico para criticar a sociedade. Isso é evidente na cena onde um grupo de burgueses chega a um local de barco e demonstra respeito por alguns esqueletos de religiosos que ali tinham sido enterrados na areia em função de uma explosão e imediatamente a seguir vão inaugurar uma mina nos arredores. Esta cena carregada de absurdo parece significar que a igreja como instituição decadente ainda serve para legitimar a moral da burguesia. Se por um lado cultiva valores como a paz, a fraternidade e a igualdade, na primeira oportunidade age em total desconformidade, com crueldade e hipocrisia; por vezes as pessoas religiosas e moralistas são aquelas que melhor sabem mascarar as suas intenções e racionalizar os seus objectivos e em alguns casos são inclusivamente as mais cruéis e sádicas. Isso enquadra-se na descrição de burguesia e capitalismo concebidos no manifesto surreal de Breton. Na cena a seguir o grupo ouve uns gemidos vindos de um casal bem vestido que se beija e rebola na lama. Os burgueses, indignados, rapidamente tratam de separá-los ao mesmo tempo que lhes lançam palavras insultuosas. Enquanto o homem observa impotente a mulher a ser afastada, associa essa ocorrência à imagem de uma casa de banho, ao som de uma descarga e à imagem do barro e da sujidade a borbulhar. Este trecho do filme provavelmente pretende representar a sujidade da burguesia. Outra cena reveladora é aquela em que a empregada se queima gravemente e ninguém se preocupa com ela, que se encontra deitada no chão, com dores, ficando assim claramente demonstrada a falta de sensibilidade da burguesia perante as classes sociais inferiores. Buñuel chega ao máximo da crítica e do absurdo quando nos apresenta uma criança a brincar de forma fraternal com o seu pai, o qual, sentado, enrola um cigarro do lado de fora de um casarão onde decorre uma festa. Seguidamente sucede algo de insólito: no meio da brincadeira o menino faz o cigarro do progenitor cair no chão e sai a correr divertido com o sucedido. O pai, impávido e sereno, faz pontaria e alveja a criança com

---

<sup>128</sup> Para maior desenvolvimento ver: Buñuel, Luís, *Mi último suspiro*, Plaza & Janes, S.A., Editores, 1983, p. 115.

uma espingarda, matando-a. Não satisfeito, volta a disparar no corpo desfalecido. Para aumentar o absurdo da situação, todos os convidados que se encontravam no interior do casarão em festa saem à rua para ver o que aconteceu: olham, comentam frases sem sentido e regressam para a festa como se nada se tivesse passado. No filme há uma infinidade de desejos que nunca se realiza, como é o caso do amor entre o casal que nunca é consumado, detendo-se somente no horizonte do desejo, um desejo lacerante que as normas instituídas da sociedade burguesa não permitem. Impedida de realizar o seu ardente amor, a protagonista- numa cena recheada de simbolismo – lambe o pé de uma estátua, ficando exposto o contraste da sua boca macia e quente nos dedos duros e frios esculpidos no mármore: o casal marcado pela incompletude segundo os dogmas da religião, da política, da família e da sociedade em geral, dessacraliza-se, revelando o desprezo de Buñuel pelo ultra-conservadorismo institucionalizado. O final encerra com a cena em que surge o Duque Blanges, personagem do romance de *120 dias de Sodoma e Gomorra*, a sair de uma das suas muitas orgias sexuais do Castelo onde vive – uma forma de chocar a sociedade da época com as teorias libertinas do Marquês de Sade. Além das imagens surrealistas que chocam e surpreendem, o filme traz consigo também imagens muito belas e composições harmoniosas que contrastam com a perspectiva grotesca da sociedade burguesa apontada por Buñuel, sejam as cenas em *close* da face da protagonista, sejam as das cidades de Roma e do Vaticano, filmadas de cima, ou através de cenas simples e singelas como a de um menino a sorrir de forma inocente e pura. A composição fica ainda mais perfeita com todo o arranjo musical baseado principalmente em *Tristão e Isolda* que se harmoniza com a composição das imagens. Tanto o *Cão andaluz* como a *Idade do ouro* rompem com a linearidade das narrativas clássicas e revelam um mundo vazio, bizarro, caótico, estranho e ilógico com as suas mazelas reais. As obras mantêm-se provocadoras, despertam questões e abalam certezas, incitam à busca de significado, embora sem o compromisso de produzir uma resposta pronta e terminada.

## **6.2.Os anti-heróis absurdos: Chaplin e Buster Keaton**

Na sociedade do início do século XX a tecnologia e a ciência sofreram um enorme avanço: uma revolução industrial varreu toda a Europa e com ela imensas fábricas foram construídas pela ainda jovem classe média. As pessoas começaram a trabalhar nelas em vez de o fazerem nas suas casas. Desta forma, começa a nova Era da indústria

de transformação e em vez de o trabalho ser braçal passa a ser feito pela máquina, aumentando consideravelmente a produção. As fábricas eram unidas por um novo sistema de transporte, foram construídos imensos quilómetros de linhas férreas, grandes redes de canais cercavam os países, pontes de ferro levavam os comboios e as linhas férreas por cima de rios e vales, diminuindo as distâncias. A invenção da fotografia capturou todas estas imagens para a posteridade. A burguesia, o grupo social mais pujante, aumentou o seu poder económico e influência. Com a industrialização e o desenvolvimento tecnológico as cidades ficaram com mais habitantes, o que permitiu que as classes médias e a classe popular urbana prolongassem o seu tempo de ócio realizando festas ou gozando de amplos passeios. A apelidada de sofrida classe média – pequenos comerciantes, advogados, médicos, professores – era visita frequente dos cafés da época. Eram muito constantes as reuniões literárias, políticas ou artísticas. Em geral a sociedade urbana tinha o sentimento de estar a participar numa era de progresso e de expansão. A revolução industrial originou uma nova organização do trabalho, já que as habilidades manuais do trabalhador, imprescindíveis no sistema artesanal, já não eram necessárias diante das máquinas. O proletariado viu-se totalmente subordinado ao patronato, com horários excessivos e salários que apenas lhes asseguravam a sobrevivência. Com o início da I Guerra Mundial em 1914, os Impérios centrais da Alemanha, Áustria e Roménia voltam-se contra os aliados: A Rússia, a França e a Inglaterra. Interesses políticos e económicos no sentido de dominar o mercado mundial e as velhas rivalidades fazem crescer o espírito nacionalista que acaba por levar à xenofobia. É neste vulcão activo que cresce Charles Spencer Chaplin, um dos mais famosos actores do começo do cinema de Hollywood e mais tarde também cineasta. Nasceu em Walworth, Londres, em 1889 e os seus pais, Charles e Hannah Harriette Hill, eram animadores do Music Hall.

A personagem com que ficou mundialmente conhecido Charles Chaplin foi a de *O vagabundo/The Tramp*, uma figura marginal que tende a ser descrita como isolada daqueles que observa.<sup>129</sup> Uma espécie de *flâneur*<sup>130</sup>, sem dinheiro, poeta, sonhador, com a dignidade e a compostura de um cavalheiro que tenta sobreviver no labirintico mundo

---

<sup>129</sup> Wilson, Elizabeth. “The Invisible Flâneur”. *New Left Review* 191 (Feb 1992), pp. 94-95.

<sup>130</sup> Flâneur no sentido que recebe de Walter Benjamin como botânico do asfalto, ou seja, aquele que transforma a cidade num espaço/objecto de investigação. In: Benjamin, Walter, *The Paris of the second empire in Baudelaire*, London: Verso edition 1983, p. 36.

da vida urbana. Na roupa que vestia, “queria que tudo estivesse em contradição”<sup>131</sup>, o casaco apertado, de aspecto usado, as calças largas e os sapatos desgastados muito acima do seu número aproximava-se do vestuário da classe pobre que trabalhava e que era explorada nas fábricas, contrastava com o chapéu de coco, a bengala e o bigode pequeno muito bem tratado, que apontavam para os costumes senhoriais dos burgueses. Esta figura paradoxal criada por Chaplin surge depois de lhe ter sido oferecido um contrato pela empresa de cinema Keystone Comedy Film Company, em 1912, durante uma digressão que estava a fazer pelos Estados Unidos da América como estrela da Fred Karno Repertoire Company. Em 1918 abre a sua própria empresa cinematográfica no desejo de se tornar um produtor independente e a partir daí constrói com maior liberdade as suas próprias histórias e realiza os seus filmes tendo como figura central a personagem do vagabundo, por si criada. Nela é possível constatar que Chaplin, além de usar toda a sua experiência como actor, também recorreu à sua experiência de vida para “transformar tudo isso em arte da comédia.”<sup>132</sup> Entre as várias obras que produziu – *The Kid*, *Em busca do ouro*, *Os Tempos Modernos*, *O Grande Ditador* – a crítica da sociedade, a denúncia das assimetrias sociais ligadas ao desemprego e à fome, eram uma constante. Na década de 1930 os seus filmes chegaram a ser proibidos e considerados uma ameaça na Alemanha nazi.

Chaplin explica na sua autobiografia que a partir do humor era possível ver o irracional naquilo que parece racional e o que não é importante naquilo que parece importante. Se estivessemos mais esclarecidos graças ao desvelamento criado pelo humor poderíamos preservar a nossa sanidade e aprimorar a nossa sobrevivência, pois ele de certa forma alivia-nos das vicissitudes da vida, “ativa o nosso senso de proporção e revela-nos que a seriedade exagerada tende ao absurdo”<sup>133</sup>.

Chaplin não se dedicava apenas a fazer rir os espectadores, queria também pô-los a pensar a partir da imagem de um anti-herói, de um sujeito que sofre, que se recusa a entrar em combate mesmo que aos olhos do espectador tivesse motivos mais que razoáveis para o fazer, e apesar disso consegue que todos sintam que é um homem honrado e corajoso. O mundo para Chaplin estava cada vez mais centrado no poder e na

---

<sup>131</sup> Chaplin, Charles. *História da minha vida*. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965, p. 141.

<sup>132</sup> “The potency of the Tramp was that in creating this character, Chaplin used all the experience of humanity he had absorbed in his first ten years, and transformed it into the comic art he had so completely mastered in the apprenticeship of the years that had followed.” In: Gibson (eds) *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, p. 151.

<sup>133</sup> Chaplin, Charles. *História da minha vida*. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965, p. 210.

riqueza e a transformar-se num lugar onde habitavam seres cada vez menos humanos. Este anti-herói *chapliano*, na maior parte das vezes pende para o absurdo *nonsense*, uma forma de resposta à agressão do exterior e à sensação de alienação que então se vivia. Inesperadamente o *nonsense* das situações e das suas acções acaba por atribuir dignidade e beleza ao padecimento humano. Na verdade, por mais paradoxal que seja a realidade e as acções do anti-herói, elas acabam sempre por apontar para uma outra forma de vida mais elevada diante de uma realidade que permanentemente o direcciona em sentido oposto. Como explica Manuel Villegas López, reputado ensaísta e crítico de cinema, “o mundo charlotesco, desde a Keystone, está construído em cima do absurdo, peça essencial do cómico, e os seres que o povoam são entelequias representativas, caricaturas.”<sup>134</sup>

Chaplin apresenta-nos um herói negativo diferente do herói tradicional, porque contraria as nossas pressuposições trazendo ao de cima a questão substancial de como nos vemos e de como nos queremos ver. O anti-herói, tal como afirma Victor Brombert no seu estudo *Em louvor dos anti-heróis*, é frequentemente um provocador e um agitador e “subentende estratégias de desestabilização (...), comporta implicações éticas e políticas.”<sup>135</sup> Recorrendo ao absurdo *nonsense*, Chaplin demonstra como um novo tipo de herói (o anti-herói) aparece para substituir o decadente modelo de herói ocidental que ao longo de séculos modelou a visão moral e romântica sempre que se pretendia lutar contra um determinado sentido ou contra o sem sentido da vida. Este anti-herói *chapliano* tem a experiência do caos, da desordem da Primeira Guerra Mundial e de todas as vicissitudes que dela decorreram e que vieram pôr em causa todas as certezas e todo o optimismo dos anos precedentes. É um criador de valores, crítico dos nossos vícios no mundo que tem como armas o absurdo ligado ao humor e à ironia. Neste sentido, fazemos referência a um conjunto de filmes produzidos, escritos e interpretados por Chaplin: *The Kid* (1921), *Os Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1940). Nos três é possível descortinar por detrás da realidade mais crua e mesmo dolorosa em que a narrativa do filme é construída o sentimento vago do absurdo em cenas e situações plenas de humor e ironia.

A novidade de se misturar a comédia com o drama é enfatizada logo no início do filme *The Kid*, quando se lê a seguinte frase: " a picture with a smile, and perhaps a

---

<sup>134</sup> “El mundo charlotesco, desde la Keystone, está armado sobre el absurdo, resorte esencial de lo cómico, y los seres que lo pueblan son entelequias representativas, caricaturas.” In: López, Manuel Villegas, *Charles Chaplin: El Genio del Cine*, Madri: Taurus, 1957, p. 200.

<sup>135</sup> Brombert, Victor. *Em louvor dos anti-heróis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 15.

tear”.<sup>136</sup> Na sua autobiografia Chaplin explica que até ali apenas tinham existido a “sátira, farsa, realismo, naturalismo, melodrama e fantasia, mas farsa crua e grossa, misturada com sentimento, até à filmagem de *The Kid* era coisa de todo inexistente. E, portanto, uma inovação”.<sup>137</sup> Mais do que uma narrativa das desventuras de um vagabundo, *The Kid* é um reflexo das desventuras típicas e universais das classes populares do século XX. O filme contém uma ampla crítica social às instituições e neste caso a política e o reformatório aparecem na figura de um polícia de uma corporação especial, encarregado de manter a ordem pública da difícil vida quotidiana das personagens principais, sendo que a única coisa que estes tentam fazer é simplesmente sobreviver. A condição desta vida e a escassez de cenários no filme fazem ver de forma mais nítida esse contraste de que Chaplin se aproveita para exacerbar o drama da sua obra representando as condições típicas do mundo capitalista.

A crítica social à hipocrisia, às convenções sociais e à indiferença são o que mais ressalta de *Os Tempos Modernos*. As temáticas do filme manifestam a atenção dedicada aos mais desfavorecidos e a escala de valores que dá lugar à exclusão. Trata-se de ilustrar a controvérsia política dos começos do século XX. Podem elaborar-se diversas interpretações, precisamente porque o contexto social foi impactante, mostrando-se a realidade como se estava a viver. É possível encontrar Chaplin identificado especificamente com os anos da Depressão e com os alarmantes efeitos que o industrialismo causava na humanidade. A sua personagem encontra-se num mundo muito mecanizado onde até as coisas aparentemente simples se tornam difíceis. O título do filme reflecte basicamente uma mudança de paradigma, pois estão a acontecer situações novas que não auguram nada de bom, nomeadamente o desenvolvimento industrial. É por isso necessário que a sociedade rapidamente desperte do mundo capitalista em que se está a deixar mergulhar.

No *Grande Ditador*, o primeiro filme sonoro de Chaplin, é possível ver uma paródia de Hitler, com a preciosidade de que ambos são parecidos fisicamente. O filme retrata um barbeiro judeu na época nazi muito parecido com o ditador, ao ponto de os dois chegarem a ser confundidos. A advertência sobre aquilo que significava o nazismo está claramente implícita e poucos anos depois, com os totalitarismos e a Segunda Guerra Mundial que estava no seu início, vem a revelar o lado visionário de Chaplin. As

---

<sup>136</sup> “ (...) Um filme com um sorriso, e talvez uma lágrima.” Sobre este assunto ver: Schuyler, Lynn Kenneth, *Charlie Chaplin and His Times*, Simon and Schuster, 1997, p. 239.

<sup>137</sup> Chaplin, Charles, *História da minha vida*, Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1965, p. 234.

cenas absolutamente memoráveis e absurdas do filme- como a perseguição aos judeus, os campos de concentração, a obsessão pelo poder total, a loucura desmedida tocando mesmo a infantilidade de um governante- vieram a revelar-se cruamente reais. O mítico discurso final no qual o barbeiro/Chaplin se faz passar pelo ditador e se dirige ao mundo pedindo um futuro de paz e liberdade é um marco dentro dos monólogos na história do cinema. O absurdo da situação toma conta da cena e a poesia/o idealismo do discurso arrebatam-nos de tal forma que realidade e imaginação se confundem.

Um outro anti-herói do sentimento vago do absurdo no dealbar do cinema do século XX foi Buster Keaton. Nascido na cidade do Kansas nos Estados Unidos da América, em 1895, o seu valor artístico só acabou por ser reconhecido pelos críticos a partir da década de 60. Era acima de tudo um contador de histórias visual; a principal diferença em relação a Chaplin residia principalmente no seu humor e na manutenção de um semblante sem expressão (“folha em branco”)<sup>138</sup>, afastando-se da visível vertente afectuosa deste. Contudo, os dois associam-se ao conjunto de artistas que consideramos vanguardistas da suspeita. Este anti-herói, apesar da sua *facies* imperturbável, não virava costas às contrariedades por que passava, enfrentava-as com confiança, coragem e enorme destreza e para isso muito contribuía a sua agilidade física<sup>139</sup>. As várias batalhas que travava contra fenómenos extremos da natureza ou objectos tinham contornos e desfechos absurdos apesar de partirem sempre de narrativas construídas com base num imenso sentido da realidade. Dos inúmeros inimigos que enfrentava contam-se por exemplo um tornado que no final o transporta em segurança para o local pretendido (*Steamboat Bill Jr.*, 1928); uma súbita queda de água que o impede de pescar (*Our hospitality*, 1923), uma derrocada de pedras de várias dimensões quando tenta fugir de uma multidão de mulheres enfurecidas (*Seven Chances*, 1925); os vários obstáculos por que lhe faz passar um comboio (*The General*, 1927) e a perseguição de um exército de polícias quando ao acender um cigarro acaba inadvertidamente por originar uma explosão numa parada militar (*Cops*, 1922). Em todas estas situações percebemos o denominador comum destes artistas que são tomados pelo sentimento do absurdo: a estranheza que o mundo hostil, distante e difícil de compreender lhes causava.

---

<sup>138</sup> “Unlike Chaplin or Lloyd, the Buster persona makes no appeal to the audience. He is a blank sheet, on whom testing circumstances and awakening sexual desire gradually impose a character.” In: Gibson (eds) *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, p. 149.

<sup>139</sup> “By the age of 5 he was already an accomplished acrobat and was soon billed as star of the show.” In: Gibson (eds) *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, p. 148.

Na sua autobiografia Keaton afirma qual o seu método de fazer humor: "As piadas visuais que usamos serviram para fazer surgir o absurdo das coisas, as ações das pessoas, as situações caricatas, as personagens dos filmes que aparecem e têm de fugir."<sup>140</sup> Na realidade, "a existência de Keaton foi baseada não num reconhecimento dele, mas dos seus absurdos."<sup>141</sup> Na sua visão o Universo é constante mudança, a realidade não sendo fixa não é de confiar, daí que a encare nos seus filmes como sendo uma ameaça constante. Absurdo e normalidade aparecem de braço dado, desafiando-se mutuamente; tudo é e não é ao mesmo tempo, quando tentamos reconciliá-los, acreditando que a realidade finalmente conquistou o seu lugar numa cena qualquer, pelo que o absurdo lhe toma o lugar e ficamos sem compreender o que é real e o que é da ordem do despropositado. Quase a fazer lembrar os dadaístas, tal como afirma Gilles Deleuze na obra *Cinema 2: A Imagem-Tempo*: "os biógrafos e os comentadores de Keaton insistiram no seu gosto pelas máquinas, e na sua afinidade, a este respeito, não com o surrealismo, mas com o dadaísmo: a máquina-casa, a máquina-barco, a máquina-comboio, a máquina-cinema."<sup>142</sup>

Aplicando o absurdo ao humor e ao *nonsense*, desviando-nos da realidade tal como a vemos, Keaton faz com que nos interroguemos sobre o mundo e sobre o lugar que temos e que podemos ter nele e aproxima-se do absurdo negativo, porque tal como o próprio afirma, "todos temos o nosso lado absurdo e as pessoas mais brilhantes muitas vezes não conseguem ver isso"<sup>143</sup>. A personalidade bizarra dos protagonistas, o contexto que os envolve ou os elementos oníricos subjacentes, como os comboios que surgem em locais onde supostamente não podem surgir, os saltos que desafiam a lei da gravidade e do bom senso, as estátuas de pedra que se mexem e as perseguições loucas, são catalisadores de situações e de comportamentos ilógicos. Apesar disso, para a escritora e crítica do cinema mudo e do *cinema noir* dos anos 50, residente em Nova Iorque, Imogen Sara Smith, "Ele nunca sugere que é impossível saber a verdade, mas apenas que não é fácil. O mundo é confuso e as pessoas cometem erros por causa do seu

---

<sup>140</sup> "The sight gags we used served to bring out the absurdity of things, people's actions, the preposterous situations the movie characters got into and had to escape." In: Keaton, Buster and Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, New York: Doubleday, 1960, p. 131.

<sup>141</sup> "Keaton's existence was predicated in a recognition of not his, but its absurdities." In: Sklar, Robert, *Movie-made America: a cultural history of american movies*, New York: Vintage Books Edition, 1994, p. 118-119.

<sup>142</sup> Deleuze, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p.235.

<sup>143</sup> "All of us have our absurd side. The brighter people often cannot see that. But the Irish gravedigger, the ward-healing politician and the Jewish pants peddler often see it where the Einsteins don't." In: Keaton, Buster and Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, New York: Doubleday, 1960, p. 281.

limitado e distraído poder de observação e de raciocínio.”<sup>144</sup> Não sendo a existência do modo como desejaria que fosse, Keaton encontra como solução ridicularizá-la e expô-la através do irracional e da arbitrariedade da ordem do mundo.

O teatro também não escapou às mudanças ocorridas entre o fim do século XIX e o princípio do século XX. A par do desenvolvimento da ciência e dos conflitos armados foi "litigando" contra o sentido, o significado, do mundo, da vida e da arte. Jarry e Artaud são exemplo de artistas -“estrangeiros” que estavam dispostos a seguir uma ideia até onde esta os levasse, mesmo quando parecesse conduzir a conclusões que desafiassem o senso comum e o bom senso.

## 7. O teatro

A rebeldia diante dos padrões sociais vigentes ditou por parte dos artistas, designadamente Alfred Jarry (1873-1907) e Antonin Artaud (1896-1948), atitudes de provocação e de revolta contra as formas estabelecidas do teatro realista e do melodrama burguês. Na verdade, ambos romperam com a ideia kantiana de que há um padrão para o belo e a ideia de um absoluto hegeliano, assim como despedaçaram a voz do teatro realista, que é mero veículo do discurso narrativo, reivindicando uma voz sonora, musical e rítmica e também os dois conceberam o palco como espelho deformante que põe a nú os vícios do público. Na busca da criação de um teatro livre de psicologismos e cenários realistas, um teatro poético, os autores defenderam que o espírito anárquico está nas raízes da poesia<sup>145</sup> e que existe uma linguagem anterior a todas as linguagens, a qual não carece de sentido e é a única que pode restabelecer a unidade do espírito.

Alfred Jarry foi o criador da patafísica, ciência das soluções imaginárias e do humor delirante, fora das codificações.<sup>146</sup> O autor desmente o princípio fundamental da lógica aristotélica, o princípio de não contradição, o qual teve consequências capitais, tanto em aspectos científicos como artísticos, da cultura ocidental. A lei fundamental da patafísica é a identidade dos contrários, visão do mundo e do ser que reflecte a mesma

---

<sup>144</sup> “He never suggests that it is impossible to know the truth, only that it isn’t easy. The world is confusing and people commit errors because of their limited and often distracted powers of observation and reasoning.” In: Imogen, Sara Smith, *Buster Keaton, The Persistence of Comedy*, Chicago: Gambit Publishing, 2008, p. 236.

<sup>145</sup> “A inventividade, o extraordinário movimento das figuras fantásticas opõe-se à imobilidade rígida das letras que compõem a ortografia.” In: Gil, José, “Monstros”, Lisboa, Relógio D’Água, 2006, p.58.

<sup>146</sup> Segundo Deleuze, Jarry deixará de falar na patafísica à medida que for descobrindo o possível para além do ser: In: Deleuze, Gilles, “Crítica e Clínica”, Editora 34, 1997, p.107.

revolta de Giordano Bruno contra o pensamento ocidental fundado na lógica de *Aristóteles*; o Mundo concebido, a final, "não já como um cosmos ordenado, mas como uma entidade movente determinada pelo olhar do espectador."<sup>147</sup>

Nos seus primeiros textos Alfred Jarry aparece como um ser separado do mundo, concebendo a vida no mundo como desperdício de energia, "abrindo o horizonte da futilidade teatral e sem alegria da vida sob o reinado implacável da morte, que a Primeira Guerra Mundial não menos que as fenomenologias existenciais da finitude humana pareciam obrigadas a confirmar."<sup>148</sup> Transformando o seu crânio em Phare Argus, outorga-se o poder do gigante de cem olhos Argus, capaz de ver simultaneamente em todas as direcções e em todas as épocas<sup>149</sup>, de escapar à linearidade das representações e de se confundir com Deus ao encontrar o ângulo de eternidade.<sup>150</sup> E oscilando os escritores do movimento simbolista entre uma espécie de idealismo platónico (que faz do sentido um objecto eterno que o escritor procura) e uma forma de niilismo que vê em cada espírito uma mónada fechada sobre si mesma, incomunicável, Jarry acaba por pôr em cena esta tensão (no texto *Être et vivre*) que, afinal, é a oposição entre a reflexão e a acção. A sua obra está:

*povoada de máquinas e coloca-se sob o signo da bicicleta, que é o quadro, como o quadripartido de Heidegger (...) espelho do mundo, quadratura do anel, cruz, quadrante ou quadro. A técnica é lugar de um combate, no qual ora o ser se perde no esquecimento, no retraimento, ora, ao contrário, nela se mostra ou se desvela, já que o que define a perda do ser é antes o esquecimento do esquecimento (...).*<sup>151</sup>

O uso de máscaras e manequins desproporcionais e o humor-destruição (no sentido de anarquia, de desagregação do real) presente na personagem Ubu criada por Alfred Jarry prefiguram temáticas que foram depois desenvolvidas pelo teatro da

---

<sup>147</sup> "(...) le monde n'est plus conçu comme un Sklar, Robert, cosmos ordonné, mais comme une entité mouvante déterminée par le regard du spectateur(...)." In: Schuh Julien, *La mystique relative d'Alfred Jarry*, Colloque international " Alfred Jarry et la culture tchèque ", Oct 2007, Ostrava, Czech Republic. p.7.

<sup>148</sup> "Jarry opened up the horizon of the theatrical and joyless futility of life under the implacable reign of death, which the First World War no less than the existential phenomenologies of human finitude seemed bound to confirm": Fotiade, Ramona. *Conceptions of the absurd: From the Surrealism to the Existential thought of Chestov and Fondane*. Oxford: Legenda, 2001, p.5.

<sup>149</sup> Só com tal poder se pode conceber a totalidade de sentidos possíveis de uma obra artística.

<sup>150</sup> Jarry, Alfred, Linteau, " Les minutes de sable mémorial", Gallimard-Poésie Gallimard-nº119, 1977.

<sup>151</sup> Deleuze, Gilles, "Crítica e Clínica", Editora 34, 1997, p.107.

crueldade de Artaud<sup>152</sup>, o qual propôs a substituição de actores pelos seus duplos inanimados.

Em Artaud haveria o teatro de ser concebido como acto, acontecimento impossível de repetir-se e não como representação, teatro que deveria ser poesia no espaço, por remeter à construção de uma escrita física composta de sons, movimento, objectos, luzes, gritos, onomatopeias, não condicionado à ordem representacional e rompendo com a voz do teatro realista, que seria pura semântica. Para o autor era preciso provocar o abalo dos sentidos/exacerbar a sensibilidade, lutar contra a supremacia do texto, libertando-o daquilo que produz sentido. Porque o que lhe interessava era a palavra-gesto-luz-som, as fontes respiratórias, plásticas, da linguagem. Este teatro ritual e mágico afasta-se do teatro de pendor psicológico e positivista, que faz do espectador um simples *voyeur*. Para Artaud a voz, em cena, deveria ter carácter encantatório (em Alfred Jarry a voz é voz-máscara), fazendo o público participar num rito sacrificial purificador. O actor,

*encontra no seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças.<sup>153</sup> Para servir-se da sua afectividade como o lutador usa a sua musculatura, é preciso ver o ser humano como um Duplo, como o Kha (princípio/elemento metafísico imaterial, invisível, espécie de energia/força vital) dos Embalsamados do Egito, como um espectro perpétuo em que se irradiam as forças da afectividade. Espectro plástico e nunca acabado cujas formas o actor verdadeiro imita.<sup>154</sup>*

### **7.1.O absurdo patafísico**

*La sphère est la forme des anges. À l'homme n'est donné que d'être ange incomplet. Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphère, du tonneau radie le corps hiperphysique.<sup>155</sup>*

Ubu pensa aproximar-se da forma perfeita e toma o seu corpo como medida de uma nova ciência: a patafísica. Personagem recorrente na obra de Alfred Jarry, ela surge pela primeira vez no texto *Gignol*, publicado em 1893 pela revista "L'Écho de Paris". A

---

<sup>152</sup> Teatro formulado a partir do seu encontro com o teatro balinês, que tem a ver com o mundo espectral, povoado de monstros.

<sup>153</sup> Artaud faz a reivindicação revolucionária de um novo corpo humano, capaz de explodir a organização do organismo.

<sup>154</sup> Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 152,153.

<sup>155</sup> A esfera é a forma dos anjos. O homem está limitado a ser anjo incompleto. Mais perfeito que o cilindro, menos perfeito que a esfera, do tonel irradia o corpo hiperfísico: "Ubu cocu", fim do II ato.

patafísica é a ciência das soluções imaginárias, que atribui simbolicamente às linhas, ao traçado, as propriedades dos objectos descritos pela respetiva virtualidade. Segundo Gilles Deleuze, a patafísica tem como objectivo “ (...) a superação da metafísica, a elevação para além ou para aquém”<sup>156</sup>, postulando a necessidade de criação de novos significados e o estabelecimento de diferenças entre o fenómeno e o epifenómeno. O epifenómeno, in-útil e in-consciente é o Ser, o mostrar-se do fenómeno (a vida ou o ente) e é ao mesmo tempo o objecto da patafísica.

A patafísica aponta para a necessidade de exploração de um universo paralelo ou suplementar que deveríamos substituir ao tradicional que mantém o homem numa profunda sensação de alienação com o mundo, partindo da ruptura da lógica, e buscando o particular ou excepcional. É o caminho do humor do absurdo, de um senso de humor paradoxalmente trágico que ilumina o absurdo da condição humana<sup>157</sup>, transformado em princípio criador constante. O absurdo patafísico cria novas formas de voltar à origem, deformando as palavras, buscando novas metáforas, renovando a linguagem, linguagem que se despoja da sua índole prática e se revela como símbolo, o qual, como afirma Deleuze, "não designa nem significa"<sup>158</sup>, apenas mostra a "coisa". Instala-se, assim, o interesse pela exploração poética da linguagem. Jarry

*faz jogar na língua viva uma morta, de maneira a transmutar a viva, a velha língua afecta a actual, entre a língua antiga e a actual que é afectada, entre a actual e a nova que se forma, entre a nova e a antiga, espaços, vazios, mas preenchidos por imensas visões, cenas e paisagens insanas (...) , porque a língua não dispõe de signos, mas adquire-os, criando-os, quando uma língua age numa língua, para daí produzir uma língua, língua inaudita quase estrangeira. A primeira injecta, a segunda gagueja, a terceira sobressalta. Então a língua torna-se Signo, poesia (...).*<sup>159</sup>

O humor patafísico é um humor negro, delirante, uma via de fuga das codificações, é uma perspectiva crítica da realidade, processo inventor de uma linguagem hermética que estabelece vínculos com o discurso místico, porque ambos estes caminhos, o risível do humor; o sério da mística, reflectem a necessidade humana

---

<sup>156</sup> Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*, Lisboa: Século XXI, 2000, p.125.

<sup>157</sup> “(...)paradoxically tragic sense of humour that illuminates the absurdity of the human condition”: Fotiade, Ramona, *Conceptions of the absurd: From the Surrealism to the Existential thought of Chestov and Fondane*, Oxford: Legenda, 2001, p.5.

<sup>158</sup> Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*, Lisboa: Século XXI, 2000, p.131.

<sup>159</sup> Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*, Lisboa: Século XXI, 2000, p. 132.

de conhecer além do que se manifesta como verdadeiro e de suspender o sentido lógico das coisas. Porque a ciência existente é a do geral/real e não a das soluções imaginárias, sendo esta a única que permite todas as transgressões do tempo e do espaço, como o espelha a obra "Os dias e as noites", na qual Jarry imprime a ideia de que o presente, passado e futuro não existem, nem dias e noites, o que existe é o tempo contínuo, alucinações e percepções: "O infinito do tempo é composto de uma sucessão de instantes todos indiferenciados e esta indiferenciação reduz a oposição do instantâneo e do eterno."<sup>160</sup> Percebe-se aqui a influência de Bergson, seu professor, da sua abordagem do tema da Duração<sup>161</sup>, mediante a qual ela não é compreendida através da inteligência lógica, não havendo como calcular o tempo vivido qualitativo. O tempo é passagem, escoamento que tem o seu ritmo próprio e irredutível.

Jarry não quer introduzir no teatro o/um sentido da vida para a sensação de alienação face ao mundo e à existência. Teatro e vida não são sinónimos. O teatro não é para o autor uma "festa cívica", como o era para Artaud. Todavia, os dois têm em comum a recusa de um teatro com a função de reproduzir um discurso sempre semelhante a si mesmo, com o espectador reduzido a mero objecto. Esta pseudo-linguagem teatral será então incapaz de instaurar uma comunicação. Alfred Jarry distingue, entre categorias de público, uma minoria para a qual o teatro não é uma festa, mas simplesmente acção. Porque o teatro não visa a atenção do espectador, mas a sua colaboração. O vestuário dos actores e os acessórios devem situar-se num entre-mundo, ponto de convergência entre realismo e ilusão. Para isso o actor deve usar a máscara do carácter que representa (não uma máscara cómica ou trágica, como no teatro grego, nem uma máscara-disfarce), espécie de marioneta animada do interior, desprendida de fios. O actor deve construir um corpo para cada personagem-máscara e depois permanecer imperturbável, mantendo a distância necessária que permita transfigurar aquilo que acontece.

Alfred Jarry aparta-se de um teatro moralizante; a procura da transfiguração através da máscara atesta-o. O burlesco quebra a analogia com o real e em vez do ressentimento, diante da tirania, da escravidão, da crueza da vida, o dramaturgo escolhe o burlesco e o humor, mas não sem conceber a personificação do absoluto anti-conformismo. É por isso que a recusa da moral não o impede de optar por apresentar a

---

<sup>160</sup>Bonnaure, Jacque, *Les jours et les nuits: une chronique perverse*, revue L'Etoile Absinthe-4ème tournée, 1979, p.31-36.

<sup>161</sup> Abordagem que nos transporta para uma nova ontologia.

sua personagem Ubu definida pelos seus valores anti-burgueses, desta forma pondo a nú\o decadentismo da sociedade e ao mesmo tempo exprimindo a sua convicção de que a liberdade pode ser tão fútil como a tirania. As potencialidades de Ubu demonstram nele um *élan* destrutor, resposta à incapacidade humana de recusar o falso, a aparência da arte, da linguagem, da moral. Ele representa o grotesco do mundo, o sentimento ainda vago do absurdo do mundo e da arte. Para Breton, Ubu é "a encarnação magistral do *soi* nietzchiano-freudiano que designa o conjunto de poderes desconhecidos, inconscientes" (...) <sup>162</sup>, instância psíquica que dita o desejo do sujeito racional e que em Nietzsche é jogo de forças, mas que em Freud é dualismo no qual a racionalidade procura impor-se ao caos.

A obra de Alfred Jarry inclui matérias que escapam ao humor, incidentes sobre temas como o tempo e a morte e revelam o seu interesse pela herança céltica, neste último caso, matéria que em época simbolista começava a estar na moda. O facto de o escritor ter ascendência bretã por parte da mãe e de ter vivido a sua infância na Bretanha, poderá tê-lo influenciado na exploração do fundo mitológico. Em Jarry a navegação é uma das formas de que se reveste a procura. Em *O Doutor Faustroll*, o herói da viagem, personagem errante entre ilhas fantásticas e paisagens delirantes, busca a sua própria identidade e encontra-se muitas vezes confrontado com o Outro, que pode ser uma pessoa, uma paisagem, uma máquina: "*O doutor Faustroll* demonstra que Deus, sendo um triângulo, tem uma superfície, *O Amor Absoluto* é uma defesa e ilustração do triângulo, triplamente ligado à tríade céltica pelos lugares, personagens e devoções." <sup>163</sup> Autor de uma obra impulsionadora do movimento surrealista, o que é evidenciado ainda com a abertura do Théâtre Alfred Jarry, em 1926, de Antonin Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron, Alfred Jarry (Laval-1873/1907-Paris) publica a sua obra mais relevante, *Ubu Rei*, a qual foi representada pela primeira vez em 1896 no palco do Théâtre de L'Oeuvre <sup>164</sup>. A personagem Ubu foi provavelmente inspirada pela figura de um professor do liceu de Rennes, onde estudou. Personagem ridícula, inchada como um balão de ar, vem a integrar outros textos e adjectivada/abordada de variadas formas,

---

<sup>162</sup> Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p.256.

<sup>163</sup> "Le docteur Faustroll démontre que Dieu, étant un triangle, a une surface. L'amour Absolu est une défense et illustration du triangle, triplement lié à la triade celtique par les lieux, les personnages et les dévotions." In: Bordillon, Henri, *Revue L'étoile absinthe*, tournée Mai MCMLXXIX, p.42.

<sup>164</sup> Jarry escreveu diversas obras (crónicas, críticas, ensaios, óperas, operetas, peças de teatro, etc) como: *Os dias e as Noites*, *O Amor Absoluto*, *Gestos e Opiniões do Dr. Faustroll*, *O Velho da Montanha*, *César Anti-Cristo*, *Messalina da Montanha*, entre outras. Assinale-se também que muitas foram publicadas *post mortem*, de que é exemplo *Especulações*. Assim, a sua obra não se resume ao grotesco personagem Obu. Além disso, Jarry colaborou em várias revistas como *La Revue Blanche* e *La Plume*.

como sejam *Ubu cocu* (ubu Cornudo), *Ubu enchaîné* (Ubu acorrentado), *Ubu sur la butte* (Ubu sobre a colina), *Ubu roi* (Ubu Rei). Foi ela reconhecida e até mesmo continuada, de certa forma, por artistas plásticos como Ernst (Ubu imperador), Miró (criou uma série de obras, entre as quais, litografias de Ubu rei), Picasso (em 1937, em plena Guerra Civil espanhola, realizou a obra *Sonho e Mentira de Franco*, apresentando Ubu reencarnado em general), entre outros. Trata-se de uma obra precursora de algumas tendências teatrais do século XX, como o Dadaísmo, o Surrealismo, o Teatro do Absurdo. A junção das ideias de Alfred Jarry com as de Lugné-Poe, encenador simbolista que dirigiu a primeira montagem da peça, resultou numa encenação chocante para um público habituado ao naturalismo e ao simbolismo teatrais.

*Ubu rei*, de Alfred Jarry, é uma peça em cinco actos, com trinta e três cenas, contando a trajectória de Pai Ubu até ao poder. O local da acção é a Polónia, ou seja, em lugar nenhum e o tempo dela é a eternidade. O primeiro acto da peça inicia-se com a Mãe Ubu que tenta convencer o marido, Pai Ubu, a matar o Rei da Polónia e a usurpar o seu trono. O casal decide convidar o Capitão Bordure e os seus homens para participarem do assalto e para isso preparam-lhe um jantar. O Rei Venceslas, sem desconfiar de nada, convoca Ubu ao palácio para nomeá-lo conde de Sandomir. No segundo acto dá-se o desfile das tropas reais; Ubu e os seus aliados irão matar o rei. A Rainha Rosamunda e o príncipe Bougrelas tentam persuadir o Rei Venceslas a não ir ao desfile, porque ambos desconfiam de Ubu. Durante o desfile, Ubu, que conversava com o rei, pisa-o, sendo esse o sinal para os seus aliados o atacarem e matá-lo. Os assassinos invadem o palácio e matam também Boleslas e Ladislav, filhos do rei. O Príncipe Bougrelas e a rainha conseguem fugir e refugiam-se numa caverna. A rainha morre diante de tanto desgosto. Os espíritos de todos os ancestrais de Bougrelas surgem na caverna. O primeiro rei, fundador da dinastia, entrega uma espada ao príncipe e encarrega-o da vingança. Enquanto isso, a Mãe Ubu e o Capitão Bordure tentam persuadir o Pai Ubu de que é preciso distribuir carne e ouro para o povo, para que não haja nenhuma sublevação. Convencido, promove uma grande festa para distribuir tais bens. O terceiro acto retrata todas as atrocidades que Ubu, agora rei, comete: nega-se a condecorar o Capitão Bordure duque da Lituânia, conforme tinham combinado antes do assassinato do rei; seguidamente, começa a matar todos os nobres do reino para apoderar-se das suas riquezas. O Capitão Bordure, que tinha sido acorrentado por Ubu por ter-lhe pedido que cumprisse a promessa, consegue fugir e ir pedir apoio ao czar para reconduzir o Príncipe Bougrelas ao poder. Ubu recebe uma carta do próprio

Bordure, revelando-lhe as suas intenções. Antes de partir, Ubu confia a regência do país à Mãe Ubu. No quarto acto, esta tenta furtar os tesouros do reino. Enquanto isso, o Príncipe Bougrelas invade a Polónia, fazendo com que ela fuja. No campo de batalha, os poloneses são derrotados pelo exército russo. Ubu consegue evadir-se, juntamente com dois dos seus seguidores, que se resguardam numa caverna, onde surge um urso que quase os devora, sem que Ubu os ajude. No último acto, o quinto, a Mãe Ubu esconde-se na mesma gruta em que está o seu marido, aproveitando a escuridão para passar-se por uma voz misteriosa que tenta convencer Ubu a perdoá-la. Ao percebê-lo, Ubu decide atacá-la, mas o Príncipe Bougrelas invade o local com soldados. A peça termina com o Pai Ubu e a Mãe Ubu em fuga para França, a bordo de um navio.

Jarry quis redefinir todos os fundamentos do teatro (dramaturgia, *décor*, vestuário, acessórios, iluminação, gesto, palavra) e o escândalo iniciou-se logo no primeiro acto da peça em que Ubu, com a sua crueza infantil, ingenuidade, bestialidade, covardia, diz:- Merdre! É a cena de abertura da destruição dos academismos, da tradição, do romantismo, do naturalismo e do simbolismo. Porque Ubu, déspota cínico, cruel, mesquinho e vulgar incorpora todos os vícios mais primários e simboliza a absurdidade da violência gratuita.

Ubu rei é uma peça sobre o abuso, abuso de egoísmo, de avareza, de apetite, de poder; nela tudo é hiperbólico. A obra encerra-se na tragédia e comédia/ridículo das personagens. O absurdo toma corpo num discurso vazio, sem sentido, de personagens que são o reflexo de um ente desunido do mundo, capaz de ver em todas as direcções, de escapar à linearidade das representações e deste modo situar-se no centro de todos os raios luminosos confundindo-se com Deus.

Como vimos, Ubu, de Alfred Jarry tinha características humanas, demasiado humanas (daí a sua absurdidade para o autor). Artaud, nascido 23 anos depois, seguiu uma linha diferente. O sentimento de absurdo que o invadia inspirava-se em parte na crueldade e na desumanidade.

## **7.2. O teatro da crueldade: a renúncia do juízo**

*Uma das razões da atmosfera asfixiante, na qual vivemos sem escapatória possível e sem remédio - e pela qual somos todos um pouco culpados, mesmo os mais revolucionários dentre nós -, é o respeito pelo que é escrito,*

*formulado ou pintado e que tomou forma, como se toda expressão já não estivesse exaurida e não tivesse chegado ao ponto em que é preciso que as coisas arrebentem para se começar tudo de novo.*<sup>165</sup>

O Teatro da Crueldade escolhe temas que correspondem à agitação e à inquietude características da primeira metade do século XX. Uma visão da condição humana numa “perspetiva de contínuo dilaceramento que pode ser denominada gnóstica”<sup>166</sup>, gnóstica no sentido de “apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente.”<sup>167</sup> Um teatro que vai além do “simples” teatro com cariz social ou psicológico, mas acima de tudo um teatro que entende o lugar da arte como um elencar das crueldades do mundo e como representação da experiência da alienação que o ser humano enfrenta face à sensação de absurdo diante do mundo em que vive.

Entre o “eu” interior e o “eu” exterior existe uma ruptura profunda, tal como a racionalidade do mundo ocidental e a sua concepção de um novo teatro, ligada ao nível pré-verbal da psique humana. No livro "O teatro e o seu duplo" Antonin Artaud (1896-1948), actor, dramaturgo, poeta, teórico do teatro da crueldade que abraçou o surrealismo no ano de 1924, chama a atenção para o teatro das dualidades, ao qual se opõe, propondo a eliminação do teatro como representação do seu duplo (o mundo)<sup>168</sup>. A Crueldade é por Artaud definida como vontade de criação contínua, de acção mágica, apetite de vida ancorada no impulso irracional para ela, sendo a morte, a ressurreição e a transfiguração pura crueldade e a sociedade, absurda<sup>169</sup>. Humor-destruição<sup>170</sup>,

---

<sup>165</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 83.

<sup>166</sup> Virmaux, Alain, *Artaud e o teatro*. São Paulo: Editora Prespectiva, 1978, p. 43.

<sup>167</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, Martins Fontes, 2005, p.119.

<sup>168</sup> Artaud critica a separação corpo/espírito, corpo/texto, na qual assenta a metafísica ocidental, erguida numa divisão entre mundo sensível e mundo inteligível, mas a sua denúncia não significa que tenha conseguido sair desta dualidade. Para Derrida, Artaud permanece preso à metafísica, porque o teatro da crueldade que apresenta como antídoto do teatro da representação, procura a presença pura, a unidade anterior à dissociação e ela (presença pura ou autêntica), a existir, tem de existir fora da consciência e do tempo. Sendo assim, se no teatro assente na metafísica ocidental se valoriza o espírito e a representação, agora (no teatro da crueldade) valoriza-se o corpo e a ação, o que quer dizer que Artaud não consegue eliminar as polaridades, o que para Derrida é um projeto impossível.

<sup>169</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, Martins Fontes, 2005, pp.119-120.

<sup>170</sup> Trata-se também do poder de dissociação física e anárquica do riso, paralelo ao espírito de anarquia profunda que está na base de toda a poesia.

escreveu Artaud no Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, em 1932, referindo-se, com tal expressão, à necessidade de revolta integral e de desagregação do real pela poesia.<sup>171</sup>

Quando Martin Esslin investiga a influência de Artaud para aquilo que viria a ser décadas mais tarde apelidado teatro do absurdo, Martin Esslin avalia que o artista francês não sustentou com rigor racional as suas teses mas que foi “catalisador e estímulo para outros, ao desvendar novas áreas à especulação e dirigir a atenção a novas maneiras de ver”<sup>172</sup>. Acima de tudo elaborou um discurso contra o primado da razão em favor de uma arte das sensações que permite respirar um pouco de caos fora dos modelos sociais impostos. Através do teatro, Artaud pretendeu recuperar a importância do corpo na esfera do conhecimento. Neste sentido, o teatro que ambiciona seria uma espécie de purificação do corpo e da alma, uma procura de criar um novo corpo. Um corpo sem órgãos<sup>173</sup> pleno de crueldade e de resistência e intensidades. Uma crueldade activadora do desassossego, daquilo que se tem como dado adquirido. A expressão *corpo sem órgãos* surge pela primeira vez no poema de Artaud “pour en finir avec le jugement de Dieu”<sup>174</sup> e foi posteriormente desenvolvida por Deleuze como um corpo pleno de transformações, pura superfície de intensidades. Não é o corpo vivido da fenomenologia, este seria o orgânico, que se revela “como um ser de sentido e linguagem, como um corpo de sentido”<sup>175</sup>, é antes o corpo não orgânico que se opõe a uma determinada organização ou estratificação dos órgãos e visa desfazer as camadas e os bloqueios que a repressão lhe impõe, recolocando e renovando o livre fluxo de intensidades e desejos. Deste modo, é legítimo afirmar que a destruição cruel dos órgãos de um corpo significa destruir as amarras sociais que lhe foram instaladas, destruir tudo aquilo que a sociedade nele fixou.

O teatro de Artaud opõe-se ao teatro literário que acredita tudo poder exprimir e comunicar com a palavra e dessa forma enuncia as tendências fundamentais do teatro do

---

<sup>171</sup> Nas palavras de Derrida, a aventura poética de Artaud é a busca de “uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que não é um texto porque não está submetido a uma escrita mais antiga do que ele, a algum arquitepo ou arquipalavra”. Ver em: Derrida, Jacques, *A escritura e a diferença*, S. Paulo: Perspectiva, 1994, p.115.

<sup>172</sup> Esslin, Martin, *Artaud*, São Paulo: Cultrix edições da Universidade de São Paulo, 1978, p. 12.

<sup>173</sup> Esta noção surge pela primeira vez no poema de Artaud “pour en finir avec le jugement de Dieu”.

<sup>174</sup> “... Metam-me se lhes apraz num colete de forças mas não há nada mais inútil do que um órgão. Quando lhe conseguirmos um corpo sem órgãos tê-lo-emos libertado de todos os seus automatismos e restituído à sua verdadeira liberdade.” Ver em: Artaud, Antonin, *Para Acabar de Vez com o Juízo de Deus/Teatro da Crueldade*. Trad. Luiza Neto Jorge e Manoel João Gomes. Lisboa: & etc, 1975, p. 50.

<sup>175</sup> Godinho, Ana, *Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Relógio D’Água, 2007, p. 208.

absurdo<sup>176</sup>, como o constata Esslin<sup>177</sup> e o atestam o trabalho e os escritos dos pioneiros do teatro do absurdo, Ionesco e Adamov: o primeiro, aliás, em *Notes et contre-Notes* alude ao que chama "a tragédia da linguagem", o conformismo diante das expressões feitas e dos *slogans*, defendendo a necessidade de refazer a linguagem e assim renovar a concepção, a visão do mundo<sup>178</sup>; Adamov (seu amigo) quer operar a desarticulação da linguagem e fazer da cena o lugar da acção. Neste sentido, é possível afirmar que o Teatro da Crueldade dá início ao teatro da não representação, na medida em que se afasta da centralidade do texto e se aproxima dos sentidos e do sistema nervoso sem a filtragem moral imposta pela sociedade. No teatro de Artaud não existem barreiras entre os actores e os espectadores:

*Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da acção. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da acção, estar envolvido e marcado por ela.*<sup>179</sup>

O actor é um “verdadeiro atleta físico”<sup>180</sup> que ao cultivar a emoção no seu corpo “recarrega a sua densidade voltaica”<sup>181</sup>, expõe a sua carne, os seus órgãos, livra-se das suas máscaras diárias, “não refaz duas vezes o mesmo gesto”, “brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através da sua destruição, alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas.”<sup>182</sup> Neste processo, Artaud procura projectar a liberdade real, onde o actor e o espectador se envolvem numa espécie de ritual envolto na embriaguez, na droga, nos êxtases: tudo remédio a que a vontade de poder/viver recorre para combater o juízo que irrompe no mundo. Como afirma Deleuze, “um juízo falso” preso a um “juízo de Deus” que nada mais é do que um permanente poder/querer organizar tudo até ao infinito<sup>183</sup>.

---

<sup>176</sup> Trata-se de uma "guerra" contra o sentido, contra *o que significa*.

<sup>177</sup> Esslin, Martin, *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books, 1961.

<sup>178</sup> Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard, 1966, p.253.

<sup>179</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 110.

<sup>180</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 151.

<sup>181</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 160.

<sup>182</sup> Artaud, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 7.

<sup>183</sup> Deleuze, Gilles, *Para acabar com o Juízo*, in "Crítica e Clínica", Lisboa: Edições Séclo XXI, 2000, pp. 171 e segs.

Para Artaud o teatro seria o lugar das ambivalências, “nele a ilusão é verdadeira, a destruição construtiva e a desordem ordenada.”<sup>184</sup> A partir dessa ambivalência – anarquia misturada com rigor – há que fazer do teatro uma espécie de *zeroidade*, de “gênese de criação” em função dessa crueldade, que é um mal necessário a todo o acto criativo. Este corpo sem órgãos artaudiano, pleno de intensidade que só se liberta num combate cruel de corpo a corpo com os estratos, substitui a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação: cria/faz o seu corpo em função das suas vivências e das marcas que ostenta. Artaud, que entende ser redutor explicar um corpo pelos órgãos pois assim estaremos ainda no modelo darwínico que defende que o corpo é inevitavelmente conservativo, presume que existe nele uma força não conservativa. O artista propõe que o actor arrisque, abandone esse corpo conservativo em troca de um corpo pleno de histeria num processo que ainda se pretende que seja mimético, mas diferente da mimese clássica que se centra na representação dos seres, uma *mimesis* dos afectos, procedimento que não é transformação do actor, mas descodificação. Qualquer corpo tem como funcionamento social viver sobre os seus meios previamente codificados<sup>185</sup>; este seria para Artaud o viver sobre o Juízo de Deus, mas para si a vida de um artista tem necessariamente de passar por um desnudamento, um abandono das vestes, dos códigos e dos órgãos.

Artaud viu na importância que o hábito tem como parte constitutiva do sujeito humano o nascimento do sentimento vago de absurdo do mundo: o homem, para se humanizar, tem forçosamente de possuir o costume de adquirir hábitos. Deste modo, ao abrir-se à multiplicidade dos sentidos o artista produz o corte na humanidade e a criação vê-se assim *liberta* do domínio das representações humanas, *da procura permanente de produção de sentido*: na vida, no mundo não existe unicamente um sentido, mas aqueles que nós quisermos inventar. O que assim se anuncia é o rasgar do homem, a saída do humanismo<sup>186</sup> e a possibilidade do artista se desumanizar está relacionada com a sua

---

<sup>184</sup> Virmaux, Alain, *Artaud e o teatro*. São Paulo: Editora Prospectiva, 1978, p. 46.

<sup>185</sup> Meio codificado no sentido em que aqui o termo “código” é utilizado “numa aceção muito ampla: ela pode dizer respeito tanto aos sistemas semióticos quanto aos fluxos sociais e aos fluxos materiais”. Ver em: Guattari, Félix & Rolnik, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 5ª Ed. Petrópolis, 1999, p. 317-318.

<sup>186</sup> Nietzsche e mais tarde Heidegger (*Sobre o humanismo*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1967) defenderam nas suas obras uma espécie de “anti-humanismo”, inclusive apontaram o humano como um dos erros de toda a história. Heidegger pensa o homem a partir do ser, daí a opinião distante que tem em relação ao humanismo. No seu entender, antes de conseguirmos alcançar a dimensão da verdade do ser e reflectir sobre ela, é necessário compreender como o ser se aproxima do homem e como o requisita. Para Heidegger (p. 355), esta experiência só é realizável se concebermos o homem enquanto ec-sistente, ou seja, “a substância do homem é a ec-

capacidade de conseguir extrair de outros seres vivos um pedaço de afectos/potências. Para Artaud, é necessária uma certa dose de crueldade para abandonar tudo aquilo que ainda contenha componentes da nossa personalidade: uma despersonalização absoluta do actor/artista de todos os componentes que a humanidade carrega sobre os ombros.

A questão do teatro em Artaud relaciona-se com uma superfície metafísica, com o pré-real, com aquilo que surge antes da forma, do real que a nossa consciência percebe, e que não se submete aos códigos, ou na terminologia do autor, ao juízo de Deus. O teatro não deve representar, não deve estar comprometido nem com a história nem com o campo social, mas com a própria vida, com os blocos de afectos que dela emanam, daí a dificuldade de compreensão da plateia às peças de Artaud. Para consegui-lo, o artista deve embarcar numa espécie de viagem no mundo dos afectos donde não sabe se irá voltar igual. Nessa viagem o seu corpo vai ser um veículo de ensaio onde irá experimentar entre outros o álcool, as drogas e a insónia, que na sua opinião são bem menos mutiladoras de vida que o exercício das actividades burocráticas e rotineiras que nos direccionam para a alienação. É essencial experimentar que composições, que encontros accionam a diferença, aumentam ou diminuem a potência de criar. O teatro torna-se numa experimentação do próprio corpo no sentido de fragmentar o humano que habita nele. Terá sido esse combate que Artaud realizou contra as forças sociais do senso-comum e do bom senso. Henry Matisse, artista francês nascido em 1869, nos apontamentos escritos para o “Le Courier” em 1953, explicava precisamente que:

*tudo aquilo que vemos no dia-a-dia, é mais ou menos deturpado pelos hábitos adquiridos – o esforço que é preciso para nos libertarmos das imagens fabricadas (através da fotografia, dos filmes e dos reclamos), exige uma certa coragem e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver tudo como se o estivesse a ver pela primeira vez (...) nada é mais difícil para o artista do que pintar uma rosa, porque, para a criar, ele deve esquecer primeiramente todas as rosas pintadas antes dele<sup>187</sup>.*

---

sistência! (...) O modo como o homem se apresenta em sua própria essência ao ser é a ec-stática insistência na verdade do ser”. É desta forma, que o homem alcança a sua firmeza essencial. Assim, as várias acepções humanísticas do homem como animal racional, como pessoa ou como ser espiritual-anímico-corporal não são recusadas por Heidegger. O pensamento que o filósofo alemão pretende aplicar é que as inúmeras acepções humanísticas do homem ainda não se debruçaram realmente sobre a dignidade própria do homem. Daí que a obra “Ser e Tempo” seja contrária ao humanismo.

<sup>187</sup> Apontamentos em «Le Courier», Paris, 1953. In: *Matisse, cor e alegoria*, escritos compilados, Zurique, 1955.

Este será provavelmente o maior desafio do sujeito que reconhece que o sentimento do absurdo é um estar exilado, “um divórcio”<sup>188</sup>, uma deslocação, uma espécie de expatriação ligada à tragédia da existência. Antes de mais deve perguntar-se se está na disposição de desvelar essa estranheza que o assola e compreender de que forma o absurdo da existência o afecta. Será precisamente esse desafio que muitos artistas da segunda década do século XX vão aceitar. Inspirados na noção de absurdo que Camus e Sartre começaram a teorizar no período entre Guerras e que desenvolveram após as Guerras, acabando por possibilitar o surgimento em força da filosofia existencialista, alguns artistas aventuram-se a desvelar nas suas obras aquilo que condiciona e caracteriza o ser humano na sua essência e no seu acidentado e angustiado percurso existencial.

## Capítulo II

### **O absurdo como “noção comum” na arte ocidental do século XX (45-88): A consciência.**

#### **1. Contexto histórico**

*(...) a Segunda Guerra Mundial não marca apenas o fim de um período, mas de uma época. É a crise de todo um sistema de valores, das próprias estruturas da civilização: mudam a geografia política, as relações de força entre as potências e, dentro delas, entre as classes sociais. Mudam também os grandes temas da pesquisa científica e da cultura, especialmente as actividades artísticas: finda a guerra, muitos se perguntarão se, num mundo que encontrou a maneira de se autodestruir e parece obcecado pela vontade pela vontade de possuir meios de destruição sempre mais poderosos, ainda seria possível produzir e justificar os impulsos criativos que encontram sua maior expressão na arte. A razão social da arte, que já parecia seriamente comprometida pelo desenvolvimento das técnicas industriais, no futuro parece quase impossível: começa-se a falar de dificuldade, logo de crise e, finalmente, da morte da arte.*<sup>189</sup>

Tal como salienta Giulio Argan na citação acima indicada, o fim da Segunda Guerra Mundial não veio trazer a ambicionada estabilidade geopolítica nem conduziu a um

---

<sup>188</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 16.

<sup>189</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 438.

retorno à normalidade, pelo contrário, anunciou a emergência de um novo conflito, menos sangrento, mas mais longo, a Guerra Fria (1947-1989/90)<sup>190</sup>, e acabou com a hegemonia europeia no mundo: depois de 1945 os Estados- Unidos e a União Soviética passaram a ser as novas potências mundiais. Os tempos que se seguiram continuaram a ser marcados por tensões e cisões quer a nível político, quer a nível social, geográfico e artístico. Bipolarizado o território europeu, o ocidente ficou sob a influência norte-americana e o leste europeu sob a influência da União Soviética. Na realidade, tal como explica Hosbawn, “a peculiaridade da Guerra Fria era a de que, em termos objetivos, não existia perigo iminente de guerra mundial. Mais do que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados, mas sobretudo do lado americano, os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado na sua essência.”<sup>191</sup> Os americanos propagaram o seu modelo político e económico à Europa Ocidental e a países asiáticos como o Japão, enquanto os soviéticos exerceram o seu domínio sobre a Europa de Leste e certas nações asiáticas. Em ambos os casos realizaram-se alianças militares que se efectivaram na criação da NATO (1949) e do Pacto de Varsóvia (1955). Constituíram-se, assim, dois sistemas divergentes. Pode dizer-se que a Guerra Fria teve início entre os anos de 1947/1948, quando os Estados Unidos se dispuseram a apoiar a recuperação económica da Europa através do Plano Marshall (anunciado em 1947).

Visando a criação de uma nova ordem monetária internacional, ainda antes do Plano Marshall já tinham sido tomadas medidas como os Acordos de Bretton Woods, em 1944, que tornaram o dólar a moeda de referência a nível mundial, uma vez que os EUA possuíam quase oitenta por cento das reservas de ouro do mundo. Apontando-se para a necessidade de uma paz duradoura, surgiu a ideia de que esta só seria possível através de alianças e cooperação entre os Estados europeus. Churchill foi um dos grandes defensores desta ideia, alertando em 1946 para a necessidade de criar uma estrutura que promovesse a paz, a segurança e a liberdade, chegando mesmo a defender a construção da Europa sob uma base federalista, o que não se veio a concretizar. Concretizou-se, sim, a proclamação da Declaração dos Direitos do Homem em 1947 e o nascimento das

---

<sup>190</sup> O confronto entre as duas superpotências tomou formas múltiplas: ideológica, económica, militar, tecnológica, mas nunca se deu nenhum combate militar directo entre elas, por temor de um conflito nuclear, daí o nome de “Guerra Fria”, expressão popularizada pelo jornalista Walter Lippman. Ver em Lippmann, Walter, *The cold war: a study in U.S. foreign policy*. New York: Harper, 1947.

<sup>191</sup> Hosbawn, Eric. *A Era dos Extremos*, Lisboa: Companhia das Letras, 2003, p. 226.

Nações Unidas (1945), cuja Carta proclama a decisão por parte dos seus signatários de “preservar as gerações futuras do flagelo da guerra (...) e a reafirmação da fé nos direitos fundamentais do Homem, na dignidade e no valor da pessoa humana.”<sup>192</sup>

O período de 1950/51 a 1970 foi de crescimento económico. A esse crescimento juntou-se a criação, em 1957, da CEE, lançando-se as bases da futura União Europeia, construída sob o impulso e a inspiração de grandes figuras, como Jean Monnet e Robert Schumann. O princípio dos anos 60 corresponde ao fim da história dos impérios coloniais além-mar num contexto de Guerra Fria, e nesta década o momento de maior pressão deu-se em 1962, depois da instalação de mísseis em Cuba por parte da União Soviética, mas a partir dos anos 70 abrandaram as tensões entre os EUA e a URSS, através de encontros diplomáticos e da assinatura de acordos de contenção de armamento, mas ainda assim “mesmo os que não acreditavam que qualquer dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimista.”<sup>193</sup>

A economia mundial entrou em estagnação na década de 70, quando a OPEP quadruplicou o preço do barril de petróleo. A esse aumento somou-se o *crash* da Bolsa (1973-1974) e o colapso dos acordos de Bretton Woods, mergulhando o mundo na recessão, com inflação e desemprego elevados. Os anos 70 colocaram à prova as economias capitalistas e as comunistas, também pela emergência de um sector tecnológico novo (informação e informática). A década seguinte é marcada pela *Perestroika*, em 1986, pela demolição do Muro de Berlim<sup>194</sup>, em 1989, e pelo fim da Guerra Fria. A *Perestroika* visou a reestruturação da Economia soviética, e a *glasnost* a consagração da liberdade de expressão, tendo as mudanças promovidas sido determinantes para que os países satélites da URSS se integrassem progressivamente na Organização do Tratado do Atlântico Norte e na União Europeia. Com o fim da URSS, estruturas económicas e militares, como o Comecom e o Pacto de Varsóvia, foram dissolvidas. Despontou a supremacia absoluta dos EUA direccionada para uma nova ordem mundial unipolar fundada na economia liberal, assim como para processos de aprofundamento, à escala global, da integração económica, social, cultural e política (globalização), processos contemporâneos do desenvolvimento do digital e da

---

<sup>192</sup> Carta das Nações Unidas, in *Textos de Direito Internacional Público*, aafdl, 2013, pp.169,168.

<sup>193</sup> Hosbawn, Eric. *A Era dos Extremos*. Lisboa: Companhia das Letras, 2003, p. 226.

<sup>194</sup> O Muro de Berlim, com 43km, foi construído em 1961, para separar as zonas sob influência soviética das zonas ocidentais de Berlim e pôr fim às tentativas de fuga por parte dos habitantes da RDA. O muro foi uma criação artificial e só o apoio da URSS assegurou a sua sobrevivência. No entanto, a URSS negociou a reunificação da Alemanha, o que culminou, em 16 de Julho de 1990, num acordo entre Gorbachev e Helmut Kohl. Em 2 de outubro de 1990, a República Democrática Alemã (RDA) e a República Federal Alemã (RFA) deixaram de existir.

informação, rumo a um precocemente anunciado mundo sem fronteiras, global e homogéneo. Sobrevém o triunfo da sociedade de consumo aliado aos valores morais burgueses tradicionais.<sup>195</sup> A razão deixa de ser o factor humano por excelência, colocando-se no seu lugar o desejo. O desejo é a força que determinará as nossas condutas e decisões numa busca de satisfação imediata em busca do objectivo central da vida na pós-modernidade: o objectivo de alcançar o prazer. Enquanto na fase anterior a preocupação passava por bloquear o desejo privilegiando a razão, a vida após os anos 90 converte-se numa sucessão infinita de desejos e satisfações que se vão interligando sem parar. Desejamos e procuramos a satisfação para que uma vez satisfeita essa satisfação voltemos a desejar e a ir em busca de outras satisfações. Deste modo a vida vai-se acelerando, os tempos de espera vão sendo eliminados e a procura do prazer torna-se uma questão urgente. Uma urgência que se resolverá essencialmente a partir de um procedimento no nosso tempo. Esse procedimento que resolve a urgência é o consumo, o hiper-consumo. Neste tempo o futuro já não é o tempo da nossa nova cultura pós-moderna, o tempo de hoje é o presente. Vivemos ardorosamente cada instante como se fosse o último. Os instantes convertem-se num valor. O único permanente é o agora e a nossa vida converte-se numa sucessão infinita de presentes atrás de presentes. O passado é esquecido e o futuro desaparece do nosso horizonte desejável. Só tem sentido aquilo que se passa agora. O futuro deixa de existir em função da sua condição de distância e o passado carece de importância porque já passou. Só vale o momento, o tempo que está adiante pulveriza-se – não há nem antes nem depois.

## 2. As Artes

*O que nós buscamos na arte, é de facto uma verdade, mas não aquela anedótica, de uma imitação ou de um relato: é a verdade do espírito humano, em sua relação com o mundo, com o absoluto e consigo mesmo.*<sup>196</sup>

No segundo pós-guerra as condições económicas e sociais mais estáveis, o contexto cultural aberto ao experimentalismo, a rápida expansão do mercado da arte e a recepção de muitos artistas evadidos da Europa fazem deslocar o centro artístico de Paris para

---

<sup>195</sup> Joselit, David, *American art since 1945*, New York: Thames & Hudson world of art, 2003, p. 65.

<sup>196</sup> Comte-Sponville, André. *A Filosofia*. São Paulo: Edições Martins Fontes, 2005, p. 109.

Nova Iorque<sup>197</sup>. Este facto viria a desencadear uma enorme revolução estética e plástica nas décadas seguintes, nomeadamente no que diz respeito ao desaparecimento das fronteiras da arte, ao enfraquecimento das noções tradicionais de artista e de objecto artístico. Caso paradigmático foi a vanguarda americana, conhecida por “Escola de Nova Iorque”, herdeira das vanguardas europeias, nomeadamente do Surrealismo (o caso do Expressionismo abstracto é particularmente evidente) que fazia assentar a realização das suas obras no instinto, nas pulsões e no acaso. Para Arthur Danto, os artistas dos anos 60-80 estavam entregues a programas artísticos muito diferentes uns dos outros e é neste período que a chamada Arte Moderna (de desde o início do século XX) cessa, deixa pouco a pouco de ser representativa da época, e uma nova começa a surgir: o pós-modernismo.<sup>198</sup> O prefixo “pós” gera um problema: porque se instituiu o termo pós-modernidade? Porque se diz pós-modernidade se estamos diante de uma etapa posterior à modernidade? Frederic Jameson, crítico literário e teórico marxista, define o pós-modernismo como um estado de ânimo de uma época, um estilo artístico assente numa “lógica cultural articulada pelas determinações concretas do que se convencionou chamar eufemisticamente de nova ordem mundial.”<sup>199</sup> Nas palavras de Lyotard, o pós-modernismo “é, sem dúvida, uma parte do moderno.”<sup>200</sup> O prefixo “pós” parece assim ser possuidor de uma identidade espectral...provavelmente seremos sempre “pós” em algum ponto. Portanto, ao estar ligado ao substantivo que modifica, o “pós” apresenta-se como o momento posterior no qual essa situação terminou; no entanto as suas sombras continuam a envolver e a marcar um momento muito preciso. De certa forma é o que sucedeu quando a Segunda Guerra teve o seu final e no entanto insistia em transtornar as pessoas que a viveram. Na realidade ela nunca terminou, pois permanecemos em pós-guerra: pós-guerra mundial. A pós-modernidade será então uma época histórica ainda chamada de moderna, que parece ter acabado mas não acabou

---

<sup>197</sup> Com a queda de Paris ao ataque das tropas nazis, muitos artistas e intelectuais radicais viajaram para além do Atlântico, rumo aos Estados Unidos da América, mais precisamente Nova Iorque. Ver: Charles Harrison and Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell publisher's inc., 1999, p. 459.

<sup>198</sup> Não há um consenso entre os autores sobre o início da Arte Pós-Moderna. Nesta tese considera-se que a arte Pós-Moderna, em seus estilos, escolas e movimentos, tenha surgido por volta da segunda metade do século XX, mais precisamente após a Segunda Guerra Mundial, como acção de ruptura com a Arte Moderna. Sobre esta questão ver: Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002.

<sup>199</sup> Jameson, Frederic. *Pósmodernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: ática, 1996, p. 5.

<sup>200</sup> “What, then, is the postmodern? What place does it or does it not occupy in the vertiginous work of the questions hurled at the rules of image and narration? It is undoubtedly a part of the modern.” Ver em Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, 1984, p. 79.

totalmente, uma vez que a lógica da modernidade ainda nos toma, nos dá sentido (o sentido das sombras), para deixar de lado tudo aquilo em que acreditávamos, tudo aquilo em que estruturámos a nossa subjectividade.

Se a Arte Moderna transpôs os limites das academias e das convenções burguesas na esperança de aproximar a arte e a vida, o pós-modernismo pensou a inadequação dos conceitos tradicionais (obra, arte e artista) à realidade e com isso a própria noção de artes plásticas altera-se, torna-se mais extensível, heterogénea. Exemplificam-no as várias produções artísticas que resultaram de fusões entre a Infografia com o *Ready-made*, os *Happenings*, a *Body art* ou a Xilografia.

No intervalo de tempo que definimos para esta segunda parte da investigação, entre o final da Segunda Guerra e o final da década de 80, podemos distinguir dois grandes períodos: O primeiro, balizado aproximadamente entre 1945 e o início dos anos 70, é definido por pensar as fronteiras ou os limites da criação artística, estes, situados entre o Abstraccionismo, o nítido recorte figurativo e ainda a mistura destas duas expressões em formas de arte efémera, do tipo conceptual, centrado, por isso, no conceito. Como afirmam vários historiadores e críticos de arte (Stangos, Arthur Danto, Jimenez), no início da década de 60 começa a suceder uma espécie de banalização no sentido de passar a valer tudo na arte, em contraste com a ideia tradicional do objecto de arte como sendo algo de único e duradouro. Os vários movimentos que surgem são designados como as “vanguardas do pós-guerra” ou “segundas vanguardas artísticas”. Este novo rumo da arte do século XX ficou conhecido por arte conceptual ou das ideias, a par de outras tantas tendências, como a arte performativa e corporal. Em função disso,

*surgiu uma ênfase sem precedentes nas ideias: ideias em, sobre e em torno da arte e de tudo mais, uma vasta e desordenada gama de informação, de temas e de interesses não facilmente contidos num só objecto, mas transmitida mais propriamente por propostas escritas, fotografias, documentos, mapas, filme e vídeo, pelo uso que os artistas faziam dos seus próprios corpos e, sobretudo, da própria linguagem.*<sup>201</sup>

*As práticas e os procedimentos multiplicam-se e fazem uso de materiais mais diversos e inesperados: objectos banais, detritos da sociedade industrial, elementos naturais, corpo humano e instrumentos tecnológicos. Apesar das imagens televisivas começarem a invadir massivamente os écrans, os artistas apropriam-se do registo videográfico. Ferramenta de comunicação usada para conservar e transmitir as acções efémeras, performances ou*

---

<sup>201</sup> Stangos, Nikos, *Conceitos da arte moderna*. London: Thames and Hudson, 1988, p. 182.

*happenings, o vídeo torna-se uma ferramenta de criação destinada a subverter o meio televisivo. Numerosos artistas, directa ou indirectamente ligados ao Movimento Fluxus e à arte conceptual lançam-se na aventura da arte-vídeo no final dos anos 60.*<sup>202</sup>

Arthur Danto terá sido um dos primeiros a perceber o significado deste “pluralismo” na arte<sup>203</sup> em contraste com o “purismo” de Greenberg.<sup>204</sup> Na sua perspectiva, a partir da *Pop art* “nenhuma arte é historicamente mais verdadeira do que outra, nem em especial mais falsa”.<sup>205</sup> Esta concepção de obra e de artista tornou-se comum. Também muitos dos vídeos, fotografias, *performances* exibidas em galerias ou em lugares específicos a partir dos anos 60 vieram questionar a linguagem da arte, repensar conceitos, técnicas e métodos tradicionais da produção artística:

*É o caso do happening, criado desde 1959 por Allan Kaprow. É também o do Novo Realismo, fundado por Pierre Restany em 1960, que parte em busca de "novas perspectivas do real", ou o Fluxus,<sup>206</sup> lançado por George Maciunas em 1961, ou ainda a arte conceptual impulsionada por Joseph Rosuth em 1964. A noção de arte conceptual, devida a Henry Flint, data, ela também, de 1961. Todos assumem a herança de Duchamp, de forma incontestavelmente mais radical que a pop art sob o plano do compromisso social e político.*<sup>207</sup>

As *Documenta* de Kassel entre 1968 e 1977 dão conta dessa transformação ao dar visibilidade a vários artistas da “contra-cultura”, nomeadamente a IV edição (1968), a última da responsabilidade de Arnold Bode, como refere Klaus Siebenhaar:

*A IV documenta tornou-se o ponto de mudança e de partida da culminação do movimento de reforma artística e social (...) Esta revolução artística na Europa e nos EUA em nome da*

---

<sup>202</sup> Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 104.

<sup>203</sup> Ver a obra de Arthur C. Danto (1998), *The End of Art: A Philosophical Defense*, disponível em: <<http://www.uoguelph.ca/~abailey/Resources/Danto,%20Arthur%20-%20The%20End%20of%20Art.pdf>>: p. 27.

<sup>204</sup> Dans «Avant-garde et Kitsch», il se contentait d'évoquer, sans vraiment la définir, la pureté de l'art d'avant-garde, un art dans lequel «le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre plastique ou littéraire ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même.» In: Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 115 e “La théorie moderniste de Greenberg, son formalisme quasi dogmatique, la thèse de l'autopurification de la peinture repliée sur son seul moyen d'expression spécifique ne correspondent plus guère, à la fin des années 60, à la réalité à la fois artistique et sociale.” In : Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 118.

<sup>205</sup> Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 31.

<sup>206</sup> Fluxus, mais do que um movimento é um estado de espírito, um espaço de liberdade, de partilha, de amizade no qual se reconheceram dezenas de artistas de todas as nacionalidades. Um movimento internacional nasceu em torno desta prática iconoclasta e lúdica de promoção de uma não-arte.

<sup>207</sup> Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 212.

*pop art, Fluxus, concept art, happening, videoarte, ambiente, terra arte e instalações procurou espaços fora de museus e galerias.*<sup>208</sup>

Já no final da década em 1969, Herald Szeemann curador de artes e historiador suíço que viria a suceder a Bode na direcção artística da *Documenta V* de 1972, organizou a exposição histórica “Quand les attitudes deviennent forme”, no Kunsthalle de Berna, onde foi feita uma espécie de recolha sem nenhum critério de selecção, de tudo o que tinha visto depois da Pop Art e da Arte Minimalista. O segundo período, situado após 1970, vai pensar a inadequação dos conceitos tradicionais (obra, arte, artista) como desfasados da realidade, englobando o Abstraccionismo Geométrico ou pós-pictórico, o Hiper-Realismo e a *Body Art*, a *Land Art*, a Arte Pobre, a Instalação, a *Performance* com raiz no *Happening* – e as tendências ditas “pós-modernas”, caracterizadas pela apropriação de fragmentos da arte do passado, esta, utilizada em novos contextos e pelos revivalismos das tendências artísticas do início do século. Sobre esta contenda, Marc Jimenez menciona que o curador e historiador de arte francês Jean Clair, em 1972, ao fazer o balanço da década precedente, no final do seu trabalho consagrado à nova geração de artistas franceses sustenta que a dessacralização irreversível da arte e do objecto de arte está destinada a dissolver-se na vida quotidiana. No entender de Clair, a obra de então escapava

*a qualquer posição definida. Já não é esse objecto consagrado, dedicado e nomeado por e no lugar onde é mostrado: objecto de arte cujo estatuto privilegiado depende do meio particular onde se encontra: colecção privada, galeria, museu público. Ela (a obra de arte) é esse objecto que tende a (...) dissolver-se, a incorporar-se no puro quotidiano.*<sup>209</sup>

Em 1974, Octávio Paz, poeta, ensaísta e nobel da literatura mexicano em 1990, foi crítico da ideia da arte moderna e constatando que “a rebelião transformou-se em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimónia. A negação deixou de

---

<sup>208</sup> “The 4 documenta finally became the turning and starting point of culmination of the artistic and social reform movement (...) This artistic revolution in Europe and the USA in the name of pop art, Fluxus, concept art, happening, vídeo art, environment, land art and installations seeked spaces outsider of museums and galleries.” In: Siebenhaar, Klaus, *documenta - A brief history of an exhibition and its contexts*, B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017, p. 35.

<sup>209</sup> “(...) le o’oeuvre aujourd’hui [...] échapp à toute position définie. Elle n’est plus cet object consacré, dédié et nommé par et dans le lieu où elle est montrée: «object d’art» qui, quando bien même serait-il désormais délivré de son cadre ou de son socle, ne retire un statut privilégié que de l’entour particulier où il se trouve: collection privée, galerie marchande, musée public, mais elle est cet object qui [...] tend lui aussi à se résorber, se disoudre, s’incorporer dans le pur quotidien.” In: Jimenez, Marc, *La querele de l’art contemporain*, Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 106.

ser criativa”<sup>210</sup>. Na sua opinião não estamos a viver o fim da arte, mas o fim da ideia da arte moderna. Para o teórico e historiador da arte Marc Jimenez existe um esgotamento progressivo do discurso modernista: desde o início do século XX a chamada arte moderna deixou de ser representativa da época. No seu entender isto sucedeu porque as vanguardas dos anos 30 pretendiam transpor limites de forma e ultrapassar a vanguarda anterior numa perspectiva de evolução que teve como consequência o fim da unidade das artes, uma enorme diversidade dos materiais e das práticas artísticas e uma extrema heterogeneidade.<sup>211</sup> É a meio da década de 70 com a exposição internacional no Museu Nacional de Arte Moderna, no centro Pompidou, em Paris, "Nouvelle Subjectivité", cujo título foi atribuído por Jean Clair, que as fronteiras tradicionais entre as artes são definitivamente transgredidas:

*O Cinema, a Fotografia, o áudio, são associados a meios de expressão clássicos. A exposição registou trabalhos de artistas modernos americanos, britânicos e europeus que rejeitavam a abstração e o conceptualismo, dominantes na arte moderna. Defendiam um retorno à descrição da realidade das coisas, embora numa maneira moderna (...) regista uma das maiores tendências dos anos vindouros: mistura de estilos, hibridação das formas, referência ao passado, uso da citação, ecletismo e afirmação da subjectividade do artista, que se traduz numa individualização da sua prática, sem preocupação de pertença a uma qualquer corrente. (Jimenez- Clement Greenberg e o declínio da crítica modernista).<sup>o</sup>*

Na *Documenta VIII*, a última da década de 80 (1987), dirigida por Manfred Schneckenburgers, foram os artistas que criaram os seus próprios espaços que por sua vez foram questionados como espaços puros de arte. Na opinião de Klaus Siebenhaar estes espaços criados pelos artistas na *Documenta 8* “parecem uma recombinação dos posicionamentos sociais e sociatais da arte das décadas anteriores com passagens de fronteiras pós-modernas de gêneros e formatos (...) uma peça encenada com o museu, com o social e o histórico.”<sup>212</sup> Aquilo que se tinha designado de criação de “espaço para

---

<sup>210</sup> "Today (...) Modern art is beginning to lose its powers of negation. For some years now its rejections have been ritual repetitions: rebellion has turned into procedure, criticism into rhetoric, transgression into ceremony. Negation is no longer creative. I am not saying that we are living the end of art: we are living the end of the idea of modern art." In: Paz, Octavio, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1974, p. 149.

<sup>211</sup> Sobre este esgotamento progressivo do discurso modernista ver Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 69-70.

<sup>212</sup> "In retrospect *documenta 8* seems like a recombination of social and societal positionings of art from the previous decades with postmodern border crossings of genres and formats (...) It was a staged play with the museum, with the social and the historical." In: Siebenhaar, Klaus, *documenta. - A brief history of an exhibition and its contexts*. B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017, p. 46.

eventos” na *Documenta* anterior, agora tinha passado a ser um espaço onde “o cepticismo, a reflexão e o espectáculo estavam num equilíbrio atmosférico, enquanto o conceito curatorial tentava combinar a pluralidade artística com o diagnóstico crítico do tempo.”<sup>213</sup> Em paralelo a esta aventura tumultuosa da arte dos anos do pós-Guerra na Europa, sob o impulso da filosofia existencialista começam também a emergir as ideias de alguns filósofos (embora nem todos concordassem com essa designação) que enjeitaram as suposições metafísicas e teológicas para a explicação da existência humana, preferindo a noção do fracasso ontológico do homem. Para estes pensadores a arte deve ser entendida como lugar da rebelião contra a realidade e o artista, “aquele que procura continuamente novas formas de expressão e que constantemente difunde a situação existencial do homem. É o estado de espírito e o pensamento nas obras de arte, não o estilo, que lhes dão o seu aroma Existencial.”<sup>214</sup> É nessa direcção que já em 1959 apontava a Exposição "New Images of Man", montada pelo MOMA. Logo na introdução do catálogo, Peter Selz, director da exibição, percebe que naquela geração

*um número de pintores e escultores, corajosamente conscientes de um tempo de temor, encontraram expressão articulada para as 'feridas da existência' (...)As revelações e complexidades da vida de meados do século XX provocaram um profundo sentimento de solidão e ansiedade. A imagem do homem que evoluiu a partir desta revela, por vezes, uma nova dignidade, às vezes desespero, mas sempre a singularidade do homem como ele confronta o seu destino. Como Kierkegaard, Heidegger, Camus, esses artistas estão conscientes da angústia e do medo, da vida em que o homem - precário e vulnerável - enfrenta o precipício, está ciente de morrer tanto quanto de viver.*<sup>215</sup>

Nesta “nova imagem do homem”, Peter Selz ressalta a sua condição de possuído por uma qualquer força demoníaca, pelo medo, pela ansiedade ancorados em “sentimentos

---

<sup>213</sup> “Scepticism, reflection and show were in an atmospherical balance, while the curatorial concept tried to combine artistic plurality with critical diagnosis of time.” In: Siebenhaar, Klaus, *documenta. - A brief history of an exhibition and its contexts*. B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017, p. 47.

<sup>214</sup> “For Sartre and others, the artist, viewed as one who continually searches for new forms of expression, constantly enacted the Existential predicament of man. It is the mood and thought in works of art, not the style, that give them their Existential flavour.” In: Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002, p. 176.

<sup>215</sup> “Again in this generation a number of painters and sculptors, courageously aware of a time of dread, have found articulate expression for the "wounds of existence.". The revelations and complexities of mid-twentieth-century life have called forth a profound feeling of solitude and anxiety. The imagery of man which has evolved from this reveals sometimes a new dignity, sometimes despair, but always the uniqueness of man as he confronts his fate. Like Kierkegaard, Heidegger, Camus, these artists are aware of anguish and dread, of life in which man — precarious and vulnerable — confronts the precipice, is aware of dying as well as living.” In: Selz, Peter, *New Images of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1959, p. 11.

de vazio, falta de significado e desespero. Mas também há coragem, anseio e esperança, um alcance para o desconhecido.”<sup>216</sup> A combinação em termos artístico-filosóficos no pós-Guerra é extremamente interessante. Para Peter Halley, artista abstracionista nova-iorquino, “a prática da arte desde a segunda guerra mundial até o final dos anos oitenta foi dominada por ideias derivadas da fenomenologia e do existencialismo.”<sup>217</sup> Com efeito, as várias experiências pioneiras de determinados artistas e movimentos após a II Guerra Mundial acabaram por seguir este pensamento e avivá-lo ainda mais no modo como se esforçaram por propor e expressar<sup>218</sup> a falta de sentido da condição humana, o sofrimento e a inadequação da abordagem racional no que diz respeito à existência.

### 3. A noção comum

*O sentimento do absurdo não deve entretanto confundir-se com a noção de absurdo. Funda-a, e nada mais. Não se resume a ela senão no rápido instante em que julga o universo. Resta-lhe, em seguida, ir mais longe.*<sup>219</sup>

No espólio dos artistas da segunda metade do século XX existe uma multiplicidade de produções que realizaram no decurso da sua vida e que de certa forma deram a conhecer uma dimensão filosófica das suas obras. No entender de Lyotard,

*um artista ou escritor pós-moderno está na posição de um filósofo: o texto que ele escreve, o trabalho que ele produz não é regido por regras pré-estabelecidas, e não pode ser julgado de acordo com um julgamento determinante, aplicando categorias familiares ao texto ou para o trabalho. Essas regras e categorias são o que a obra de arte está à procura.*<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup>“There are demonic forces in every man which try to take possession of him, and the new image of man shows faces in which the state of being possessed is shockingly manifest. In others the fear of such possession or the anxiety at the thought of living is predominant, and again in others there are feelings of emptiness, meaninglessness and despair. But there are also courage, longing and hope, a reaching out into the unknown.” In: Selz, Peter, *New Images of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1959, p. 10.

<sup>217</sup> “The practice of art from world war two to the end of the eighties was dominated by ideas derived from phenomenology and existentialism.” In: Halley, Peter. *Nature and Culture* in Charles Harrison and Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishers inc. 1999, p. 1071.

<sup>218</sup> “One of the main supports of this new art had been the concept of «expression». Expression took on a variety of guises, but the one thing it needed was a notion of the «self» of the artista, wich could thus be expressed. In turn this self had to have attributes of the authenticity.” In: Charles Harrison and Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishers inc. 1999, p. 125.

<sup>219</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 42.

<sup>220</sup> Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, 1984, p. 81.

Filosoficamente pode dizer-se que estes artistas aceitam as teorias filósófico-existencialistas e que as obras que compõem suportam essas teorias que sustentam que a existência fundada na finitude permite o acesso à realidade do ser.

Enquanto o primeiro absurdo tinha sido alcançado pela sensibilidade (movimento de fora para dentro) por derivar da maneira não intelectualizada pela qual os artistas experimentavam o ilógico do mundo que os assombrava e alienava, o segundo absurdo advém do seu entendimento (da reflexão interior), é resultado de uma razão lúcida que constata os seus limites e que passa a exigir coragem no enfrentamento desses mesmos limites. Neste segundo momento o sujeito-artista passa a entender de que forma o absurdo da existência o afecta. Torna-se consciente, capaz de conhecer alguma coisa daquilo que lhe é exterior. O motor da consciência absurda está assente na vontade de sentido. Para Frankl, a vontade ou a necessidade de sentido é mais fundamental do que a vontade de prazer e a vontade de poder. "A vontade de sentido é o fenómeno mais humano de todos, uma vez que um animal certamente nunca se preocupa com o sentido de sua existência."<sup>221</sup> A frustração existencial não está ligada a qualquer conotação religiosa, mas à tomada de consciência por parte de cada um de que não consegue alcançar a necessidade de comunhão ou de fazer este mundo familiar e com sentido. Portanto, o absurdo como conceito nasce de uma comparação entre o que esperamos e aquilo que sucede, entre o que é razoável e aquilo que é desafiante. "O absurdo é essencialmente um divórcio (...) essa sensação de separação. Não está nem no homem nem no mundo, senão na sua presença comum."<sup>222</sup> Daí que não possa haver absurdo localizado fora do espírito humano. Não é que Deus seja absurdo ou que o absurdo possa estar fora do mundo; esta tensão entre o que desejamos e a inevitável desilusão dá-se no cenário da nossa consciência individual quando esta se encontra no mundo. Para Albert Camus é errado afirmar que o mundo é absurdo, o correcto é afirmar que o absurdo surge quando pretendemos tornar o mundo compreensível (fazer do mundo algo humano) e sentimos uma barreira intransponível que nos impede de o compreender. Esta distância que não permite chegar ao mundo é o absurdo e uma vez estabelecida não é possível voltar atrás. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge desse enfrentamento são elementos do drama que deve terminar com toda a lógica da existência. Para Albert Camus a condição humana é descrita como sendo

---

<sup>221</sup> Frankl, Viktor, *The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy*, New-York: Bantam, 1967, pp. x-xii.

<sup>222</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 44.

contingente, frágil e absurda e facilmente o percebemos quando nos deparamos com calamidades e fatalidades como os massacres, os regimes totalitários, os campos de concentração ou a ocupação francesa, grandes eventos que marcaram a sua geração e que retiraram a vida a inúmeras pessoas. O absurdo também pode ser pensado, embora de forma mais difícil, nos nossos actos habituais, naquilo que o filósofo denomina “paredes absurdas”, situações que enfrentamos e contra as quais não temos meio de escapar. A noção comum deste absurdo é necessariamente causa da consciência de falta de sentido do homem no mundo e visa essencialmente a demonstração e a universalidade: formar ideias claras e distintas da vida, em contraste com a fase anterior, em que o artista imprimia nas suas produções artísticas o seu sentimento de estranheza perante a irracionalidade do mundo, não tendo ainda a plena consciência do absurdo em que estava encerrado, e em que as suas obras se “limitavam” a ser marcas/sinais, resultado de um mundo que lhe era perturbador. Três anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial/ princípio da Guerra Fria, Camus escrevia no Jornal “Combat” que

*nenhuma vida é válida sem projecção no futuro, sem promessa de amadurecimento e progresso. Viver contra um muro é vida de cão! Pois bem. Os homens da minha geração, e da que hoje entra nas fábricas e nas faculdades, viveram e vivem cada vez mais uma vida de cão.*<sup>223</sup>

Num certo sentido ser pós-moderno é precisamente interrogar-se sobre o sentido da vida, não rejeitar o ridículo – fazer da revolta, da liberdade e da paixão consequências directas de viver de acordo com o absurdo. Num mundo novo, emergente, a arte e a filosofia respondem interventivamente, despertas para a realidade em formação. Rosalind Krauss, compreende que:

*À medida que os anos quarenta do pós-guerra se tornaram os anos cinquenta da Guerra Fria, repletos com o Plano Marshall e a Pax Americana [a hegemonia norte-americana no mundo], o existencialismo tornou-se um produto da indústria cultural (...) O "Homem em situação" tornou-se um slogan junto com "A existência precede a essência", e ambos, em relação à estética, poderiam ser usados para promover quase qualquer tipo de realismo (...)*<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Camus, Albert, *Cartas a um amigo alemão*. Lisboa: Livros do Brasil, 1950, p. 163. [Original: Editions Gallimard, 1945 e 1950].

<sup>224</sup> “As the postwar forties became the Cold War fifties, replete with Marshall Plan and Pax Americana, existentialism became a product of the culture industry (...). ‘Man in a situation’ became a slogan along

Como salientam os historiadores da arte David Joselit<sup>225</sup> e David Hopkins<sup>226</sup>, para certos artistas dos anos 50 e 60 que testemunharam os tormentos da Guerra, ligar as belas-artes à beleza, ao bom gosto, à moral e à compaixão significava um enorme cinismo face aos horrores a que a chamada “erudita civilização ocidental” fora capaz de produzir. A posição de Adorno, filósofo e musicólogo da chamada Escola de Frankfurt, face à sensação de destruição e vazio do mundo ocidental, após o *terminus* da Guerra, oscilou entre negar a possibilidade de produzir arte depois de Auschwitz e a de procurar nela refúgio ante um mundo que o chocava. Adorno percebe que

*as obras de arte significativas mais recentes (...) por meio de sua existência resistem a ser eliminadas, como se o fim da arte ameaçasse o de uma humanidade cujo sofrimento exige a arte, uma que não o aplaine nem o diminua. Ela sonha para a humanidade diante de sua decadência que ela acorde, continue senhora de si, sobreviva.*<sup>227</sup>

No seu entender, a arte sobrevive à decadência e é imposta pelo próprio sofrimento.

O conjunto de artistas conscientes do absurdo que aqui elencamos descobre a fragilidade daquilo que existe e nesse sentido entendem que se deve compartilhar a morte em lugar de pensar que se está acima dela. Os filósofos e artistas (neste intervalo de tempo que apontamos) passam a compreender o absurdo essencialmente como a ausência de uma justificação transcendente, ficando o homem entregue a si mesmo e tendo de criar os seus valores para conferir sentido à vida: “por um lado ele é forçado a realizar-se na sua solidão, na futilidade e absurdidade da existência; por outro, tem a liberdade de definir-se com cada ação.”<sup>228</sup> As suas ideias são uma espécie de revolta perante a época de guerras, crises e crueldades sofridas. Nesses tempos difíceis tratava-se de procurar uma luz no meio das trevas, uma razão para viver num mundo privado de claridade e de sentido. As obras filosóficas vêm de alguma forma inspirar artistas, indo ao encontro de um desejo de transparência, em contraste com as meta-narrativas que lhes haviam apontado. Nasce assim, a meio do século XX, a possibilidade de uma prática filosófica na arte, ligada ao absurdo da existência. Estavam criadas as condições

---

with ‘Existence precedes essence,’ and both, in relation to aesthetics, could be used to promote almost any kind of realism.” In: Krauss, Rosalind et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2007, p. 421.

<sup>225</sup> Rosalind, Krauss et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2007, p. 679.

<sup>226</sup> Hopkins, David, *After modern art: 1945-2000*, Oxford University Press, 2000.

<sup>227</sup> Adorno, Theodor, *A arte e as artes*. Lisboa: Manuscrito Editora, 2008, p. 12.

<sup>228</sup> “On the one hand he his forced to a realization of his solitariness, of the futility and absurdity of existence; on the other he has the freedom to define himself with every action.” In: Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002, p. 176.

para que o absurdo se manifestasse nas práticas artísticas, mas agora de forma consciente, ao contrário da fase anterior. O que os artistas passam a criar após a Segunda Guerra surge do esclarecimento da noção de absurdo nas obras de Camus, de Sartre e de outros filósofos existencialistas, como um estar exilado no mundo, um divórcio, uma deslocação, uma espécie de expatriação ligada à tragédia da existência, à finitude. Algo nos escapa e é dessa queda consciente na realidade crua da nossa existência que resulta a clareira do absurdo. É precisamente em função de ser consciente que se consideram caducas, vencidas e destituídas de valor as velhas narrativas que falam do bem, da virtude, da verdade e do amor ao próximo. Nas várias obras em que trata o absurdo Albert Camus tenta explorar outras possibilidades face ao diagnóstico de niilismo, ou seja, à perda de resposta ao porquê de vivermos. Não nos devemos deixar levar por falsas promessas, temos de sofrer as consequências do niilismo até ao final. Não devemos deixar fugir a lucidez. Sobre esta questão, Susan Wolf refere que “a ideia de que a nossa vida é como uma bolha que, depois de estourar, desaparece sem deixar rasto pode levar algumas pessoas ao desespero.”<sup>229</sup> Sobre a falta de uma resposta para o porquê de vivermos, Camus equaciona o suicídio, como possível resposta lógica. Somos máquinas de um silogismo. Quando se diz de algo que não tem sentido, há que cessá-lo. Se a vida não tem sentido, então há que acabar com ela. Esta é a primeira conclusão lógica do *Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo* (1942), a obra seminal sobre o absurdo escrita por Camus. Mas apesar da importância da consciência, há algo mais forte. O que nos detém, por que razão não realizar a conclusão que o silogismo prático nos convida a realizar? Na verdade, adquirimos a consciência de viver antes de pensar. Na sua maioria, os pensadores existencialistas aceitam que a consciência chega depois do corpo. Matarmo-nos é confessarmos que não compreendemos a vida. O homem não deveria encontrar no suicídio uma solução, mas antes no esforço incessante de se manter consciente face às agruras e finitude da vida e que apesar de não se encontrar um sentido para a condição humana, ainda assim é necessário viver como se a vida tivesse sentido: “é preciso imaginar Sísifo feliz”.<sup>230</sup> Há que morrer irreconciliado e não resignado, esgotando o campo do possível. Estar frente ao mundo com a maior frequência possível. Esgotar o campo do possível não é lançar-se a qualquer tipo de experiências, uma vez que “sentir a sua própria vida, a sua rebelião e liberdade (...)

---

<sup>229</sup> Susan Wolf, *O sentido da vida: E por que a razão é importante*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2011, p. 55.

<sup>230</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 152.

onde reina a lucidez, a escala de valores é inútil.”<sup>231</sup> Ou seja, é conveniente manter a nossa vontade desperta nessa lucidez da consciência para viver o mais possível, para criar o mais possível, para sair dos automatismos em que caímos. Dentro desta linha, no campo da literatura salientamos nesta segunda parte a influência primordial de Sartre e de Albert Camus (teóricos do absurdo da existência) em todos os restantes tipos de arte que têm o seu *élan* criativo no absurdo como noção comum. Na pintura salientamos os pintores franceses Henri Michaux, Jean Dubuffet e o irlandês Francis Bacon. Dentro daquilo que Martin Esslin designa de teatro do absurdo privilegiamos Beckett e Ionesco. Fazemos referência ao herói-não-heróico do filme *noir*, a *Nouvelle Vague* e a Ingmar Bergman, num cinema que estava a ressuscitar das cinzas da Segunda Guerra Mundial e que se prolongou pelas décadas seguintes. Eva Hesse, o Minimalismo e a Arte Conceptual surgem também como peças-chave na compreensão de um extenso número de obras que giram em torno da questão da finitude do homem e do absurdo dessa condição, bem como a escultura e as artes performativas como o *Happening*; por fim acrescentamos os movimentos que se estenderam nos anos 80: Neo-expressionismo alemão e pós-punk.

#### 4. Literatura

Muitos escritores nesta fase estão marcados pela profunda crise em que vive a humanidade: as guerras mundiais, os conflitos, a crise e todo o sofrimento humano. A perplexidade e a incerteza vão substituir o espírito de entusiasmo e o optimismo no respeitante às possibilidades de progresso e de desenvolvimento humanos, ou seja, face à crise do antropocentrismo ocidental dá-se a crítica do projecto da modernidade, da emancipação humano-social através da razão. Para Zygmunt Bauman, sociólogo polaco que esteve ao serviço da União Soviética na Segunda Guerra Mundial, o momento histórico que se seguiu à II Guerra Mundial e as décadas seguintes é marcado pela “consciência do fracasso das utopias que a modernidade havia prometido”<sup>232</sup> : a crença na transformação do mundo através da ciência/razionalidade. Essa consciência é para Bauman uma espécie de despertar maldito de um sonho colorido que se estava a construir e a entrada num pesadelo. A confiança na razão e nas suas possibilidades – que vinha do movimento iluminista e que tinha marcado o início do século XIX, – no

---

<sup>231</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 79.

<sup>232</sup> Bauman, Zygmunt, *Modernity and Holocaust*, Cambridge: Polity Press, 1989, pp. 36-37.

que diz respeito ao destino do homem e à tecnologia por ele criada vai aos poucos desaparecendo dando lugar a um pensamento mais pessimista.<sup>233</sup> Seguindo o entendimento de Adorno os filósofos compreenderam a absorção a que estão sujeitos os indivíduos no sistema capitalista enquanto fenómeno totalitarista que acaba por anestesiar as consciências através da indústria cultural. Nesta direcção, Amy Dempsey refere que os “escritores franceses Jean Paul Sartre e Albert Camus (...) foram dois dos heróis intelectuais do período do pós-guerra” e figuras centrais da filosofia existencialista, uma vez que esta “parecia que os autorizava a aceitar a sua condição transitória sem renunciar a um certo absoluto, para enfrentar o horror e o absurdo, mantendo a sua dignidade humana”.<sup>234</sup> Nos anos 40 e 50, o existencialismo tornou-se particularmente atraente. Tal filosofia, irracionalista e subjectivante,

*rapidamente coloriu as artes, em especial a literatura e as artes visuais. A linguagem do existencialismo - a autenticidade, a angústia, a alienação, a absurdidade, o desgosto, a transformação, a metamorfose, a ansiedade, liberdade - tornou-se a linguagem da crítica de arte, como é o caso dos escritores que tinham como tarefa colocar a sua experiência em palavras.*<sup>235</sup>

A contingência da existência, o nada, a culpa, a morte e o absurdo preencheram páginas de obras literárias (ensaios, romances, peças de teatro) de Jean-Paul Sartre e de Albert Camus. Sistemáticamente as personagens concebidas por estes autores observavam a vida como um absurdo, sem qualquer propósito, e surgiam num completo estado de isolamento e angústia (em *O Estrangeiro*, Sartre descreve a angústia de um ser condenado a ser livre, a escolher: *condenado* porque não se criou a si mesmo, mas *livre* porque, lançado no mundo, é responsável pelas suas escolhas).

Em França os escritores que receberam o impacto das duas guerras mundiais são protagonistas de uma literatura carregada de subjectivismo e de personagens trágicas e

---

<sup>233</sup> Kleiner, Fred, *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*, Volume 2, Boston: Cengage Learning, 2017, p. 831.

<sup>234</sup> The french writers Sartre and Camus, heroes of the Resistance during the Second World War, were two of the intellectual heroes of the post-war period. Existentialism seemed to authorize them to accept their transitory condition without renouncing a certain absolute, to face horror and absurdity while still retaining their human dignity.” In: Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002, p. 176.

<sup>235</sup> “Existentialism was a philosophy which quickly coloured the arts, in particular literature and visual art. The language of Existentialism - authenticity, angst, alienation, absurdity, disgust, transformation, metamorphosis, anxiety, freedom- became the language of art criticism, as the writers put into words the experience of confronting the work.” In: Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002, p. 176.

angustiadas, nas quais muitos jovens se reviam. Porque a oposição aos valores burgueses e o desvelamento do drama da existência humana particular, em *situação*, era muito mais apelativo (no pós-Guerra) do que uma explicação objectiva do mundo do racionalismo clássico. De certa forma foram esbatidas as fronteiras entre a filosofia e a literatura, como o indica a obra de Sartre, que não se limitou à escrita de textos doutrinários/ensaísticos, antes se dedicou também à criação de peças de teatro e de romances, de que é exemplo *A Náusea*, obra em que o autor desenvolve a noção existencialista da condição humana através de uma individualidade em *situação*.

Em *O Mito de Sísifo*, de Camus, a noção de absurdidade é a da tomada de consciência, por parte do homem, da falta de sentido/do absurdo da sua condição. O absurdo é um exílio, um divórcio entre o ser humano e o mundo. Esta filosofia teve indirectamente reflexos no universo literário alemão. Alguns escritores alemães também buscaram no pós-Guerra algo que os libertasse da solidão, da devastação, corolários de vidas largadas ao abandono das ruínas, como o escritor alemão Gunter Grass, que sobretudo na sua dramaturgia se aproxima de Camus, sendo a obra em prosa *O Tambor* representativa do empenho do autor em apontar as contradições e absurdidades de uma época. Tal circunstância exemplifica a influência determinante das duas Grandes Guerras no panorama literário.

Em Portugal, de 1933 até 1974 viveu-se sob um regime autoritário e corporativista, o qual contribuiu, depois da II Guerra Mundial, para o distanciamento do país em relação aos restantes países da Europa Ocidental, principalmente nas áreas da ciência, da tecnologia e da cultura. Tal distanciamento em relação à literatura francesa, que teve como vectores o romance de tendência moralista e o romance existencialista, não é total, na medida em que ao longo da década de 50 vários escritores portugueses cultivaram e divulgaram o existencialismo em Portugal, seja porque estiveram em Paris, seja porque conviveram de perto com outros escritores que aí permaneceram por períodos mais ou menos prolongados. Além disso, é importante o facto de as obras de Jaspers e Gabriel Marcel terem sido traduzidas para a língua portuguesa<sup>236</sup>. Urbano

---

<sup>236</sup> "Os efeitos do período pós 2ª Guerra, a importação dos autores estrangeiros, o cepticismo axiológico vivido em Portugal e originado sobretudo por uma ditadura de mais de duas décadas, o início da interrogação pelo sentido da vida, do destino do homem, a liberdade, a responsabilidade individual e pela colectividade, a descoberta da morte, as contradições entre a vida pessoal e as normas sociais, a constatação de sentimentos como a angústia, a saudade, a ausência de um pensamento religioso estabelecido, inspirado nos romances de Sartre e Camus principalmente, perfazem uma panóplia de factores que levam a geração de 50 - entre eles, particularmente, Vergílio Ferreira - a questionar e a questionarem-se sobre o sentido da existência, agora vista não como uma substância mas uma existência concreta - no sentido de uma antropologia individual." In: Sá, Dionísia, *Uma Leitura de Vergílio Ferreira*

Tavares Rodrigues, Eduardo Lourenço, Delfim Santos<sup>237</sup> e Vergílio Ferreira foram atravessados pelo cepticismo quanto às teorias abstractas dominadoras do sentido da História, pelas problemáticas reflexivas do existencialismo filosófico, designadamente a interrogação sobre o sentido da vida e a focalização em torno dos grandes temas do absurdo. Vergílio Ferreira, influenciado pelo existencialismo niilista de Sartre e de Camus centra-se na procura do sentido da Existência num universo sem sentido. O *eu* é ao mesmo tempo eterno<sup>238</sup> e finito e esta finitude leva o escritor à abordagem da temática da morte, da angústia, da solidão e do absurdo da condição humana. Porque Deus morreu há uma cisão irremediável entre o homem e o real, uma ausência ontológica e metafísica. Esta é também a visão de Eduardo Lourenço<sup>239</sup>, autor de *Heterodoxia*, para quem a existência é incognoscível e meta-problemática. E como lucidamente entende o escritor, a Europa é o espaço do questionar tudo; Portugal, como escreveu Gabriela Llansol<sup>240</sup> “é um território de viagem, estrelado, ou com a configuração das estrelas”, paisagem em que, “breve ponto perdido”<sup>241</sup>, Vergílio Ferreira se entrega à interrogação sobre os limites da condição humana.

#### 4.1. O absurdo existencial em Camus

Albert Camus, filósofo francês nascido na Argélia em 1913, escreveu sobre aquilo que viveu e sentiu. A inquietação que atravessa toda a sua obra, marcada que está pelo clima de desespero associado às duas guerras mundiais, é o homem real, de carne e osso, dual, possuidor de raciocínio e sensibilidade, que sofre e que se decepciona perante o mundo. Tal obra assenta fundamentalmente em duas ideias: a do absurdo e a da revolta. Camus é conhecido sobretudo pelas suas obras ficcionais e dramáticas escritas durante e logo depois da II Guerra Mundial: Em *O Estrangeiro* (1942), *A Peste* (1947) e *A Queda* (1956) o autor problematizou o absurdo através da revolta das

---

*no contexto do Existencialismo*, Porto, 2009, Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Letras, Universidade do Porto, p. 56.

<sup>237</sup> Este autor terá frequentado os cursos de fenomenologia e metafísica de M. Heidegger, em Viena, Londres e Berlim. A partir de 1942 dedicou-se à temática existencial.

<sup>238</sup> A nossa vida enquanto "aparição" é imortal: "A nossa vida enquanto aparição, na sua verdade profunda, não tem propriamente morte, é, no sentido próprio, imortal." In: Lourenço, Eduardo, *Colóquio Letras*, nº90, p.33.

<sup>239</sup> “A existência humana, afirmando-se como irreduzível e incomensurável em face de outras existências, em particular a inelutável existência do Absoluto (...).” In: Lourenço, Eduardo, *Heterodoxia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1987, p. 110.

<sup>240</sup> Llansol, Maria Gabriela. *Um Falcão no Punho*, Lisboa: Relógio d'água, 1998, p.10.

<sup>241</sup> Ferreira, Vergílio. *Carta ao Futuro*, Lisboa: Bertrand Editora, 1985, p.30.

personagens contra a *condição humana*, em face da impotência individual ou colectiva para desvendar o mistério da vida. A tese do absurdo existencial surge mais claramente articulada na obra *O mito de Sísifo*. Aqui a figura mitológica de Sísifo encarna a inutilidade do esforço humano ao ter sido condenado pelos Deuses “a empurrar sem descanso um rochedo até o cimo de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensado, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.”<sup>242</sup> O porquê de se viver uma vida vã e inútil é a questão de Camus. Porquê viver o absurdo da vida? Nas suas palavras:

*Viver é fazer viver o absurdo. Fazê-lo viver é, antes de mais, olhá-lo. Ao contrário de Eurídice, o absurdo só morre quando dele nos afastamos, sem voltar a cara para trás. Uma das únicas posições filosóficas coerentes é assim a revolta. Ela é um confronto perpétuo do homem e da sua própria obscuridade.*<sup>243</sup>

A perspectiva da morte, assim como a necessidade de dar lugar ao irracional no mundo contribuem decisivamente para determinar a noção de absurdo em Camus. O absurdo aparece da discordância entre o desejo humano de clareza e racionalidade em explicar o mundo e o mistério essencial desse mundo inexplicável. O absurdo é essencialmente um divórcio, ele nasce da confrontação entre homem e mundo e da razão lúcida que constata os limites de ambos:

*um divórcio entre as aspirações do homem à unidade e o dualismo intransponível do espírito e da natureza, entre o impulso do homem em direção ao eterno e o caráter finito de sua existência, entre a ‘preocupação’ que é a sua própria essência e inutilidade de seus esforços.*<sup>244</sup>

O ensaio filosófico *O Mito de Sísifo* simboliza o que Camus refere como sendo o absurdo. É nesta obra que a noção de absurdo existencial é tematizada. A obra começa com uma provocação: “só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder à questão fundamental da filosofia.”<sup>245</sup> Camus está interessado no suicídio na sua forma literária, mas o que mais lhe importa é a forma figurativa do mesmo (aquilo a que chama “suicídio

---

<sup>242</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 147.

<sup>243</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p.69.

<sup>244</sup> Camus, Albert, *O Estrangeiro*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 7.

<sup>245</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p.13.

filosófico”), ou seja, o deixar de aceitar respostas fáceis para questões fundamentais, tais como: Para onde vamos? Qual o sentido da vida? Há uma justiça divina? Para o filósofo, que é ateu, a maneira mais típica de se cometer um suicídio filosófico passa por se aceitar um qualquer sistema já pronto – prática a que recorrem todos os religiosos. A principal razão para se acreditar em Deus prende-se com a sensação de ansiedade em face das incertezas da vida. Acredita-se em Deus porque se quer saber o que é a vida e qual é o sentido de vivê-la, mas na maior parte das vezes a resposta que se obtém é o silêncio. Na realidade o absurdo existe mesmo que haja Deus. O problema do *mal*, ao longo da história, é muito mais do que um problema divino. A morte surge assim como algo de profundamente absurdo e a certa altura Camus revela que “mesmo se houvesse um Deus, não interessava”. O homem absurdo não põe fim à sua vida, fazê-lo eliminaria o divórcio com o mundo mas não resolveria o absurdo, pois este é condição da existência do ser humano. Resta-lhe assim revoltar-se contra a sua condição e toda a criação. Para ele, o sentimento de revolta aumenta os laços de fraternidade: “A solidariedade dos homens baseia-se no movimento de revolta e este, por sua vez, só nessa cumplicidade encontra justificação. (...) Para ser, o homem deve revoltar-se, mas a sua revolta deve respeitar o limite que nela própria descobre, limite em que os homens, unindo-se, começam verdadeiramente a ser.”<sup>246</sup>

No livro *O estrangeiro*, o filósofo mostra-nos uma personagem de reflexão a reflectir sobre a sua vida e sobre o sentido dela para chegar à conclusão, sem rodeios, que ambas se equivalem. Alheio à ordem do mundo Meursault (personagem principal) mata sem justificação dois árabes numa praia, alegando simplesmente que cometeu os assassínios “por causa do sol”. Em nenhum momento pretende provar a sua inocência, porque isso implicaria a aceitação implícita das regras de um jogo que recusa. O absurdo da existência, as marcas do absurdo como a gratuidade da vida, da morte, dos acontecimentos e a irracionalidade do mundo conduzem a história do protagonista. Ele aceita esta circunstância quando abre o seu coração ao Universo e diz “que se sente sereno”, ou seja, que o Universo em si mesmo lhe é indiferente, apenas é o que é e ele sempre foi o seu reflexo. Meursault refere muitas vezes que a morte faz a vida ser absurda. Esta ideia remonta à antiga Grécia e é rejeitada pela própria história de Sísifo. Não é o facto de Sísifo ser imortal que torna a sua vida absurda, mas a circunstância de estar condenado a uma existência de futilidade ao longo da eternidade. A eternidade

---

<sup>246</sup> Camus, Albert, *O Homem revoltado*, Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2003, p. 31.

surge ligada à inutilidade e ao tédio, no sentido de permanente realização da mesma tarefa dia após dia. O filósofo refere que não é possível pensar em absurdo maior do que uma vida preenchida por trabalho escravizante. A ideia de que a vida leva a algo é puro engano, defende Camus, e tal como nos ensina Eclesiastes no Velho Testamento, “esta é a vaidade das vaidades”. O que Sísifo e Eclesiastes à sua maneira oferecem é uma imagem da vida em que o homem tem as suas aspirações e realizações, alegrias e tristezas, mas que no fim tudo isso se reduz a *nada*. Há um outro sentido em que Camus atinge o seu alvo: a visão científica do mundo, a ideia de objectividade. A tese-base é a de que apenas a vida e a experiência pessoal contam. Se atendermos à perspectiva científica, o que é suposto desenvolver é uma visão objectiva, onde de certa forma nos devemos apagar. No entender do filósofo aquilo que interessa unicamente é a experiência pessoal. Existe ainda uma outra via que se aproxima do absurdo e que se encaixa na perfeição no mito de Sísifo: somos racionais e parte do que significa ser racional é questionarmos, colocarmos “porquês”. Mas o interessante e intrigante nas perguntas é que qualquer criança recorre abundantemente a elas: uma cadeia de explicações ou justificações sem fim, até que finalmente se chega a um beco sem saída onde se assegura que em última análise se age porque dá prazer ou porque traz felicidade e aí a questão final: qual a importância de ter prazer ou de querer ser feliz? Inúmeros filósofos, em particular de tradição cristã, questionaram a razão pela qual o prazer ou a felicidade deveriam ser o grande objectivo do ser humano. Para a ciência a felicidade última é o entendimento. Para Camus, ao contrário da visão de muitos filósofos do iluminismo, o Universo nunca nos dará satisfação, porque a verdade é que o absurdo está connosco, ele é esta confrontação entre as nossas exigências racionais e a indiferença do cosmos, e nesse contexto a razão em si mesma é fonte de dificuldades. Voltando ao *Mito de Sísifo*, uma interrogação deve ser respondida: como lida Sísifo com a questão do absurdo? O que faz dele herói? A obra pode ser interpretada de duas formas: a primeira, talvez a mais próxima do pensamento de Camus é aquela que defende que Sísifo fez da rocha “coisa” sua. Ele colocou-se dentro da sua tarefa e podemos imaginar Sísifo a empurrar a pedra até ao cimo da montanha, a apreciá-la, a estimar os seus vários contornos e marcas, a estudá-la e a admirá-la e até a divertir-se neste trajecto rotineiro diário. Entrega-se ao seu trabalho e por isso tem de ser considerado feliz – uma espécie de técnica sobre como ter prazer na realização de tarefas rotineiras. Na realidade, Camus procura advertir que se persistirmos em reflectir sobre aquilo que estamos a fazer e no tempo que falta para concluir uma dada tarefa, o

que fazemos acaba por ficar minado, ou seja, a reflexão envenena a experiência. A noção de racionalidade e de reflexão refere-se aqui à consciência e é importante perceber que para o autor a consciência não é uma *graça*, nem um ganho, mas antes um problema necessário para alcançar o absurdo da nossa existência. Sobre Sísifo afirma que a sua história só é trágica porque o herói é consciente (auto- consciente/reflexivo). Podemos imaginar, por exemplo, uma tartaruga virada ao contrário a tentar libertar-se indefinidamente e sem sucesso. Nada existe de absurdo nesta repetição, ela só se tornaria absurda se esse ser fosse consciente e tivesse consciência dela (repetição), assim como se tivesse conhecimento da futilidade da sua vida. A segunda resposta de Camus ao mito – talvez a mais difícil de aceitar – é a ideia de que Sísifo aceita a sua empreitada porque tem de desempenhá-la, mas fá-lo com ressentimento, ressentido com os Deuses que o condenaram e com o seu pai. Sentir que a sua vida é insignificante fá-lo rebelar-se contra todos eles.

Albert Camus tem uma noção de revolta diferente da que comumente se utiliza. O filósofo torna isso muito claro quando afirma que *revolta* significa recusa em continuar na direcção da crueldade: recusa das políticas da crueldade nos anos que se seguiram à Segunda Guerra. Sísifo rebela-se, mas o mais interessante é que não faz o que esperaríamos que fizesse, que seria largar a pedra e recusar-se a continuar. Ele permanece estoicamente a puxar a rocha, este é o seu destino, esta é a sua fé, mas enquanto o faz insurge-se, recusa-se a aceitar o absurdo que lhe foi imposto pelos deuses. O seu gesto é reactivo, uma forma de atribuir sentido à sua vida através da reacção, na rejeição de alguma coisa. Há uma forma de interpretar isto e Camus evidencia-o n' *A Queda*.<sup>247</sup> Nessa obra destaca-se a personagem Jean Baptiste Clemence, um nome com forte carga religiosa, evidente na personagem bíblica de João Batista e na ideia de clemência. A obra inicia-se com Clemence num bar em Amesterdão e aqui a localização geográfica não é casual. Podemos perceber que é uma cidade com uma curiosa e pitoresca geografia; se analisarmos cuidadosamente a cartografia da cidade é possível observar que além de se situar abaixo do nível do mar é também constituída por um conjunto de anéis que são os canais e que no meio se encontra o distrito da linha vermelha com os seus quarteirões, onde é possível ver os barcos-bares que Clemence gosta de frequentar: uma alusão aos círculos do Inferno e aos seus pecadores. Clemence *cai* da cidade-paraíso, Paris, para um lugar que parece estar muito próximo do Inferno.

---

<sup>247</sup> Algo que também Nietzsche tinha abordado anos atrás ao falar da moral do ressentimento.

Em Paris era um homem de sucesso, descrevendo a sua vida e o seu ser como estando perto da perfeição. Deste modo, somos levados a pensar que a mudança que lhe aconteceu se deveu a algum mal que fez e que está a ser punido desta forma (feito/consequência - crime/castigo). Este facto reporta-nos à tragédia da antiga Grécia e a Aristóteles sempre a tentar encontrar a falha trágica que torna a personagem de certa forma responsável pelo seu destino. Todavia Clemence descreve a sua vida como sendo um sucesso: era um advogado de defesa que dedicara a sua carreira a defender “viúvas e órfãos”, os muitos pobres, os que são facilmente enganados, aqueles que mesmo sendo culpados dos seus crimes não tinham qualquer hipótese no sistema legal. Era tão bom advogado que conseguia que fossem ilibados. Como advogado tinha uma posição nobre numa nobre profissão. Camus nunca deixa claro de onde provém o seu dinheiro mas é sabido que não é dos clientes pois eles não o têm. Fica evidente que o advogado tem dinheiro, guia carros desportivos, vive numa enorme casa na cidade, veste-se de forma elegante, é bem-sucedido com as mulheres e a sua vida social é preenchida. Nada de errado parecia haver com ele: tinha uma profissão notável, sucesso, um grande estatuto social, vivia exactamente como queria viver, era feliz, no entanto...cai. Se examinarmos a natureza da *queda* analisaremos algo importante sobre a vida humana, perceberemos o que motivou a mudança radical que operou na sua vida, porque desistiu dela, incluindo a sua carreira em Paris e acabou em Amesterdão: “agora sou juiz-penitente”.<sup>248</sup> Os motivos que apresenta são três: Primeiro, em Paris, envolveu-se numa pequena zanga de trânsito com um motociclista que o ofendeu e que lhe alterou o “temperamento”. A maioria das pessoas teria esquecido esta ocorrência no dia seguinte, mas isso não sucedeu com Clemence. Sentiu-se humilhado de uma forma que a maioria das pessoas não conseguiria entender. O segundo motivo ocorreu numa das sete pontes de Paris, no momento em que olha à sua volta por ter ouvido uma pessoa a rir, pensando ser ele a causa do riso, mas não tendo razões para pensar que alguém estava a rir-se dele. No entanto, a queda atinge-o: a ideia de que era objecto do ridículo. O terceiro facto é um pouco mais sério, mas mais uma vez não o suficiente para normalmente alterar por completo uma vida. Mais uma vez quando Clemence está a caminhar na berma de uma ponte em Paris, agora numa noite enevoada, passa por uma mulher e ouve atrás de si um corpo a cair na água, concluindo imediatamente que essa mulher se suicidou. A reacção racional ao avistar este acontecimento seria ajudá-la, talvez fazer um telefonema, no

---

<sup>248</sup> Camus, Albert, *A Queda*, Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2008, p.11.

entanto nada faz, apenas prossegue a sua caminhada silenciosamente e quando decide olhar para a água não vê nada, concluindo que nada havia a fazer. Este acidente final perturba-o e posto isto, encontramos-lo em Amesterdão. A nível literário, enquanto no *Estrangeiro*, escrito na primeira pessoa, percebemos através da mente da personagem aquilo que ela experiencia, na *Queda* verificamos que é escrito na segunda pessoa, ou seja, existe uma outra personagem no bar com quem Clemence fala e que tem ainda menos para dizer do que a maior parte dos interlocutores nos diálogos das obras de Platão, onde quase sempre se limitavam a dizer sim ou não a Sócrates. Aqui nem isso a personagem faz. Na realidade esta pessoa do bar com quem Clemence conversa é irrelevante, pois ele está a falar com o leitor e o que nos oferece é uma espécie de confissão. Meursault pensa pouco, reflecte pouco, enquanto Clemence não consegue parar de pensar. O peso da consciência torna-se uma doença, ele mal chega a apreciar o *gin* que está a beber ao longo da obra. Confessa-se, basicamente. Na verdade, toda a obra pode ser entendida como uma confissão, pois surge ligada à culpa. Mas qual a culpa que Clemence imputa a si próprio? Os três incidentes descritos não parecem ser suficientes para se sentir culpado; talvez o terceiro possa levar-nos a pensar que não foi bom samaritano, pois podia ter tentado salvar a mulher. Ainda assim toda a sua postura é a de um pecador e a obra apresenta-o como alguém que se confessa ao leitor. Contamos a história da sua vida mas não relata um a um os factos do seu passado, somente o erro da sua vida, o vazio da sua profissão, a hipocrisia nas suas supostas boas acções. Clemence julga-se a si próprio. Uma coisa que perpassa toda a obra é a instrução bíblica: “não julgues para que não sejas julgado”. A questão do juízo tem um papel fundamental neste livro, ao contrário do que ocorre na obra *O Estrangeiro*, porque Meursault nunca julga ninguém, não faz julgamentos morais. Clemence fá-los constantemente e em particular sobre si próprio. Afirma a sua hipocrisia, a sua dupla cara - a sua má-fé como dirá Sartre. Sempre pretendeu ser inocente na sua vida em Paris, mas agora compreende que é culpado. Como sedutor, encantador e bom contador de histórias, coloca uma espécie de espelho à frente do leitor e instiga-o a ver-se tal como é. Se não vir nesta personagem um erro fatal, ou uma acção fatal, se esta personagem que tinha tudo o que se pode desejar e ao mesmo tempo sentir que ela é inocente naquilo que relata, se esta personagem chega à conclusão que afinal era culpada, hipócrita, uma fraude, então o que deve o leitor pensar de si próprio? Quando relata o seu passado de proezas, pretende que o invejemos e ao mesmo tempo descreve a sua duplicidade para que sejamos tentados a ver as nossas próprias proezas/obras como

hipocrisia e perfídia. Existe aqui um truque filosófico que remonta a Platão e a vários filósofos da sua geração que assumem que todos os nossos actos são motivados pelo egoísmo e pelo interesse. Clemence fala como advogado dos explorados e de como os defendeu; por outro lado sugere que por detrás de uma enorme dádiva ao outro, sentia um imenso prazer em ser inocente no sentido de que não era acusado de nada nem por ninguém. Na sua vida descreve que mesmo quando era eloquente e generoso manipulava as pessoas e que o que fazia era odioso, falso. Isso mesmo fica visível quando logo depois de ter ajudado um cego a atravessar a rua tem para com ele o gesto de cortesia de acenar com o chapéu. Obviamente que tal aceno nada tinha a ver com a cortesia, era puro *show-off* para demonstrar à colectividade que era um bom homem. Este acidente ajuda a perceber como tal argumento particular funciona. Existe também uma descrição alternativa que provavelmente é ainda mais plausível: um homem que foi educado e criado na mais alta sociedade em que lhe foram ensinadas boas maneiras desde muito pequeno, como tirar o chapéu como cumprimento. No caso de Meursault parece ser um gesto automático de delicadeza, mas qual o motivo oculto naquele gesto? Haveria? Clemence faz uma auto-descrição, intitulando-se de hipócrita e fraudulento. Através dessa descrição manipula as suas memórias e nós naturalmente não temos forma de as confirmar. É a questão da má-fé: fazer o bem apenas porque parece bem, mas motivado pelo egoísmo e pelo politicamente correcto. Como nos ensina a personagem, não é possível conhecermo-nos. Ser sempre racional não só nos afasta da autenticidade como nos leva ao infortúnio e à tristeza. Todas as sensações por que passou – ter-se zangado, alterado – fizeram com que voltasse a sentir-se bem e orgulhoso de si próprio, como parecia sentir-se em Paris (simbolismo cristão: a queda no jardim do Éden). Amsterdão surge ao leitor como sendo o Inferno e Clemence parece estar no purgatório.

Elevando-nos a um nível filosófico, começamos a reflectir e a colocar a nós próprios a questão de qual é o sentido da vida e não obtemos resposta. O que Meursault faz é tornar reflexiva esta rebeldia e voltá-la para uma aceitação do que viveu antes: a experiência vivida e nada mais, não importando naquilo que resultou ou qual o fim. Sísifo, por outro lado, enquanto reflecte sobre o sentido da vida, joga-se ao seu trabalho e isto dá-lhe o sentido, mas ao mesmo tempo ressentido-se com os Deuses que o colocaram ali. Como afirma Nietzsche, dar um sentido à nossa vida só a destrói.

Camus, por seu turno, perspectiva a vida liberta de racionalidade, de objectividade e de calculismo. No *Estrangeiro*, Meursault é um herói absurdo. Continua

a haver um sentido para conseguirmos apreciar as tarefas que executamos, para gostar de cada momento que estamos a viver, mesmo que ele possa ser doloroso e entediante: a ideia de que mesmo levando uma vida ridícula podemos ser felizes revela que o papel da razão e da reflexão não fornece resposta. A noção de racionalidade está também ligada à inteligibilidade, à ideia de que compreendemos o Universo. Camus não dá muita atenção à ciência e por isso não está preocupado em dar explicações científicas. O Universo é absurdo não no sentido de que não compraz as nossas exigências morais, mas porque não satisfaz as nossas demandas. A vida tem imenso valor mas é banalizada pela morte, que a priva de significado (dualismo paradoxal) e a saída para o dilema da condição humana é a revolta. O não levar esta vida a sério, o não vivê-la ao limite, é suicídio filosófico.<sup>249</sup> Albert Camus rejeita explicações metafísicas e teológicas para a fundamentação da existência e do absurdo retira três efeitos: a sua revolta, a sua paixão, a sua liberdade. Para o filósofo, viver um destino é aceitá-lo em plenitude. Outro pensador que partilha esta ideia e que a vai multiplicar é Jean Paul Sartre.

#### **4.2. Condenados a uma liberdade absurda em Sartre**

Após o término da Segunda Guerra Mundial uma corrente filosófica intitulada de existencialismo emerge e com ela os conceitos de absurdo, angústia e realidade humana são reformulados. Tanto as ideias existencialistas como os conceitos citados já tinham sido referenciados no século XIX por Soren Kierkegaard, filósofo dinamarquês, mas foi Jean Paul Sartre, filósofo e escritor francês nascido em 1905, quem lhes deu um cunho doutrinal. Até à conferência de Sartre em 1945, com o título *O existencialismo é um humanismo* (posteriormente publicada em livro), o pensamento existencialista e mesmo o termo existencialismo ainda não tinham alcançado o grande público, o próprio Sartre tinha a noção que “a maior parte das pessoas que utilizam esse termo ficariam bem embaraçadas se o quisessem justificar.”<sup>250</sup> Livros volumosos como a obra-mestra de Martin Heidegger, *Ser e Tempo* (1927), escrito na Alemanha do turbulento período entre Guerras que retoma com novo fôlego a questão do ser; e *O Ser e o Nada* (1943) de

---

<sup>249</sup> Há outras formas de suicídio filosófico. Neste ponto Camus discorda dos seus colegas marxistas e comunistas, o que se relaciona com a defesa de crueldades e massacres, como é o caso de Estaline, quando apelava a uma sociedade irrealizável no futuro, uma sociedade utópica ou um futuro abstrato, em detrimento do viver agora. Acresce que Camus se distancia dos que, como Kierkegaard, procuram consolo numa esperança de essência religiosa, já que entende que o raciocínio absurdo presume a ausência total de esperança.

<sup>250</sup> Sartre, Jean Paul, *O Existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, 1986, p. 178.

Sartre, que tinha como tema central a liberdade e podia ser sintetizado na abstrusa frase “a natureza da consciência é simultaneamente, “ser o que não é e não ser o que é”<sup>251</sup>, eram estranhos e difíceis de compreender e pouco contribuíram para a clareza das ideias existencialistas. Simone de Beauvoir lembra que *O Ser e o Nada* “foi publicado pela Gallimard, mas só lentamente iria abrir o seu caminho; mal se falou do livro, que se vendeu pouco.”<sup>252</sup>

Em Agosto de 1944, poucos meses antes de findar a Guerra, a revista *Lettres Françaises* publicou um artigo de Jean Paul Sartre intitulado *República do silêncio*, onde este afirmava: “Nunca fomos tão livres do que sob ocupação alemã.”<sup>253</sup> Com este escrito polémico que aborda a remissão do povo de Paris à ocupação alemã, o filósofo francês pretendia revelar o absurdo que envolve a liberdade e a existência humana: o homem para se reconhecer livre e criador de valores precisa de ser aprisionado. Neste momento da história, como salienta Sartre, os franceses “tinham perdido todos os direitos, e, antes de todos os outros, o direito de falar.”<sup>254</sup> Esta situação-limite era para o filósofo francês fruto das circunstâncias de combater diariamente de forma atroz “sem fingimentos nem véus”.<sup>255</sup> Ou seja, a própria crueldade do inimigo tinha-os levado ao extremo da sua condição, obrigando-os a questionarem-se angustiosamente: “se me torturarem, aguentarei?”<sup>256</sup> Vivendo momentos de crise, revela-se urgente a necessidade de uma actualização das estruturas mentais e ontológicas em relação ao tempo universal em que se vive. O problema da liberdade era aqui colocado bem como o conhecimento que o homem tinha de si próprio, uma vez que “uma só palavra era bastante para causar dez, cem prisões”.<sup>257</sup> Neste sentido, Sartre pergunta: “Esta responsabilidade total na solidão total não será o próprio desvendamento da nossa liberdade?”<sup>258</sup>

Durante as Guerras a vida tinha sido árdua para a maior parte dos países. Alguns chegaram a ser ocupados pelas forças alemãs. Um bom número de europeus juntou-se à resistência, outros foram colaboracionistas e traíram amigos para se manterem vivos. Os combates nas ruas eram uma constante, a fome abundava, as pessoas desapareciam sem deixar rasto, os judeus eram exterminados. Apenas depois de os Aliados terem

---

<sup>251</sup> Sartre, Jean Paul, *O Ser e o Nada*, 6ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 122.

<sup>252</sup> Beauvoir, Simone, *La Force de l'âge A força da idade*, 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 352.

<sup>253</sup> Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971, p. 11.

<sup>254</sup> Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971, p. 11.

<sup>255</sup> Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971, p. 11.

<sup>256</sup> Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971, p. 12.

<sup>257</sup> Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971, p. 13.

<sup>258</sup> Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971, p. 13.

derrotado a Alemanha se entendeu que era tempo de começar tudo de novo e de reflectir intimamente sobre o tipo de sociedade que deveria existir. A guerra tinha afectado todos e tinha despertado o mundo para as questões centrais da filosofia: “Será que Deus existe?”, “Qual é o sentido da vida?”, “É legítimo fazer sempre aquilo que os outros estejam à espera que eu faça?”. A citada conferência realizada por Sartre surge no sentido de esclarecer estas questões sobre a existência e também para responder aos vários ataques que estavam a ser-lhe movidos por pensadores católicos e marxistas. Foi realizada em Paris, um ano depois da sua libertação e já muito próximo do fim definitivo da Guerra. Tal como descreve Bernard-Henry Lévy, figura reconhecida da chamada “Nova Filosofia”, que ficou famosa por condenar de forma veemente o desempenho dos chamados “intelectuais de esquerda”, que Sartre tanto inspirou, na sua “biografia intelectual” sobre o filósofo francês:

*Sartre tem quarenta anos. Já escreveu dois curtos tratados de fenomenologia e um romance, A Náusea, que começou por ser recusado pela Gallimard. Acaba de sair de uma guerra menos desonra do que se dizia, mas também menos gloriosa do que sonhara. Ora eis que O Ser e o Nada é subitamente publicado, logo seguido por Os Caminhos da Liberdade, impondo o seu autor com uma autoridade extraordinária na cena parisiense durante a Ocupação e, posteriormente, na época da Libertação.<sup>259</sup>*

A sua palestra teve uma enorme afluência de pessoas, apesar de ele ter confessado a Simone de Beauvoir “que não simpatizava nada com aquelas pessoas que em 45 se apinhavam na [sua] conferência”, chegou mesmo a haver mulheres que se “esmagavam e que desmaiaram”, algo que ele qualificou de ridículo.<sup>260</sup> Neste momento a França vivia uma enorme efervescência e curiosidade no que dizia respeito às ideias de Sartre que até aí tinha aparecido apenas episodicamente na imprensa e nas revistas francesas. Este esclarecimento da sua posição filosófica dado ao público francês acabou por revelar-se como um autêntico manifesto existencialista, apesar de esta não ter sido a sua vontade. A maior parte dos leitores que se aproximaram do existencialismo e de Sartre, no final dos anos 40, foram leitores do *Existencialismo é um Humanismo*.

Para se conseguir compreender o impulso que a vida de Sartre levou no final da Segunda Guerra Mundial é fundamental perceber as duas grandes forças

---

<sup>259</sup> Henry Lévy, Bernard, *O século de Sartre*, Lisboa: Quetzal Editores, 2000, p. 19.

<sup>260</sup> Beauvoir, Simon, *A cerimónia do adeus*, Lisboa: Bertrand Editora, 1986, p. 157.

filosóficas/ideológicas que na altura se esgrimiam pela conquista do corpo e da alma dos franceses. Por um lado, havia a força da tradição dos pensadores católicos franceses e do outro lado o entusiasmo dos marxistas que estava a despontar em toda a França. Saíram muito enfraquecidos os católicos em função da igreja católica ter colaborado com a Ocupação, e o governo do Marechal Pétain na então intitulada França de Vichy, por ter sido politicamente subserviente à Ocupação Nazi. A presença do pensamento marxista em França até à II Guerra Mundial era quase insignificante, apenas cingida a manuais, não havia um pensador especializado nas ideias de Karl Marx. O encanto do marxismo deve-se à vitória da U.R.S.S. na Guerra. Uma parte da população francesa estava-lhe muito agradecida, porque durante os terríveis anos da Ocupação havia sustentado uma Guerra de vida e de morte, de resistência total contra o nazismo. A população europeia sabia o elevado custo material da II Guerra Mundial para a URSS—tinham sofrido 7 milhões de baixas nas suas fileiras sem contar com a população civil, enquanto por exemplo os E.U.A. tinham perdido 293 mil homens. A U.R.S.S. saiu com enorme prestígio, o partido comunista apresentava-se como o partido dos fuzilados, porque as SS (Gestapo) não tinham misericórdia quando capturavam um comunista. Isto fez com que muitos franceses se deixassem fascinar pelo marxismo, até porque este apareceu como uma ideologia heróica, ou seja, como a única que realmente tinha enfrentado as forças nazis. Aos poucos a sociedade francesa foi sendo dividida ideologicamente entre estas duas forças, acabando por gerar imensa polémica. Os católicos queriam recuperar a sua respeitabilidade e os marxistas queriam conquistar a sua posição no Ocidente da Europa no novo cenário político que acabou por se abrir após a vitória da U.R.S.S. Assim, o partido comunista, que não tinha até então grande expressão, em França passou a usufruir de muita influência. Sartre vai afastar-se do marxismo, uma vez que para este filósofo existencialista o que conta é a vontade/decisão individual. Na visão marxista o individuo é parte de uma engrenagem de uma luta titânica de classes, travada a nível universal, e os desejos, os gostos e os dramas pessoais de cada um perdem significado perante a Guerra civil universal e perante a luta do proletariado contra o capitalismo. Mais tarde Sartre iria aproximar-se do pensamento marxista. Distancia-se também do catolicismo pois segundo o existencialismo ateu, Deus não existe, por isso o homem é o único responsável pela sua existência. Defende que em primeiro lugar o homem existe e que só depois define a sua essência: à partida o ser humano não é definível, porque ele é nada, só se define com a sua acção, com as escolhas que faz, com a forma como põe em prática a sua liberdade.

Tal como Camus já tinha referenciado:

*O que interessa não são tanto as descobertas absurdas. São as suas consequências. Se tivermos a certeza destes factos, que devemos concluir, até onde devemos ir para não sofismar coisa alguma? Será preciso morrer voluntariamente ou, ter esperança apesar de tudo? É necessário, porém, antes de mais, o mesmo recenseamento rápido no plano da inteligência.<sup>261</sup>*

Esta lógica absurda, fundada na contingência absoluta, condena o ser humano a ser livre uma vez que nada é dado à existência humana. Temos de escolher sempre o que fazer e o que pretendemos ser dentro das circunstâncias naturais ou históricas em que vivemos, apesar de este “fazer” estar sempre condenado à angústia. Em função da constituição do absurdo, da tomada de consciência diante da absurdidade, o ser humano tem de se posicionar perante a sua condição. Nesse sentido não importa o que nos acontece, mas aquilo que fazemos com o que nos acontece. Não há forma de nos escudarmos ou de nos justificarmos perante a experiência do absurdo, temos de vivê-la dentro desta lógica: presos na contradição e no abismo que existe entre nós e os nossos corpos – precisamente as duas práticas do absurdo que unem Camus e Sartre. Ambos procuravam efectuar uma ontologia fenomenológica do ser humano, ou seja conhecer a forma como ele conhece o mundo e a maneira como o mundo é. Sartre acaba por concluir que existe uma ligação essencial entre a consciência humana e o mundo e que desta junção resulta a experiência da náusea e a consciência de que a existência é absurda em função da fissura resultante entre essa mesma consciência e a opacidade dos objectos conhecidos no mundo. Sartre decide que contra a absurdidade deve-se responder com um apego redobrado à vida e que a angústia não deve ser interpretada como um obstáculo mas como uma centro de acção que deve orientar e tornar possível a existência autêntica do ser. A angústia a que Sartre faz referência é própria daquele que assume a responsabilidade de actuar e decidir por ele e pela humanidade inteira. Nesse compromisso o homem vê-se aprisionado e pressionado a dirigir um bom modelo que a humanidade aceite, daí que Sartre na sua palestra *O Existencialismo é um Humanismo* fale num humanismo existencialista:

*Humanismo, porque recordamos ao homem que não há outro legislador além dele próprio, e que é no abandono que ele decidirá por si; e porque mostramos que isso se não*

---

<sup>261</sup> Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d, p. 28.

*decide com voltar-se para si, mas que é procurando sempre fora de si um fim – que tal libertação, tal realização particular – que o homem se realizará precisamente como ser humano.*<sup>262</sup>

Para Sartre a dor é a angústia de existir. Somos seres mortais e a produção da angústia reside no facto de estarmos numa situação em que não dominamos nem o princípio nem o fim do processo. Na maior parte das vezes precisamos elaborar um projecto que nos livre dessa ameaça constante e nesse sentido a consciência é tentada a fugir da angústia, o que

*...Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer.*<sup>263</sup>

Muitas vezes o homem mente a si mesmo e cai na má-fé. Mais do que uma mentira pontual é uma postura face à existência que consiste em negar a sua liberdade apelando para uma forma qualquer de determinismo natural ou social onde constrói uma existência positiva. Mas por muito que se tente encobrir o absurdo da existência ele espreita a cada esquina e todos acabam por senti-lo:

*...pode julgar-se um homem dizendo que ele está de má-fé. Se definimos a situação do homem como uma escolha livre, sem desculpas e sem auxílio, todo o homem que se refugia na desculpa das suas paixões, todo o homem que inventa um determinismo é um homem de má-fé...a má-fé é evidentemente uma mentira, porque dissimula a total liberdade do compromisso.*<sup>264</sup>

O encontro com o real e a obrigação de estar sempre a decidir (a própria recusa de decidir é já uma decisão) são geradores de angústia e de trauma. Ao não encontrar racionalidade no mundo e ao deparar-se com o absurdo da existência o homem volta-se para si mesmo. Esta questão é muito própria, porque é o próprio sujeito da questão que vai ser o próprio objecto da mesma. O homem interroga-se a si próprio e constitui-se a si mesmo como um problema. Obviamente estes problemas surgem com maior

---

<sup>262</sup> Sartre, J.P., *O Existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, 1986, p.234-235.

<sup>263</sup> Sartre, J.P., *O Existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, 1986, p. 182.

<sup>264</sup> Sartre, J.P., *O Existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, 1986, p. 225.

intensidade em alturas de crise. Todos os seres vivos têm um fim, mas só o homem vive toda a sua vida com a consciência que esta é finita. A questão do sentido da vida diz respeito à sua orientação e à sua finalidade. Como é que devemos viver? A vida merece a pena de ser vivida? Qual o interesse? Será que vale o esforço? A filosofia existencialista pretende dar uma resposta à questão do sentido da vida. O ponto de partida da filosofia de Sartre parece ser a náusea, que é um verdadeiro sentimento ontológico; é ela que revela a contingência do ser das coisas. Dos vários romances de Sartre, é precisamente *A Náusea* e *Entre quatro paredes* que provavelmente melhor acentuam o absurdo de contingência. Apesar de ter escrito ensaios filosóficos, são os seus trabalhos de ficção que melhor exibiram a sua filosofia na *praxis* humana e que mais atraíram e a tornaram acessível ao grande público após a guerra. Nos seus romances é possível experimentar aquilo que ele apresenta, ao mesmo tempo que se opta pela posição que se considera mais ajustada à necessidade de cada um. A frase que provavelmente melhor sumariza isto encontra-se na sua peça *Entre quatro paredes* apresentada ao público em 1945: “ Não há necessidade de grelhar, o inferno são os Outros”<sup>265</sup> e a ocorrência mais emblemática ocorre na *Náusea*. Aqui, o escritor Antoine Roquentin decide ir viver para Bouville com o objectivo de escrever a biografia do Marquês de Rollebon, uma personagem ilustre da cidade. Roquentin vai-se desencantando progressivamente não só com a tarefa que tinha em mãos mas também com a sociedade que o envolve. Esta aversão pelas pessoas que o cercam e pela cidade é descrita por Roquentin como sendo uma náusea e começa a ser atormentado pelas reflexões que faz pela falta de sentido da sua própria existência. O episódio mais simbólico ocorre quando, na biblioteca que frequentava da cidade, se encontra com a personagem Autodidacta (o seu nome nunca é referido) - alguém que tem sede de saber mas não sabe como chegar a este saber. Passa os dias a ler uma grande enciclopédia por ordem alfabética, acabando por aceder a um conhecimento fragmentado pois nunca junta os conceitos.<sup>266</sup> Sentados à mesa, o Autodidacta que se auto-intitula de humanista, tenta, em vão, impedir que Roquentin mate uma mosca que pousa na mesa e de seguida questiona-o sobre o porquê de ter agido daquela forma. Roquentin, serenamente explica:

---

<sup>265</sup> “Pas besoin de grill: l’enfer, c’est les Autres.” In: Sartre, Jean Paul. *Huis clos*, Paris: Éditions Gallimard, 1947, p. 93.

<sup>266</sup> “(...) acabo de perceber qual é o método do Autodidacta: vai-se instruindo por ordem alfabética (...) Vai agora na letra L. Do J passara ao K, do K passou ao L. Saltou brutalmente do estudo dos coleópteros para o estudo da teoria dos quanta, duma obra sobre Tamerlão para um panfleto católico contra o darwinismo: nunca se atrapalhou.” In: Sartre, Jean Paul, *A Náusea*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976, p. 43.

-“Era um favor a prestar-lhe.”<sup>267</sup> Através de Roquentin, Sartre pretende dizer-nos que existir sem significado para si mesmo e para os outros é absurdo. O estar condenado a existir é algo difícil de suportar sem uma forte dose de absurdo e de náusea. É esta questão que Sartre vai dar continuidade em *Entre quatro Paredes*. O cenário da acção da peça é o inferno e as três personagens que nele intervêm estão mortas. Neste inferno é sempre dia, portanto as personagens dormem, estão num quarto fechado de onde julgam não poder sair e estão condenadas a conviver umas com as outras. Sartre é ateu, não acredita nem no céu nem no Inferno, nem num depois da morte, portanto recorre a um certo tom irónico na narração da história. Para o filósofo a vida humana não tem sentido. O absurdo do mundo é total pela sua constante possibilidade. Cabe unicamente ao homem dar um sentido à sua vida. Segundo Sartre, o homem está condenado a ser livre da mesma forma que projecta tornar-se deus ao escolher o seu destino. O poder de escolha de cada um é ao mesmo tempo uma liberdade e uma prisão pois a escolha apesar de flexível é obrigatória: o homem inventa Deus e o Diabo para superar este carácter contingente da existência.

As três figuras estão *Entre quatro paredes*, fundadas na incompatibilidade entre si. Ao perceberem a situação em que se encontram passam a pressionar-se umas às outras para assumirem os motivos que as levaram ao inferno. Tendo como base as revelações feitas pelas personagens, é possível perceber que cada uma delas teve liberdade para determinar o rumo da sua vida. A partir do momento em que tais personagens se encontram, descobrem a dificuldade da convivência e questionam a ausência de liberdade do local onde estão, pois parece impossível sair. Após um período de tempo, percebem que têm liberdade para realizarem o que quiserem dentro do quarto, mas entram em conflito umas com as outras por quererem agir de maneiras distintas. O homem do grupo, Garcin, considerou-se sempre um herói. De facto passou a sua vida escondido sob um nome falso num país sul-americano, na resistência a um governo totalitário. É também uma espécie de libertino e possuidor do defeito de ser particularmente cruel para com as mulheres e em especial com a sua mulher. A sua situação é a de que antes de morrer foi preso e nessa detenção em que estava a fugir da polícia, no momento em que se preparava para ser executado deixou-se cair em lágrimas e tal como uma criança pediu clemência aos seus executores, a antítese de um herói, e logo a seguir foi morto. A questão que o atormenta é a dúvida sobre se é covarde ou

---

<sup>267</sup> Sartre, Jean Paul, *A Náusea*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976, p. 131.

herói. Esta é uma questão que fascina quando pensamos no nosso derradeiro momento de vida. A forma como a pessoa morre é definidora da sua vida? Ou será um momento igual a todos os outros? Por exemplo, será que o arrependimento no último minuto de vida pode absolver toda uma vida? Por um lado Garcin viveu 30 anos de heroísmo indiscutível, por outro lado existe esta morte envolta num pranto de covardia. Então quem ou que é ele? Enquanto estamos vivos, enquanto temos uma palavra a dizer na vida não somos nada, ou seja, na linguagem sartriana, só quando morremos passamos a ser pura facticidade, passamos a ser algo, e a questão para Garcin é: o que sou, covarde ou herói? Parte da intriga da peça passa pelo facto de por um lado termos uma personagem que está morta mas que ao mesmo tempo reflecte e socializa com duas personagens femininas, Estelle e Inés, para tentar decidir quem é. Quando sente que está a ficar dependente do afecto de Estelle, tenta destruí-la. Ela é uma mulher da alta sociedade que procura manter um diálogo mas preocupa-se com o incómodo que pode causar em Garcin. Inés, funcionária dos correios, lésbica, é a mais propensa a actuar da maneira que quiser. É agressiva e admite a sua culpa sem remorsos, é a única dos três que não age de má-fé, que não procura alibis para justificar as suas acções. É movida pelo ódio e goza sem piedade com o sofrimento dos outros. A certa altura a homossexualidade desperta em Garcin a atenção por Estelle e por alguns momentos perde o controlo sobre si mesmo. Com o argumento das divergências Garcin acaba por conseguir que a porta do quarto seja aberta e descobre que apesar de livre para sair dali estará permanentemente cativo das suas escolhas tal como foi na instante da sua morte. O livro explora o limite da liberdade do ser humano. No quarto, todos sabem que gozaram da sua liberdade para enveredar numa série de comportamentos incorrectos e que agora são cativos em virtude dessa mesma liberdade.

Não há nenhuma justificação para a existência de um abismo intransponível entre o desejo humano de felicidade, de querer viver e poder concretizar projectos e a realidade com que se confronta: sofrimento, injustiça e inevitabilidade da morte. Deste modo é possível afirmar que a absurdidade que está implícita em Sartre ocorre com o surgimento da existência humana que “marca assim uma queda, um buraco no ser, uma interrogação ao ser, uma vitória da nada (...) uma plenitude de morte.”<sup>268</sup> Para Sartre é a consciência da inadequação entre as nossas aspirações e a nossa fragilidade que faz surgir o absurdo e a negação do sentido da vida (nihilismo). Virgílio Ferreira, um

---

<sup>268</sup> Mounier, Emmanuel, *Introdução aos existencialismos*, Lisboa: Livraria Morais Editora, 1963, p. 62-63.

pensador com um estilo muito diferente de Sartre, partilhava as suas ideias no que dizia respeito à não existência de um propósito que dê sentido à vida, considerando-o um dos principais factores da infelicidade humana.

### 4.3. O absurdo do exílio cósmico do homem em Vergílio Ferreira

*Alucina-me o absurdo como um labirinto:*

*como ser eu nos outros?*

Vergílio Ferreira

No panorama filosófico europeu do século XX, sobretudo a partir da II Guerra Mundial, dá-se a transferência do absoluto do ser espiritual para a vivência, ou seja, para a existência, ponto crucial de reflexão. Em Portugal o existencialismo não terá tido a relevância que assumiu noutros países, com excepção das obras de autores como Raúl Brandão, Delfim Santos, Eduardo Lourenço, entre outros. Em Vergílio Ferreira (1916-2006) a tarefa primordial reside na atormentada busca de sentido(s) para a existência, assente numa vertente agnóstica e numa solitária meditação sobre a tragicidade do destino humano. No início da década de 40 o autor desenvolve a sua actividade literária sob o signo do neo-realismo (*O caminho fica Longe*-1943; *Onde tudo foi morrendo*-1944; *Vagão J*-1946), percurso que só se pode compreender tendo em consideração a arbitrariedade reinante no Portugal de então, concretizada no abismo entre ricos e pobres, opressores e oprimidos. Todavia é o próprio escritor que nessa altura já se dá conta de que as suas preocupações não se restringiam a um interesse colectivo: "Eu entrei no neo-realismo, ou seja, na arte social, como quem entra para o convento, quer dizer, pela abdicação. Recordo o meu primeiro livro e por entre o doloroso infantilismo, reconheço agora que o que então já me preocupava era outra coisa".<sup>269</sup> Esta perspectiva de evolução esboça a sua passagem à temática existencialista: "Do interesse «colectivo» (referido preferentemente a uma problemática socio-económica) não passei (...) para um interesse individual, mas, digamos, um «colectivo» de outra ordem: «o homem»".<sup>270</sup> Como escreveu Eduardo Lourenço em *Mudança* (1949) altera o "futuro do seu autor,

---

<sup>269</sup> Ferreira, Vergílio, "Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Para un autoanálisis literário", in *Antropos*, nº101, 1989, pp.8-9.

<sup>270</sup> Ferreira, Vergílio, *Um escritor apresenta-se*, apresentação e notas de Maria da Glória Padrão, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981, p.100.

como um romance ainda escravo do passado que ele ajudaria a sepultar (...) livro que abre caminho da sua própria construção, caminho que é de ruptura ou, em todo o caso, desconfiança em relação à luz excessivamente clara que banhava o nosso universo romanesco (...) e que abriu as portas para paragens cada vez mais desoladas e exaltantes."<sup>271</sup> E se é ponto assente que esta obra mudou o percurso de Vergílio Ferreira, também o é o facto de tal viragem a nível temático se dar clara e indiscutivelmente com *Aparição*. Menos consenso existe quanto a uma divisão da obra do escritor em fases. A título demonstrativo e exemplificativo podem apontar-se Nelly Novaes Coelho e Georg Rudolf Lind: enquanto a primeira divide a obra em três estádios (neo-realista, de 1943 a 1946; existencialista, de 1949 a 1956; transição do romance existencial para o romance-ensaio a partir de 1959, mais próximo de um existencialismo heróico à maneira de Malraux), o segundo acrescenta uma quarta fase: aquela que concilia o romance-ensaio com o romance auto-biográfico<sup>272</sup>. Tal faseamento, contudo, esbarra – em certa medida – na não aceitação de rótulos por parte do escritor, que em *Espaço do Invisível* tão só afirma muito dever à temática existencial. Além disso, é notório que Vergílio Ferreira se aproxima de Merleau-Ponty, e portanto, da fenomenologia, quando reflecte sobre o corpo como subjectividade<sup>273</sup>:

*Sou o pé que anda, a mão que prende, o olhar que vê. Mas posso «sair deles», perspectivá-los, e ser então alguém que anda com o pé, ou prende com a mão, ou vê com os olhos (...) Mas aí mesmo há uma parte de mim implicada nas partes do meu corpo que observo e assim, enquanto sei que sou alguém que anda com os pés, e os pés portanto se me distanciam no acto de os observar, estou sendo também esses pés que andam no instante em que os vejo andar (...)*<sup>274</sup>

Vergílio Ferreira afirma o homem como um valor que permanece entre tudo o que vai ruindo, opondo-se a uma visão do mundo perspectivada fora do *eu* e em total

---

<sup>271</sup> Lourenço, Eduardo, in "Mudança", 3ª edição, Lisboa: Portugália Editora, 1949, pp. IX-X.

<sup>272</sup> Lind, Georg Rudolf, "Homenagem a Vergílio Ferreira / Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira", in: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio nº90, Mar. 1986, p. 35-46.

<sup>273</sup> Ferreira, Vergílio, in *Conta-Corrente* 5, p.430 e *Conta-Corrente* 1, p.295.: "Eu sou o meu corpo." O corpo é a realização de um espírito". É ele, o corpo, que nos remete para a nossa condição finita, mas "na profundidade de nós o nosso eu é eterno (...). O corpo é subjectivo, vive-se de dentro para fora e é por isso que a morte nos surpreende".

<sup>274</sup> Ferreira, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Lisboa: Portugália, 1969, p. 283.

indiferença, num puro efeito de jogo: "pulverização dos valores, da História, de nós próprios, esse o sinal do tempo que se nos ergue."<sup>275</sup>

No entender de Eduardo Prado Coelho:

*o ponto fulcral do romance de Vergílio Ferreira é a impossibilidade de recomeçar a contar uma macro ficção (...) O livro distribui-se entre dois espaços: o espaço de uma aldeia, que é apenas a carcaça de uma narrativa impossível e o lugar mítico de uma infinidade de micronarrativas e o espaço da praia inteiramente disposto para a inclusão incessante da escrita.*<sup>276</sup>

Rompeu Vergílio Ferreira com o modelo tradicional do romance, não só porque fragmentou a estrutura ficcional e o sujeito romanescos, como optou pela prevalência do discurso e não da acção. Com efeito, a exemplo de Albert Camus, Jean Paul Sartre e Gabriel Marcel, entre outros, utilizou muitas vezes a ficção, designadamente sob a forma de romance ou de conto, por tentar aí conservar a vida pessoal, o *eu* e a sua (do *eu*) história concreta, tão cara à filosofia da existência. Esta abordagem filosófica do real é a recusa da razão como estruturadora e por conseguinte o escritor parte do espanto de existir, do que se vai sendo, o que supõe a liberdade e implica escolha, escolha a ser efectuada de modo autêntico ou inautêntico.

Vergílio Ferreira recusa-se a ter uma intervenção conceptualizadora, voltada para o pensamento abstracto, já que se centra no fluxo da vida interior e defende que "Toda a ideia é do sangue, não do cérebro."<sup>277</sup> As suas obras mergulham na aldeia, na serra, no regresso às origens. Como escreve Gavilanes Laso<sup>278</sup>, quando deparamos com os entes de ficção virgilianos:

*vemo-nos por um lado, solitários, enclausurados e limitados e, por conseguinte, estimulados a um monólogo cada vez mais insistente: celas, salas vazias, casas isoladas e desabitadas, capelas, aldeias abandonadas, prisões, bibliotecas, lar de idosos. Mas, por outro*

---

<sup>275</sup> Ferreira, Vergílio: "Do eu, etc.", *Colóquio Letras*, 19, Maio-1974, p.15.

<sup>276</sup> Coelho, Eduardo Prado. In: *Revista Colóquio/Letras*. Notas e Comentários, nº54, Mar. 1980, pp. 61-62.

<sup>277</sup> Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora, 1996, p. 234.

<sup>278</sup> Para Gavilanes Laso "V. Ferreira é, sem dúvida, o mais representativo romancista português, herdeiro desse instante de fusão filosófico-literária no qual a literatura começou a fazer -se metafísica com Dostoiévsky e a metafísica começou a fazer-se literatura com Kierkegaard." In: *Vergílio Ferreira e o romance existencialista*", Gavilanes Laso, *Mathésis*, 6 1997, p. 208.

*lado, estas mesmas personagens estão sempre seduzidas instintivamente pelas alturas, pela visão da totalidade (...) e pelo desejo de alcançar tudo o que é inexplicável, contraditório, absurdo e misterioso (...). Por um lado, o desejo de reintegrar o homem nos seus limites e, subsequentemente, procurar-se a si mesmo; por outro lado, o desejo de transcendência para o ilimitado, do antes na memória das origens, e do depois numa esperança sem objecto. Esta espécie de paradoxo responde às duas características essenciais da condição humana: morte e desejo de imortalidade.*<sup>279</sup>

A concepção do Espaço e do Tempo no autor está ligada à consciência do *eu*<sup>280</sup>, à presença deste a si mesmo, à sua vivência profunda: "Na intimidade de nós, o tempo não tem acesso, fica fora entretecido com a consumpção do mundo. Na intimidade de nós há apenas o absoluto da duração, tempo sem tempo, presente que não passa, imobilidade sem mais"<sup>281</sup>. O Tempo pertence, pois, à ordem do criado, do finito, enquanto a eternidade é da ordem do mistério incontornável.<sup>282</sup> Diferentemente de Levinas, para quem o Tempo é a relação do sujeito com o outro<sup>283</sup>, para Vergílio Ferreira o *outro* não entra nessa vivência, vivência que afirma ser *como* uma experiência mística. Em *Conta-Corrente* escreve: "Entardece devagar. O ar é imóvel, as copas altas dos pinheiros têm um ar deslumbrado de luz (...) Tudo isto é belo e efémero e irrepitível. Nunca mais. Amanhã será outra tarde, outro sol. E serei eu outro com eles".<sup>284</sup>

O real vivido é transfigurado pela memória, aspecto central na obra de Vergílio Ferreira, atravessada pelos cenários abertos e imponentes da montanha, pelo tempo e pelo espaço mítico (aldeia serrana):

*A memória fácil do homem é apenas a sua recordação. Ela começa para cada um de nós naquilo que desde a infância lhe referenciou a vida. Mas a outra, a memória pura e que é apenas a vertigem das eras, eco de uma voz que transcende os limites do tempo, recuperando-se talvez aí, nesses pontos de referência, instala-nos todavia, porque o momento é de milagre, num passado e num futuro sem limites,*

---

<sup>279</sup>Vergílio Ferreira e o romance existencialista", Gavilanes Laso, *Mathésis*, 6 1997, p. 208.

<sup>280</sup> Trata-se de um "eu" solitário. É-o para se dar todo à contemplação do mistério que a tudo transcende.

<sup>281</sup> Ferreira, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Lisboa: Portugalia, 1969, p. 93.

<sup>282</sup> "Na realidade, o passado, o presente e futuro são constituições secundárias do tempo fundamental que é o estarmos sendo como um puro presente, donde a tríplice ek-stase temporal se irradia. O passado e o futuro formam uma rede de intencionalidades para o antes (retenção) e para o depois (protenção)-segundo a terminologia husserliana- a partir de um puro presente que em rigor não é presente, porque é o puro estar-se sendo." In: Ferreira, Vergílio, *Da Fenomenologia a Sartre*, Lisboa: Presença, 1978.

<sup>283</sup> Levinas, Emmanuel, "Le temps et l'autre", 17, *PUF*, Paris, 1985.

<sup>284</sup>Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente* (CC1), Lisboa: Bertrand, 1980, p.356.

*reinventa-nos um acorde único, essa música milenária de estrelas e de nada, abre-nos à aparição da vida onde somos um breve ponto perdido, e a memória é assim uma pura vibração para os quatro cantos do mundo, uma pura expectativa de uma interrogação submersa.*<sup>285</sup>

A reflexão sobre o Tempo está interligada ao tema da morte. É vivendo o presente que se tem consciência da morte e da contingência da vida, quer dizer, do absurdo da existência. Embora reconhecendo ser mais fácil com uma transcendência divina, seria contudo mais absurdo ainda movermo-nos nela. E para resolver este absurdo “há várias formas (...) sendo a mais fácil precisamente a mais estúpida, que é a de ignorá-lo”. Mas, escreve, “se é a vida que ao fim e ao cabo resolve todos os problemas insolúveis – às vezes ou normalmente, pelo seu abandono – nós podemos dar uma ajuda”, e esta ajuda consiste “em enfrentá-lo e debatê-lo até o gastar...”, porque “tudo se gasta: a música mais bela ou a dor mais profunda.”<sup>286</sup>

Para que o homem usufrua em plenitude a sua liberdade é preciso que Deus morra, razão pela qual a dignidade do primeiro e a existência do segundo são, para o herói virgiliano, inconciliáveis: "Derrubar o deus do altar. E depois, o altar. E depois a memória dele. E tudo ficar como se não. Derrubar o sinal e o signo. O visível e o invisível."<sup>287</sup> Apesar disso, é duvidoso que o escritor se avoque de ateu, como afirma Eduardo Lourenço:

*Não sei em que texto Vergílio Ferreira assume o seu processo reflexivo como discurso rigorosamente ateu (...) Os textos de Vergílio Ferreira estão cheios da palavra «Deus». Outros preferem falar a seu respeito de cristianismo sem Deus (...). Na verdade, a sua particular versão da morte de Deus só tem de análogo com a de Nietzsche a recusa cabal de um além-mundo, de uma transcendência objectivada como linha de fuga do destino humano.*<sup>288</sup>

"Deus está morto *porque sim*"<sup>289</sup> e esta ausência/morte, fez nascer um *eu* agora solitário no mundo, mundo sem sentido, vazio. "Deus não é um ídolo sonhado a ouro e a incenso, diante do qual nos sintamos redimidos pela renúncia e esquecimento, mas é antes o espelho da interrogação original que nos veio no sangue. O espelho quebrou-se,

---

<sup>285</sup> Ferreira, Vergílio, *Carta ao futuro*, Lisboa: Bertrand, 1985, p.28.

<sup>286</sup> Ferreira, Vergílio, *Um escritor apresenta-se*, Lisboa: INCM, 1981, p.111.

<sup>287</sup> Ferreira, Vergílio, *Signo Sinal*, Lisboa: Bertrand, 1979, p.149.

<sup>288</sup> Lourenço, Eduardo, "Vergílio Ferreira-Do alarme à jubilação", in *revista Colóquio Letras*, nº90, 1986, p. 28.

<sup>289</sup> Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora, 1996, p.46.

a interrogação ficou."<sup>290</sup> É a morte que transforma a vida em *destino*, destino que se contrapõe ao que Malraux apelidou de um *anti-destino* (a arte). A morte é uma das faces do paradoxo da condição humana, sendo a outra a transcendência do homem ao absoluto: " Há a violência de sermos, a flagrância absurda de existirmos, de nos mover o necessário e o eterno (...) Há a evidência igual de se ser um acaso sem importância".<sup>291</sup> Expressando o antropocentrismo, Vergílio Ferreira entende que é preciso devolver ao homem a dignidade usurpada, a de ser senhor do seu próprio destino:

*Então olhei à volta, sentei-me no centro de mim. Terrível e poderoso, da imensidão dos séculos, a força realizada nas realizações dos homens, convergindo para mim, eu o centro, princípio e fim, alfa e ómega, é assim que vem nos livros sagrados. Porque eu é que fiz, faço tudo.*<sup>292</sup>

O ser humano inventou o mistério e não cessa de querer explicá-lo, o que é paradoxal: "o aparecimento do homem trouxe com ele a fatalidade do *como* e *porquê*. Assim ele inventou o mistério e levou o resto da vida a tentar explicá-lo (...) É uma obsessão absurda."<sup>293</sup>

Vergílio Ferreira, "sem tentações psicologistas ou psicanalíticas"<sup>294</sup> debruça-se também sobre a hipótese de a arte poder ser um antídoto para a crise de valores do seu tempo, para a solidão irredutível e a inquietude do Homem. Dir-se-ia tratar-se de um mundo possível de redenção: a arte é a forma de dizer o indizível. É uma espécie de *espaço* do sagrado, de deslumbramento aberto à flor da comunhão. Mas a arte " não anula a nossa condição, (...) precisamente esclarece-a, até à vertigem, diante do nosso desassossego. Ela é uma forma de nos comovermos."<sup>295</sup> Porque a arte não anula a condição humana, a explicação para a existência e para a harmonia que reina no

---

<sup>290</sup> Ferreira, Vergílio, *Carta ao Futuro*, Lisboa: Bertrand editora, 1985, p.52.

<sup>291</sup> Ferreira, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Lisboa: Portugália, 1969, p. 37.

<sup>292</sup> Ferreira, Vergílio, *Nítido Nulo*, Lisboa: Portugália, 1971, pp. 143-144.

<sup>293</sup> Ferreira, Vergílio, *Escrever*, Lisboa: Bertrand (obra póstuma, edição de Helder Godinho), 2001, p.83.

<sup>294</sup> Serrão, Leopoldino, "Vergílio Ferreira ou o desespero da metafísica", in *Anthropos* 55, W 101, Barcelona, 1989, p. 47. A afirmação do autor é corroborada por Vergílio Ferreira em *Estrela Polar*, 3ª ed., Lisboa: Bertrand, 1978, p.80: "Ah, escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria pessoa, na zona incrível do sobressalto! Atingir não bem o que se é "por dentro", a "psicologia", o modo íntimo de se ser, mas a outra parte, a que está antes dessa, a pessoa viva, a pessoa absoluta. Um romance que ainda não há... Porque há só ainda romances de coisas – coisas vistas por fora ou coisas vistas por dentro. Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós..."

<sup>295</sup> Ferreira, Vergílio, *Carta ao Futuro*, Lisboa: Bertrand editora, 1985, p.78 e *Nítido Nulo*, Lisboa: Portugália, 1971, p.239.

Universo estaria numa Grande Ordem, ou seja, num transcendente sem nome. Essa Ordem a tudo organizaria e estaria no infinito do seu ser. Mas a arte,

*é um impensável. Porque é um limite do pensar tudo o que é e tem a sua morada lá onde duas paralelas se encontram. É onde se saldaram todas as contas de tudo o que somos e fazemos. É o irreduzível do ser, o inultrapassável de quanto se possa ultrapassar. O sentido final de todo o não-sentido. A nula face de todos os deuses que já a não têm para a nossa necessidade de sermos reais. Um nome sem nome.*<sup>296</sup>

As personagens dos romances de Vergílio Ferreira debatem-se com uma luta capital, a de ver até que ponto conseguem carregar uma existência sem transcendência. Enfrentar e debater este problema insolúvel, vencer a dureza dos dias, das ideias solidificadas, a espessura dos hábitos, renascer vez outra vez, eis a questão: "Mas onde esse sobressalto de um homem jogado à vida no acaso infinitesimal do universo? (...) elo perdido entre a infinidade de elos, de encruzilhadas- e esse homem sou eu... (este SER-SER que me fascina e às vezes me angustia de terror)".<sup>297</sup>

Na aparição dos instantes-limite, das vozes submersas, a experiência da plenitude engloba a realidade fulgurante de um existente (um *ser* que vai sendo) inteiramente corpo e espírito, mas também o absurdo, o ficar à janela do vazio.

A interrogação inquietante: quem sou eu? Interrogação de quem desperta, ou seja, de quem deixa de estar instalado nas coisas imediatas, que mineralizam, que embrutecem, para ter a experiência de um acto de presença/clarão indefinível e inenarrável. Afirmção central da obra *Aparição* (1959), tal temática da vivência de um tempo duracional, de um "estado de graça anterior a todo o pré-conceito, transporta o protagonista da obra para um (...) "limiar de presença, antes que sobre a Terra fosse pronunciada a primeira palavra"<sup>298</sup>, para a "indizível e total suspensão em que a absurda evidência nos esmaga pela absoluta certeza e absoluta impossibilidade."<sup>299</sup>

Ao longo da sua extensa obra Vergílio Ferreira utiliza com frequência as palavras *aparição, revelação, milagre, êxtase, graça*, as quais reenviam à superação de um desafio crucial: o de como suportar uma existência sem transcendência. Vergílio Ferreira quer, pois, como escreve Eduardo Lourenço, "Tornar-nos sensível o *absurdo* da

---

<sup>296</sup> Ferreira, Vergílio, *Pensar*, Lisboa: Bertrand Editora, 1992, p.160.

<sup>297</sup> Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora, 1996, p. 50.

<sup>298</sup> Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora, 1996, p.12.

<sup>299</sup> Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora, 1996, p.63.

condição humana sem referência nem destino transcendente e, simultaneamente, extenuar, vencer por dentro, esse mesmo sentimento do *absurdo*, descobrir nele, até, uma razão suplementar de exaltação da mesma condição humana."<sup>300</sup>

O homem pode entrar na experiência rara da *aparicação* de si próprio- *ver-se sendo*, ou seja, *despertar*:

*(...) presença que não se define, não cabe nas palavras. SOU. Jacto de mim próprio, intimidade comigo, eu, pessoa que é em mim, absurda necessidade de ser, intensidade absoluta no limiar da minha aparição em mim, esta coisa, esta coisa que sou eu, esta individualidade que não quero apenas ver de fora num espelho mas sentir, ver no próprio estar sendo, este irreduzível e necessário e absurdo clarão que sou eu (...).*<sup>301</sup>

*Ver* não é um olhar de superfície, mas contemplar o mistério do mundo em profundidade, abrir-se ao segredo do ser e a um transcendente sem nome, onde as palavras não chegam, mas apenas a intuição de uma presença oculta indecifrável. Alberto, a personagem principal de *Aparição*, capturando em si as forças ainda mudas da partitura tocada ao piano por Cristina descobre (...) o *eu* como realidade, em sentido primeiro, meta-física, do eu «metafísico», como refere Eduardo Lourenço, que acrescenta:

*A aparição tem uma dupla face, e implica uma dupla leitura. Da «aparicação», propriamente dita, do sermos nós, não há precedência. Todos os homens podem dizer como Cristo: eu era antes de Abraão. Mas a vivência, traduzida na imagem-conceito aparição, enquanto elemento organizador da sua visão do mundo, em suma, enquanto objecto e justificação da sua prática ensaística, é a expressão de um diálogo do eu consigo mesmo, uma resposta, e não apenas a pura e súbita revelação de si, ou auto-revelação. O conteúdo próprio da aparição é a consciência, a consciência absoluta da nossa existência como realidade bruta, jacto de vida, incontável e injustificável, contingência pura e pura necessidade. Todavia, se Vergílio Ferreira faz dessa revelação uma fonte de deslumbramento sem fim, uma orgia de ser e de estar sendo, e, na ordem da reflexão, o fulcro em volta do qual todos os pensamentos vão girar, foi só na medida em que essa aparição lhe justificou resposta e remédio para um mal-estar essencial profundo (...). Esse sentido que a Vida- a vida universal- não tem desde os bons tempos de*

---

<sup>300</sup> Lourenço, Eduardo, "Vergílio Ferreira-Do alarme à jubilação", *Colóquio Letras*, nº90, Março/1986, p. 33.

<sup>301</sup> Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa, Bertrand Editora, 1996, p.194.

*Schopenhauer, e sobretudo um sentido que possa ser apreendido em termos de racionalidade aceitável emerge apenas no coração da própria vida humana, quando tocada, reescrita, reinventada pelo milagre de certos momentos de fulgurância ôptica- podia falar-se, à maneira de Joyce, de teofanias-, momentos que têm o condão de nos subtrair ao Tempo e à sua música aniquiladora, instalando-nos nessa espécie de eternidade humana, a única que nos resta (...) A auto-afirmação da vida em nós e de nós na vida substitui (...) o deus que não há.*<sup>302</sup>

Como vimos, a noção filosófica de absurdo resultante do existencialismo está ilustrada em várias obras literárias. Também na pintura muitos artistas optaram por expressar nas suas telas o absurdo da condição humana e a "estranheza" do homem, assente na noção de absurdo existencialista teorizada por Camus e Sartre.

## 5. Pintura

Em resultado da Segunda Guerra Mundial inúmeros pintores abandonaram Paris e refugiaram-se em Nova Iorque, contribuindo decisivamente para o nascimento da vanguarda americana, conhecida por “Escola de Nova Iorque”, que veio a desencadear uma enorme renovação estética e plástica nos anos 40 e 50, recebendo a herança das vanguardas europeias sobretudo do Surrealismo.<sup>303</sup>

O Expressionismo Abstracto (pintura gestual) surge nos EUA por volta de 1947 pela mão de nomes como Pollock, Barnett Newman, Rothko, Clyford Still e “assinalou a maioria internacional da arte americana”.<sup>304</sup> Aconteceu como resultado da junção entre o Surrealismo e o Abstraccionismo e socorreu-se de uma linguagem figurativa que se aproximava do Informalismo. A pintura era utilizada para “soltar” as suas emoções e estados de espírito como a angústia, a raiva e a dor, valorizavam mais o processo do que o produto do seu trabalho. Este “movimento teve um forte impacto na arte europeia”<sup>305</sup> e acabou por desenvolver uma tendência igualmente abstracta e expressionista (arte informal) sem referências figurativas ou geométricas, sendo que alguns pintores somavam a isso o desejo de expressar nas suas obras um retorno ao subterrâneo, à

---

<sup>302</sup> Lourenço, Eduardo, “Vergílio Ferreira-Do alarme à jubilação”, in: *Colóquio Letras*, nº 90, Março/1986, p.26-29.

<sup>303</sup> “The extensive dislocation suffered by Europeans in almost every aspect of life as a result of World War II deeply affected artists and art movements (...) Most of the Surrealists became refugees in New York, and although nearly all of them returned to Paris at the end of the war (...)” In: Chipp, Herschel, *Theories of Modern: A Source Book by Artists and Critics Art*, Los Angeles: University of California Press, 1968, p. 589.

<sup>304</sup> Janson, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 713.

<sup>305</sup> Janson, H. W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 713.

natureza essencial das coisas, tudo ligado a um inconformismo lógico de aceitação do claro-escuro da existência. Mais tarde, a partir de 1958, Leo Castelli expõe na sua galeria obras de alguns artistas que passam do Expressionismo Abstracto à *Pop art*. Robert Rauschenberg, com os seus famosos *Combine Paintings*, pinturas que reúnem imagens, materiais e objectos extraídos do mundo real é um desses casos. Começa a questionar-se a onnipresença da Arte Abstracta e a trazer-se elementos do quotidiano para as telas. A *Pop Art* destinava-se a todos mas nem todos a admiravam. Grande parte do público norte-americano ficou chocado com a trivialidade de uma arte que se esforçava em promover com ostentação os objectos da realidade urbana, bem como os mais desfavorecidos da sociedade industrial. Os temas em que os artistas se inspiravam assentavam abundantemente na sociedade de consumo: *Posters*, cartoons, latas de sopa, coca-cola, fotografias de estrelas – Marilyn Monroe, Elvis Presley, John F. Kennedy – bolsas de discos, notas de banco, *graffitis*, marcas de pneus, máquinas de escrever, automóveis, etc. Em Milão, Pierre Rastany publica o primeiro manifesto do Novo Realismo em 1960 e em Maio de 1961 o Segundo Manifesto do Novo Realismo/Figuração, este, assinado por todos os primeiros membros no apartamento de Yves Klein, onde assumem a apropriação crua da realidade quotidiana. Em Setembro de 1965 ocorre a morte simbólica de Marcel Duchamp, levada a cabo por Gilles Aillaud (1928), Eduardo Arroyo (1937) e Recalcati (1938), três pintores pertencentes à Nova Figuração, acusando-o de duplicidade e cumplicidade com as Instituições através de oito telas expostas em Paris, intituladas “Viver e deixar morrer, ou o fim trágico de Marcel Duchamp”. Em 1980 sucede a consagração do Trans-avant-gard na Bienal de Veneza. Ali são reconhecidas “as tendências que se afirmam: referências ao passado, citações, empréstimos, misturas de estilos, ecletismo, individualismo e subjectividade. O termo “trans-avant-garde” é bem escolhido e eloquente. Não se trata de ignorar nem de desviar-se do passado, mas ao contrário, de percorrê-lo deliberadamente, utilizando, como diz Bonito, “todas as tradições, toda a história da cultura.”<sup>306</sup>

Dentro da linha daqueles que entendemos terem seguido de forma consciente e esclarecida o absurdo da existência na pintura, salientamos os pintores franceses Henri Michaux e Jean Dubuffet e o irlandês Francis Bacon. Em 1959, Peter Selz, director da exposição sobre a estética existencialista, “New Images of Man” no MOMA, referiu-se, nas primeiras linhas do catálogo, ao trabalho dos dois últimos da seguinte maneira:

---

<sup>306</sup> Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 135.

“Nas pinturas de Dubuffet é uma imagem de terra do homem apresentada com toda a ambiguidade de sua posição; Naquelas de Bacon é o homem terrivelmente consciente da precariedade de sua existência.”<sup>307</sup> Apesar de ter aparecido um pouco mais tarde que Dubuffet, a realidade é que

*os primeiros trabalhos de Francis Bacon são marcados tanto pelas jaulas como pelo isolamento das suas figuras e o recurso à mancha, projetando-os a uma distância intransponível perpetuamente. Mas eles são muito mais expressivos do que as figuras impassíveis de Giacometti.*<sup>308</sup>

Dubuffet dispensa todo o aparato da formalização, afasta-se das correntes e dos estilos que o antecederam confirmando a existência de uma nova tendência, escatológica na arte francesa do pós-Guerra, que logo seria chamada de ‘informal’.” Nestes pintores está presente “a ideia de que a nossa vida é como uma bolha que, depois de estourar, desaparece sem deixar rasto pode levar algumas pessoas ao desespero”.<sup>309</sup>

A exemplo de escritores como Baudelaire e Paul Valéry, Michaux exprimiu-se através da escrita e da pintura, as quais espelham múltiplas viagens pelo mundo e a sua aventura interior sob os efeitos de alucinogénios, estes, usados para transcrever estados inexplorados da consciência.

A percepção do corpo como obstáculo e o sofrimento atravessam a obra de Henri Michaux, marcado pela guerra e pela morte acidental – em 1948 – de Marie Louise Termet, sua esposa. Inventor de seres e de maneiras de ser, busca expulsar os seus monstros interiores, oriundos de uma civilização que cultiva o horror. Plume (personagem criada em 1936) carrega consigo a estranheza diante de si próprio e do mundo, mundo absurdo, potenciador da angústia ontológica que subjaz a toda a obra do escritor-pintor.

---

<sup>307</sup> In the paintings of Dubuffet it is an earth-bound image of man presented with all the ambiguity of his position; in those of Bacon it is man terrifyingly aware of the precariousness of his existence.” In: Selz, Peter, *New Images of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1959.

<sup>308</sup> “Francis Bacon’s early work is marked by both the cagelike isolation of his figures and the blur of their features that projects them at a perpetually unbridgeable distance. But they are far more expressive than Giacometti’s impassive figures.” In: Rosalind Krauss et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2007, p. 424.

<sup>309</sup> Wolf, Susan, *O sentido na vida: e porque razão é importante*, Lisboa: Bizâncio, 2011, p. 55.

## 5.1. Henri Michaux: *Ser-se vários num mundo hostil e absurdo*

*Je suis de ceux qui aiment le mouvement, le mouvement qui romps  
l'inertie, qui embrouille les lignes, qui défait les alignements, me  
débarrasse des constructions. Mouvement comme désobéissance,  
comme remaniement.*<sup>310</sup>

Henri Michaux, in *Émergences-Réssurgences*

Henri Michaux iniciou a sua obra literária na sequência da leitura de *Contos de Maldoror*, de Lautréamont (considerado por André Breton precursor do surrealismo) e descobriu a pintura através de Klee, Ernst e Chirico. Apesar de próximo de Éluard, não aderiu formalmente a nenhum movimento, nomeadamente o existencialista<sup>311</sup>, embora se verifique que a sua personagem Plume (para certos críticos o alter ego do autor) é comparável a Meursault, personagem de Camus, ambas *estrangeiras* no mundo e sonhadoras, ambas reveladoras da precariedade do *eu*.<sup>312</sup> Na opinião de Jacques Dupin, para muitos a obra do artista só é levada em conta a partir de 1956, então com 57 anos, com o livro *Misérable Miracle* e os *Desenhos Mescalínicos*, enquanto para outros ele é o homem das pinturas a tinta-da-china, e ambas as posições são de afastar, na medida em que já em 1948 possuía um conjunto não menos notável de trabalhos.<sup>313</sup> Com efeito, já em 1936 Michaux tinha produzido diversas obras relevantes, entre outras: *Entre Centre et Absence* (1936) – poema em prosa ilustrado com desenhos; *Plume*, uma recolha que reúne textos escritos entre 1930 e 1936<sup>314</sup>; *Peintures* (1939) – uma reunião de poemas acompanhados de ilustrações; *Au Pays de la Magie* (1941). Quanto à pintura

---

<sup>310</sup> “Sou dos que gostam do movimento, o movimento que rompe a inércia, que confunde as linhas, que desfaz os alinhamentos, que me desembaraça das construções. Movimento como desobediência, como mudança”: tradução livre

<sup>311</sup> E não o fez, muito embora tenha explorado as viagens imaginárias nos países de fantasia, as alucinações, a escrita automática. Contudo, a noção de absurdo como *divórcio* do Homem relativamente ao mundo, em Michaux dá lugar à noção de *centre et absence*, situando-se o ser humano entre estes dois polos, numa espécie de zona nodal do *ser*.

<sup>312</sup> “Through Michaux’s image you experience an image or mark that as Bacon describes as unconventional. It means nothing, yet aspects of it revert you back to the image of human physical appearance. It seems that Michaux’s images connect with the ideals that existentialism is associated with. A meaningless sphere of existence (existentialism) / meaningless marks, (Michaux) which compares to Human existence (existentialism) / the human image (Michaux).” In Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 1980, p.61.

<sup>313</sup> Dupin, Jacques, *Henri Michaux -peintures-*, Saint Paul: Foundation Maeght, 1976, p.16.

<sup>314</sup> A obra compõe-se de seis partes: *Lointain Intérieur*; poemas não datados reunidos em *Un Certain Plume* em *Espace du Dedans*; *Difficultés*; *Un Certain Plume*-aumentada esta parte com quatro capítulos inéditos; *Chaînes*- peça com um acto.

o que o autor privilegiou não foi apenas a tinta-da-china, mas também o guache e a aguarela. Todavia, a partir de 1977 passou a utilizar ainda a tinta a óleo.

Tal como os surrealistas Michaux explorou as viagens imaginárias nos países de fantasia, as alucinações, a escrita automática. Singular, o poeta-pintor transpõe para o plano da expressão o onirismo<sup>315</sup> e lança-se à descoberta do mundo. Na sequência dessas viagens exteriores, através das quais descobre o nada e o absurdo da realidade do mundo, publica *Ecuador* (1929) e *Un barbare in Asie* (1933), absurdidade e crueldade que são desmascaradas em *Ici, Poddéma* (1946) e em *Voyage en Grande Garabagne* (1936), designadamente através da apresentação de um conjunto de seres violentos e sanguinários. Pouco a pouco – e concluindo que o homem está condenado ao sofrimento e ao absurdo sem que consiga encontrar a paz –, o autor busca em outro lugar (*ailleurs*) a libertação do seu *ser*, reduzindo o campo das jornadas à sua aventura interior e às suas viagens imaginárias, estas, em países povoados por seres, povos, objectos irrealis, período fecundo que veio a dar lugar à publicação das suas obras-primas: *Mes propriétés* (1929), *La nuit remue* (1935), *Lointain intérieur* (1938). Mais tarde sente necessidade de se libertar das palavras<sup>316</sup>: a recusa da escrita convencional, mormente das leis da sintaxe, implica a recusa da sociedade, do mundo exterior, e por isso o autor inventa um vocabulário que Bertelé identifica como sendo uma espécie de esperanto lírico<sup>317</sup>. O escritor acaba, enfim, por reduzir a linguagem ao absurdo:

*Glu et gli*  
*et glo*  
*et glu*  
*et déglutit sa bru*  
*gli et glo*  
*et déglutit son pied*  
*glu et gli*

---

<sup>315</sup> Michaux "apoia-se numa poética onírica para recriar e suscitar o efeito, a impressão do sonho (...) o onirismo é inseparável de uma estética da recepção fundada no efeito, que faz do poeta um mágico, um ilusionista(...)": "Michaux s'appuie sur une poétique onirique pour récréer et susciter l'effet, l'impression du rêve (...) l'onirisme est inséparable d'une esthétique de la réception fondé sur l'effet, qui fait du poète un magicien, un illusionniste (...)" In: Verger, Romain, *Onirocosmos- Henri Michaux et le rêve*, Press Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 322.

<sup>316</sup> " On identifie toujours les pensées aux mots, comme s'il n'y avait pas d'autres moyens d'expression que les mots. Mais ce sont là justement les plus imparfaits, les plus grossiers, *les moins satisfaisants*. Gestes, mimiques, sons, lignes et couleurs : voilà les moyens primitifs, purs et directs de l'expression." In: Bertelé, René, *Michaux*, Paris: Seguers, 1975, p.70.

<sup>317</sup> Bertelé, René, "Henri Michaux", *Revue du Caire*, n°189(1950), p. 218.

A par da escrita, que mantém, inicia-se no pictural<sup>319</sup>, tornando-se os dois registos inseparáveis e muitas vezes sendo reunidos nos mesmos livros. Frequentemente os seus desenhos a tinta-da-china, aguarelas, guaches, *frottages* (método surrealista e *automático* de produção criativa desenvolvido por Max Ernst, em que o artista usa um lápis ou outra ferramenta de desenho e faz uma "fricção" sobre uma superfície texturizada), acrílicos, projectam-se sobre as páginas em trajectos que esboçam gestos interiores, rostos sem olhos, silhuetas de seres filiformes (*Meidosems*, 1948).

Investigador das culturas não ocidentais (trabalhou a partir dos sistemas de escrita ideográfica – sobretudo a chinesa, mas também a egípcia, procurando, como Apollinaire, apartar-se das tradições e convenções do Ocidente), da arte primitiva e do efeito (em si próprio) de substâncias alucinogénias, Michaux elabora uma reflexão sobre a consciência da Existência e o fluxo do Tempo<sup>320</sup>: Na caligrafia chinesa:

*arte do tempo, expressão do trajecto, da corrida – o que suscita admiração (para além da harmonia, da vivacidade, e dominando-as) é a espontaneidade, que pode ir quase até à explosão. Deixar de imitar a natureza. Significá-la. Por traços, arrebatamentos. Ascese do imediato, do relâmpago. Tal como são actualmente, afastados do seu mimetismo de outrora, os sinais chineses possuem a graça da impaciência, o levantar voo da natureza, a sua diversidade, a sua maneira inigualável de saber submeter-se, pular, levantar-se. Assim como faz a natureza, a língua, na China, propõe-se à vista, e não decide.*<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Michaux, Henri, *L'espace du dedans*, Paris : Gallimard, 1966, p.12.

<sup>319</sup> Inicia as suas exposições em 1937, sendo a primeira mais relevante realizada em 1938 na galeria Piene, em Paris, com o título "um poeta transforma-se em pintor". Posteriormente publica o primeiro livro em que insere reproduções das suas pinturas com textos sobre elas, *Peintures*. A aguarela seduz Michaux, porque não lhe retira a espontaneidade e porque tanto o desampara como o liberta.

<sup>320</sup> Michaux utiliza a mesalina para realizar a exploração integral das suas propriedades ("propriétés") ou espaço interior, mas acaba por abandonar tal utilização, apercebendo-se que esse processo é *un miserable miracle*, expressão que dá o título a uma das suas obras. Conclui, enfim, que a fadiga é a sua droga e que essa fadiga é causada pelas suas tentativas de encontrar um equilíbrio para o seu *eu* interior, múltiplo por natureza. Escreve também, em *Déplacements, Déagements* (1985), Paris : Gallimard, p.57, que a embriaguez da repetição é a primeira das drogas: « Et vient l'ivresse, de toutes la plus naturelle, l'ivresse de la répétition, première des drogues ». Como escrevem Gilles Deleuze/Félix Guattari, in *Mil Planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*, Assírio e Alvim, p.360, " Os problemas da droga só podem ser apreendidos ao nível em que o desejo investe directamente a percepção, e em que a percepção devém molecular ao mesmo tempo que o imperceptível devém percepcionado."

<sup>321</sup> Michaux, Henri, *Ideogramas na China*, Lisboa: Edições Cotovia, 1999, p. 33.

Um dos seus primeiros textos, *L'origine de la peinture*, transporta-nos para uma cena de caça antropofágica localizada numa caverna pré-histórica e a um estado rupestre dos signos, bem como para uma dupla ruptura com a aparente unidade do ser humano e a articulação da linguagem sociabilizada. Na verdade, a preocupação do autor é a de desenhar os rudimentos gráficos de uma outra língua liberta do sentido e do significado; ao mesmo tempo, mergulhar num universo pré-verbal ou para-verbal, para se descondicionar: "Nascido, criado, instruído num meio e numa cultura unicamente do «verbal», pinto para me descondicionar."<sup>322</sup>

A linha é a frase, mas sem as palavras, sem a sintaxe, sem coordenação; a linha dá a ver, melhor que a linguagem articulada, o próprio fraseado da vida.

Tal como Dubuffet, Michaux tem em si a melancolia das formas primitivas e infantis, coteja as primeiras tentativas de expressão da criança e o sonho de uma língua ideográfica. Neste aspecto e já depois do fim da II Guerra, em plena década de cinquenta, o escritor-pintor partilha da nostalgia dessas formas de expressão, a qual muito deve ao surrealismo e aos escritos de Bataille. Por outro lado,

*Entre 1940 e 1944 incarnou numa situação política e histórica. A angústia do poeta privado de ser coincide então com a alienação de todo um povo com o país ocupado pelo inimigo. Paradoxalmente, foi o poeta menos engagé que escreveu o mais belo de todos os poemas da Resistência: «Olhámo-nos no espelho da morte. Olhámo-nos no espelho (...) do sangue derramado, do élan decapitado, no espelho árido das afrontas. Regressámos a origens desoladoras.»<sup>323</sup>*

O combate entre Michaux e as adversidades do mundo real adensa-se em *Épreuves, Exorcismes*: expulsar os monstros que nos enfraquecem, o mal da Guerra, exorcizar o sofrimento através da arte.<sup>324</sup> A temática/figura do *monstro* neste artista dá uma imagem

---

<sup>322</sup> Michaux, Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1993, p.9: "Né, élevé, instruit dans un milieu et une culture uniquement du «verbal», je peins pour me déconditionner."

<sup>323</sup> « Nous nous sommes regardés dans le miroir de la mort. Nous nous sommes regardés dans le miroir du sang qui coule, de l'élan décapité, dans le miroir charbonneux des avanis. Nous sommes retournés aux sources glauques. » In: Bréchon, Robert (trad. de Álvaro Salema), « Henri Michaux - poesia e sabedoria », *Colóquio Letras*, nº68 (Julho 1982), p.22.

<sup>324</sup> Afirma Francis Bacon que Michaux produziu toda uma série de pinturas e que esse período de intensa atividade ocorreu após a morte da mulher: "Henri Michaux produced a series of paintings in an intense period of activity after his wife died. To Michaux his experience of pain and suffering was the key to the production of his art. "It is through pain and other extreme states that the individual can most effectively break through the protective armour of conventional behaviour, through to intensely personal primordial mental states." (Bacon citado por Frances Morris in: Morris, Frances, *Paris Post War, Art And Existentialism 1945-55*, Tate Gallery, 1993, p.143.

angustiada do real, expressão do horror que o mundo exterior lhe inspira, mas também serve para afirmar que o real é ilusório, espelhando, finalmente, a sua angústia interior, as visões monstruosas e fantasmáticas que o habitam<sup>325</sup>:

*A minha imensa tristeza (...), sim, sim, não sei exactamente qual, mas para a qual colaborou uma época, não, já três épocas, e tão más, todas elas ricas em derrotas, em ideais de pacotilha, na arte de viver em rebanho, tão exasperantes e exasperadas e se, e se, e se... é por todos estes "ses" que saíram todas estas cabeças que são uma só e que grita de raiva (...).*<sup>326</sup>*Grito de horror e desespero depois de não haver mais nada, depois de tudo derrubado (...), impossível a saída/ Um céu glacialmente céu/ Agora obstruído, fechado, atulhado de resíduos/céu por causa das dores de cabeça da terra/ desprovida de céu.*<sup>327</sup>

Pintura e poesia estreitamente unidas na exploração do *espaço interior/espaço do dentro* (*l'espace du dedans*), no longínquo interior, anunciam as zonas mais reveladoras da sensibilidade, a invenção de impossíveis, as diferentes velocidades dos movimentos do *ser interior*. Michaux converte *l'espace du dedans* em paisagens e em corpos.

Porque o homem singular é plural, aparece em torrente, em migalhas/fragmentos, *estados*: "Ele não é um eu. Ele não é dez eus. O eu é uma posição de equilíbrio (uma entre outras mil continuamente possíveis e sempre prontas)".<sup>328</sup> Tal pluralidade (o ser-se vários) não se confunde com a definição de duplo (que não é um desdobramento do Um). Como refere Gilles Deleuze "o duplo nunca é uma projecção do interior (...) é uma reduplicação do Outro, que é o lado de fora."<sup>329</sup>

Pintura e escrita visam converter uma falta em excesso, percorrer *l'espace du dedans*, traduzi-lo em figuras, figuras capazes de substituir uma esperada

---

<sup>325</sup> À representação simbólica dos monstros da mitologia pode contrapor-se o barroco, com uma representação alegórica (ex:Bosh). Em Michaux o monstruoso é uma ferramenta de exploração do inconsciente; em Bacon, a boca é um elemento omnipresente nas suas telas, ambicionando o pintor fazer a melhor pintura do grito interior do ser humano.

<sup>326</sup> « (...) mon immense chagrin (...), oui, oui, chagrin de je ne sais précisément quoi, mais auquel collabore une époque, non, trois époques déjà, et si mauvaises, toutes si riches en défaites, en drapeaux déchirés, en mesquineries, en idéaux de pacotille, en art de vivre pour bétail, si exaspérantes, si exaspérées, et si, et si, et si ... C'est pour tous ces "si" que sont sorties ces têtes qui n'en font qu'une, une seule qui braie de rage (...) » In: Pacquement, Alfred et Raymond, Bellour, *Henri Michaux, Peintures*, Paris: Gallimard. 1993.

<sup>327</sup> Poema "onde pousar a cabeça?"- de Henri Michaux, in: Helder, Herberto trad. *Poemas ameríndios: poemas mudados para portugueses*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p.116.

<sup>328</sup> « Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. Moi n'est qu'une position d'équilibre (une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes. » In: Michaux, Henri. *Plume, précédé de Lointain Intérieur*, Postface, 1938, Paris, Gallimard, 1963, p.217.

<sup>329</sup> Deleuze, Gilles, *Foucault*, S. Paulo: Brasiliense, 1988, p.105.

impossibilidade de unidade por uma pluralidade móvel. Entreabrir as portas do invisível. No entanto, embora tanto a poesia como a pintura expressem uma música, a pintura nada tem a ver com a verdade, mas sim com a criação de ritmos.

Nos desenhos sob o efeito da mescalina<sup>330</sup> Michaux dá-nos a ver um tecido gráfico que representa o gesto vibratório da mão (o ziguezague), traduzindo assim o que as palavras não podem exprimir. Trata-se daquilo que designa de tapete vibrátil gráfico, que tem algo em comum com as ramificações de certos raios e os espectros magnéticos. E como a vida está no interior dos movimentos líquidos do corpo, o corpo que não está já aprisionado não fala nem escreve mais. Porque a escrita está sempre atrasada, inadaptada a esta grande velocidade.

As linhas ziguezagueantes simbolizam um efeito de visualização do ritmo corporal: o gesto, a pulsação. Tais linhas são os verdadeiros grafismos da experiência *mescaliniã* de Michaux, que é acima de tudo plástica. Ao penetrar nos territórios secretos do interior de si próprio o pintor procura com urgência algo que não depende do mundo exterior, mas o corpo pesa, aprisiona, e a presença de si, em vez de ser libertadora, é instrumento da sua alienação, impotência, apelo ao socorro<sup>331</sup>. O corpo tornado estrangeiro é um corpo-*continuum*, "um *continuum* como um murmúrio que não finda (...)”<sup>332</sup>

Seres assombrosos habitam as pinturas do poeta-pintor, aniquiladoras de formas e de contornos, e confrontam-nos com a questão da figura, com o que a des-figura: "Eu inventava impossíveis e neles misturava o homem, não com os seus quatro membros, mas munido de prolongamentos extraordinários, suscitados pelos seus humores, seus desejos, numa incessante morfo-criação".<sup>333</sup>

O retrato é um compromisso entre linhas de forças em combate, as do retratista e as do retratado e o que o autor ambicionou foi pintar e desenhar os temperamentos/praticar o *fantomisme*<sup>334</sup>, projectar no papel ou na tela a essência de um

---

<sup>330</sup> De 1956 a 1961 Henry Michaux registou as suas observações e pensamentos sob e sobre a experiência da droga.

<sup>331</sup> Assim o atestam os textos 14H07 (Abril 1959) e 2H20 (16 de Setembro de 1962).

<sup>332</sup> Corps-continuum, "un continuum comme un murmure, qui ne finit pas (...) »: In Michaux, Henri, Émergences- Résurgences, *Oeuvres Complètes*, tome 3, Paris : Gallimard, 1998, p.546.

<sup>333</sup> "J'en inventais d'impossibles, j'y mêlais l'homme, non avec ses quatre membres, mais munis de prolongements extraordinaires, suscités par ses humeurs, ses désirs en une incessante morfo-crédation." In: Michaux, Henri, *Essais d'enfants, Dessins d'enfants*, Fata Morgana, 1983, pp.200-201

<sup>334</sup> Michaux terá sido o criador deste pseudo-movimento artístico: Les meidosems d'Henri Michaux: *émergences du dedans, résurgences orientales* in Revue Tangence, 68, 2002, p.121-136. « En pensant au phénomène de la peinture », dans Passages, [1950], Paris, Gallimard, 1963, p. 62 : "Se eu gostasse dos ismos e de tornar-me comandante de alguns indivíduos, eu lançaria uma escola de pintura, o

modelo, o seu duplo fluídico e não a sua aparência. Existe um fantasma interior que o artista quis pintar, e não o exterior: os olhos, o nariz, os cabelos, a boca: “Há um certo fantasma interior que seria necessário poder pintar, e não o nariz, os olhos, os cabelos que se encontram no exterior (...) O rosto tem traços. Pinto os traços do duplo, que não tem forçosamente necessidade de narinas e pode ter uma urdidura de olhares.”<sup>335</sup>

Sob a influência da pintura chinesa, Michaux pretendeu transmitir o *espírito*, fascinado definitivamente pelo mundo dos *signos* e das linhas: “Na vida normal somos apenas uma esfera, uma esfera que descobre panoramas. Aqui, somente uma linha. Uma linha que se parte em mil aberrações”.<sup>336</sup>

Cativaram o artista as formas humanas e pré-humanas de vida, as formigas, os polvos e as aranhas, a criação de homens-insectos, insectos-homens, seres híbridos de olhos devorantes, de perigosos maxilares e antenas tácteis.<sup>337</sup> De certo modo a questão da animalidade é tratada por Henri Michaux centrada na comunicação entre os reinos (o do homem e o do animal), remetendo-nos para um plano virtual, pré-individual. Esta questão é abordada em *Ecuador*, afastando-se da tradição ocidental que apreende os reinos da natureza como compartimentos estanques, e lançando já algumas pistas para uma ontologia do devir.<sup>338</sup>

Intensificando as ambiguidades num infinito movimento de figurar-des-figurar, cria (em 1948) os *meidosems* (sequência de breves prosas acompanhadas por doze litografias), seres polimorfos de uma tribo imaginária que têm algo da medusa e do polvo. Os *meidosems* transportam-nos para o homem que já não cabe nos limites da carne/corpo, o homem na sua infinita turbulência. São seres sem rosto e sem forma fixa,

---

fantomisme": « Si donc j'aimais les Ismes et devenir capitaine de quelques individus, je lancerais bien une école de peinture, le FANTOMISME (ou le psychogisme)».

<sup>335</sup> « Il y a un certain fantôme intérieur qu'il faudrait pouvoir peindre et non le nez, les yeux, les cheveux qui se trouvent à l'extérieur [...] Le visage a des traits. Je m'en fiche. Je peins les traits du double, qui n'as pas nécessairement besoin de narines et peut avoir une trame d'yeux.» In: Michaux, Henri. *En pensant au phénomène de la peinture, dans Passages*, [1950], Paris: Gallimard, 1963, p. 63.

<sup>336</sup> Michaux, Henri. *Oeuvres complètes*, tomo X, Paris: Gallimard, 2001, p. 820.

<sup>337</sup> Trata-se de seres referidos por Jacques Dupin no livro "Henri Michaux-Pinturas", Maeght éditeur, 1976, p.16.

<sup>338</sup> Posteriormente a Michaux diversos autores declararam que as formas abandonaram o estatuto de princípio transcendente, nomeadamente Gilbert Simondon (1924-1989) in: *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Nesta perspectiva, devir não é alcançar uma forma, mas alcançar uma zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação; a comunicação entre homem e animal permite ao homem recriar-se como processo em devir, e não como essência. Esta questão é já aflorada por Henri Michaux e daí a presença na sua obra do monstruoso e do embrionário: Es preciso guardarse de querer hacer un objeto definido (la fermentación interior, el tumulto es todo lo que cuenta). Es necesario estar siempre cerca del fondo oscuro; esa región misteriosa que provoca las ganas de crear» (cit. de Michaux em José Miguel Cortés, in: *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona:Anagrama, 1997, p.133.

de corpo vibrátil e eletrizado, que apenas se deixam entrever: “Eles tomam a forma de bolhas para sonhar/ eles tomam a forma de lianas para se comoverem”.<sup>339</sup>

Em *Un certain Plume* (obra de reação aos códigos, às formas), Henri Michaux leva o absurdo existencialista a um ponto exasperado, através da familiaridade da personagem (Plume) com o insólito, a absurdidade do mundo e a angústia de viver. Ele responde às agressões do exterior através do adormecimento. O olhar de Plume tem *poder* sobre o dos outros, mas ele (Plume) escapa ao olhar do outro: “Havia um homem em frente de Plume, e desde que ele cessava de o observar, o olhar deste homem desfazia-se, decompunha-se em bugiganga (...).”<sup>340</sup> Plume situa-se na indeterminação do seu *ser* nómada<sup>341</sup>. É um ser deslocado, estrangeiro no mundo e sonhador, como Meursault. É o mundo interior que modela a existência, o sujeito, a consciência, o corpo: distende-os, comprime-os, dobra-os, altera-lhes a forma, a natureza...

*Bras Cassé* (texto editado pela primeira vez editado na Revista *Tel Quel*, em 1962) explora o sentimento de estranheza, de absurdidade, com a presença constante destes termos numa obra que relata um acidente que data de 1957 e cuja consequência foi a fractura do braço direito de Michaux, seguida de complicações. Impedido de usar o braço direito, passa a ver-se a si mesmo como "l'homme-gauche", um meio-*ser*, alguém incompleto, assimétrico: (...) cada vez mais encetava conhecimento com a minha esquerda, esta subalterna (...)”<sup>342</sup>. Não são apenas os ossos que se fracturam, mas também o sujeito: sujeito fracturado devido a uma quebra de continuidade sensório-motora sobre a qual erigiu a sua crença no real: “Não existe, nesta vida, natural verdadeiramente natural. Apenas o da adaptação. O do costume, um costume um pouco prolongado, costumes.”<sup>343</sup> Esta interdependência do corpo e do mundo traduz-se, em *Bras Cassé*, na impossibilidade de se mover no mundo: “Brasa. Brasa no braço. Brasa e aberturas. Horrível esta brasa...e absurda”<sup>344</sup>, absurdo, o mundo, absurda a finitude.

---

<sup>339</sup> Michaux, Henri, "Portrait de meidosems", in *Oeuvres Complètes*, vol.I, Paris : Gallimard, 2001: « Ils prennent la forme de bulles pour rêver/ils prennent la forme de lianes pour s'émouvoir(...)»

<sup>340</sup> Michaux, Henri. *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris : Gallimard, 1963, *op. cit.*, p. 177: « Il y avait un homme en face de Plume, et dès qu'il cessait de le regarder, le visage de cet homme se défaisait, se décomposait en grimaçant (...). »

<sup>341</sup> Situa-se entre *centre et absence*, na expressão de Michaux.

<sup>342</sup> « (...) de plus en plus je faisais connaissance avec mon gauche, ce subalterne (...) » In: Michaux, Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris: Gallimard, 1974, p.25.

<sup>343</sup> «Il n'y a pas, en cette vie, de naturel vraiment naturel. Seulement de l'adaptation. De l'usage, un usage un peu prolongé, des usages. » In : Michaux, Henri. *Face à ce qui se dérobe*, Paris: Gallimard, p.50.

<sup>344</sup> « Braise. Braise dans le bras. Braise et percements. Horrible cette braise...et absurde. » In: Michaux, Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris: Gallimard, 1974, p.27.

Afinal, “quem somos nós verdadeiramente se «o corpo é uma tradução do espírito e o carácter uma organização de padrões?» Há quase meio século que Michaux colocou a questão, a qual não se encontra ultrapassada, pelo contrário.”<sup>345</sup> Outro grande pintor, Dubuffet, tinha algumas sugestões inteligentes sobre como podemos lidar com esta questão.

## 5.2. O absurdo da vida no espaço anti-cenográfico de Jean Dubuffet

*J'aime beaucoup les choses portées à leur extrême limite possible.*<sup>346</sup>

Jean Dubuffet decidiu retirar-se do mundo da arte em 1924, quando tinha 23 anos. Para isso muito contribuíram as dúvidas que tinha quanto ao valor da arte e à necessidade de gerir o negócio de vinhos do pai. Contudo, movido unicamente pelo prazer de desfrutar da pintura, a ela retorna em 1942. Paradoxalmente estes 18 anos de abstinência artística foram fundamentais para o desenvolvimento de um estilo artístico que o iria celebrar e a que atribuiu o nome de Arte Bruta ou arte em estado bruto, ligada ao abandono da forma e à preponderância da impulsividade e do absurdo, tendo como vértice maior a originalidade e a autenticidade na pintura dos doentes mentais, dos artistas *naïves* e das crianças. O seu trabalho conserva ainda certos elementos figurativos, mas distanciados das regras clássicas da Academia, uma vez que nas suas obras podia encontrar-se um certo primitivismo ligado à espontaneidade do seu traço e ao tratamento expressionista que dava à cor, estilo muito distinto, pleno de simplicidade e de imagens primitivas em telas fortemente empastadas, espessas de tinta, referidos como *hautes pâtes*.<sup>347</sup> Fascinado pela arte produzida pelas crianças e pelos loucos, canalizou a sua simplicidade e a sua energia violenta para o trabalho que empreendeu.

---

<sup>345</sup> « Qui sommes-nous vraiment si « le corps est une traduction de l'esprit et le caractère un aménagement de courants » ? Voilà presque un demi-siècle que Michaux a posé la question. On ne la trouvera pas dépassée, au contraire. » In: Sollers, Philippe, in *Le Monde*, 3 de Agosto de 2001.

<sup>346</sup> Prefácio de Jean Dubuffet ao catálogo da exposição “Les gens sont bien plus beaux qu'ils croient vive leur vraie figure: Portraits à ressemblance extraite, à ressemblance cuite et confite dans la mémoire, à ressemblance éclatée dans la mémoire de Mr Jean dubuffet peintre.” In: Galerie René Drouin. October 7-31, 1947.

<sup>347</sup> “Jean Dubuffet developed his own version of Peinture Informelle. Dubuffet's textured effects were referred to as *hautes pâtes*, meaning thick, pasty layers of paint. He himself named his work *l'Art Brut*, referring to its deliberately crude and rough-and-ready character.” In: Acton, Mary, *Learning to look at Modern Art*, London: Routledge, 2004, p. 142.

Lucienne Peiry, na obra *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, ao abordar a Arte Bruta, refere que a razão que levou André Breton, alguém tão receptivo a todas as formas de delírio na arte, a afastar Dubuffet, foi a de nunca ter aceiteado uma categoria específica para a “arte dos loucos”.<sup>348</sup> Em todas as suas obras, a violência é temperada com elementos de vitalidade e de grande humor, e muitos dos seus trabalhos são *assemblages*, como por exemplo *Porte au chiendent* (1957), que é composto principalmente por fragmentos de pinturas, relva e pedras.

O teatro absurdo da vida é representado no espaço anti-cenográfico de Dubuffet. Na fascinação pelo objecto traduz-se dadaísticamente a recusa completa do “trompe l’oeil” e também esta nova representação demonstra, precisamente pelo absurdo, a falência da figuração tradicional. Descendente do Informalismo, tal importante corrente estética distancia-se de uma posição idealista que acompanhou toda a evolução operada por uma pintura de espaço euclidiano projectivo, opondo-lhe outras posições de carácter essencialmente fenomenológico: as obras de Dubuffet podem ser compreendidas através de um processo de re-entendimento do mais imediato e ignorado. Por um lado foi determinante como ponto de viragem para os artistas americanos do pós II Guerra Mundial o informalismo da *Action Painting* - de Jackson Pollock, uma vez que seguiu os passos do conceito surrealista do automatismo psíquico e a matéria pictórica como veículo de acesso ao “interior mais profundo”, invocando a acção e o acaso e libertando-se de toda a linguagem figurativa recorrendo às técnicas do *dripping* e do *all-over*; por outro lado, apesar das diferenças culturais, também na Europa a Arte Bruta de Dubuffet, intimamente ligada à descoberta em 1940 das grutas de Lascaux e às fotografias de grafitis anónimos nas paredes de Paris, tiradas por Brassai<sup>349</sup>, assentam no desenvolvimento de certas tendências e métodos ligados a uma arte mais informal que atribuía um elevado valor a uma arte mais primitiva, “onde o outro representa um redentor recurso anticivilizacional.”<sup>350</sup> Da obra de arte nascida da ingenuidade e da pureza do ser humano não corrompido por leis e sistemas de formalização e

---

<sup>348</sup> “André Breton, receptive as he was to all forms of delirium, was nevertheless committed to maintaining a specific category for the ‘art of madman’ that guaranteed artistic discrimination: for this reason, he broke with Dubuffet.” In: Peiry, Lucienne. *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, Paris: Flammarion, 2006, p. 7.

<sup>349</sup> Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002, p. 175.

<sup>350</sup> Na opinião de Hal Foster, na arte do século XX, há muitas alusões ao outro, a maioria dos quais são primitivistas ligados a uma política de alteridade. Ver em Foster, Hal, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, London: The MIT Press, 1996, p. 181.

conceptualização ocorre algo verdadeiramente surpreendente: a revelação de mim no “Outro”; o nascer do “Outro” em mim.

Para o artista francês a arte deveria ser analisada através de um lado mais profundo e subtil relacionado com a sensibilidade ou com uma forma muito própria de ver a vida, ou seja uma arte que apelasse à parte que habita em nós e que quer perceber e experimentar a vida de uma forma mais profunda. No seu entender, “o pensamento ocidental está viciado pelo seu desejo de coerência, a sua ilusão de coerência. Acerca de qualquer noção que se apresente, coloca-se em posição frontal para lançar a sua luz, sem se preocupar com os *lados* e sobretudo com *a parte de trás*, que não se encontram no seu campo.”<sup>351</sup> O artista não estava interessado numa arte demasiadamente racionalizada, excessivamente académica, porque entendia que esse caminho retiraria a magia, a poesia e a paixão às coisas, assim como não estava vocacionado para produzir obras que não tivessem racionalidade suficiente para serem convincentemente racionais, uma vez que esse tipo de abordagens acabaria quase sempre por soar a inautenticidade: “apenas o niilismo se revela construtivo. Porque o niilismo é o único caminho que conduz o homem a instalar-se na quimera”<sup>352</sup> – as suas obras neo -primitivas dos anos 40 e 50 são um claro exemplo de negação e de contestação dos supostamente eternos valores da arte. Nega estes valores em favor das trivialidades da vida quotidiana, das existências banais dos seres humanos, dos animais e das plantas.

Dubuffet tencionava pintar algo selvagem, crú, repleto de uma honestidade que invocasse uma espécie de regresso às origens. Quis ser mais frontal que os seus congéneres de então, plasmar nas suas obras o quanto a existência é absurda, expor as várias formas que o ser humano utiliza para fugir aos assuntos que o atemorizam na vida (a má-fé sartriana) e explorar o lado mais obscuro e inexplorado dela, como a ansiedade, a loucura; examinar as maneiras subtis com que a mortalidade nos toca e molda a nossa experiência no mundo. Poderiam existir escolas onde se ensinaria

*a pôr em questão todas as ideias feitas, todos os valores aceites; denunciar-se-iam aí todos os mecanismos do nosso pensamento, em que o condicionamento cultural intervém sem que possamos evitá-lo, esvaziaríamos assim a maquinaria do espírito até à sua desoxidação integral.*<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971, p. 50.

<sup>352</sup> Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971, p. 116.

<sup>353</sup> Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971, p. 130.

Jean Dubuffet retratou várias personagens, incluindo auto-retratos, num claro percurso ligado a uma posição filosófica genuína, próxima da visão existencialista dedicada ao homem comum. Tinha a capacidade de perceber o tempo em que vivia e de deixar impresso nas suas obras a precaridade do ser humano e das coisas que o cercam. As figuras, sempre com aura de marionetas, ocupam o espaço da tela sem preocupações estéticas. Bane toda a escala e toda a perspectiva, preferindo o frontal. Além dos grossos empastes em que assentava a sua pintura eram também visíveis as misturas variadas de materiais mais grosseiros como vidros moídos, alcatrão, cartão triturado, terra, limalhas metálicas, pedaços de madeira, carvão, pigmentos e aglutinantes para executar as suas famosas “hautes pâtes”.

Na série *Portraits*, que realizou entre Agosto de 1946 e Agosto de 1947, retrata uma série de heróis intelectuais contemporâneos, entre os quais Fautrier, Michaux, o crítico Tapié e Pierre, filho de Henri Matisse, sob o título genérico de “Mais bonitos do que pensam”. Deste conjunto de trabalhos sobressai uma série de seis quadros dedicados à figura enigmática criada por Henri Michaux: Monsieur Plume. Esta personagem é uma extensão de Michaux que Dubuffet identifica como sendo uma espécie de testemunha da crise existencial que assola a Europa do pós-guerra à procura de reerguer-se. Neste conjunto de quadros faz uma análise da condição humana após tão traumático acontecimento. A importância de Dubuffet no sentido de conduzir a consciência francesa e europeia para novos estados de compreensão do mundo terá levado Clement Greenberg, num ensaio publicado em 1946, a afirmar que acreditava que a arte do pintor francês estava relacionada com o existencialismo francês e que era fácil de

*perceber as afinidades entre a pintura de Dubuffet - que atacava a forma humana com graffiti inspirado nos desenhos das crianças e com esquemas lineares à maneira de Klee – e as atitudes odiosas do mundo reveladas pelo Existencialismo francês em obras como a Náusea de Jean-Paul Sartre.*<sup>354</sup>

O trabalho *Vie inquiète* (1953) expressa precisamente uma visão torturada do mundo através de materiais manipulados. Inicialmente “Dubuffet construiu um empasto (uma

---

<sup>354</sup> “I believe that the art of Jean Dubuffet has been related to French Existentialism...it’s easy to perceive the affinities between Dubuffet’s painting – which attacks the human form with graffiti modeled on children’s drawings and with linear schemes in the manner of Klee- and the world hating attitudes revealed by French Existentialism in such Works as Jean-Paul Sartre’s *La Nausée*.” In: Greenberg, Clement, *The collected essays and criticism: volume 2 Arrogante Purpose 1945-1949*, edited by John O’Brian, London and Chicago: The University of Chicago Press, 1986, p. 91.

camada de pigmento densamente aplicada) de gesso, cola, areia, asfalto e outros materiais comuns, onde pintou ou talhou imagens “brutas” de crianças, loucos e rabiscos grafitados.”<sup>355</sup> O que primeiro salta à vista são as figuras *naïves* espalhadas ao longo do quadro, que lembram os desenhos das crianças: “rabiscos intercalados com imagens que fazem aumentar a impressão de uma área de paredes manchadas e cortadas a desmoronar-se e calçadas gastas marcadas ao acaso por indivíduos”.<sup>356</sup> Nas suas pinturas encontramos uma irreverência estratégica e um sentido de revolta que visam viver e compreender as coisas de uma forma mais profunda e intensa. A seu ver o maior obstáculo ao desenvolvimento humano reside na sua inabilidade em perceber e honrar a profundidade da vida. Fomos lançados ao mundo para experimentar o amplo espectro da vida, experimentar tudo o que ela tem para oferecer, não apenas aquilo que nos deixa mais confortáveis, mas também o que nos perturba, como a incerteza, a instabilidade, a morte. A obra *Mnemotechnique III* de 1977 é uma vez mais resultado do seu forte posicionamento anti-cultural. Dubuffet apresenta três indivíduos disformes, cercados por inúmeros acontecimentos arbitrários, mas nenhum deles parece ser afectado por eles; a desesperança aparece evidente, tal como a visão de um mundo sem sentido perante a sua absurdidade. O pintor procura enfatizar exactamente aquilo que entendemos como mais sombrio e difícil na existência, pois só desenvolvendo esse flanco poderemos libertar-nos da superficialidade do mundo – uma espécie de revolução ao nível da percepção. A dor, a insegurança, os impulsos e desejos irracionais fazem parte daquilo que somos e do nosso processo de desenvolvimento. Só assim a arte poderá tornar-se verdadeiramente honesta no que diz respeito à realidade da humana e a confusão será esvaziada para por fim se desenvolver “metodicamente e através de exercícios apropriados a vivificante faculdade do ESQUECIMENTO.”<sup>357</sup> A ideia que Dubuffet transmite é a de celebrar cada dia de vida e que esta deve ser analisada de uma forma holística; para isso, toma o ser humano por aquilo que ele é, reconhecendo nele o seu poder, a sua força, as suas falhas e fraquezas.

---

<sup>355</sup> “In Works such as “Vie iète (Uneasy life, 1953), Dubuffet first built up an impasto (a layer of thickly applied pigment) of plaster, glue, sand, asphalt and other common materials, on which he painted or incised crude images of the kind that children, the insane, and scrawlers of graffiti produce.” In: Kleiner, Fred, *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*, Volume 2, Boston: Cengage Learning, 2017, p. 832.

<sup>356</sup> “Scribbling interspersed with the images heighten the impression of smeared and gashed surfaces of crumbling walls and worn pavements marked by random individuals.” In: Kleiner, Fred, *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective*, Volume 2, Boston: Cengage Learning, 2017, p. 832.

<sup>357</sup> Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971, p. 130.

Jean Dubuffet foi provavelmente um dos pintores mais famosos do século XX. No entanto, se perguntarmos aos pintores quem foi o pintor mais importante da segunda metade do século passado, muitos deles responderão que foi Francis Bacon.

### 5.3. Francis Bacon: *memento mori*<sup>358</sup>

Exilado aquando da Segunda Grande Guerra, Francis Bacon, a par de Lucian Freud, Frank Auerbach e Leon Kossof – todos judeus e membros da famosa “Escola de Londres” – quis reflectir a realidade de maneira mais densa, nítida. A figura humana, nomeadamente o seu aprisionamento (jaulas em fundos negros são frequentes) e distorção, o isolamento, a náusea, o desespero, a mortalidade, são as suas marcas fundamentais.

Apesar das décadas de 1940 e 1950 terem sido dominadas pela pintura abstracta, Bacon procurava um estilo próprio na sua demanda pelo figurativo. O ano de 1944 marca o ponto de viragem na sua vida profissional e artística<sup>359</sup>. Com 35 anos, devido ao seu carácter temperamental, decide destruir todas as obras que tinha feito desde 1928, ano em que se iniciou na pintura – este parece ser o motivo pelo qual pouco se sabe da obra anterior aos anos 40. Renasce para a pintura em 1944 com o tríptico *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, pintado no final da Segunda Guerra Mundial, quando começaram a ser reveladas as primeiras fotografias de pessoas que tinham estado nos campos nazis e exibido no ano seguinte na Galeria Lefebvre em 1945.<sup>360</sup> Numa célebre entrevista ao crítico da arte David Sylvester, Bacon chega a afirmar que “sempre [se] sentiu muito tocado pelas imagens relativas aos matadouros e à carniça, e para [ele] tais imagens estão estreitamente ligadas a tudo o que diz respeito à Crucificação.”<sup>361</sup> As três (des)figuras que nos mostra (Deleuze mais tarde irá falar de *afigural*<sup>362</sup> na obra de Bacon) são uma interpretação que faz das Erínias, as três deusas

---

<sup>358</sup> *Memento mori* é uma expressão latina que significa "lembra-te da morte".

<sup>359</sup> “It seems to me that 1945-53 was one of the two peak periods of Bacon’s career.” In: Sylvester, David. *Bacon: the human body*. Exhibition organized by Hayward Gallery, London 5 Feb-5 Apr, 1998, curated by David Sylvester, p. 29.

<sup>360</sup> “*Three studies for figures at the base of a crucifixion*, 1945, the work which Bacon regarded as the real beginning of his painting career.” In: Sylvester, David, *Looking back at Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 2000, p.18.

<sup>361</sup> Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 23.

<sup>362</sup> Deleuze retira o termo da obra de Jean Lyotard, *Discurso e Figura*, onde este explica que o *figural* não é o figurativo, mas figura não-figurativa.

que personificam a vingança da mitologia Grega e que estavam encarregadas de punir tudo aquilo que estava além da justiça humana. Para o artista, não foi feita justiça para aqueles que perpetraram tão hedionda chacina na Segunda Guerra – uma massa enorme de pessoas foram mortas, massacradas sem que o Divino tivesse intervindo. A carne exposta que o artista apresenta na sua vermelhidão, na sua crueza, desfaz de alguma maneira a humanidade do indivíduo, desvelando a sua solidão no mundo, rendido à sua existência-para-a-morte, à lembrança pictórica de que todos vamos morrer e que ao mesmo tempo excita tanto quanto a vida, uma vez que como afirma o próprio Bacon, apesar da nossa natureza básica se encontrar destituída de esperança, o nosso sistema nervoso está constituído por um material optimista.<sup>363</sup> Nos seus quadros é possível perceber a influência do traço intenso de Munch e as tonalidades de Van Gogh; a influência de Goya também é visível no expressar da angústia. No entanto busca inspiração em mestres mais distantes como Velazquez e Rembrandt e nas figuras nús em várias poses fotografadas por Eadweard Muybridge, perto do final do século XIX. Trabalha principalmente a representação obsessiva do corpo humano que em geral surge de forma desfigurada e mesmo aterradora na sua intimidade em espaços fechados, vazios e escuros, como que a desafiar-nos para entrar nas suas obras. Primeiro a forma. Não. Primeiro a deformação. Não. Primeiro ambos. Ora um deles. Ora o outro. Até ambos se interpenetrarem. Assim em diante. Partir. Quebrar. Fundir. Misturar. Tenta outra vez. Encontra outra vez. Parte de vez. Quebra de vez. Onde nem um nem outro de vez. Utiliza a forma por forma de modo a deformar o real. Penetra nas formas. Movimento espiral. Encontro ao abismo. O abismo. Um lugar. Uma entrada. Gilles Deleuze chegou mesmo a afirmar que as figuras de Bacon são as que melhor representam o homem do século XX.

Para o pintor nascido em Dublin no ano de 1909, o que se apreende do mundo não é da ordem da semelhança, da reconhecimento/representação, mas da violência de um Caos de um Fora<sup>364</sup>, da violência gerada por um problema que nos afecta. Para Bacon este acontecimento singular é o desespero da existência. É o sabermos antecipadamente

---

<sup>363</sup> Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, pp. 78-80 e pp. 122-125.

<sup>364</sup> Entende-se o *Fora* na perspectiva de Foucault e Deleuze (*Crítica e clinica.*) e como categoria imanente, pois a sua inclusão no mundo nada tem a ver com um qualquer além-mundo, o *Fora* faz parte do mundo sem estar ainda atualizado, sem ser real (formas), sem estar territorializado. Para Foucault, a experiência do *Fora* abre novas probabilidades, compreendendo-o como uma matéria em constante movimento, onde tudo está por acontecer, puro Caos, campo das Forças, no qual o saber, o poder e a subjetivação são compreendidos pelo modo como cada uma dessas esferas funcionam hoje e em épocas históricas passadas. Ver em: Gilles Deleuze, *Crítica e clinica*, Lisboa: Edições Séclo XXI, 2000.

viver no caos desta degradação física, mental, moral, ética, que nos faz “abrir domínios sensíveis.”<sup>365</sup> Bacon assegura mesmo que adora viver no caos.<sup>366</sup> Nesta ordem de ideias é possível perceber a importância que o hábito tem como parte constitutiva do sujeito humano. Para se humanizar, o homem tem de possuir forçosamente o costume de adquirir hábitos. Sem o hábito não há humanidade. O artista é aquele que ao relacionar-se com o Caos produz o corte na humanidade e a criação artística é uma luta contra os domínios das representações humanas. O artista quer eclipsar este ponto de vista do humano, pretende colocar-se ao serviço do Caos, desse vasto mar aberto, do tempo puro, para que seja ele a manifestar-se e para o pensamento surgir. O indivíduo, antes de sê-lo, é coisa. Segundo o filósofo alemão Martin Heidegger, o que define a condição humana é estar-aí (*dasein*).<sup>367</sup> A única forma de descrever o corpo como pura coisa sem o reverter para o humano é descrever-se a si próprio não como indivíduo, filtro universal de todas as coisas/soberano, mas como coisa que *ec-siste*. Só desta maneira é possível ao indivíduo ser usado enquanto coisa que descreve outra coisa no universo das coisas que se descrevem a si próprias, colocando de lado a definição prévia do “eu” como indivíduo.<sup>368</sup> Grande parte das suas pinturas são retratos e auto-retratos. Entre eles destacam-se os que fez de George Dyer, seu amante entre 1964-1971, ano em que foi encontrado morto em Paris. Nesses retratos (des)pintados é fiel à ideia de que a verdadeira arte remete sempre à vulnerabilidade da situação humana. Tem como prática comum fotografar primeiro o modelo e depois reproduzi-lo pictoricamente numa combinação de forças e insinuação, avivando aquilo que lhe parece mais marcante e distorcendo aquilo que considera de menor relevo, mantendo ainda assim a identificação (do modelo). Por vezes faz interpretações muito pessoais de pinturas clássicas. Entre 1951 e 1965 pintou 45 estudos, variações, reacções ao quadro de Velasquez, entre eles: *Study after Velazquez I*, 1950; *Study for the Head of a Screaming Pope*, 1952; *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953; *Study for Portrait VIII*, 1953. Em todos, Bacon pinta uma figura aprisionada a esfumar-se num fundo negro, a gritar em

---

<sup>365</sup> Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 56.

<sup>366</sup> Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 190.

<sup>367</sup> A obra *Ser e Tempo*, Heidegger expõe o modo do “eu” aceder a ele próprio como “estando aí” no mundo. Defendendo que o indivíduo tem de se apreender como ser puramente existente. Antes de ser ente, somos *ec-sistentes*.

<sup>368</sup> Heidegger, na obra *A Origem da Obra de Arte*, que reúne os textos de três conferências realizadas no ano de 1936, além de definir a origem “como aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é” (p.497), atribui ao artista a origem da obra ao mesmo tempo que encontra na obra a origem do artista.

agonia como que a suplicar pela sua libertação, expondo toda a sua fragilidade. A constante reflexão sobre a fragilidade do ser fica também patente em quadros onde pinta a carne de animais mortos como *Figure with Meat* (1954). O artista diz não duvidar que “somos carniça, carcaças em potência. Se vou a um talho, acho sempre surpreendente não estar ali eu em vez do animal”.<sup>369</sup> A existência humana está marcada por uma queda, um “buraco no ser”, uma interpelação ao ser, uma vitória do nada e da incompletude.

O tema da morte apaixonava Bacon:

*(...) gosto da vida, mas não tenho absolutamente nenhuma crença em alguma coisa, não digo que a angústia não tenha um papel importante no meu trabalho. O próprio facto de existirmos, de vermos o que acontece ao nosso redor, que deve criar angústia em alguém. A todo o instante tenho um sentimento da mortalidade, porque se a vida nos excita, o seu oposto, a morte, como uma sombra, também deve nos deve excitar. Talvez não excitar, mas estarmos cientes dela, da mesma forma que estamos cientes da vida, tal como o virar de uma moeda entre a vida e a morte. Acima de tudo, estou muito consciente disso sobre as pessoas e sobre mim mesmo. Surpreendo-me sempre quando acordo de manhã.*<sup>370</sup>

Por fim, o seu tríptico *Three Studies for a Self-Portrait* (1976), é um exemplo da sua relação com a morte e a sua absurdidade – autêntico *memento mori*. Bacon, que frequentemente usava como modelos pessoas do seu círculo de amizades, explica em 1975 a David Sylvester que apesar de odiar o seu rosto, fez vários auto-retratos porque as pessoas que viviam à sua volta estavam todas a morrer como moscas, e não tendo mais ninguém para pintar passou a auto-retratar-se.<sup>371</sup> Faz ainda alusão a Jean Cocteau, a quando este narrava que todos os dias ao espelho observava a morte no seu trabalho,

---

<sup>369</sup> Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 46.

<sup>370</sup> “I enjoy life but I have absolutely no belief in anything, I don't say that anguish doesn't play a part in my work. The very fact that you exist, that you see what's going on around you, that must create anguish in anybody. I have a feeling of mortality all the time because if life excites you, its opposite, death, like a shadow, must excite you. Perhaps not excite you, but you are aware of it in the same way as you are aware of life, you're aware of it like the turn of a coin between life and death. And I'm very aware of that about people, and about myself too, after all. I'm always surprised when I wake up in the morning.” In: Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 78.

<sup>371</sup> “People have been dying around me like flies and I've had nobody else to paint but myself... I loathe my own face and I've done self-portraits because I've had nothing else to do.” In: Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 129.

para explicar que é exactamente isto que se faz a si mesmo.<sup>372</sup> Ainda nas suas palavras, refere que aos dezassete anos tomou consciência que também ele iria morrer, “que aqui existimos por um segundo enxotados como moscas na parede”<sup>373</sup> e que ao longo da existência “sentimos a sombra da vida a passar a todo o tempo.”<sup>374</sup> No seu auto-retrato percebemos uma sombra vermelha indiciadora da morte, do avançar da idade do artista. Esta sombra remete-nos ainda para a silhueta de George Dyer – numa espécie de retrato conjunto - exteriorizando a lembrança da perda do seu amante encontrado morto em Paris cinco anos antes da realização do quadro.

Nos seus quadros carregados de tinta, Francis Bacon expõe a realidade nua e crua através de corpos confinados, representados como pedaços de carne estraçalhados, rasgados, capazes de transmitir a ansiedade existencial de uma vida fútil, sem sentido. Todo um conjunto de elementos que permitem que o enquadremos na arte que se dedica a reflectir e a descrever o absurdo da existência. No seu entender, “a menos que se tenha sentimentos religiosos ou algo desse tipo, como não pensar que a vida é totalmente inútil - e torna-se ainda mais com a idade.”<sup>375</sup>

## 6. Teatro

*If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end...*

Marin Esslin, p.XVI

---

<sup>372</sup> “each day in the mirror I watch death at work’. This is what one does oneself.” In: Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 133.

<sup>373</sup>“(…) that here you are existing for a second, brushed off like flies on the wall.” In: Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 133.

<sup>374</sup>“You feel the shadow of life passing all the time.” In: Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987, p. 81

<sup>375</sup>“(…) unless you have religious feelings or something of that kind, how can you not think that life is totally futile – and becomes more so with age because it hasn’t got the pleasure of youth? Probably the only thing, although I know it has no meaning, is that I like working.” In: Sylvester, David, *Looking back at Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 1987, p. 232.

Um dos géneros teatrais mais influentes e que mais se dedicou e reflectiu sobre o absurdo da existência foi o teatro do absurdo. Segundo a definição de Martin Esslin (1961), professor de arte dramática, argumentista e crítico, o teatro do absurdo

*esforça-se por expressar o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo e realiza-o através de uma poesia que emerge das imagens concretas e objecto do próprio palco.*<sup>376</sup>

O teatro do absurdo começou em Paris e depois alargou-se para os restantes países europeus e americanos. Para a historiadora de teatro Margot Berthold, “é a Comedia dell’arte do niilismo, o *grand guignol*<sup>377</sup> de um mundo de paradoxos”.<sup>378</sup> Curiosamente nenhum dos dramaturgos do teatro absurdo se organizou para a criação deste movimento ou escola do teatro. O nome e a ideia parecem ter surgido de um *insight* que Esslin terá tido. Apesar disso os dramaturgos consideravam não pertencer a um movimento ou escola do teatro do absurdo, antes pelo contrário cada um desses escritores considerava-se (e efectivamente era) como um estrangeiro solitário, afastado e isolado no seu mundo privado. Para além de todos serem estrangeiros e de escreverem peças pouco convencionais, diferentes de tudo o que se estava a fazer na altura, havia algo em comum que os agrupava: as peças que produziam abordavam as mesmas questões, aquilo que os alemães chamam de o espírito da Época: o do pós-Guerra. Todas as obras tocavam a questão da existência (mote da época), “reflectiam as preocupações e ansiedades, as emoções e o pensamento de um segmento importante do mundo Ocidental contemporâneo.”<sup>379</sup>

---

<sup>376</sup> “The Theater of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought, and it does so through 'a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself'. Esslin, Martin, *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books, 1961, p. XIX.

<sup>377</sup> O *Grand Guignol* tinha sido um teatro especializado em centenas de peças de horror e violência naturalista, situado na zona de Pigalle em Paris. Foi inaugurado em 1897 e fechou portas em 1962. Influenciou cineastas da escola expressionista alemã como Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu, uma sinfonia de horrores*, 1922) e Fritz Lang (*M, O vampiro de Düsseldorf* de 1931) entre muitos outros.

<sup>378</sup> Berthold, Margot, *História Mundial do teatro*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 522.

<sup>379</sup> “ (...)the dramatists (...)under the generic heading of the Theatre of the Absurd do not form part of any self-proclaim or self-conscious school or movement. On the contrary, each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world (...)If they have a good deal in common, it is because their work reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of an important segment of their contemporaries in the Western world.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*, New York: Anchor Books, 1961, p. XVIII.

Com um forte vínculo à filosofia existencialista, mas ainda assim com certas diferenças relativamente ao teatro existencialista de Sartre e de Camus, uma vez que estes tratam o tema do absurdo de uma forma relativamente linear, com princípio, meio e fim, com algum nexos, consegue-se depreender uma história e entender a construção das personagens, por exemplo ao assistir-se à peça “quatro paredes” compreende-se as personagens sartrianas, mesmo tendo como tema base o absurdo existencial. Mas ao assistir ao Teatro do Absurdo algumas mudanças ocorrem: a acção desvincula-se de uma história, não existem começo, meio ou fim e a assistência tem de concordar com as convenções físicas de um outro universo ficcional. Estas características são usadas para sublinhar a radical divergência entre a razão e o real primordial fruto de uma época fortemente desgastante para aqueles que sempre acreditaram nos ideais humanistas. Segundo Esslin visa-se consciencializar o seu público da real posição do homem no mundo. As peças no drama do absurdo existencial não revelam um mundo ordenado, com sentido, ou uma realidade plena de certezas e segura; ao contrário aquilo que declaram é a total obscuridade do mundo e uma realidade que carece de sentido.

Numa perspectiva histórica, o teatro do absurdo aparece como sendo uma reacção ao movimento realista do final do século XIX, que por sua vez já tinha sido uma reacção ao Romantismo. Enquanto na altura o Realismo procurava acentuar o real, prolongá-lo em palco, fazendo crer ao público que aquilo a que assistia era a vida real de maneira a tentar eliminar a ilusão romântica da “verdade”, os absurdistas tentaram destruir esta “verdade” realista, entendendo a realidade como totalmente inacessível a qualquer representação ou explicação. Deste modo, vão procurar apresentar a distinção entre o real e a verdade; em última instância anunciam que não é a verdade que queremos, pois uma vez contemplada a verdade, “o ser humano vê então por toda a parte apenas o lado horrível ou absurdo do ser (...) neste supremo risco da vontade, aproxima-se a arte, tal feiticeira redentora com poderes curativos”.<sup>380</sup> O real aqui é o jogo da opacidade e da transparência, é algo de estranho a qualquer dialéctica e liga-se à figura do estrangeiro de Camus, que tem sempre em si o que remete para uma inadaptação, um exílio num mundo sem esperança, gerador de angústia e potencializador de trauma, esta mesma sensação de “falta de sentido da vida, da desvalorização inevitável dos ideais, da pureza e da finalidade, [é] tema de grande parte

---

<sup>380</sup> Nietzsche, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa: Edições Relógio D'Água, 1997, p. 59-60. Para Nietzsche o ser humano não alcança a sua salvação porque a vida é acima de tudo contradição e padecimento, só a criação artística que é a vida elevada à sua potência máxima pode fazer o ser humano superar-se a si mesmo.

dos dramaturgos de trabalho como Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre.”<sup>381</sup> Todos estes autores aliados ao pensamento de Camus rejeitam a possibilidade de racionalizar a existência, pois no seu entender o conceito de “Deus” não pode ser assimilado pelo absurdo nem tem lugar na sociedade.

Nos anos 40/50 quem dominava os palcos e esgotava as salas era o chamado teatro dos costumes naturalista do século XIX de Émile Augier e Henrik Ibsen; o próprio teatro de resistência de Brecht ainda não era muito popular.

Para a artista contemporânea Stella Tripp, que invoca para os seus trabalhos a fragilidade e o absurdo da vida,

*os autores do Teatro do Absurdo, como Beckett, Ionesco, Genet, tentaram ir além das convenções dos seus meios de comunicação e apresentam a sua percepção do sentido da vida, de modo a permitir que o público o experimente directamente, em vez de o aprender de uma forma não envolvida, intelectual.*<sup>382</sup>

O absurdo das acções das suas personagens descreve o existencialismo da época. São o veículo para a tomada de consciência da falta de sentido da sua condição, uma forma de delinear no palco a crise espiritual de uma humanidade descrente de um qualquer sistema metafísico. Nas peças é também possível perceber que tudo aquilo que é colocado em palco tem igual importância. Uma árvore, uma cadeira, uma paisagem podem ser tão importantes como uma personagem, tudo assume igual relevância. À *Espera de Godot* de Beckett, *A Cantora Careca* de Ionesco, são exemplos privilegiados daquilo que Esslin designa de teatro do absurdo. Nos Estados Unidos emerge também a figura do dramaturgo Edward Albee, com o seu texto *The Zoo Story*, associado ao Teatro do Absurdo. Nesta peça escrita para teatro é feita uma crítica ao muito aplaudido modo de viver norte-americano dos anos 40/50 que se tinha difundido por todo o mundo através do cinema e da televisão. Um estilo de vida que na opinião do autor aparece ligado à superficialidade e à futilidade e que muito afastava as pessoas das questões existenciais essenciais. A interpretação das peças é entregue ao espectador; no entanto

---

<sup>381</sup> “A similar sense of senselessness of life, of the inevitable devaluation of ideals, purity, and purpose, is also the theme of much of the work dramatists like Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre and Camus himself.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books, 1961, p. XIX.

<sup>382</sup> “The writers of the Theatre of the Absurd, such as Beckett, Ionesco, Genet, tried to go beyond the conventions of their media and present their perception of the meaninglessness of life in such a way as to enable the audience to experience it directly, instead of learning about it in a uninvolvement, intellectual way.” In: Tripp, Stella, “Eva Hesse: Art, life and absurdity” (1981), *Masters Theses*. Paper 7.

aquilo que mais se salienta é a ausência de sentido da existência humana e a sua permanente fragilidade:

*ao contrário de Brecht, porém, Beckett e Ionesco entregam-se à constatação da existência do beco sem saída, do protesto ético ineficaz e da impotência do teatro como meio de transformação social da comunidade humana. Presos ao degredo interior da solidão do ser humano, da sua incomunicabilidade e da carência de valores espirituais que o mantenham vivo (fora da aceção puramente biológica deste termo), estes sombrios dramaturgos são os documentadores da angústia de uma humanidade sobre a qual se ergue o cogumelo negro da explosão atômica.*<sup>383</sup>

Da perspectiva do teatro do absurdo a busca de sentido da finitude da existência é fútil, pois esta é indecifrável e incompreensível. Ao contrário do mundo da representação que permite que os outros reconheçam o que está a ser feito no palco através de situações e formas reconhecíveis, o teatro do absurdo faz do palco uma contemplação, não de objectos que estão no mundo e que são feitos para ser agidos, mas do tempo. Movimenta-se numa superfície metafísica, num universo pleno de paradoxos, fundamental na constituição da realidade. As suas personagens realizam-se, têm realidade no palco, mas não existem. É o teatro do extra-ser, do corpo abstracto que só é captável através do pensamento, diferente de um corpo representativo que julga, que impõe às situações um tipo, uma forma acabada, um campo social que estipula as potências que o corpo deve ter. Uma teoria na qual o objecto não existe, mas a sua não-existência actual não deve ser confundida com a não existência factual.

### **6.1. O teatro do Absurdo de Beckett e Ionesco: A procura e a constatação do Ser no Nada.**

“Árvore<sup>384</sup> solitária à beira de uma estrada em campo deserto.”<sup>385</sup> Ao entardecer dois vagabundos aguardam algo ou alguém chamado Godot. Quem é Godot ou porque o esperam nunca saberemos, nem eles. No entanto, isso é suficiente para percebermos que

---

<sup>383</sup> Ribeiro, Léo Gilson, *Cronistas do Absurdo (Kafka, Büchner, Brecht e Ionesco)*, Rio Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1964, p. 134.

<sup>384</sup> A amizade que ligava Beckett a Giacometti levou-o a pedir-lhe que desenhasse esta árvore, o único acessório que surge em cena.

<sup>385</sup> Beckett, Samuel, *Á espera de Godot/Fim da festa/A última gravação*, Lisboa: Editora Arcadia, 1967, p. 9.

Ele é o desejo obstinado por todos para que algo aconteça.<sup>386</sup> A tónica é posta na ESPERA, é ela que pretende atribuir sentido a toda a peça e por analogia à vida. Todos aguardamos por um God(ot), por uma salvação, para que a vida possa ser encarada com algum sentido, mas ao percebermos que essa espera é por alguma coisa ou alguém que nunca se faz ver, compreendemos o quanto a peça/a vida é irónica e absurda. A frase que dá início à peça, dita por Estragon, “pronto, não se pode fazer nada”<sup>387</sup> pode ser compreendida de duas formas: como impossibilidade de descalçar a bota (uma vez que estava a tentar retirar a bota do seu pé) ou como desabafo perante a angústia de viver. A salvação do ser humano é a questão maior e o absurdo surge precisamente no intervalo entre não alcançar a resposta e aceitá-lo: “Em Godot, a chegada de Godot em pessoa (um acontecimento; puro teatro como o fim do teatro) é interpretado, pelo menos por Vladimir, como uma salvação: ‘Nós vamos ser salvos’”.<sup>388</sup> Godot pode ser nada e pode ser tudo. À *espera de Godot* representa tudo aquilo que importa a Samuel Beckett: a fugacidade da vida, o tempo, a eternidade, a solidão, a dificuldade de comunicar: “a peça está focada no absurdo da existência humana”<sup>389</sup> face à crise espiritual que a afecta. A forma encontrada para abordar estes temas passa pelo recurso ao instante absurdo através de obras sem intrigas nem personagens claramente definidas, onde o acaso e a contradição têm a sua voz, e ao esgotamento pela repetição, repetindo todas as possibilidades utilitárias (a lógica disjuntiva/substitutiva do ou/ou). O dramaturgo ESGOTA<sup>390</sup> a cena, esvazia-a até à última GOTA até o corpo não aguentar mais aquilo que o constrange interna e externamente. Posto isto, resta realizar o impossível<sup>391</sup>, o absurdo.

Sobre o esgotamento do corpo em Beckett, David Lapoujade, filósofo contemporâneo francês, explica que “somos como personagens de Beckett, para os

---

<sup>386</sup> “Doubtless, we will never know ‘who’ Godot is, but it is enough that he is the emblem of everyone’s obstinate desire for something to happen.” In: Badiou, Alain, *On Beckett*, Manchester: Clinamen Press, 2003, p. 75-76.

<sup>387</sup> Beckett, Samuel, *Á espera de Godot/Fim da festa/A última gravação*, Lisboa: Editora Arcadia, 1967, p. 9.

<sup>388</sup> “In Godot, the arrival of Godot in person ( a happening; pure theatre as the end of theatre) is interpreted, at least by Vladimir, as a salvation: ‘We’ll be saved’.” In: Weller, Shane, *A Taste for the Negative: Beckett and Nihilism*, Oxford: Legenda, 2005, p. 129.

<sup>389</sup> “Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*, was first produced on January 5, 1953 at the Théâtre de Babylone, a seventy-five seat theater in Paris, and directed by Roger Blin (Hall). The play itself focused on the absurdity of human existence.” In: Bair, D., *Samuel Beckett: A Biography*. London: Vintage, 1990, p. 389.

<sup>390</sup> “(...) vivemos num clima de esgotamento: o ato de criar, de forjar, de fabricar é menos significativo por si mesmo que pelo vazio, pela queda que se segue a ele.” In: Cioran, Emil. *Breviário de decomposição*, Rio de Janeiro: Edições Rocco, 1995, p. 121.

<sup>391</sup> “Peçam-me o impossível, muito bem, que mais me poderiam pedir.” In: Beckett, Samuel, *L’Innommable*, Paris: Minuit, 1953, p.104.

quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado [...] Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder [...] o corpo é aquele que não aguenta mais.”<sup>392</sup> Escrito entre 1948/1949 e exibido pela primeira vez em 1953 no Théâtre de Babylone em Paris, no momento em que “a Europa havia sido apanhada naquilo que hoje se dizem ser clichés políticos: a Cortina de Ferro, a Guerra Fria, a agitação social, agitação política, a era nuclear”, numa “França dominada pelo Existencialismo que atraiu seguidores em todo o resto do mundo.”<sup>393</sup> *À Espera de Godot* é a demonstração da filosofia de Albert Camus. A manifestação consciente da existência humana como algo de absurdo, sem sentido. Beckett faz a transposição do teatro da vida onde as pessoas encenam os seus papéis tentando esquecer a precariedade da sua condição para um teatro amplamente racional que eleva o absurdo para o centro do palco. A tragédia e a comédia cruzam-se fomentando o riso com travo amargo em figuras cómicas inspiradas pelos *clowns* e pelo burlesco cinematográfico<sup>394</sup> nomeadamente Chaplin<sup>395</sup>, personagens débeis, perdidas, angustiadas e presas, plenas de contradições e manifestando a fragilidade e o absurdo da vida.

As peças de Beckett são absurdas, “não pela ausência de todo e qualquer sentido – seriam, então, irrelevantes –, mas porque põem o sentido em questão.”<sup>396</sup> No desenvolvimento da obra as personagens Vladimir e Estragon estão sistematicamente a questionar e a questionar-se, no entanto, raramente encontram respostas, nada disto sucede, o autor entretém-nos com os jogos verbais dos dois vagabundos, com o seu discurso desconexo, destituído de significação<sup>397</sup>, com os seus pensamentos sobre a finitude, ficando a sensação de que nada ocorre e que o tempo não passa, que a acção

---

<sup>392</sup> Lapoujade, David, "O corpo que não aguenta mais", In: D. Lins (org.), *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p. 82 e seguintes.

<sup>393</sup> Bair, D., *Samuel Beckett: A Biography*. London: Vintage, 1990, p. 389.

<sup>394</sup> “Se as peças de Beckett, lívidas como o pôr-do-sol e o declínio do mundo, querem exorcizar a variação do circo, são-lhe, no entanto, fiéis por serem representadas no palco; sabe-se que os seus anti-heróis foram inspirados pelos *clowns* e pelo burlesco cinematográfico”: In Adorno, Theodor, *A teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 1993, p. 99.

<sup>395</sup> Alain Badiou sobre alguns diálogos da peça *À Espera de Godot* refere que eles seguem a linha de Aristófanes e Platão, Molière e Goldoni, mas também de Chaplin. Ver em Badiou, Alain, *On Beckett*, Manchester: Clinamen Press, 2003, p. 75.

<sup>396</sup> Adorno, Theodor, *A teoria estética*, Lisboa: Edições 70, 1993, p. 176.

<sup>397</sup> “The Theatre of the Absurd, on the other hand, tends toward a radical devaluation of language, toward a poetry that is to emerge from the concrete and objectified images of the stage itself. The element of language still plays an important, yet subordinate, part in this conception, but what happens on the stage transcends, and oftens contradicts, the words spoken by the characters.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*, New York: Anchor Books, 1961, p. XXI.

não apresenta progressão e que nada há para ser resolvido. O que retemos são as imagens. Vivien Mercier na análise que faz à obra de Beckett na revista “Uneventful Event” descreve-a como sendo “uma peça em que nada acontece, duas vezes”<sup>398</sup>, e que no entanto mantém presa a atenção dos espectadores ligados aos instante absurdo e ao esgotamento dos corpos. O instante absurdo ocorre em cada cena, ou seja, cada momento da acção em que estão em cena as mesmas personagens, inclui nele todo o antes e todo o depois de forma a fragmentar o domínio do presente no tempo. Tudo aquilo com que o espectador toma contacto não lhe mostra o presente, não existe uma história a ligar as imagens no sentido de atribuir uma coerência lógica às cenas representadas. Em vez disso, Beckett preocupa-se em que a *intriga*<sup>399</sup> seja esgotada, ou seja, que não seja determinada por uma história de modo a constituir uma narrativa fora do modelo clássico linear, que não liberta o corpo para o impensado.

O instante absurdo e o esgotamento fazem pensar o corpo na sua imprevisibilidade e entregam-no a experimentações estranhas e invulgares. À *espera de Godot*, apresenta exactamente isso. Beckett apresenta dois vagabundos como personagens principais que se questionam sobre a existência e que estão permanentemente a fugir à dominação da história e a expressar-se através do esgotamento. O sentido prático, funcional ou instrumental não existe, toda a utilidade é inútil para que as verdades mais sombrias sobre aquilo que é o ser humano possam ser enfrentadas. Beckett traz ao palco o sentido incondicionado ou absoluto, relacionado com a justificação última da vida, capaz de fundamentar e abranger o sentido prático e “quando alguém se arrisca a ir tão longe, como Beckett, no caminho do niilismo, da abjeção, da miséria humana, da escatologia, disso tudo pode sempre sair algo novo, e do vácuo uma nova vida se criar”.<sup>400</sup> O dramaturgo fá-lo entrando nos nervos das pessoas e não no seu intelecto, abordando o desespero e a desolação da vida de cada um. Apesar disso, nos seus escritos também é possível perceber que o homem que toma consciência do absurdo e que o vive não consegue vencer essas amarguras, resistir-lhes e viver com lucidez o instante, tendo como propósito a conquista de mais liberdade e dominar melhor a injustiça. Este facto confere às peças uma trágica dignidade, assente num conhecimento da situação humana e num sentimento profundo do ridículo da sua

---

<sup>398</sup> “(...) a play in which nothing happens, twice.” In: Mercier, Vivian, *Beckett/Beckett*, Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 74. A análise foi originalmente publicada em *Irish Times*, 18 February, 1956.

<sup>399</sup> Sucessão de acontecimentos ao longo de uma peça que lhe formam o sentido para o espectador acompanhar as cenas.

<sup>400</sup> França, José Augusto, *Beckett e o fim do mundo*, Lisboa: Diário Popular, 18 Julho 1957.

situação angustiada. A afirmação de Estragon de que a sua existência não tem grande propósito encarna a concepção absurdista e existencialista de que a vida é destituída de significado. Os mesmos conceitos irão ser explorados também através do Teatro do Absurdo na obra de Ionesco, *A Cantora Careca* (1950). Considerada anti-peça” pelo se autor, foi pela primeira vez levada à cena no Teatro des Noctambulkes em 11 de Maio de 1950. E, como relata Esslin, “foi recebida muito friamente por parte do público, apenas Jacques Lemarchand crítico da revista “Combat” e o argumentista Armand Salacrou foram favoráveis à peça.”<sup>401</sup> Na maior parte das apresentações a sala apresentava-se vazia ou como refere Esslin, “mais de uma vez não havia mais de três pessoas a assistir.”<sup>402</sup> A peça acabou assim por ser encerrada ao final de seis semanas. Só em 1957, com Ionesco mais conhecido devido a outras peças, passa a ser um fenómeno de audiências, a própria peça *A Cantora careca*, figura no livro dos records (*Guinness Book*) como aquela que está há mais anos em exibição – há 59 anos mantém permanentemente a sala esgotada no teatro parisiense, La Huchette.

Ionesco escrevia em francês mas era romeno, tal como Beckett e Adamov que não eram franceses e escreviam em francês. As suas figuras parecem sempre demonstrar uma existência vazia, improdutiva, remetendo para a figura do anti-herói na célebre frase de Sartre na obra *O Ser e o Nada*: “é absurdo que tenhamos nascido, é absurdo que morramos.”<sup>403</sup> Na realidade, referindo-nos novamente a Victor Brombert e à sua posição no que respeita à figura do anti-herói “o herói negativo, mais vividamente talvez que o herói tradicional, contesta nossas pressuposições, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos ver. O anti-herói é amiúde um agitador e um perturbador.”<sup>404</sup> Nas (anti)peças de Ionesco, este anti-herói tem plena consciência que é de facto anti-herói tal como compreende que estas são peças não peças, mas o público estava ainda a tomar consciência disso. Os diálogos sem sentido, a comicidade séria, a total incomunicabilidade que é levada a cabo pelas seis personagens que sobem ao palco: o casal Smith, o casal Martin, a criada Mary e o comandante dos bombeiros, dão lugar à “pequena obra-prima do vácuo total, do teatro vocabular ou das «mil maneiras de não dizer nada», em que o reconhecimento dos esposos Martin, ao mesmo

---

<sup>401</sup> “La Cantatrice Chauve billed as an “anti-play” (...) was coldly received. Only Jacques Lemarchand, at the time critic of *Combat*, and the playwright Armand Salacrou gave it favorable notices.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*, New York: Anchor Books, 1961, p. 90.

<sup>402</sup> “The theatre remains almost empty. More than once, when there were fewer than three people in the theatre. After about six weeks they gave up.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*, New York: Anchor Books, 1961, p. 90.

<sup>403</sup> Sartre, Jean Paul, *O Ser e o Nada*, 6ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 670.

<sup>404</sup> Brombert, Victor, *Em louvor dos anti-heróis*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 14-15.

tempo que sublinha com um grosso traço caricatural o fatalismo da alteridade dos seres humanos.”<sup>405</sup>

A peça de um só acto é dividida em 11 cenas. Começa com um monólogo da Sra. Smith a descrever o que tinha jantado, ao mesmo tempo que o seu marido vai lendo o jornal, sentado e dando estalos com a língua num sinal de desapeço. Posto isto, iniciam um diálogo totalmente absurdo sobre a data da morte de Bobby Watson. Na cena seguinte, ocorre o aparecimento da criada dos Smiths, Mary, logo seguido pelo casal Martin. É exactamente entre estes dois casais que irão surgir uma variedade de incongruências nas cenas posteriores. Mais perto do final surge o comandante dos bombeiros dando sequência aos inúmeros diálogos sem sentido. O desfecho da peça remete ao princípio, agora com o Sr. e a Sra. Martin sentados como os Smith e a dizerem as mesmas falas destes na cena inicial, enquanto o pano se vai fechando lentamente, aludindo à circularidade absurda da vida como n’*O Mito de Sísifo* de Camus, transmitindo a ideia de Ionesco de que “o absurdo permanece, de certa forma, no interior da existência”<sup>406</sup>; quanto à cantora careca que dá nome à peça, ela nunca chega a aparecer. Assim, na obra *A cantora careca* – as personagens e o cenário representam o ambiente burguês e os diálogos e as situações absurdas aproximam-se do que George Steiner (no estudo que realiza sobre Heidegger) define como a “contralógica”: “projecto singular de substituir o discurso agressivo, inquisitorial da investigação aristotélica, baconiana e positivista por uma dialéctica hesitante, mesmo circular não obstante dinâmica”.<sup>407</sup> Deste modo, um público que tenha o teatro naturalista como referência acaba por sentir uma enorme estranheza e incompreensibilidade.

O absurdo está relacionado com a visão pessimista do autor em relação ao mundo que o rodeia. Para Ionesco,

*nenhuma sociedade tem sido capaz de abolir a tristeza humana, nenhum sistema político pode nos livrar da dor de viver, do nosso medo da morte, a nossa sede de absoluto; é a condição humana que dirige a condição social, e não vice-versa.*<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> Ionesco, Eugene, *A Cantora Careca/ A lição/As cadeiras*, Lisboa: Editorial Minotauro, 1990, p. 8.

<sup>406</sup> “L’absurde c’est, en quelque sorte, à l’intérieur de l’existence qu’on le place. Or, pour moi, à l’intérieur.” In: Ionesco, Eugene, *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard, 1966, p. 179.

<sup>407</sup> Steiner, George, *Heidegger*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990, p. 54.

<sup>408</sup> “No society has been able to abolish human sadness, no political system can deliver us from the pain of living, from our fear of death, our thirst for the absolute; it is the human condition that directs the

O teatro do absurdo converte-se num movimento de vanguarda, introduzindo obras com um só acto e sem sentido para enfatizar o isolamento humano.

Nas peças de Ionesco as personagens não existem, há um sentido para não existirem. Elas existem em palco e só aqui se realizam, se materializam, em mais lado nenhum o fazem...elas nascem literalmente no palco. Na *Cantora careca*, sempre que o casal Smith surge no palco é sempre a primeira vez que os dois existem e isso provoca uma comicidade *nonsense* que para Ionesco é a intuição do absurdo, porque este parece-lhe mais desesperado do que o trágico.<sup>409</sup>

Entre o final da Segunda Guerra e o final da década de 60 do teatro do absurdo, a busca pela teatralidade mais voltada para a cena do que para o texto literário encontra paralelo numa gama variada de filmes realizados por alguns cineastas europeus e dos Estados Unidos, os quais estavam a repensar o cinema e a repensar-se a si mesmo após a Guerra.

## 7. Cinema

Em 1940, o Governo norte-americano tomou medidas para que os grandes estúdios pudessem influenciar o público relativamente a uma abordagem anti-isolacionista quanto à Segunda Guerra Mundial. Em 1942, um ano após o ataque a Pearl Harbour, que provocou a entrada dos Estados Unidos na Guerra, foi feito um enorme investimento em campanhas militares, uma delas, de propaganda, através de vários filmes, e que tinha como objectivo reforçar as ideias de patriotismo e de sacrifício civil: quase 1/3 dos filmes de Hollywood passou a envolver a temática de guerra. Ao contrário de antes da Guerra, o governo passou a apostar fundamentalmente em dois géneros: o filme de combate e o melodrama “home front” – um estilo que abordava o drama que a nação vivia com a saída dos seus homens para a guerra no exterior e também as consequências do seu regresso. Ambos os estilos viriam a marcar o cinema internacional do pós-Guerra.

Internamente foram várias as mudanças. Logo a seguir à Guerra passou a ser uma prática comum ir ao cinema, quer para os que viviam nas áreas urbanas, quer para

---

social condition, not vice versa.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books, 1961, p. 80.

<sup>409</sup> “(...) le comique étant intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique.” In: Ionesco, Eugene, *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard, 1966, p.61.

os que viviam nas suburbanas. Um forte investimento começou a ser feito nos chamados cinemas “drive-in” (salas de cinema ao ar livre onde as pessoas assistiam aos filmes no interior dos seus carros). Isto ajudou os estúdios a manter o controlo sobre a distribuição; no entanto, o público começava a mudar os seus gostos. A televisão começou a desafiar o cinema. Hollywood teve problemas com este novo meio de entretenimento caseiro, uma vez que além de proporcionar uma experiência visual semelhante, trazia a vantagem da comodidade de nem ser necessário sair de casa. Como resposta, Hollywood começou a adoptar o formato *widescreen* – ecrã com uma imagem mais alargada. Além das mudanças demográficas e tecnológicas, os estúdios começaram a debater-se com questões de natureza política e a ser rotulados de “comunistas” (desde o início da Guerra fria), obrigando a que algumas comunidades *fugissem* do cinema. No entanto, as medidas governamentais *antitrust* que tinham como objectivo punir qualquer tentativa de monopólio do mercado de modo a eliminar a concorrência, terão sido as que tiveram maior impacto, uma vez que “forçaram” os estúdios a vender as suas explorações do cinema e a perder o controlo final da distribuição dos filmes.<sup>410</sup> Um novo desafio esperava Hollywood: retomar o comércio de filmes com os mercados europeus, agora sob as linhas do mercado livre sem protecção e outras políticas económicas. Armazenados quase cinco anos de filmes, incluindo o altamente prestigiado *Gone with the wind/E tudo o vento levou* (1939), esta indústria de cinema esperava lançá-los no mercado europeu do pós-guerra. No entanto, o mercado europeu não se mostrou muito receptivo a esta pretensão. Em vez disso, a Europa apaixonou-se pelos *Westerns* de Jonh Ford e Howard Hawks, pelo *suspense* de Hitchcock, pelos dramas de Nicholas Ray, pelos policiais de Samuel Fuller e pelos filmes *noir*. Estes últimos, filmados a preto e branco, eram povoados por histórias misteriosas, densas e cruas, onde a única lei que existia era a do destino e no final a morte dos protagonistas garantida.

Após a Guerra houve mudanças substanciais na Europa e na América: a literatura americana e os principais periódicos e revistas foram invadidos pelas ideias filosóficas de Albert Camus e Jean-Paul Sartre, provenientes da Europa durante a Guerra, bem como pela psicologia freudiana.<sup>411</sup> Ambas as teorias ajudaram a promover uma visão geral sobre o absurdo da vida e na verdade em todos estes filmes os seus

---

<sup>410</sup> Exemplo notório disso, foi a famosa contenda que o governo encetou contra os estúdios da Paramount Pictures e que acabou por vencer, tendo conseguido provar que os estúdios haviam violado a lei antitrust.

<sup>411</sup> Silver, Alain, Ursini, James, Duncan, Paul, *Film Noir*, Lisboa: Tashen, 2012, p.11.

protagonistas – advogados sem escrúpulos, políticos vendidos, polícias subornáveis, detectives privados desleixados, empresários destinados ao insucesso, fugitivos, ex-presidiários, assassinos psicopatas, *party girls*, vagabundos, oportunistas – eram empurrados para crises existenciais.

A guerra tinha mudado permanentemente o mundo e os mercados internacionais começaram a reunir-se e a juntar-se a um novo tipo de cinema internacional que veio trazer uma nova atenção ao cinema como arte e como forma de expressão nacional: a *Nouvelle Vague*. A variedade e a pluralidade do cinema europeu dificultam a obtenção de uma definição ou mesmo de uma distinção em relação ao cinema *mainstream* de Hollywood; no entanto é possível afirmar que o movimento da *Nouvelle Vague* surge como resposta ao domínio de Hollywood e à devastação instalada da pós-Segunda Guerra Mundial. Depois da Guerra os países europeus instituíram medidas proteccionistas para proteger a sua agenda de filmes. Tais medidas foram introduzidas devido a razões económicas, mas muitos acreditavam que essas políticas foram instituídas para abrandar a influência que a América tinha nessa altura. As tropas americanas continuavam de forma pacífica a ocupar o espaço europeu, o que gerou um certo receio de que a América pudesse estar a tentar de maneira imperceptível colonizar a Europa. Ao contrário da América, o impacto da televisão ainda não tinha ocorrido na Europa. O cinema foi absorvido pela cultura e vice-versa. As revistas de cinema que publicavam artigos sobre a *Nouvelle Vague* começaram a circular rapidamente. A revista italiana, “Cinema”, foi uma das primeiras publicações. No início as crónicas abordavam o *Neo-realismo Italiano*, um movimento que surgiu das ruínas do fascismo. Algo irónica, uma vez que a revista “Cinema”, que escrevia sobre o movimento italiano do pós-Fascismo foi editada por Vittorio Mussolini, filho do “Duce” Benito Mussolini. Quando o filme de Roberto Rosselli, *Roma, Cidade aberta* ganhou o prémio internacional de Cannes, a comunidade internacional começou a olhar com outros olhos para o *Neo-realismo Italiano*.

Em 1948 Vittorio De Sica realiza *Ladrões de Bicicletas*, provavelmente o filme Neo-realista mais importante. O filme era o culminar de todo o movimento e ao mesmo tempo assinala o princípio do seu fim. A realidade económica da altura obrigava que os filmes italianos fossem produzidos em colaboração com outros estúdios de outros países. Frederico Fellini é um desses casos, tendo aceiteado essa colaboração com os estúdios franceses da *Pathe* na produção do seu filme *La Dolce Vita*, o qual é um marco na guerra contra a censura, constituindo o melhor exemplo de que o movimento Neo-

realista tinha terminado. A *Nouvelle Vague* transitou da Itália para a sua vizinha, França. Na linha da frente da *Nouvelle Vague* francesa estava a revista “Cahiers du Cinéma” que destacava nos seus artigos figuras do cinema. Dois cineastas franceses, Truffaut e Godard estavam na vanguarda deste movimento. O filme de Truffaut *Os Incompreendidos* e *Breathless* de Godard são pontos de viragem na realização cinematográfica. Ambos filmam histórias abertas, que giram à volta de questões existenciais que os afectavam. Mas seria incorrecto retratar o movimento como algo que nada tinha a ver com os Estados Unidos da América. De facto, alguns dos cineastas mais apreciados da altura eram de lá oriundos, como era o caso de Orson Welles, tido como uma das grandes mentes do cinema, bem como Nicholas Ray, conhecido pelo seu filme *Rebelde sem Causa*, e Charles Chaplin, que era lembrado como o maior cineasta de todos os tempos. Não subsistem dúvidas de que os cineastas franceses e norte-americanos se inspiraram mutuamente, mas havia outros países que estavam a ressuscitar das cinzas da Segunda Guerra Mundial e que também se voltaram para a questão da finitude do homem e do absurdo dessa condição. Exemplos disso são Ingmar Bergman, sueco, Akira Kurosawa, japonês e Andrei Tarkovski, russo, que viriam a ser considerados imprescindíveis no mundo do cinema.

### **7.1. *Film Noir*: os heróis-não-heróicos**

Durante o Verão de 1946 foi apresentado ao público cinéfilo francês e posteriormente a toda a Europa o que podemos designar, de acordo com Krutnick, de “fenómeno noir”<sup>412</sup>: “o noir não é género, nem tom, nem estilo. É um fenómeno, e acima de tudo social.”<sup>413</sup> Este fenómeno no mundo cinematográfico proveniente da América do Norte viria a ser intitulado de “filme noir”. O termo foi utilizado pela primeira vez por Nino Frank na revista de cinema “L’Écran Français”, mais especificamente no artigo “Un nouveau genre “policier: L’aventure criminelle”, quando afirma de forma elogiosa que os “filmes ‘noir’ não mais têm a ver com os habituais dramas policiais pouco excitantes.”<sup>414</sup> O conceituado crítico do mundo cinematográfico começou a perceber o tema recorrente de certos filmes realizados depois da Guerra, os

---

<sup>412</sup> Krutnik, F., *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*, Londres: Routledge, 1998.

<sup>413</sup> Mascarello, Fernando, *História do cinema mundial*, São Paulo: Papirus editora, 2006, p. 185.

<sup>414</sup> In this manner this “noir” films no longer have any common ground with run-of-the-mill police dramas.” In: Frank, Nino, “Un nouveau genre “policier: L’aventure criminelle”, in *L’Écran Français*, nº61, 28 de Agosto de 1946.

quais continham uma ambiência negra não só devido ao trabalho das câmaras, mas também no respeitante às personagens que neles participavam. O fim da Segunda Guerra Mundial tinha gerado uma era de regressos, de redescoberta e reconstrução das famílias<sup>415</sup> e o filme *noir* veio dar expressão a esses problemas pessoais e sociais que estavam a agudizar-se. Nesse ano Hollywood premiou *The Best Years of Our Lives* de William Wyler como melhor filme, um testemunho melodramático sobre os efeitos da guerra no indivíduo e na sociedade. A história narra a vida de três veteranos de guerra que regressam para a sua pequena cidade no interior da América para descobrir que tanto eles como a sua família estão irreparavelmente mudados. Os três são obrigados a ter de apaziguar os traumas de guerra e a vencer o difícil período de readaptação com as suas famílias e os antigos empregos, numa América do pós-guerra também modificada. Ao mesmo tempo surge *Detour*, um filme que apresenta um género bifurcado afastado do típico *happy ending* hollywoodiano, mais próximo do real estado de espírito que se vivia naquele tempo, que apresenta uma América ainda mais sombria, mais...*noir* e um novo tipo de herói: o “herói-negativo”. É sabido que um filme, uma história, precisa de um herói, mas no filme *noir* a linha que separa aquilo que é heróico do que não o é está obscurecida. A tradição mostra-nos por norma que o herói sempre determinou a visão moral e poética das sociedades no que concerne à tentativa de fazer face ao sentido ou à falta de sentido da vida. No filme *noir* todos os traços de um “herói-negativo” estão reunidos – advogados sem escrúpulos, políticos vendidos, polícias corruptos, detetives privados descuidados, empresários destinados ao insucesso, fugitivos, ex-presidiários, assassinos, psicopatas, mulheres oportunistas, vagabundos – mas ainda assim, a índole dos seus protagonistas permanece afirmada mediante a escolha e o exercício do livre arbítrio que praticam. As personagens *noir* deambulam de noite pela cidade; sem rumo num mundo sem Deus<sup>416</sup> esperam a morte a qualquer virar de esquina:

---

<sup>415</sup> Paul Schrader enfatiza o trauma da Segunda Guerra Mundial e as dificuldades encontradas pelos sobreviventes no pós-guerra, quando tentaram retomar a vida normal. Ver: Schrader, Paul, "Notes on Film Noir" in Alain Silver, James Ursini, *Film Noir Reader 2*, Universidade de Michigan: Limelight Editions, 1999, p. 54-55.

<sup>416</sup> “Equally debatable was the identification of a lack of religious faith (the world of film noir is largely god-free) with meaningless-ness, or alienation, or a lack of moral values.” In: Reid, Les, “Philosophy at the movies” in *Humanism Ireland*, No 114, January-February 2009.

*A ligação implícita entre as estratégias narrativas empregues no filme noir (o uso abundante da voz-off, dos flashbacks, das sequências de sonho, e de outros dispositivos narrativos experimentais) e a condição humana relatada não é coincidência.*<sup>417</sup>

O passado sombrio e o fatalismo das personagens são as tópicas recorrentes no estilo *noir*. Ambos concorrem para que emerja a impossibilidade de retornar precisamente ao momento anterior do cometimento do erro fatal, aquele que irá perseguir o protagonista até ao final, e instalam um clima de tempo perdido, um mal-estar provocado pela certeza de uma dor anunciada. Neste sentido, o presente é sempre um "tempo perdido", uma perda de nós próprios e dos que nos pertencem. A possibilidade que haveria de salvar este tempo que se perdeu é esgotada num momento anterior. O tempo traz assim algo de ontologicamente sacrificial numa dupla amplitude: como própria natureza da vida e como intensificação da sua experiência. Como salienta Steven Sanders, num dos ensaios de "The Philosophy of the Noir", "O fio condutor do sentido"<sup>418</sup> opõe-se a outros géneros de filmes em que a falta de sentido da vida parece correr unicamente num determinado período de tempo em função de algum problema em particular e no final é solucionado. Este pensamento conduz-nos à ideia de Sartre de que estamos condenados a ser livres num mundo onde sabemos que estamos determinados a morrer e que a consciência disso, apesar de ser produtora de uma angústia profunda, gera também coragem para conseguir viver com esse peso. Estes filmes retratam pessoas em queda, sem destino, que vivem a vida como se fosse um fardo, um pesadelo do qual estão sempre à espera de acordar. O *noir* aparece para inquietar, preocupado com o erro que parece ser a vida humana e a confusão que esse mesmo erro coloca nela: Despejados num mundo-situação-*noir* pré-existente sem saber porquê (a "facticidade" a que se referem Heidegger e Sartre), os seres humanos, apesar de tudo tentarem para conseguir sobreviver, vão aos poucos tomando consciência de que essa resiliência é infrutífera e que a finitude sobrevirá sempre, porque não há como fugir a esta realidade paradoxal. Ao reflectir sobre a contingência do ser humano e ao representar a ansiedade criada pelo sistema em que se vive, estes filmes acabam por colocar a pergunta: "porquê

---

<sup>417</sup> "The implicit link between narrative strategies employed in film noir (with its extensive use of voice-over, flashbacks, dream sequences, and other experimental narrative devices) and the human condition that it depicts is no coincidence." Ver: Steven M. Sanders, "Film Noir and the Meaning of Life", in Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2006, p. 96.

<sup>418</sup> "The thread running through the design of film noir is the sense that life is meaningless per se, not that one life just happens to be going wrong for the time being and in one particular respect." Ver: Steven M. Sanders, "Film Noir and the Meaning of Life", in Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2006, p. 93.

eu? Porquê que isto está a acontecer comigo?” e a resposta “noir” que alcançam, difícil de aceitar, é a de que não há nenhuma razão, é absurdo este seu nada de presença, este sentimento da situação original do ser humano, um sentimento supremo para lá do qual nada há. Um assentimento firmado em plena viagem, numa história de loucos. As histórias são narradas de forma misteriosa e densa, filmadas a preto e branco, e a única lei que subsiste é a do destino, onde o protagonista ao longo do filme faz uma espécie de via-sacra caminhando para a morte, tal como sucede na vida fora dos *écrans*, onde cada protagonista da sua vida tem como única garantia ser um Ser-para-a-morte. Apesar desta concepção singularmente dramática do destino do homem<sup>419</sup>, as pessoas ficavam seduzidas com estes heróis amargurados que viviam num mundo onde a morte e a vida são como o verso e o reverso da mesma moeda.

*Detour* é um bom exemplo do filme *noir* com o ambiente urbano, sombras pesadas, linhas diagonais, um narrador, uma sequência que reporta ao sonho, um protagonista inocente acusado falsamente de um crime que se encontra desesperado para provar a sua inocência. O filme apresenta a história de um pianista falido (Tom Neal) que embarca numa viagem à boleia de carro que redundará num verdadeiro inferno, para ir ao encontro da sua namorada em Los Angeles. Durante a viagem vários acontecimentos inesperados vão-no enredando numa teia da qual não consegue sair. Primeiro o indivíduo que lhe dá a boleia (Edmund MacDonald) morre e com medo das consequências esconde o cadáver e fica com os seus documentos e dinheiro. Em seguida conhece uma mulher (Ann Savage) num hotel que desconfia dele e que o chantageia até acabar por morrer acidentalmente enrolada no fio do telefone quando se preparava para contactar a polícia. A dada altura ele mesmo continua a fugir sem saber de quem e porquê. Nada existe no filme que possa reconfortar o espectador; percebemos que só a morte pode livrar a personagem do sofrimento em que entrou; quanto mais pretende fugir da situação, mais fica envolvido nela. Entre muitos pensamentos e surpreendido perto do epílogo do filme, acaba por expressar que o destino ou uma qualquer força misteriosa escolhe-nos sem nenhuma razão. Todo este imaginário *noir* iniciado em *Detour* é desenvolvido e aprimorado noutros filmes do género, como por exemplo na figura do detective corrupto Hank Quilan que Orson Welles interpreta em *Touch of Evil* (1958), detective que ao perguntar à dona de um bordel (Marlene Dietrich) o que lhe

---

<sup>419</sup> “Sórdida o insólita, la muerte aflora sempre como final de um turtuoso caminho. En toda la extension de la palabra el film negro es un filme de muerte.” In: Borde, Raymond & Chaumeton, Etienne, *Panorama del Cine Negro*, Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958, p. 13.

reserva o futuro, ela responde: -“You haven’t got any...your future is all used up”; ou quando o *gangster* Jonnhy Rico (James Darren) no filme *The Brothers Rico* (1957) diz ao seu irmão Eddie (Richard Conte): “Maybe I’m gonna die. You’ve got even bigger problems...you’re gonna live.” Em todos estes filmes os protagonistas consideram-se uma espécie de vítimas do mundo. A descoberta sucede quando colidem com o acaso dos seus destinos e dele querem fugir a todo custo sem nunca terem sucesso. Há um determinismo que os vitimiza e “um ‘humor subjacente de pessimismo em tudo isso, certamente.

Quando consideramos as perspectivas típicas do filme noir, pensamos numa mistura desconcertante de alienação, traição, desespero e medo, sublinhada por misteriosos ângulos, visuais claro-escuro, e narrações de *voice-over*”.<sup>420</sup> Alguns destes filmes tornaram-se clássicos e continuaram a ser um fenómeno popular até finais dos anos 60, depois foram-se diluindo até final da década de 70, onde o *noir* começa a abandonar a sua origem vanguardista e a fixar-se num lugar repleto de autores intocáveis, o que resultou numa diluição do modelo absurdista que temos vindo a descrever. Também de origem francesa surge nos anos 50 um movimento liderado por um conjunto de cineastas franceses que tomará a vanguarda do cinema mundial durante alguns anos que irá ter enormes repercussões até aos dias de hoje, a *Nouvelle Vague*. Neste movimento o negro da morte e da condição da existência captura as personagens e retira-as de qualquer tipo de equilíbrio.

## **7.2. Do Neo-realismo à Nouvelle Vague: o ser humano como “uma paixão inútil”**

*...We realized that our favourite ‘auteurs’ were in fact talking about the same things. The constants of their particular universes belonged to everybody: solitude, violence, the absurdity of existence, sin, redemption, love, etc. Each epoch has its own themes, which serve as backcloth against which individuals, whether artists or not, act out their lives.*<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> “There is an “underlying mood of pessimism” in all this, to be sure. When we think of the typical film noir outlook, we may think first of a bewildering admixture of alienation, betrayal, desperation, and fear, underscored by odd angles, chiaroscuro visuals, and voice-over narrations.” In: Steven M. Sanders, “Film Noir and the Meaning of Life”, in Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2006, p. 92.

<sup>421</sup> Hillier, Jim, *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, p. 8.

A meio da década de 40 a indústria cinematográfica italiana entra naquilo a que geralmente se costuma designar de “o período de ouro do cinema italiano” com o *Neo-realismo italiano*, baseando-se fundamentalmente “nos temas sociais que eram tabus durante o período mussoliniano”<sup>422</sup>: a fome, a miséria e a imoralidade que então grassava. São filmes que ainda hoje provocam nos observadores uma sensação de incómodo e de inquietação. O *Neo-realismo italiano* surge como resposta às condições de vida resultantes da II Guerra na Itália, ao contrário do período vivido durante a Guerra, no qual o ditador Benito Mussolini apenas autorizava que se produzissem melodramas sobre as classes altas, de forma a representar a sociedade italiana de uma forma positiva. O *Neo-realismo italiano* destacava nas suas histórias-documentários as lutas que os trabalhadores de classes baixas travavam no seu dia-a-dia. De certa forma acabou por dar continuidade aos melodramas mas agora direccionando-os para as classes baixas italianas. Sica, Pasolini, Antonioni, Fellini, Visconti, os Taviani Brothers, Cavani, Rosi, Ferreri e muitos outros estrearam-se ou realizaram os seus trabalhos mais representativos durante metade dos anos 50 e final dos anos 60.<sup>423</sup> Garcia Escudero, presidente durante muitos anos da Cinespaña, refere que naquilo que diz respeito ao contributo dos cineastas Neo-realistas, “Rossellini deu-lhe olhos para ver; Zavattini e De Sica, coração para sentir (...) [e que] a personalidade do novo movimento vai revelar-se em *Ladrões de bicicletas/Ladri di biciclette*”<sup>424</sup>. A história desta longa-metragem segue as dificuldades de uma família pobre do pós-Guerra e da luta que o seu chefe de família tem para conseguir um emprego. As contrariedades agravam-se quando lhe é roubada a bicicleta, o único meio de transporte que tinha para procurar emprego.

Os cineastas neo-realistas que deram continuidade ao movimento e mais contribuíram para “revivificar o humanismo naquilo que percebia ser uma sociedade decadente”<sup>425</sup>, foram Antonioni (*Gente do pó* e o documentário *N.U.*), Visconti (*Obsessão* e *A terra treme*), Fellini (*La Dolce Vita* e *A estrada*) e Rossellini com a sua trilogia da guerra (*Roma - Cidade Aberta*; *Paisà – Libertação* e *Alemanha, Ano Zero*).<sup>426</sup> Este último apresenta nos seus filmes, quase documentários, a condição

---

<sup>422</sup> Journot, Marie-Thérèse, *Vocabulário de cinema*, Lisboa: Edições 70, 2005, p. 129.

<sup>423</sup> “Olmi, Pasolini, Antonioni, Fellini, Visconti, the Taviani Brothers, Cavani, Rosi, Ferreri and many others all made their debut or directed their most representative works during the period [from the mid-50s to the end of the 60s].” In: Barattoni, Luca, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh University Press, 2012.

<sup>424</sup> Escudero, Garcia, *Vamos falar de cinema*, Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p. 130.

<sup>425</sup> Thompson, Kristin & Bordwell, David. *Film History – An introduction*, Boston: McGraw Hill, 2003, p.366.

<sup>426</sup> Escudero, Garcia, *Vamos falar de cinema*, Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p. 133.

precária do ser humano, o medo, a angústia em que vive e ainda o conjunto de estratégias que utiliza para se desviar de uma vida autêntica e consciente da sua absurdidade. Rossellini via-se como o “continuador do Projeto Neo-realista, consciencializando as pessoas para as exigências da verdade espiritual, do autoconhecimento e da obrigação para com os outros.”<sup>427</sup> Os princípios orientadores deste projecto passavam por:

*Cada história [ser] precedida de uma introdução em voz sobreposta, como era vulgar nos jornais de actualidades da época, e muitos planos de transição pertencem a excertos de reportagens que foram intercalados nos planos das sequências encenadas, sem que o espectador se dê conta da passagem de uns e a outros. Facto e ficção, décor real e décor análogo, actores ocasionais e actores profissionais fazem parte da mesma dinâmica de autenticidade cuja pretensão não é iludir o espectador mas confrontá-lo com a aparência das coisas.*<sup>428</sup>

O movimento começa a sofrer alterações a partir dos anos 50 até os anos 60 devido a pressões exercidas pelo governo italiano, preocupado com a imagem negativa que esses filmes transmitiam para fora do país. Tal como o *Neo-realismo italiano* ocorreram novos movimentos no mundo do cinema como resposta à desordem vivida na Europa do pós-guerra – o Inglês, o Alemão, o Checoslovaco –, mas aquele que teve maior impacto e relevância, tanto na história do cinema como na questão que abordamos, é o Francês, denominado de *Nouvelle Vague*. O termo foi utilizado pela primeira vez por André Bazin quando se quis referir ao trabalho de um conjunto de cineastas que despontavam na França do final dos anos 40 que não se identificavam com o cinema francês da altura. Godard, Truffaut, Chabrol, Malle começaram por ser críticos de cinema na revista “Cahiers du Cinéma” editada por Bazin. Acima de tudo este grupo de jovens cineastas – também chamados de jovens turcos devido à brutalidade das suas críticas – manifestava-se contra o conservadorismo formal do cinema clássico, consideravam que faltava qualidade ao cinema francês e que este estava obsoleto, daí chamarem-lhe de “cinema do papa”. É precisamente na edição de Dezembro de 1962 do “Cahiers du cinéma” que se configura e canoniza a *Nouvelle Vague*: “uma edição que foi organizada

---

<sup>427</sup> “‘We live’, he[Rossellini] once asserted, ‘in a world that is scarcely human – in fear and anguish. Humankind drinks whiskey to arouse itself, then takes tranquilizers to calm down’. He saw himself as continuing the Neorealistic Project by bringing people to awareness of the demands of spiritual truth, self-knowledge, and obligation to others.” In: Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History – An introduction*, Boston: McGraw Hill, 2003, p.366.

<sup>428</sup> Geadá, Eduardo, *Os mundos do cinema*, Lisboa: Notícias Editorial, 1998, p. 334.

por Jacques Doniol-Valcroze com forte participação de François Truffaut tornou-se um modelo de como a *Nouvelle Vague* foi posteriormente descrita, definida e resumida.”<sup>429</sup> Truffaut, grande admirador e estudioso de Hitchcock tal como Godard de Nicholas Ray, dedica várias páginas elogiosas às obras e a estes cineastas americanos e deprecia no mesmo número de páginas o cinema que se fazia em França, acusando os seus autores de falta de alma e ousadia. Estes comentários escritos e falados geraram polémica e custaram-lhe muitas inimizades mas foram também uma rampa de lançamento para ele e para outros jovens cineastas franceses. Os filmes que começam por realizar reflectiam sobre os problemas sociais e políticos daquele tempo<sup>430</sup>, dando particular ênfase ao indivíduo em detrimento do colectivo e ao absurdo da vida humana “em boa medida, a *Nouvelle Vague* nasce do encontro do cinema americano – o amigo americano do cinema europeu, consagrado no título de um filme Wim Wenders nos anos 1970 – com a cultura europeia do pós-guerra, em especial a italiana, neo-realista.”<sup>431</sup> Em clara oposição ao artificialismo e ao confinamento dos estúdios, influenciados pelos filmes de Jean Renoir na década de 30, pelo *Neo-realismo italiano* dos anos 40 e por um conjunto seleccionado de cineastas de Hollywood dos anos 50, estes jovens cineastas “seguem o exemplo dos neo-realistas, filmando principalmente nos locais, usando actores jovens ou pouco conhecidos e pequenas equipas de produção. Filmando nas ruas onde moravam ou nos apartamentos onde cresceram, estes cineastas conseguem transformar as suas carências financeiras em vantagem. Amadores confessos em determinados níveis, as suas histórias mostravam honestidade e urgência, em contraste com os dramas da França de Stendhal.”<sup>432</sup> Para melhor desenvolverem as suas ideias, acrescentam a

---

<sup>429</sup> “Itself one of the key historians of the movement, which devoted an entire issue to the nouvelle vague in December 1962. That issue, organized by Jacques Doniol-Valcroze with strong participation from François Truffaut, became a model for how the New Wave has subsequently been described, defined, and summarized.” In: Neupert, Richard, *A History of the French New Wave cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, p. xviii.

<sup>430</sup> A instabilidade política e económica fazia-se sentir no quotidiano das pessoas que ainda estavam a tentar superar o trauma recente da ocupação alemã.

<sup>431</sup> Mascarello, Fernando, *História do cinema mundial*, São Paulo: Papirus Editora, 2006, p.246.

<sup>432</sup> “Influenced as much by Jean Renoir of the 1930s, Italian neorealism of the 1940s, and selected Hollywood directors of the 1950s, young directors like Louis Malle, Claude Chabrol, and François Truffaut began to make movies that avoided some of the dominant constraints. They used their own production money or found unconventional producers to make low-budget films set within the milieus they knew best: contemporary France of contemporary middleclass youths. To shoot inexpensively, they followed the lead of the neorealists, shooting primarily on location, using new or lesser-known actors and small production crews. Filming on the streets where they lived or in the apartments where they grew up and without stars or huge professional crews, these directors managed to turn financial shortcomings to their advantage. Admittedly amateurish on some levels, their tales looked honest and urgent, in contrast to costume dramas set in Stendhal’s France.” In: Neupert, Richard, *A History of the French New Wave cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, p. xvii.

novidade dos cortes repentinos e repetidos retirando com isso a dimensão de tempo contínuo nas cenas filmadas; mostram o mundo como ele é, as cidades, as vivências, a existência humana, mas acima de tudo reivindicam para si a paternidade dos filmes que realizam – aquilo que Alexandre Astruc, conceituado crítico de cinema, definiu como sendo o “cinema de autor” ligado à teoria da *camera-stylo*. Para esta teoria, os filmes são a expressão artística e pessoal do cineasta; em certos casos chegam mesmo a ser autobiográficos, reveladores dos seus medos, das suas fragilidades e alienações. Muitas vezes as personagens saem do papel e dirigem-se à audiência quase parecendo que o cineasta deseja falar directamente com os espectadores. Isso mesmo é visível quando o protagonista do filme *O Acochado/À bout de soufflé*, à medida que conduz o seu carro se volta para a câmara/espectador (uma figura externa à narrativa do filme) e começa a dialogar com ela/ele como que a manifestar verbalmente aquilo que pensa da situação que está a viver. Em 1948, Astruc defendia que o cineasta devia usar a câmara como um escritor usa a caneta, ou seja, tal como um romancista era o autor do romance, também o cineasta deveria ser o autor do filme, relegando assim para segundo plano o trabalho de estúdio, a técnica e os actores.<sup>433</sup> Bergman na Suécia, Fellini na Itália e Kurosawa no Japão, também na mesma altura seguiram a linha do “cinema autor” e conseguiram conferir ao cinema uma linguagem própria como forma de equipará-lo às demais artes. Na linha do cinema de autor que a *Nouvelle Vague* reivindicou podemos perceber que Godard, Trauffaut e Bergman são exemplos de autores que revelaram os seus medos e fragilidades no que concerne ao sentido da vida. Godard, por exemplo, apela-nos para a urgência da morte. Ensina-nos a pensar a morte e a efemeridade da vida num cinema que repensa a literatura de alguns filósofos que pensam a existência humana. É ela o seu centro e também desta nova vaga. Os protagonistas dos seus filmes reflectiam as personagens de obras como o *Estrangeiro* de Camus. Na sua primeira longa-metragem, *O Acochado*, o protagonista do filme Michel, “o típico herói godardiano, lúcido, desesperado, indiferente à sociedade e às suas leis, desprovido de qualquer ideia de sucesso ou futuro”<sup>434</sup> mata imprevistamente um polícia, da mesma forma que Meursault, o protagonista de o *Estrangeiro*, que sem nada o fazer prever mata um árabe

---

<sup>433</sup> Astruc, Alexandre. "Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo." In: *L'Écran française*, 30 March 1948. Também disponível na web numa versão em Inglês: <http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

<sup>434</sup> “Michel Poiccard est le type même du héros godardien, lucide, désespéré, indifférent à la société et à ses lois, dépourvu de toute idée de réussite ou d’avenir.” In: Goldman, Annie, *Cinema et Société Moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard-Antonioni-Reanais-Robbe Grillet.*, Paris: éditions Anthropos, 1971, p. 86.

na praia e não demonstra qualquer remorso ao longo da intriga. Ambos pertencem à filosofia da *Nouvelle Vague* e à Filosofia do existencialismo; escolhem assumir a responsabilidade por si mesmos sobre a natureza temporária e infrutífera do mundo e da vida humana e sobre a vanidade dos prazeres quando confrontados com a certeza da morte.

No *Acosado* de Godard, Jean-Paul Belmondo faz o papel de Michel Poiccard, um jovem irreverente que leva a vida ao limite sem saber o que dela quer (espelhando aquilo que os franceses sentiam na época), que idolatra a figura de Humphrey Bogart e os filmes *noir* americanos e para quem "os carros são para andar, não para parar." Após roubar um carro e matar um polícia em Marselha, Michel enceta uma fuga com destino a Roma. Mais tarde conhece uma americana chamada Patricia Franchini (Jean Seberg), que vende cópias do "New York Herald Tribune" nos Champs Elysées de Paris. Michel fica emocionalmente atraído pela rapariga e começa a planejar fugir para Roma com ela assim que consiga uma quantia de dinheiro que um amigo lhe deve. Sentindo-se apreensiva sobre o eventual sucesso da relação, ela acaba por denunciá-lo às autoridades e Michel é morto numa das ruas de Paris. No desenvolvimento da narrativa é perceptível que Michel não foge só da polícia, mas também de si mesmo e da morte; o pensamento da morte é para ele uma constante, afinal ela, como a dada altura do filme nos diz, é "uma companhia próxima e familiar" e à pergunta: "Por vezes pensas na morte?", responde: -"Eu estou sempre a pensar nela..."<sup>435</sup> Esta fuga é, absurdo dos absurdos, conscientemente infrutífera – a vida é *Sem saída* como refere Sartre na peça com o mesmo nome – e efémera – tal como os cigarros que o protagonista vai sistematicamente acendendo e apagando nas ruas de Paris ao longo do filme. Outro filme de Godard que espelha o carácter absurdo da existência humana é *O Desprezo/Le Mépris* de 1963. Nele percebemos as vicissitudes de uma relação amorosa entre um homem, Paul (Michel Piccoli), e uma mulher, Camille (Brigitte Bardot). O amor inicial do casal desenvolve-se para um desamor e culmina num profundo desprezo. Logo na cena inicial:

---

<sup>435</sup> Alors qu'il a toutes les polices de France à ses trousses, il se promène tranquillement dans Paris sans se cacher, car pour lui les gendarmes, les prisons n'existent pas. On vit ou on meurt, et la mort est une compagne proche et familière: «Est-ce que tu penses à la mort quelquefois? Moi j'y pense tout le temps...» In: Goldman, Annie, *Cinema et Société Moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard-Antonioni-Reanais-Robbe Grillet*, Paris: éditions Anthropos, 1971, p. 87.

*A natureza do conflito é expressa quase fisicamente na longa cena no apartamento do casal, uma extensão da luta entre Michel e Patrícia em A bout de soufflé (...) A decoração, deliberadamente reduzida ao essencial (...), concentra todo o nosso interesse nos rostos e nos sentimentos dos personagens. A insegurança dolorosa, que aparece pouco a pouco neste confronto como quase intolerável, não surge apenas pela consciência de uma crescente falta de comunicação (que Godard expressa muito bem através dos movimentos frustrantes dos personagens que entram e saem constantemente sem nunca encontrar o rosto Para enfrentar), mas da crescente inescrutabilidade do rosto de Camille.*<sup>436</sup>

Fica desde logo perceptível que o início da história contém já o seu fim. Godard concorda que "a história deve ter um começo, um meio e um fim, mas não necessariamente nessa ordem."<sup>437</sup> Camille, atriz de filmes franceses, começa por ser subserviente ao seu marido, guionista francês, chegando mesmo a dizer-lhe "se estás feliz, eu também estou" e ao convite provocatório do produtor americano, Jerry Prokosch (Jack Palance), para a acompanhar numa bebida, responde: "- o meu marido é que decide". No início a relação aparece envolta em juras de amor: No quarto, deitados, Paul admite amar Camille "totalmente, amorosamente", mas já aí acrescenta um "tragicamente" como que já pressagiando o futuro. É pois o amor que se deixa vencer por um desamor e mais tarde o desprezo que vão ditar a infidelidade de Camille. Envolvido e honrado pelo convite do produtor americano, Paul vai permitindo que ele se insinue à sua esposa e esta vai percebendo que o seu marido não a protege o suficiente do perigo da situação. Em função disto, a relação/o amor vai-se diluindo até se extinguir. No final, a cena rápida que dá conta da morte de Camille e do produtor, ao saírem de uma bomba de gasolina, está já envolta numa atmosfera de desprezo. Pouco importa a sua morte, a vida de Paul continua, bem como a dos outros actores e técnicos. Todos continuam a rodagem do filme como se nada tivesse ocorrido...presos à sua realidade e ao desprezo entre eles e pela vida. Godard sintetiza o filme declarando que "*O Desprezo* é a história dos homens isolados de si mesmos, do mundo, da realidade.

---

<sup>436</sup> "The nature of the conflict is expressed almost physically in the long scene in their apartment, an extension of the struggle between Michel and Patricia in *A bout de soufflé* (...) The décor, deliberately reduced to what is essential (...), focuses all our interest on the faces and feelings of the characters. The painful insecurity which appears little by little in this confrontation as almost intolerable, comes not only from the consciousness of an increasing lack of communication (which Godard expresses very well through the frustrating movements of the characters who come in and out constantly without ever meeting face to face), but from the increasing inscrutability of Camille's face." In: Guarner, Jose Luis. *Le Mépris* in Ian Cameron, ed., *The Films of Jean-Luc Godard*. London: Studio Vista, 1967, p. 57.

<sup>437</sup> "Une histoire doit avoir un début, un milieu et une fin, mais pas nécessairement dans cet ordre." In : Mirabel, Vincent, *L'Histoire du cinéma Pour les Nuls*, Editeur First, 2008, p. 287.

Eles, desajeitadamente, buscam seu caminho de volta à luz, mas estão fechados numa sala escura."<sup>438</sup>

O filme *Os Incompreendidos/Les 400 Coups* realizado em 1959 por Truffaut é uma obra emblemática da *Nouvelle Vague*. A cidade de Paris é quase uma personagem característica herdada do *Neo-realismo italiano*, numa história semi-autobiográfica do cineasta. Nesta longa-metragem a fronteira entre a ficção e o documentário praticamente deixa de existir, bem como as normas convencionais de montagem através do recurso a planos longos e a uma maior movimentação da câmara. A história segue as vivências mais traumáticas de um rapaz de 12 anos, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), uma personagem inspirada na infância sofrida de Truffaut que viria a ser o seu alter-ego cinematográfico num filme onde as crianças são vistas de forma tão séria quanto os adultos, algo inovador para a altura e a que o cineasta francês iria regressar anos mais tarde com dois filmes: *O menino selvagem/L'enfant sauvage*, em 1970 e a *A Idade da Inocência/L'argent de Poche*, de 1976. As crianças de Truffaut cedo dão conta da absurdidade da vida, fruto de uma estrutura circular que os condena a estagnar até que a morte surja. Nos *Incompreendidos* damos conta de uma interrogação ontológica face a um itinerário que se afigura absurdo na personagem de Antoine, vítima ao longo do filme de violência física, simbólica e psicológica, por parte dos seus familiares, na rua e na escola (pelo seu professor). À semelhança de Sísifo, Antoine percorre caminhos circulares, sem que se possa identificar um propósito para os seus percursos. Preso a uma vida que não quer viver, a imagem perfeita da absurdidade da vida é capturada por Truffaut na imagem congelada do rosto de Antoine no final do filme, logo após mais uma fuga de uma instituição onde tinha sido colocado. Ali com o oceano bem à sua frente volta-se para a câmara de Truffaut, olha-a fixamente. É necessário ver a expressão do seu rosto para compreender. Naquele preciso instante percebemos a incompreensibilidade do rapaz e de tantos outros rapazes face ao afunilar de saídas que encontram. No momento derradeiro do filme, confrontado com o grande oceano, encontra resposta para a sua interrogação sobre o sentido da vida, toma consciência de que a vida, as fugas que enceta, mesmo os momentos de evasão que vai conseguindo quer no cinema, quer no teatro ou no parque de diversões, são efémeros. Este é de resto

---

<sup>438</sup> “*Contempt* is the story of men cut off from themselves, from the world, from reality. They awkwardly seek their way back to the light, but they are enclosed in a dark room.” In: Collet, Jean, *Jean-Luc Godard*, New York: Crown Publishers, Inc., 1970, p. 94.

um tema fundamental da filosofia do absurdo que ressalva que o sentido da vida se encontra ligado às escolhas que o ser humano faz e que depois vem a morte e anula todo e qualquer sentido que se lhe possa atribuir. O próprio Truffaut admite que “existe, na própria ideia do espetáculo cinematográfico, uma promessa de prazer, uma ideia de exaltação que vai contra a espiral descendente da vida que passa pela enfermidade e pela velhice até a morte.”<sup>439</sup>

Bergman foi provavelmente o cineasta que mais se aproximou das ideias de Truffaut e de Godard, tendo-lhe estes dedicado vários elogios tanto no *Cahiers* como nos locais em que eram convidados a falar. Numa das edições dos *Cahiers* Godard apelidou-o de “artista-intuitivo.”<sup>440</sup> Estes cineastas compartilhavam entre si as mesmas condições reais ou potenciais, bem como uma igual postura perante o mundo e o cinema.<sup>441</sup> Bergman foi dos primeiros a expressar nos seus filmes a angústia do ser humano ao lidar com a ocupação do lugar vazio deixado por um processo paulatino de imanente divinização em que todo o conceito divino é obra humana. Mais a norte da Europa, na década de 50, surge um outro cineasta, Ingmar Bergman, que imprime nos seus filmes a sua visão da vida: a vida por si só não tem sentido, nem nunca vai fazer sentido.

### **7.3. A *meditatio mortis* em Ingmar Bergman**

Poucos cineastas têm tido mais atenção de filósofos ou de comentadores filosóficos que Ingmar Bergman (1918-2007). Desde que *O Sétimo selo* em 1957 e que a chamada *Trilogia da Fé*, onde se incluem *Através de um Espelho* (1961-2), *Luz de Inverno* (1961-2) e *O Silêncio* (1962), foram estreados, o cineasta passou a ser referenciado como um existencialista – algo que se deve também ao facto de ser escandinavo como Kierkegaard, padecerem da típica “depressão escandinava” e manterem uma relação problemática com a ortodoxia luterana e aquilo a que o filósofo

---

<sup>439</sup>“Exists, in the very idea of cinematic spectacle, a promise of pleasure, na idea of exaltation that runs counter to the downward spiral of life that goes through infirmity and old age to death.” In: Truffaut, Francois, *The films in My Life*, New York: Diversion books, 2014, p.9.

<sup>440</sup> Hillier, Jim, *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, NewWave*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, p. 175.

<sup>441</sup> Hillier, Jim, *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, NewWave*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, p. 175.

dinamarquês chamava de "cristandade".<sup>442</sup> Nos filmes a que fazemos referência e em toda a sua vasta obra é visível a sua obsessão pelos temas da religião, da morte, da absurdidade da existência e uma desesperada necessidade de comunicação. As suas personagens são gélidas, vazias e mortas por dentro (mortos-vivos), "lidam e falam articuladamente sobre a morte, a doença, a solidão, a ansiedade e o significado e valor da vida."<sup>443</sup> Bergman reconhece o vínculo ontológico fundamental que existe entre o pensamento e a morte e de alguma forma faz uma crítica à concepção comum segundo a qual é melhor afastar a morte do pensamento para se ser feliz, "o tema central de muitos filmes de Ingmar Bergman não são, como normalmente se pensa, a morte, mas o caminho para se livrar da ansiedade e do medo que inspira Morte"<sup>444</sup>, sublinha o carácter ilusório dessa ideia.

O *Sétimo selo* começa de forma crua e dura, "de certa forma, muito concreto, como uma peça medieval. Tudo está lá, pode tocar-se em tudo."<sup>445</sup> Um cavaleiro, Antonius Block (interpretado pelo seu actor preferencial, Max Von Sydow) e o seu escudeiro retornam à Suécia depois de dez anos a lutar nas cruzadas. A câmara de Bergman filma o cavaleiro a lavar a cara na água do mar e em seguida a rezar de joelhos. Logo a seguir, uma figura de pé vestida com roupa preta que se apresenta como sendo a personificação da morte aparece diante do cavaleiro a informá-lo que tem a missão de o levar com ela. Antonius, não desejando a morte, responde convictamente: "- o meu corpo está preparado para te acompanhar, mas eu, não" e desafia a morte para um jogo de xadrez. Ela aceita e acordam que enquanto o jogo estiver a decorrer Antonius será poupado à morte e caso vença, dela será libertado. O cavaleiro segue o seu caminho enquanto o jogo vai decorrendo em dias sucessivos, com os oponentes movendo uma peça à vez. Figurativamente as jogadas de xadrez que vão realizando são absurdas, porque o cavaleiro está a jogar contra a inevitabilidade de a morte sair forçosamente vencedora, a

---

<sup>442</sup> Livingston, Paisley & Platinga, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London: Taylor & Francis, 2008, p. 561.

<sup>443</sup> "(...) many of Bergman's characters grapple with and articulately talk about death, illness, solitude, anxiety, and the meaning and value of life." In: Livingston, Paisley & Platinga, Carl, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London: Taylor & Francis, 2008, p. 560.

<sup>444</sup> "Il tema di fondo di molti film di Ingmar Bergman non è, come comunemente si crede, la Morte ma il percorso per liberarsi dalla angoscia e dalla paura che la Morte incute." In: Ruggiero, Salvatore M., *La Morte e Dio nel cinema di Ingmar Bergman*, Lulu.com, 2013, p. 114.

<sup>445</sup> "The Seventh Seal is, in a way, very concrete, like a medieval play. Everything is there, you can touch everything. The Virgin Mary is real with the child. When they are dancing, they are concrete; they are. It is not fantasies or dreams or imaginations. It is always my intention to be exact, to be precise, to be concrete." In: Shargel, Raphael, *Ingmar Bergman: Interviews*, Mississippi Univ. Press of Mississippi, 2007, p. 89.

morte ganha sempre por muito inteligente que se seja e se consiga ludibriá-la por algum tempo. Ela engana-nos. Durante o jogo ela obriga o cavaleiro a mudar a sua estratégia pois ela não pode perder e assim o jogo não faz sentido. A narrativa desenrola-se no século XIV, numa altura em que um terço da população tinha sido vítima da peste bubónica que assolava a Europa e o cavaleiro vai-se deparando com a realidade atroz através dos encontros que vai mantendo com um grupo de artistas, um marido traído, uma mulher prestes a ser queimada por alegadamente ter tido relações com o diabo, uma procissão que se auto-flagela com chicotes por as pessoas acreditarem que a peste é um castigo de Deus. Em todas estas situações é nítido o esforço das personagens na sua tentativa de entender a destruição iminente dentro do contexto da sua religiosidade. Numa cena do filme, Antonius e o seu escudeiro chegam a uma taberna onde um homem pinta algo a que chama a dança da morte, à crítica do cavaleiro sobre a pintura que estava a fazer, o homem responde que uma caveira é mais interessante que uma mulher nua. O cavaleiro acaba por perder o jogo de xadrez e a morte clama pela sua vida. Apesar de ser um homem de fé, o cavaleiro receia a sua morte e vai confessar-se a um padre, que na verdade se revela como sendo a morte disfarçada, intercedendo-lhe para que Deus lhe envie uma prova da sua existência para que possa perceber algum sentido na vida. Aí formula uma série de questões para as quais não encontra respostas: “É tão inconcebível tentar compreender Deus? Porque precisa Ele de se esconder por detrás de promessas vagas e milagres que não vemos? Como podemos ter fé se não temos fé em nós mesmos? O que será de nós que queremos acreditar mas não conseguimos? E daqueles que não podem ou não querem acreditar? Porque é que não consigo arrancar Deus de dentro de mim? Porque é que persiste em viver em mim dessa forma tão poderosa e humilhante apesar de eu o amaldiçoar e tentar arrancá-lo do meu coração? Porque é que apesar de ser uma falsa realidade eu não consigo livrar-me Dele?” Este diálogo recheado de questionamentos traduz as dúvidas que angustiam o ser humano no que concerne aos assuntos da fé e da existência, “então, se não sabemos ‘o que é’ a morte, por isso mesmo, não sabemos também ‘o que é’ a vida, ou seja, de que maneira convém viver para levar uma vida ‘humana’ ou qual é o sentido da vida.”<sup>446</sup> Nasce, deste modo, a necessidade que todos têm de se apegar a algo superior, de querer acreditar que algo existe depois da morte. Parece que todas as personagens se arrastam para a lei do destino, “digamos que seja uma lei, a lei universal da natureza, aquela de

---

<sup>446</sup> Conche, Marcel, “A morte e o pensamento”, In: *Orientação filosófica*. Trad. De Maria José Perillo Isaac. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 145.

que falam Anaximandro e Heráclito, e que, mesmo sendo particular, associa-se ao facto de sermos obrigados a perecer.”<sup>447</sup> O tema do silêncio ligada ao silêncio de Deus e às explicações inadequadas da religião sobre o sofrimento humano, a ausência de qualquer prova convincente da existência de Deus, são também realçados. Antonius está durante todo o filme à espera que Deus fale com ele para se sentir reconfortado, mas como resposta apenas obtém o seu silêncio. Frequentemente argumenta-se que “se Deus não existe, se não há imortalidade, então a vida é absurda. Isso é trazido muito bem por Camus que contrasta como nós gostamos de ver o mundo - como ordenado, moral e racional - com a realidade gélida, indiferente e insensível.”<sup>448</sup>

Gélida é também a “Trilogia da Fé” gravada por Bergman entre 1961 e 1962. Nela dominam os temas do fim, da incerteza e da incomunicabilidade. A *Luz de Inverno*, provavelmente o filme mais “glacial” da trilogia foi filmado num período do ano muito frio<sup>449</sup>, em que a neve e o gelo parecem insinuar o congelamento do corpo e do espírito das personagens do filme, quase a parecer uma enorme metáfora sobre o isolamento a que elas estão devotadas. O título original em sueco, *Nattvardsgästerna*, significa os comunicantes, no sentido de as pessoas irem a uma igreja levar a comunhão, mas é possível formular um sentido carregado de ironia ligado à tentativa de se comunicar com o outro. A ironia reside em ver os fiéis chegarem à igreja no início para tomar a comunhão e constatar posteriormente que na realidade não se estão a relacionar com ninguém, nem mesmo com eles próprios evadidos que estão daquele momento de fé religiosa e esta questão liga-se a uma maior, aquilo que Kierkegaard refere na sua obra: como nos relacionamos uns com os outros.

A *Luz de Inverno* é tido como o filme mais religioso do cineasta sueco, mas na verdade não é necessário ser um profundo conhecedor do Luteranismo ou do Cristianismo para apreciá-lo. Na verdade o filme trata da crise de fé de uma pessoa, que no caso é padre/pastor da aldeia mas podia dar-se o caso de ser um professor, um advogado, um escritor, qualquer um da audiência. Acima de tudo trata sobre como

---

<sup>447</sup> Conche, Marcel. “A morte e o pensamento”. In: *Orientação filosófica*. Trad. De Maria José Perillo Isaac. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 138.

<sup>448</sup> “It is often argued that if God does not exist, if there is no immortality, then life is absurd. This is brought out nicely by Camus who contrasts how we like to see the world – as orderly, moral and rational – with the reality of a cold, uncaring and unresponsive.” In: Howarth, Glennys & Leaman, Oliver, *Encyclopedia of Death and Dying*, London, New York: Routledge, 2001, p.3.

<sup>449</sup> “Winter Light, produced in the late autumn and early winter of 1961-62, is a far more austere film – perhaps Bergman’s least accessible picture up to that time, dealing as it does with a village priest (played by Gunnar Bjornstrand) and his disillusionment with is calling.” In: Vermilye, Jerry, *Ingmar Bergman: His Life and Films*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2002, p. 27-28.

chegar a um acordo consigo próprio e com a hipocrisia que Bergman acreditava existir nas pessoas que frequentavam a igreja (o seu pai era pastor e ele viu-o muitas vezes celebrar a missa e dar sermões admiráveis e depois quando chegava a casa trancava-o no armário ou obrigava-o a vestir um vestido vermelho durante um dia inteiro). No filme, o pastor, que tinha enviuvado há anos atrás, não se sente capaz de voltar a amar: “- quando ela morreu, eu também morri”, confessa para Märta, enamorada em segredo, por ele. Essa impossibilidade parece ser quebrada na última cena do filme quando ambos se encontram sozinhos na igreja para a celebração da missa e apesar disso ele permanecer e rezar a missa somente para ela.

Sobre *A Luz de Inverno* Robin Wood lembra que:

*o primeiro quarto de hora do filme é a exibição de um surpreendente tour de forcas, com apenas uma palavra ('Obrigado' da Sra. Persson, enquanto Märta a ajuda - ela está grávida - depois da comunhão) além do texto do Serviço, mas todos os personagens principais e as questões centrais estão firmemente estabelecidos. Todo o desenvolvimento do filme está implícito na primeira cena: no close-up médio do pastor, Tomas Eriksson (Gunnar Bjornstrand), de pé diante do altar, cara e voz tensas com relutância e ressentimento, descreve a Última Ceia. O sentido do absurdo, do qual tanto ele como o espectador são plenamente conscientes, é forte em toda a cena: o espetáculo de seres humanos a realizar um ritual sem sentido para quase nenhum deles, incluindo o próprio pastor.<sup>450</sup>*

A viver uma crise de fé, Tomas é confrontado com duas grandes dificuldades na sua função de padre no espaço de apenas três horas – o filme decorre entre o meio-dia e as três da tarde. Primeiro é confrontado por um pescador, Jonas Persson (Max von Sydow), e a sua esposa, Algot (Allan Edwall) que vêm em busca do seu auxílio, de algum alento, no sentido de conseguir demover o pescador da ideia de suicídio enraizada na crença de que o mundo iria acabar em breve, fruto do boato que circulava na aldeia de que os chineses se estavam a preparar para lançar uma bomba atômica. A

---

<sup>450</sup> “The first quarter of an hour of the film is an astonishing tour de force of exposition, with only one word (Mrs. Persson’s “Thanks”, as Märta helps her to her feet – she’s pregnant – after communion) beyond the text of the service, but all the main characters and central issues are firmly established. The whole development of the film is implicit in the first shot: in medium close-up the pastor, Tomas Eriksson (Gunnar Bjornstrand), standing before the altar, his face and voice tense with reluctance and resentment, speaks the words describing the Last Supper. The sense of absurdity, of which he as well as the spectator is fully conscious, is strong throughout the scene: the spectacle of human beings performing a ritual that is meaningless to nearly all of them, including the pastor himself.” In: Wood, Robin, *Ingmar Bergman: NewEdition*, Detroit: Wayne State University Press, 2013, p. 140.

segunda dificuldade vem na forma de uma carta escrita numa das cenas mais marcantes do filme que desafia o que até ali já tinha sido feito e está relacionado com a passagem onde Märta (Ingrid Thulin) surge num enorme *close-up* de seis minutos a ler em voz alta uma carta que escreveu ao padre onde expõe todas as suas faltas e desejos.<sup>451</sup> Em ambas as situações o padre falha. Não consegue impedir o pescador de se suicidar e não consegue aliviar a agonia de Märta, deixando no ar um clima de abandono, uma ausência de Deus para aqueles que mais dele precisam, a fazer lembrar a célebre frase de Cristo quando crucificado “- Pai porquê me abandonaste?” Se mesmo Ele questionou Deus, porque é que nós, pobres mortais, de pequena fé, não o podemos questionar também? Porque não duvidar da existência de Deus? Porque não acreditar que tudo é absurdo, efémero? Se assim for, a vida humana não assume assim tanta importância, tudo é vaidade, breve, como refere o texto bíblico de Eclesiastes, do Velho Testamento. Para aqueles que procuravam na filosofia uma ajuda para responder às questões sobre como devemos viver, também a Escultura, a Arte conceptual, a Arte minimalista e a Arte performativa, deram o seu contributo.

## **8. Escultura/Arte conceptual/ Artes performativas**

Nos anos que se seguiram à Segunda Guerra tanto a escultura figurativa como a abstracta passaram a ser realizadas numa escala grandiosa, voltando a ocupar os espaços públicos e a relacionar-se com a arquitectura e a natureza. Apesar de quase todo o centro artístico se ter deslocado para Nova Iorque e os pintores americanos terem tomado a liderança, na Europa a escultura insistia em permanecer viva – “os trágicos acontecimentos da guerra pareciam exigir à arte clássica a figura humana.”<sup>452</sup> Era difícil perceber a deformação que a figura humana tinha sofrido. Provavelmente um dos que melhor a terá reproduzido naquele momento terá sido Giacometti. Tanto ele como Lipchitz e Zadkine esculpiram figuras deformadas com rostos agressivos e pesados, dando um novo fôlego ao Expressionismo. *L'Homme au doigt* de Giacometti em 1947 é exemplo disso. Anos antes de a Guerra ter iniciado, o artista tinha deixado para trás o

---

<sup>451</sup> A técnica usada por Bergman (hoje considerado um dos grandes mestre do *close-up*) era muito arrojada, quase como o processo de edição usado na *Nouvelle Vague*, nomeadamente por Godard no início dos anos 50. O resultado é fantástico, não deixa fuga/evasão ao espectador, obriga-o a ver e a ouvir tudo aquilo que está a ser lido.

<sup>452</sup> “After WWII the center of the art world shifted to New York city. American painters soon led the way in developing new art concepts, but Europeans continued to dominate sculpture. The tragic events of the war seemed to require the classical art of the human figure.” In: Kuhtz, Cleo, *Sculpture: Materials, Techniques, Styles, and Practice*, New York: Britannica Educational Publishing, 2017, p. 167.

Surrealismo e tinha começado a esculpir a figura humana em formas alongadas até às respectivas extremidades com ar martirizado, revelando o isolamento do homem no Universo e interrogando-se sobre o sentido global da sua existência.

A revolução moderna na escultura ganhou um enorme ritmo depois de 1945. A escultura deixou de ser a categoria fixa das décadas anteriores, estava agora com os constrangimentos religiosos e académicos a desvanecerem-se, a ser ainda mais desafiada e a atingir a sua maturidade. O próprio termo “esculpir” foi ampliado para dar resposta a novas formas e a novos materiais que começavam a surgir: passou a esculpir-se soldando, colando, fundindo peças umas nas outras. Se nos recordarmos das esculturas dadaístas de Duchamp que se afastam de todo e qualquer valor artístico e cultural como os *Ready-Made*, *A roda de Bicicleta* (1913), *Suporte de garrafas* (1914 e mais tarde 1964) e *A Fonte* (1917/1964) e das esculturas Surrealistas que lhe seguiram, compreendemos que:

*para conseguir revolucionar a arte da escultura e oferecer uma imagem moderna dela foi necessária a negação da maioria dos princípios em que esta se baseava. Assim, a escultura do século XX teve que operar de duas maneiras diferentes, apesar de complementares, oferecendo novas maneiras de fazer e provocando novas formas de ver a escultura. Para atingir estes fins foi necessário mudar os seus recursos formais, utilizando novos materiais e procedimentos e gerar um novo conjunto de questões.*<sup>453</sup>

É neste novo tipo de escultura que se veio afirmando a meio da década do século XX que aparece o britânico Henry Moore (1898-1986) influenciado pela arte mexicana pré-colombiana, pelo construtivismo russo e também pelo surrealismo, o qual produziu esculturas públicas com enormes figuras deformadas e perfuradas, fundidas aos pedaços e montadas em espaços largos (jardins, praças e campo). A experiência vivida na guerra é possível de perceber em algumas das suas esculturas que descrevem os bombardeamentos alemães nas estações de metro de Londres. De Itália, Marino Marini (1901-80) trouxe uma nova lufada de ar fresco para a escultura figurativa ao demarcar-se das poses naturais com as séries “cavalo e cavaleiro”.

---

<sup>453</sup> “Para conseguir revolucionar el arte de la escultura y poder ofrecer una imagen moderna de ella fue necesaria la negación de la mayoría de los principios en que ésta se fundaba. Así, la escultura del siglo xx há tenido que operar en dos sentidos diferentes, aunque complementários, ofreciendo nuevas maneras de hacer y provocando nuevas formas de ver la escultura. Para conseguir estos dos propósitos há sido necessário cambiar sus recursos formales, utilizar nuevos materiales y procedimientos y generar un nuevo repertorio de temas.” In: Maderuelo, Javier, *Caminos de la escultura contemporánea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012, p. 20.

Fora da Europa, nos Estados Unidos, Alexander Calder (1898-1976) começou uma incursão na abstracção em resultado da influência de artistas europeus como Miró, Arp ou Mondrian. Acabou por criar “esculturas máquinas” com os seus *mobiles* cinéticos: peças de chapa metálicas pintadas, unidas por fios metálicos que se movem. David Smith (1906-1965) revolucionou a técnica de soldagem na América através do aço – material da indústria capitalista, do poder militar e do progresso – que era ao mesmo tempo barato e forte e que trouxe para o domínio da arte o mundo moderno. Smith começou a sua vida profissional a trabalhar como soldador de metais e “as suas colagens abstractas de aço e ferro soldados foram talvez as esculturas mais originais da época com ‘Austrália’ [1951] a evidenciar a sua disposição de contestar as tradições figurativas associadas ao meio.”<sup>454</sup> Essa foi a ideia que Anthony Caro (1924-2013) absorveu de Smith nos anos 60. De regresso à Inglaterra deixou de fazer esculturas representacionais tal como lhe havia ensinado Henry Moore, de quem foi assistente, e passou para o expressionismo abstracto e para as construções deformadas, como é o caso de *Early One Morning* em 1962, que “trata da intimidade e experiência, no intuito de estabelecer uma conexão connosco por meio de algo elementar e universal.”<sup>455</sup> Foi precisamente um ano depois que chamou a atenção do público ao expor quinze esculturas de aço abstractas colocadas propositadamente no chão de forma a envolverem de perto o espectador. Essa exposição realizou-se na Galeria de Arte Whitechapel, em Londres, organizada pelo director, Bryan Robertson. Nas esculturas aí apresentadas estavam incluídas *Twenty Four Hours* (1961), *Midday* (1960), *Sculpture Seven* (1961), *Early One Morning* (1962) e *Month of May* (1963). Uma das maiores exposições do artista foi a retrospectiva da sua obra, que realizou no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque, em 1975.

Com a consagração do Minimalismo, nos anos 60, desponta Eva Hesse, escultora judia nascida na Alemanha, cujas obras de arte estão mais ligadas à contemplação reflexiva do que ao despertar de emoções. Na verdade, a arte minimal pode ser vista como uma espécie de arquitectura e não visa servir ninguém em específico. Com efeito, é possível verificar que os artistas tentavam retirar as referências do quotidiano do mundo, aproximar-se a um *nada*; especialmente em Hesse representa-se nada mais do que a consciência da absurdidade da vida. Com o passar dos anos as

---

<sup>454</sup> Gompertz, Will, *Isso é arte? 150 Anos da Arte Moderna do Impressionismo até hoje*, Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 302.

<sup>455</sup> Gompertz, Will, *Isso é arte? 150 Anos da Arte Moderna do Impressionismo até hoje*, Rio de Janeiro: Zahar, 2013, p. 303.

artes plásticas, a pintura e a escultura ampliaram-se e consolidaram os conceitos e as práticas do início do século (XX) para nos anos 60-70 e seguintes se fundirem e valorizarem mais a concepção do que a execução. Desta forma, começam a surgir a arte conceptual e minimalista com suportes visuais distintos, tais como o corpo, o espaço interior habitado, e o exterior, urbano ou rural. Também associados ao minimalismo estão Robert Morris, Donald Judd, Sol Lewitt, Carl André entre outros. Para Roselee Goldberg o ano de 1968 é aquele que antecipa o início da década de 70: “Nesse ano, os acontecimentos políticos abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. Prevalencia um espírito de exaspero e de raiva face aos valores e estruturas dominantes.”<sup>456</sup> Estudantes e trabalhadores manifestavam-se activamente contra o sistema vigente e os artistas mais jovens “olhavam as instituições artísticas com igual ou maior desprezo, questionando os pressupostos da arte tentando redefinir o seu sentido e função.”<sup>457</sup> A par disso, a influência dos vários neo-dadaísmos e da Arte Conceptual impulsionada por Joseph Rosuth em 1964, a assumpção da herança das ideias de Duchamp de forma incontestavelmente mais radical que a *Pop art* sob o plano do compromisso social e político, originam imensos discursos, análises, interpretações, ideias, projectos, palavras em detrimento do objecto. Em função disto, os artistas começam a procurar novas maneiras de chegar ao público menosprezando o valor outrora dado às galerias que agora passavam a ser encaradas como locais onde se fazia comércio de obras e em que o objecto de arte tinha uma função unicamente comercial que visava a aceitação do grande público. A apresentação da obra passa a não ser suficiente. Começam a multiplicar-se as práticas e os procedimentos e começa-se a fazer uso de objectos banais, de elementos naturais, do corpo humano, de lixo industrial, de instrumentos tecnológicos, de registos videográficos. Desta maneira, “o objecto da arte tornou-se algo inteiramente supérfluo, formulando-se a ideia de uma ‘arte conceptual’, ‘cujo material são os conceitos’”<sup>458</sup> e que deu espaço para a desmaterialização da arte e para o surgimento da arte performativa na década de 60, com os seus *happenings* – várias linguagens artísticas abarcando elementos planeados e outros aleatórios – uma arte que apesar de ser visível, não era alcançável – impossível de ser colocada em qualquer sala de uma qualquer casa – e por isso mesmo, não podia ser comercializada.

---

<sup>456</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 193.

<sup>457</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 193.

<sup>458</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 193.

Deste modo, os artistas conseguiriam algo que até então parecia difícil de suceder: a ambicionada fusão entre *performer* e espectador, “uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista.”<sup>459</sup>

No final da década de 60 e início da 70, os artistas deveriam apropriar-se da realidade quotidiana e nesse sentido começam a utilizar os seus próprios corpos como material artístico tendo como ideal que “o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica perante a qual o *performer* o colocava.”<sup>460</sup> Nas décadas seguintes, entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, a utilização da *performance* era muitas vezes uma forma de protesto social, mas “foi o afluxo de artistas dos países ex-comunistas ao Ocidente que permitiu ver claramente que, no Leste Europeu, a arte da *performance* tinha funcionado quase exclusivamente como instrumento de oposição política durante os anos de repressão.”<sup>461</sup>

Os artistas que aqui evocamos têm plena consciência do absurdo da existência e do quanto isso os afecta na produção das suas obras. Na realidade, o que visavam nos seus *happenings* era que os espectadores intuissem precisamente o não sentido da condição humana, o sofrimento e a inadequação da abordagem racional no que diz respeito à existência.

### 8.1. As figuras humanas de Alberto Giacometti

Alberto Giacometti nasceu na Suíça em 10 de Outubro de 1901. No ano de 1922 foi estudar para a *Académie de la Grande Chaumière*, em Paris e na localidade de Montparnasse (uma zona onde vários artistas tinham os seus *ateliers*) abriu o seu estúdio em 1925, onde começou a conviver com artistas como Miró, Ernst, Picasso e escritores como Beckett, Sartre, Paul Eduard e Breton.<sup>462</sup> Como surrealista nos anos 30, Giacometti criou esculturas inovadoras à volta dos temas dos sonhos, da sensualidade e da violência. Entre 35 e 40 concentrou os seus trabalhos na "cabeça humana", fundamentalmente no olhar, algo que não mais abandonou, uma vez que a maior parte

---

<sup>459</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 193.

<sup>460</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 194.

<sup>461</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 286.

<sup>462</sup> Stooss, Toni, *Alberto Giacometti, 1901-1966*, Universidade de Michigan: National Galleries of Scotland, 1996, p. 23.

dos seus trabalhos sempre foram centrados na figura humana. Depois da Segunda Guerra adoptou uma vertente mais expressionista. Em 1962 recebeu o grande prémio de escultura da Bienal de Veneza e converteu-se numa celebridade internacional. A escuridão do seu trabalho, traduzida muitas vezes em figuras que não aparentavam características nem emoções, a natureza frágil das suas peças e a sua textura áspera e rugosa vão ao encontro da opinião que o artista tinha sobre a fragilidade e a aspereza da vida. Parece que o escultor queria mostrar os aspectos mais trágicos e desoladores da existência humana, certamente influenciado pelos acontecimentos da época em que vivia (muitas vezes faz-se um paralelismo com certas peças do artista com as imagens visionadas nos campos de concentração). Durante a Segunda Guerra viveu em Genebra e lá conheceu Annette Arm, em 1946, tendo posteriormente regressado a Paris e casado com ela em 1949. Este relacionamento parece ter tido um enorme efeito na criatividade do escultor, pois o período que se seguiu ao casamento foi o mais produtivo da sua carreira. Foi Annette Arm que de certa forma lhe deu a oportunidade de estar constantemente em contacto com outro corpo humano. Os outros *modelos* que tinha encontrado para posar nunca lhe tinham agradado; além disso, as suas sessões muito demoradas, aliadas ao seu enorme grau de exigência, sempre dificultaram a permanência de *modelos* que quisessem posar para ele. A Paris que Giacometti encontrou depois da Guerra era uma cidade muito absorvida pelo Existencialismo e pelo Modernismo. O artista estava em busca de uma nova imagem para esta nova realidade que presenciava, não obstante a sua aproximação ao Cubismo e ao Surrealismo. É precisamente nesta altura que, influenciado pelos escultores abstraccionistas do período surrealista, avança para uma nova fase artística concretizada nas suas estátuas de figuras humanas de ar torturado e esticadas até às extremidades, as quais começam a ganhar uma singularidade e personalidade únicas, espelhando uma visão intemporal, ambígua e desencantada da condição humana, num espírito que o aproxima do Existencialismo do século XX de Sartre<sup>463</sup> (com quem mantinha uma relação de amizade) e de uma vida moderna cada vez mais esgotada e desprovida de sentido.<sup>464</sup> São figuras que parecem sombras isoladas que vagueiam no espaço, mostrando, através de uma deformação expressionista, o sofrimento, o desespero e o isolamento do Homem, o caminhar para

---

<sup>463</sup> “Giacometti’s tortured, elongated sculptures of the human form were often characterized as ‘existentialism’ in that they expressed a mood of anxiety and alienation.” In: Michelman, Stephen. *A to Z of Existentialism*. Lanham, Toronto, Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2010, p. 163.

<sup>464</sup> Barrett, William, *Irrational Man: Study in Existential Philosophy*, New York: Published by Anchor Books Editions, 1990, p. 62.

nehures numa vida que também se afigura como desprovida de lugar. Em 1948 Giacometti chegou a organizar uma exposição com os seus trabalhos na galeria *Pierre Matisse* em Nova Iorque e dois anos depois voltou a fazê-lo na galeria Maeght, em Paris. Ambos os catálogos das exposições foram escritos por Sartre. Ao primeiro, publicado com tradução em inglês, deu o título de “The search for the absolute”, ao segundo, de “Les Peintures de Giacometti”. Nesta altura a utilização do bronze começou a ser mais acessível economicamente e Giacometti começou a realizar os seus trabalhos neste metal. Estava obstinado em criar as suas esculturas exactamente como as via através do seu exclusivo ponto de vista da realidade. Na sua procura do absoluto: “uma espécie de visão pura e primordial, destituída das convenções da representação”<sup>465</sup>, afirmava que apenas a realidade lhe interessava. O seu objecto artístico de eleição foi o homem, mais propriamente o ser humano na sua solidão, insegurança e dor, de frente para o absurdo da vida, sendo que a figura humana foi para o artista uma enorme influência e as obras *L'Homme au doigt* (1947) e *L'Homme qui marche* (1961), são disso um bom exemplo. Num conjunto de entrevistas a Giacometti no seu atelier, realizadas num total de 18 tardes em 1964 por James Lord, jornalista americano, enquanto posava para ser pintado, o artista suíço revela que a escultura *L'Homme au doigt* foi feita numa noite, entre a meia-noite e as nove da manhã do dia seguinte.<sup>466</sup> Esta obra, provavelmente uma das primeiras em que o artista melhor expressa a sua concepção da figura humana, apresenta uma figura em bronze, anónima, alongada, frágil, sem qualquer musculatura e ao mesmo tempo equilibrada e forte nos seus 177.5cm de altura. Um braço está curvado e outro esticado, sem conseguirmos ter ideia para o que aponta ou porque razão aponta. É uma peça algo dramática, realizada no período expressionista do artista após a Segunda Guerra Mundial. Representa não apenas a condição do homem após todo o holocausto ocorrido – o que havia de racional no humano foi destruído para dar lugar ao irracional – mas também a vulnerabilidade humana perante a condição da sua existência. A escultura de Giacometti estava tal como o ser humano, a meio caminho entre o nada e o ser, como afirmava Sartre. A solidão original do existente, o desamparo existencial em consequência de um Deus oculto e silencioso no seio do nada, gera esta figura que nos interroga. Porque esta escultura de Giacometti se distancia largamente das esculturas da figura humana de Michelangelo, por exemplo. O que tanto a diferencia? Acima de tudo o sentido que empresta à vida.

---

<sup>465</sup> Sartre, Jean Paul, *Giacometti*, São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 7.

<sup>466</sup> Lord, James, *A Giacometti Portrait*, Universidade de Michigan: Museum of Modern Art, 1965, p. 38.

Enquanto por exemplo, *David*, de Michelangelo, assenta na absoluta dependência do homem em relação ao acto criador, *L'Homme au doigt*, do artista suíço, não apresenta tal subordinação. Nela tudo assenta na absoluta distância que a separa de Deus, na vitória do Nada. O mesmo ocorre com *L'homme qui marche*, uma peça expressionista com características abstractas e minimalistas, uma figura humana afastada da forma naturalista que caminha erecta. A textura rugosa que percorre todo o corpo da figura e o rosto angustiado e distorcido denotam um afastamento em relação às estátuas clássicas que idealizavam o corpo humano e a forma perfeita, tidas como sinónimas de racionalidade. Nela não é perceptível um rumo, simplesmente caminha, “traduz a dificuldade da existência, da complexidade e unidade da vida, da estranheza e quase impossibilidade de ir em busca do Outro, da solidão omnipresente neste milénio que se aproxima”<sup>467</sup>, mas também dentro deste espaço à beira do nada, a dignidade do homem em seguir mantendo-se de pé, mesmo sabendo da absurdidade da sua finitude. Nesta escultura em bronze concluída em 1961, onde podemos observar um homem em tamanho natural, com 1,83 centímetros de altura, a caminhar, de imediato nos salta uma questão: de onde veio e para onde vai este ser que se parece com todos nós? Jean Genet, escritor que visitou inúmeras vezes o *atelier* de Alberto Giacometti, sustenta que “todo o homem terá talvez sentido essa espécie de dor, se não terror, ao ver como o mundo e a sua história se mostram enredados num inelutável movimento que se amplia sempre mais”<sup>468</sup> e que a sua obra “torna o nosso universo ainda mais insuportável, pois parece que ele soube afastar o que perturbava o seu olhar para descobrir o que restará do homem quando as máscaras forem retiradas.”<sup>469</sup>

## 8.2.A incorporação do absurdo na Arte minimal em Eva Hesse

*Hesse's sculpture is entirely abstract, but it evokes ambiguous erotic, symbolic, and psychological associations, which she accepted as part of "the total absurdity of life." Eva*

---

<sup>467</sup> “Alberto Giacometti’s Walking Man symbolizes, in a single work, the essential character of this century. It speaks of the difficulty of existence, the complexity and oneness of life, the strangeness and near impossibility of going in search of the Other, the solitude omnipresent in this millennium drawing to its close.” In: Fletcher, Valerie J., *Alberto Giacometti*, Universidade da Califórnia Montreal Museum of Fine Arts, 1998, p. 13.

<sup>468</sup> Genet, Jean, *O atelier de Giacometti*, São Paulo: Casa & Naify Edições, 2000, p. 11.

<sup>469</sup> Genet, Jean, *O atelier de Giacometti*, São Paulo: Casa & Naify Edições, 2000, p. 12.

*Hesse wanted to break rules and take risks: "I am interested in solving an unknown factor of life."*<sup>470</sup>

Eva Hesse cresceu no pós-Guerra. A enorme singularidade dos seus trabalhos, não pagináveis em nenhuma categoria ou movimento específico, incluem a pintura, o desenho e a escultura. Foi uma das primeiras escultoras a trazer para a escultura determinados materiais, como a fibra de vidro e o látex. O conjunto da sua obra abriu novos olhares para a expressão artística e para o mundo da arte. Nasceu na cidade de Hamburgo, em 1936, no seio de uma família judia, a qual, devido a diversas dificuldades que teve que enfrentar, emigrou para os Estados Unidos em 1945. A sua vida e a sua arte são marcadas pela separação dos pais e pelo conseqüente suicídio da mãe. Estudou na Yale School of Art and Architecture e foi muito influenciada por Joseph Albers, um grande artista e professor de muitos artistas, incluindo Hesse. Casou com o escultor Tom Doyle em 1961 e três anos depois regressou à Alemanha convidada pelo industrial e colecionador Friedrich Arnhard Scheidt para ali permanecer um ano. Este tinha montado um estúdio ao casal, numa parte desactivada da sua fábrica têxtil em Kettwig-am-Ruhr, perto de Essen. Este facto veio a revelar-se fundamental no percurso artístico de Eva Hesse, uma vez que este estúdio onde trabalhava era um local velho repleto de artefactos abandonados, espalhados pelo chão – velhas peças de máquinas, ferramentas, metais e madeiras. Se atendermos aos trabalhos que a artista realizou depois de 1965 percebemos que esse género de materiais surge abundantemente nas suas obras. *Oomamboomba* de 1965 é um exemplo. Explicando a forma como os materiais se relacionavam com o conteúdo do seu trabalho, numa entrevista que facultou a Cindy Nemser em 1970, meses antes de morrer, Hesse afirmou que a relação advinha do total absurdo da vida, uma vez que no seu entender a arte e a vida eram inseparáveis.<sup>471</sup> Não por acaso foi muitas vezes associada a Marcel Duchamp, Yvonne Rainer, Jasper Johns, Carl Andre, Sartre, Samuel Beckett, autores ligados à absurdidade da vida e que sentiam o absurdo total no seu trabalho. Em Eva Hesse o absurdo da vida fica visível no emprego da repetição de estruturas primárias e matrizes lineares nas suas

---

<sup>470</sup> Sicherman, Barbara, *Notable American Women: The Modern Period: a Biographical Dictionary*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1980, p. 338.

<sup>471</sup> "(...) art and life are inseparable. If I can name the content, then maybe on that level, it's the total absurdity of life. If I am related to certain artists it is not so much from having studied their works or writings, but from feeling the total absurdity in their work." In: Nemser, Cindy, "An Interview with Eva Hesse," *Artforum*, May, 1970, p. 62. A entrevista foi publicada na íntegra em Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists*, New York: Scribners, 1975.

esculturas: dizia que “se algo é absurdo, é muito mais exagerado, e mais absurdo se for repetido (...) A repetição amplia ou aumenta ou exagera uma ideia ou um propósito num discurso.”<sup>472</sup> Uma das contestações à enorme explosão da imagem na sociedade de consumo e da cultura Pop adveio da chamada Arte Conceptual e mais tarde da Arte Minimalista. Hesse simpatizava com ambos os movimentos que começaram a ganhar espaço no final dos anos 60, pois além de reduzirem a forma visível à sua mais simples expressão e apagarem o vestígio do autor, ainda se afastavam de qualquer sentido. Nesta fase o que a artista visava era que a arte não fosse arte. Numa exposição em 1968, refere: “Lembro-me que queria chegar à não-arte, não conotativa, não antropomórfica, não geométrica, não, nada...”<sup>473</sup> *Ingeminate*, uma escultura que realizou (após ter regressado a Nova Iorque em 1965) com papel, corda, esmalte sobre balões e uma mangueira cirúrgica, torna evidente que de algum modo o seu trabalho se estabelece a partir do minimalismo, mas um tanto ou quanto mais densificado ao utilizar noções de ordem serial, repetição modular. Os minimalistas visavam a simplicidade extrema recorrendo a uma apresentação replicada e duplicada de objectos unitários cujas formas eram integradas e relacionadas com o espaço que as envolvia, por forma a invocar uma experiência física do espectador com a obra:

*Kosuth, em particular, pôde apresentar tautologias tão completas e auto suficientes quanto qualquer caixa minimalista. Sua “Uma e três cadeiras”, uma cadeira de dobrar comum, uma fotografia da cadeira em tamanho natural e a definição dicionarizada da própria palavra, é umka prigressão do real para o ideal que cobre as possibilidades básica do seu “ser cadeira.”*<sup>474</sup>

Tal apresentação desenvolveu-se de uma forma mais acentuada nos Estados Unidos nas décadas de 60 e 70. Neste período começa a viver-se um desconforto por parte de críticos, teóricos, historiadores da arte, face à actualidade artística. Os conceitos foram novamente questionados e teorizados. As noções de sujeito e de intenção no processo artístico tornaram-se problemáticas. Tanto a herança de Duchamp como a dos vários Neo-dadaísmos ou da Arte Conceptual e Minimal originaram uma enorme quantidade de discursos, análises, interpretações, ideias, projectos, palavras, em detrimento do

---

<sup>472</sup> “If something is absurd, it’s much more exaggerated, more absurd if it’s repeated.... Repetition does enlarge or increase or exaggerate an idea or purpose in a statement.” In: Lippard, Lucy R., *Eva Hesse*, New York: New York University Press, 1976, p. 6.

<sup>473</sup> “I remeber I wanted to get to non-art, non connotive, non anthropomorphic, non geometric, non, nothing...” In: Lippard, Lucy R., *Eva Hesse*, New York: New York University Press, 1976, p.6.

<sup>474</sup> Stangos, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. London: Thames and Hudson, 1988, p.188.

objecto. A apresentação da obra passa a ser insuficiente, começa-se a fazer uso de vários materiais inesperados, como sejam os objectos banais, elementos naturais, o corpo humano, lixo industrial, instrumentos tecnológicos, registos videográficos entre outros, acabando por gerar-se uma desmaterialização e uma consequente dessacralização da arte<sup>475</sup> – tudo podia tornar-se arte no final dos anos 70. Greg Beatty, no artigo que dedicou a Eva Hesse, Elspeth Pratt, Martha Townsend, na revista “Espace: Art actuel”, refere que Hesse:

*gravitava em direção à escultura ajudada pela colagem de objetos encontrados. Como escultora pós-minimalista, o seu nome está relacionado com os de Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson e Richard Serra. Mas embora Hesse respeitasse a diretividade e a economia do Minimalismo, ela evitava a adesão estrita ao seu vocabulário estético rígido. Em vez disso, ela introduziu uma variedade de efeitos pictóricos na sua escultura que os críticos feministas de arte posteriormente interpretaram como uma articulação da sua identidade feminina. Isso apesar do fato de que Hesse discretamente declinou a associação com o movimento feminista emergente dos anos 60, temendo que isso iria prejudicar indevidamente o seu avanço profissional.*<sup>476</sup>

*Hang Up* de 1966 é uma obra emblemática no total das peças de Eva Hess porque marca a convocação da arte de Hesse para o reino do absurdo e o seu afastamento das regras e das limitações de Albers.<sup>477</sup> Ao adicionar uma longa haste de metal a uma lona, a artista acaba por transformar em escultura aquilo que poderia ser uma pintura – símbolo da transição de Hesse ao trabalhar em duas ou três dimensões. A peça foi feita quando regressou à Europa e foi considerada pela artista a mais importante declaração que até aí

---

<sup>475</sup> Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Gallimard, Folie Essais inédit, 2005, p. 103-106

<sup>476</sup>“Hesse gravitated toward sculpture through the medium of found-object collage relief. As a PostMinimalist sculptor, her name is linked with those of Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson and Richard Serra. But although Hesse respected the directness and economy of Minimalism, she avoided strict adherence to its rigid aesthetic vocabulary. Instead, she introduced a variety of painterly effects into her sculpture that feminist art critics have subsequently interpreted as an articulation of her female identity. This despite the fact that Hesse discretely declined association with the emerging feminist movement of the 1960s, fearing it would unduly hinder her professional advancement.” In: Hesse Beatty, Greg. Contingent: Eva Hesse, Elspeth Pratt, Martha Townsend. In: *Espace : Art actuel*, n° 36, 1996, p. 31-33.

<sup>477</sup> “‘Hang Up’ not only marks Hesse’s convocation of her art to the realm of the absurd, it declares her refusal or her inability to leave the territory of painting. She bridled at Albers’s limitations, his rules, his dicta, at the monomania of na art ‘based on one idea.’ She wondered, ‘How much more can be done with this notion?’ She said, ‘There isn’t a rule...I don’t want to keep any rules. I want to sometimes change the rules.’” In: Krauss, Rosalind. “Máquinas de desejo de Hesse”. Krauss, Rosalind. “Hesse’s Desiring machines”. In: Nemser, Cindy & Nixon, Mignon, *Eva Hesse*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2002, p. 50.

tinha feito; nas suas palavras: “ Foi a primeira vez que a ideia de absurdo ou de sentimento extremo surgiu.”<sup>478</sup> Descreveu-a como sendo:

*a estrutura mais ridícula que eu já fiz e é por isso que é realmente bom. Tem um tipo de profundidade que nem sempre consigo e que é o tipo de profundidade ou alma ou absurdo ou vida ou significado ou sentimento ou intelecto que quero obter.*<sup>479</sup>

Também o Surrealismo parece evidente numa das suas últimas obras sem título a que mais tarde se chamou *Rope piece* em 1970. Esta peça era constituída por uma corda emaranhada banhada em látex pendurada com diferentes tamanhos e texturas presa ao tecto e formando uma espécie de rede. A curiosidade é que a corda podia ser pendurada de maneira diferente ou podia fazer-se algo diferente com ela, portanto não continha uma forma fixa, um pouco ao jeito de Jackson Pollock e do Expressionismo Abstracto, um trabalho que apostava no aleatório, ou seja, a própria peça *ia-se fazendo* a si própria. Ainda na mesma entrevista que facultou a Nemser, naquela que seria a sua última e maior declaração pública, a artista refere que a arte é aquilo que considera mais importante além de existir e estar viva, e que no seu trabalho “o absurdo é a palavra-chave.”<sup>480</sup> Diríamos que o absurdo é o seu conceito-chave. Admiradora de Jean-Paul Sartre e de Samuel Beckett chegou a afirmar que tudo na sua vida tinha sido de uma extrema absurdidade.<sup>481</sup> É precisamente a consciência da absurdidade da vida que acabou por germinar nela o desejo de transportar para a sua arte, o que imprimiu um maior sentido para a sua existência, que tal como as demais matérias rapidamente degradáveis que utilizava para a execução das suas obras, não teve uma longa duração. Se a arte Conceptual era - como afirma Roselee Goldberg no prefácio da sua obra em que narra a história da arte performativa do futurismo ao presente- uma arte que

---

<sup>478</sup> “When I came back from Europe, about 1965-66, I did a piece called Hangup. It was the most importante early statement I made. It was the first time my idea of absurdity or extreme feeling came through.” In: Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse”, *Artforum*, May, 1970, p. 60.

<sup>479</sup> “the most ridiculous structure that I ever made and that is why it is really good. It has a kind of depth I don’t always achieve and that is the kind of depth or soul or absurdity or life or meaning or feeling or intellect that I want to get.” In: Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse”, *Artforum*, May, 1970, p. 60.

<sup>480</sup> “Now art being the most important thing for me, other than existing and staying alive, became connected to this, now closer meshed than ever, and absurdity is the key word...it has to do with contradictions and oppositions. In the forms I use in my work the contradictions are certainly there.” In: Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse”, *Artforum*, May, 1970, p. 60.

<sup>481</sup> “(...) my whole life has been absurd. There isn’t a thing in my life that has happened that hasn’t been extreme – personal health, family, economic situations.” In: Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse”, *Artforum*, May, 1970, p. 60.

privilegiava “as ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida”<sup>482</sup>, a arte performativa passou a ser aquela que demonstrava e executava essas mesmas ideias, nomeadamente as de alguns artistas que viram na *performance* a melhor maneira de expressar a consciência que tinham do absurdo da existência. Além disso, aqui estão alguns dos artistas mais prolíficos e absurdos do mundo. A título de exemplo, é possível referir os *happenings* de Vostell e de Bas Jan Ader que iremos analisar mais detalhadamente a seguir e que podem ser consideradas autênticos rituais existencialistas.

### **8.3. A “queda” nos *Happenings* de Bas Jan Ader ou a *hybris* como excesso que nos afasta da reconciliação com o mundo.**

*What would possess a man to adventure out across the open ocean alone in a small sailboat scarcely 12 feet in length?*<sup>483</sup>

É com esta frase que a curadora Pilar Tompkins Rivas abre o catálogo da exposição sobre Bas Jan Ader: “suspended between laughter and tears”. Na verdade, Jan Ader, em 1975, naquele que viria a ser o seu último *happening*, “In Search of the Miraculous”, procurava a última resposta para a questão que sempre o atormentou: como catapultar as pessoas para uma consciencialização sentida do absurdo da existência? Para o *performer* vivemos numa existência inautêntica que nos afasta da nossa essência. Lançados na vida comum caímos na impessoalidade, no anonimato, tornamo-nos sujeitos sujeitados, alienamo-nos, deixamos de ser criadores. As *performances* que realiza são uma tentativa deliberada de interromper a monotonia do quotidiano. As *performances* que Ader desenvolve sobre o tema da queda revelam isso mesmo. Em todas o artista cai, seja quando está a andar ou quando salta do cimo de um telhado ou de uma árvore...ele lança-se e cai. Se nas obras de Camus temos a imagem de um tratado filosófico, em Ader essa filosofia concretiza-se mesmo, ou seja, a repetição do tema da queda nas suas *performances* filmadas em 16mm que questionam os limites do corpo parecem personificar o absurdo da existência. É notória a inquietação filosófica, a

---

<sup>482</sup> Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007, p. 7.

<sup>483</sup> Rivas, Pilar Tompkins, “The sea, the land, the air. The space between them”, in: Bas Jan Ader : suspended between laughter and tears. Claremont: Oitzer College, 2010, p.5.

angústia existencial, a incredulidade, a desassossego, o desencantamento, a consciência lúcida do absurdo da vida.

Ader assume para si a queda da humanidade na *coisificação*...todas estas “quedas” são o espectáculo decadente de uma humanidade entregue à inautenticidade, ao conformismo e à superficialidade. É daí que ele parte para hiperbolizar essa situação em que todos parecem viver adormecidos. Todos estamos a cair no anonimato e ninguém se dá conta disso, inclusive a arte.

Tal como a personagem Clarence n’“A Queda” de Camus, Ader revolta-se diante do absurdo humano e invoca a consciência de um “absurdo espiritual”. Ambos tomam a posição de juiz-penitente, tornando-se vítimas e carrascos de si mesmos e de toda a humanidade. Ader vai mais longe ao ter sido lúcido o suficiente para perceber cada uma das suas quedas.

*Enquanto o uso de seu corpo como meio e ferramenta alinhava seu trabalho com artistas de performance conceituais como Chris Burden, Bruce Nauman e Vito Acconci, o uso intencional e exagerado de Ader da ironia e o absurdo contrastavam com a exigente solenidade de sua coorte. Grande parte de sua prática girou em torno do ato de cair, que ele fotografou, filmou e reeditou em situações mundanas.*<sup>484</sup>

É em 1970 que o artista começa a realizar um conjunto de filmes silenciosos de 16mm subordinados ao tema da queda, que têm tanto de absurdo quanto de potencialmente lesivo para o estado físico do artista. Todos os acontecimentos que cria estão condenados a falhar. *Fall I* foi o primeiro *Happening*. Neste trabalho Ader filma-se num primeiro momento sentado numa cadeira no cimo do telhado da sua casa de Claremont, Califórnia, para logo de seguida se deixar cair para o solo numa altura de dois andares. No ano seguinte a sucessão de quedas continua. Em *Fall II*, atira-se da sua bicicleta para um dos canais de Amesterdão, com um *bouquet* de flores numa das mãos; *Broken Fall (organic)* ainda na mesma cidade projecta-se do cimo de uma árvore para um rio e em *Broken Fall (geometric)* escolhe um lugar onde Mondrien pintou no início da sua

---

<sup>484</sup> “While the use of his body as both medium and tool aligned his work with such conceptual performance artists as Chris Burden, Bruce Nauman and Vito Acconci, Ader’s willful and ebullient use of irony and the absurd contrasted with his cohort’s exacting solemnity. Much of his practice revolved around the act of falling, which he photographed, filmed and re-enacted in mundane situations.” In: Ennis, Ciara, “Before the Next Teardrop Falls”, in: *Bas Jan Ader : suspended between laughter and tears*. Claremont: Oitzer College, 2010, p. 42.

carreira, para se deixar cair em cima de um cavalete. Finalmente, ainda em 71 com *Night Fall*, Ader filma-se numa espécie de garagem pouco iluminada no meio de duas lâmpadas dispostas no chão. Inicialmente o artista centra a sua atenção num bloco de pedra situado diante de si e de seguida, após algum esforço, consegue erguê-lo para depois alternadamente fazê-lo cair numa e noutra lâmpada até que o espaço fica imerso na escuridão. Provavelmente a escuridão era o nada, a morte, aquilo que nos resta depois da luz, da vida. O artista tinha a consciência da morte mas nunca aceitou a realidade ou viveu em harmonia com o universo. Rebelou-se contra a ordem harmoniosa – o *Cosmos* –, entregou-se àquilo a que os gregos chamam de *hybris*, que se traduz por desmesura, excesso, insolência.

Para Ader, a maior das *hybris* consistia em desafiar a morte, ou ainda pior, não a temer, vulgarizá-la. As suas *performances* giram em torno dessa questão central e são uma lição de vida para o mundo actual desencantado de teologias soteriológicas, próximas da filosofia existencialista do pós-guerra. Cada queda recorda a finitude humana e a tentativa de a exceder, de a enganar.

A mitologia grega tem um vasto rol de narrativas desde Asclépio a Sísifo (tratado em cima no sub-capítulo de Literatura) em que os mortais tentam enganar a morte seja recorrendo à inteligência, seja à astúcia ou às artes. Em todas estas narrativas a ordem do cosmos é ameaçada. Nas versões de Píndaro e de Apodoro, Asclépio, filho de Apolo (Deus da Música e da Medicina) e da mortal Coronis, terá sido o médico que devolveu a vida aos mortos em virtude do dom de ressuscitar aqueles que Atena lhe terá oferecido. Asclépio curou tantos enfermos e ressuscitou tantos mortos, que Hades, senhor das mortes, foi queixar-se a Zeus explicando-lhe que o número de mortos tinha diminuído drasticamente. Ora isto trazia um enorme problema para a ordem cósmica uma vez que Deuses e mortais deixariam de se diferenciar. Se para os Deuses a vida tinha sentido, já o mesmo não sucedia com os mortais que estavam marcados pela finitude. O poder que Atena concedeu a Asclépio de retirar aos mortais a sua condição absurda, fê-los ganhar estatuto de Deus. Zeus não podia permitir isto, pois o que seria da Terra se ninguém morresse? Provavelmente acabaria, seria o Caos. Deste modo, Zeus decide matar Asclépio e repor a ordem no Caos, demonstrando e recordando a todos a real condição humana. Entretanto justo e sábio como só Ele é entende que o médico sempre agiu com a melhor das intenções e acaba por imortalizá-lo transformando-o na constelação da serpente, o animal que serve de símbolo para quem

exerce a arte da medicina. Asclépio consegue assim aquilo que deixou de conseguir dar aos outros: a imortalidade.

De certa forma, Ader também conseguiu imortalizar-se nas *performances* e na forma trágica como morreu. Tal como afirma Ciara Ennis,

*embora diminuto em quantidade, o trabalho pungente de Bas Jan Ader - composto por um punhado de filmes, uma pilha de fotografias e alguns desenhos - não tem nada de inconsequente. Apesar de terem sido apenas oito anos (1968-1975), a prática de Ader conseguiu construir e expandir o legado da arte conceitual imbuindo a ciência fria e a natureza factual do meio com uma emoção e sagacidade que se destacam da maioria das práticas conceptuais actuais.*<sup>485</sup>

A última obra performativa de Ader foi certamente aquela que estaria mais condenada a falhar: o artista embarcou num veleiro de 4 metros com o propósito de atravessar o Oceano Atlântico em 60 dias. Meses após a partida o barco foi encontrado com uma parte da proa submersa e nenhum vestígio do corpo.<sup>486</sup> Face à tendência que Ader tinha para testar a sua condição humana e para sistematicamente cair na impotência face à finitude parecia que sempre se sentira condenado para a queda...todas as quedas que preconizou pareciam ser as últimas. Tomado pela gravidade do absurdo da existência ou da lei física fez disso a sua arte. Para ele estar no mundo é estar em queda, na verdade tudo um dia vai necessariamente cair. Nas suas *performances*, Ader lembra-nos a nossa precária condição mas lembra-nos também as sábias palavras de Cioran sobre “a paixão do absurdo” quando refere que “toda a existência que não contém uma grande loucura permanece despida de valor.”<sup>487</sup> Nesse sentido cada vez que regressava para uma nova *performance* procurava estimular o espectador, lembrá-lo que viver autenticamente requer uma luta contra aquilo que a gravidade provoca em nós. Regressando a Cioran, o filósofo deixa-nos com uma questão que poderia muito bem ter sido colocada por Ader:

---

<sup>485</sup>“Although diminutive in quantity, Bas Jan Ader’s poignant body of work—consisting of a handful of films, a stack of photographs and a few drawings—is anything but inconsequential. Despite spanning only eight years (1968-1975), Ader’s practice succeeded in building and expanding upon conceptual art’s legacy by imbuing the cold scientific and factual nature of the medium with an emotion and wit that set it apart from most conceptual practices of the day.” In: Ennis,Ciara, “Before the Next Teardrop Falls”, in: Bas Jan Ader : suspended between laughter and tears. Claremont: Oitzer College, 2010, p. 39.

<sup>486</sup> Imagem de Ader: [http://www.artlies.org/\\_issues/49/features/norden.ader.insearchof.jpg](http://www.artlies.org/_issues/49/features/norden.ader.insearchof.jpg). Visionado em 5 Janeiro de 2014.

<sup>487</sup> Cioran, Emil, *On the Heights of Despair*, University of Chicago, 1992, p. 10.

“Em que ponto uma tal existência se distinguiria da de uma pedra, de um pedaço de madeira ou de uma erva-daninha?”<sup>488</sup>

## 9. Movimentos artísticos: O Neo-Expressionismo alemão

*It was in West Germany that a prevailing mood of eclecticism resolved itself into what most resembled a common painting style, with a brooding ‘Neo-Expressionist’ idiom becoming dominant.*<sup>489</sup>

O Neo-Expressionismo alemão iniciou-se nos anos 70 e surgiu de certa forma na contracorrente da herança modernista. Movimento pictórico heterogéneo, a sua estética encontra inspiração nos artistas do passado, não apenas no expressionismo, mas também em outros estilos. Ao regressar à pintura figurativa que tinha sido de certa forma desacreditada após a II Guerra, “assume e prolonga a herança do expressionismo alemão dos anos 20, rompendo com o minimalismo e a arte conceptual dos anos 60-70.”<sup>490</sup> Na realidade, para os artistas alemães a abstracção moderna era um exercício de frivolidade. Tanto nas pinturas de Kiefer, que contêm figuras fantasmagóricas, como nas figuras invertidas, absolutamente viscerais, de Baselitz, é possível perceber que em vez de um idealismo abstracto, se reivindica um expressionismo existencial onde a figura está sempre em foco, mais como uma memória mórbida do que como uma presença real/efectiva. A nostalgia que marca as pinturas tem uma forte componente niilista ligada à sensação de não haver mais esperança, tal como Baselitz descreve nos seus “pandemonium manifestoes”:

*The fancy enjoyments have won. For all the rebellion, for all the loving embrace (insanity) I see you all drift away. Times of never-halting devastation. Upswing through Pandemoniac roofing to the ultimate vision. Cold snaps enforce moments of salvation, such as: calling a word to mind, all those poets in boxes, oil painting, care of adhesives, fear of looking at excrement, horizontal formats, remains of housework under the bed, trips to Paris, repression of exhibitionism, building blocks . . . Pandemoniac upswing through the creatorial roofing to the ultimate vision, the Pandemoniac redoubt, which leaves no more room for hope.*<sup>491</sup>

---

<sup>488</sup> Cioran, Emil, *On the Heights of Despair*, University of Chicago, 1992, p. 10.

<sup>489</sup> Hopkins, David, *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, 2000, p. 206.

<sup>490</sup> Jimenez, Marc, *La querelle de l’art contemporain*. Gallimard, Folie Essais inédit, 2005. p. 133.

<sup>491</sup> Ver em: <http://theoria.art-zoo.com/pandemonium-manifestos-georg-baselitz/>

Em geral as obras eram envoltas num absurdo mórbido que era muito mais universalmente existencial do que especialmente alemão, ainda que este fosse bem mais visível. Compostas de materiais tácteis, sensuais e resistentes, percebe-se uma mistura das tintas com materiais como a palha, o alcatrão, a areia, o chumbo, a justaposição de elementos figurativos e abstractos, e a utilização de temas relacionados com o passado em busca da autenticidade existencial.

A pintura Neo-expressionista tem uma aura de *déjà-vu* – do antes pintado – que vem do Expressionismo anterior à Primeira Guerra Mundial. Sucede o mesmo no Neo-Conceptualismo que claramente tem as suas fontes no Dadaísmo de Duchamp e no Surrealismo. Ambos são exemplos que sugerem que o "novo" moderno se tornou o "neo" pós-moderno. No que diz respeito aos Neo-Expressionistas alemães, Donald Kuspit, entende que:

*tentaram recuperar, reparar e recapitular, de uma forma incrivelmente pessoal e experiencial, os sentimentos de auto-derrota e auto-perda - o sentido da falta de sentido do eu (implícito na ideia de dividir entre sentimento e pensamento, isto é, a auto-divisão que anuncia a iminente desintegração do eu) - endémica da sociedade moderna e da epidemia na sociedade pós-moderna.*<sup>492</sup>

Na realidade, se observarmos com atenção as pinturas do pós-guerra destes artistas alemães nelas percebemos o desespero existencial, a fúria e ironia pictóricas. A paisagem, dramática, está contaminada de morte. Morte e absurdo são questões essenciais. Estes artistas alemães vivem atormentados pelo rasto de terror do passado nazi, e por serem de uma geração que ninguém deseja ser: “Nachgeborenen”, nome que se atribui àqueles que nasceram depois de um acontecimento traumatizante e se sentem na posição de estrangeiros dentro do grupo, mas que ainda assim são parte integrante e portadora da respectiva identidade. Em 2006, Donald Kuspit sobre esta questão, explicou na “Arts Magazine”:

---

<sup>492</sup> “The Neo-Expressionists tried to retrieve, repair, and recapitulate, in an excruciatingly personal, experiential way, the feelings of self-defeat and self-loss -- the sense of the meaninglessness of the self (implicit in the idea of the split between feeling and thinking, that is, the self-division which announces the impending disintegration of the self) -- endemic to modern society and epidemic in postmodern society.” In: Kuspit, Donald, “Aspirational Aesthetics and Empathic Painting: The Search for Authenticity and the Rebellion against Conceptual Pseudo-Art: The Ninth Decade”, in *Art Magazine*, August, 9, 2006. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-9-06.asp>

as imagens surreais bizarras do Muhlheimer Freiheit transmitem, com uma maníaca astúcia e inteligência, o pesadelo de ser alemão. Hans Peter Adamski, Bömmels, Dahn, Dokoupil, Gerard Kever, Martin Kippenberger, Gerhard Naschberger, Albert Oehlen, Volker Tannert, entre outros, transmitem - com graus variados de humor negro e ironia existencial, para não dizer uma sensação viciosa de absurdo - o senso alemão de identidade traumática. É uma identidade assombrada pelo passado nazista, como a floresta alemã de Dahn e Dokoupil (1981) - a árvore tem rodas de suástica e uma boca de suástica - deixa claro. (É uma reminiscência da pequena árvore de Natal alemão de Heartfield, feita em 1934 no início do período de Hitler na história alemã, em vez de depois disso). A morbidade torna-se cômica, o que não faz nada para mudar a tragédia alemã - o Neo-Expressionismo alemão em geral tende a ser uma sátira tragicômica ou, ao contrário, trágica -, mas torna mais suportável, emocionalmente, se não socialmente.<sup>493</sup>

Os artistas do Neo-Expressionismo alemão tinham consciência do absurdo da vida e a consciência da morte era o seu élan vital. Acabaram por atribuir um significado à existência sem sentido, ao recriar esteticamente a sua própria falta de sentido. Se de alguma maneira as figuras que nas obras aparentam ser ridículas e violentas, no seu interior elas escondem artistas escatologicamente sublimes e sérios, fruto daquilo que o psicanalista Viktor Frankl apelida de “neurose existencial.”<sup>494</sup> Ou seja, atrás de toda a ironia que apresentam subsiste um enorme vazio de sentido. Isso é perceptível na *série* 1983 de retratos deprimentes, de Dokoupil, e também em obras neo-expressionistas americanas, como *Boy and Dog in a Johnnypump* (1982), de Jean- Michel Basquiat's; *Rimbaud in New York* (1978-79) de Rimbaud; *melodramatic King of the Wood* (1984), de Julian Schnabel's; *masturbating Sleepwalker* (1979), de Eric Fischl's. Entre outros, Baselitz e Kiefer abordaram as ruínas daquilo que outrora foi o Império Alemão (Nazi), dando a entender que isso não teria sido mais do que um mito. Num momento

---

<sup>493</sup> “...the bizarre surreal imagery of the Muhlheimer Freiheit conveys, with manic cunning and wit, the nightmare of being German. Hans Peter Adamski, Bömmels, Dahn, Dokoupil, Gerard Kever, Martin Kippenberger, Gerhard Naschberger, Albert Oehlen, Volker Tannert, among others, convey -- with varying degrees of black humor and existential irony, not to say a certain vicious sense of absurdity -- the German sense of traumatic identity. It is an identity haunted by the Nazi past, as Dahn and Dokoupil's *German Forest*(1981) -- the tree has swastika wheels and a swastika mouth -- makes clear. (It is reminiscent of Heartfield's *Little German Christmas Tree*, made in 1934 at the beginning of the Hitler period in German history rather than in its aftermath.) Morbidity becomes comic, which does nothing to change the German tragedy -- the German New Expressionism in general tends to be tragicomic, or rather tragic satire -- but makes it more bearable, emotionally if not socially.” In: Kuspit, Donald, “Conflicting and Conflicted Identities: The Confusion of Self and Society: The Eighth Decade”, in *Art Magazine*, July 28, 2006. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>

<sup>494</sup> Viktor E. Frankl, *The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy* (New York: Bantam, 1967), pp. x-xii.

apelidado de “hora zero”, eles foram, nas palavras de Kuspit, “os primeiros artistas verdadeiramente trágicos que apareceram em qualquer país após a Segunda Guerra Mundial.”<sup>495</sup>

A 39ª Bienal de Veneza (1980) na representação alemã com o tema “A Arte dos Anos Setenta” e a VII *Documenta* de Kassel dois anos depois reconheceram internacionalmente o neo-expressionismo dando particular destaque às obras de Anselm Kiefer, Baselitz e Lupertz. Ambas as exposições acabam por registrar o neo-expressionismo como a tendência mais representativa da arte alemã do período e consagra já oficialmente os ‘Novos Selvagens’ e a sua recuperação da memória na qual estavam engajados os artistas germânicos depois da guerra.

### **9.1. A exigência do absurdo em Anselm Kiefer: As ruínas como elemento de recordação**

*Nous n'aurons point tout démouli si nous ne démouliissons même les ruines!*<sup>496</sup>

Ruínas, campos desolados, natureza arrasada, uma atitude marginal em relação à criação artística, tudo em perfeita sintonia com a variabilidade das proposições estéticas. O fim como um princípio é o tema do trabalho de Anselm Kiefer, artista alemão nascido no porão da casa da família que serviu como o seu abrigo anti-bombas improvisado na pequena cidade de Donaueschingen, em 1945, pouco depois do suicídio de Hitler e da rendição alemã. A sua estética Neo-Expressionista é indissociável do facto de ter nascido logo após o termo da Segunda Guerra Mundial e de ter crescido no meio das ruínas que dela resultaram. Ao contrário de Gerhard Richter, nascido em 1932, artista alemão de uma geração anterior, que tinha as memórias de crescer na era nazi, Kiefer apenas conhecia o rescaldo: um país onde era sintomático o embaraço, a culpa, o peso paralisante sobre a consciência alemã em virtude das atrocidades cometidas pelos seus compatriotas. O único caminho encontrado para purgar a alma da sua nação passava por todas as instituições lançarem um manto ocultador sobre esse período negro da sua

---

<sup>495</sup> “Baselitz and Anselm Kiefer, among others, use modernist methods to convey the depressing effect of the disaster Germany brought upon itself in the Second World War (...) They are the first truly tragic artists who appeared in any country after the Second World War.” In: Kuspit, Donald, “Conflicting and Conflicted Identities: The Confusion of Self and Society: The Eighth Decade”, in *Art Magazine*, July 28, 2006. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>

<sup>496</sup> Ubu Roi é uma peça sobre o abuso, abuso de egoísmo, de avareza, de apetite, de poder; nela tudo é hiperbólico. A obra encerra-se na tragédia e comédia/ridículo das personagens. O absurdo toma corpo num discurso vazio, sem sentido, de personagens anti-heroicas. Alfred Jarry, *Ubu Enchaîné précédé d'Ubu Roi*, Paris: Editions de la Revue Blanche, 1900, p.145.

história. As primeiras obras de Kiefer foram fortemente influenciadas por Joseph Heinrich Beuys, artista que pertenceu à geração anterior e que no decorrer da Segunda Guerra Mundial se alistou na Força Aérea Alemã (Luftwaffe). Rosalind Krauss chama a atenção de que talvez em resultado da culpa que sentia devido às suas acções e às do povo Alemão, Beuys terá sido o primeiro grande artista do período de reconstrução da cultura germano-ocidental do pós-guerra a desafiar a memória entorpecedora do povo, e a tentar convencê-lo a reconhecer a realidade da sua experiência criminosa durante o período nazi, mesmo que a causa tivesse sido a mera omissão.<sup>497</sup> A obra que levou a cabo, como salienta Will Gompertz (2013), foi a “antítese da uniformidade e da monumentalidade estéril promovida pelos nazis. Fazia arte a partir de animais mortos, trapos imundos e ideias extravagantes.”<sup>498</sup> Foi na década de 70 que Kiefer e Beuys começaram a suspeitar da arte de então e da americanização da vida. Na verdade estavam firmemente convictos de que eram esses os motivos que levavam as pessoas a distanciarem-se das questões mais profundas da vida quotidiana, nomeadamente o seu *sem sentido*. Na altura o facto de serem alemães funcionou como trampolim para poderem transmitir o sentido trágico da vida. Kiefer, tal como Beuys, foi crítico da atitude narcisista da Pop e da Colour Field Painting. Para eles, ambas pareciam estar a dar prioridade a uma estética puramente formal. Por outro lado, admirava a crença no sublime dos Expressionistas abstractos, como Rothko e Barnett Newman, uma vez que os aproximava da tradição romântica Europeia. O que nos parece mais curioso em Anselm Kiefer é a resposta que dá ao estado em que se encontrava a arte alemã: o artista percebe que uma via possível para resgatá-la da escuridão em que tinha caído seria expressar o seu sofrimento/o vazio e que a sua experiência da perda de sentido seria a única maneira de dar valor e sentido a uma nova e pujante arte. Neste sentido vai agenciar-se a algumas características da estética romântica alemã, nomeadamente às representações visionárias e espiritualizadas da natureza, realizadas pelos pintores alemães Caspar David Friedrich (1774-1840) e Philipp Otto Runge (1774-1840), e aos movimentos artísticos que inspiraram a centúria seguinte, como o Simbolismo e o Expressionismo.

---

<sup>497</sup> Krauss, Rosalind et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York: Thames & Hudson, 2007, p. 480.

<sup>498</sup> Gompertz, Will, *Isso é arte? (150 anos de Arte Moderna do Impressionismo até hoje)*, Rio de Janeiro: Edições Zahar, 2013, p. 344.

Kiefer traça um paralelismo entre a Alemanha do final do século XVIII e a Alemanha do pós II Guerra Mundial. Em ambos os momentos assistiu-se à queda de um Império que ambicionava a totalidade e que acabou por derivar para o encobrimento do seu passado recente, fruto da humilhação e da vergonha que sofreu. Se o Império Romano Germânico (I Reich) tinha sido sobrepujado pela França e pela Inglaterra e as ideias iluministas assentes no pensamento racionalista predominavam, fruto das ideologias da Revolução Francesa e das conquistas napoleónicas, também para Kiefer o Império Nazi liderado por Hitler tinha sido vencido pela coligação mundial e cada vez era maior a difusão da proclamada razão instrumental levada a cabo pela Escola de Frankfurt (onde figuravam entre outros os neomarxistas Adorno, Marcuse, Habermas, Benjamin), que defendia a ideia de que na formação humana a arte era cada vez mais usada como via de comercialização.

É interessante perceber que tanto na segunda fase do romantismo do final do século XVIII e do início do XIX como nos anos que se seguiram ao final da II Guerra Mundial, tinha surgido na Alemanha um movimento literário romântico composto por uma nova geração de artistas – *Sturm und Drang*<sup>499</sup> – (tempestade e ímpeto) que pretendia reagir à aspiração anunciada de unidade política e cultural europeia. Ambas as fases podem ser caracterizadas pelo retorno a um imaginário mitológico germânico inspirado nos valores medievais,<sup>500</sup> no qual se destacam os poetas Einchendorff e Heine, e pela super-valorização da emoção que os artistas fazem em detrimento da razão, seguindo o pensamento de Schelling, Fichte, Tieck e Schegel, filósofos alemães críticos do racionalismo iluminista e defensores do individualismo, da figura do *eu*, da procura da exclusividade de cada um. Através de uma estética da interioridade numa pintura que pretende ser contemplada, o observador passa a dar um significado à pintura consoante a sua intuição, a sua emoção e o seu imaginário assente nas ruínas, nas paisagens melancólicas e misteriosas.

---

<sup>499</sup> Os autores desse movimento postulam uma poesia mística, selvagem, espontânea, em última instância quase primitiva, onde o que realmente tinha valor era o *Empfindung*, o efeito da emoção, imediato e poderoso: emoção acima da razão. Os *Stürmer* eram contra a literatura e a sociedade do Antigo Regime. Deixando de lado a rígida métrica da poesia francesa - divulgada em grande parte por Johann Christoph Gottsched -, os *stürmer* voltaram-se para a poesia de Homero, para a Bíblia luterana, para os contos e histórias do folclore nacional nórdico.

<sup>500</sup> No entender de Bornheim, o pensamento romântico a partir de Schelling e dos irmãos Schlegel foi fundamental para refundar a visão estética e a compreensão da mitologia germânica. Para um maior desenvolvimento sobre esta temática: Guinsburg, J., *O Romantismo*, São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 75-112.

Não era fácil ser artista nos anos que se seguiram à guerra, e mais difícil era para os artistas que sentiam uma forte ligação com as tradições e o folclore do seu país. Esta constatação ficou memoravelmente expressa na famosa citação de Theodor Adorno (1967) em 1951: "Depois de Auschwitz, escrever poesia é bárbaro."<sup>501</sup> Talvez por isso Anselm refira que “tudo começa na escuridão, numa espécie de urgência, de palpitação”<sup>502</sup>, e que em função disso tenha começado a entender a arte como um acto de lembrança, de luto que se revela no rescaldo das calamidades históricas. Os jovens artistas alemães que apareceram logo a seguir à Segunda Guerra Mundial tiveram de lidar com a perda de domínio da Alemanha e com um ódio generalizado por uma nação que se tinha demonstrado indiferente à aniquilação em massa de seres humanos - naquele momento ser alemão era ser existencialmente absurdo. Assim, Kiefer nasceu e cresceu numa sociedade existencialmente frustrada que tinha perdido a razão de existir. Em função disso é forçado a escolher entre criar um sentido para a sua vida ou tornar-se enfermo até à morte. Os temas históricos e o tom dramático usado (o exagero dos detalhes) são marcas do Romantismo. Na ânsia de expressar-se, o artista depara-se com uma realidade que não deseja. A valorização dos sentimentos, o recurso à natureza, ao sonho, à morte e à infância, bem como o dinamismo que aplica nas suas telas enormes, são vias substitutas que provocam a evasão de uma realidade de que não gosta. Kiefer, tal como os Românticos de Oitocentos, procura encontrar explicações além do catecismo cristão, a fim de decifrar os seus dilemas existenciais; no seu caso, acredita que a paisagem e a história da pintura precisam de ser reinventadas. O *corpus* da sua obra é revelador de alguém que tem consciência da morte e do absurdo em que ela o coloca e o trabalho que produziu é preenchido com referências ao que experienciou. Como nos explica Matthew Biro na obra que escreveu sobre a história da cultura alemã do século XX: “Vemos essa abordagem existencialista muito claramente revelada na primeira série de livros de Kiefer de 1969 e 1970, um momento muito importante em seu desenvolvimento artístico”<sup>503</sup>, nomeadamente na série “You are a Painter” de 1969, composta de várias fotos a preto e branco no seu ambiente quotidiano, em que “O espectador vê onde Kiefer trabalha, come, as luzes dele, o seu toque negro, os seus pratos, a sua escova e, mais perturbadoramente, os seus movimentos sucessivos no

---

<sup>501</sup> Adorno, Theodor, *Cultura Crítica e Sociedade*, Londres: Prismas, Neville Spearman, 1967, p. 34.

<sup>502</sup> Kiefer, Anselm, *A arte há de sobreviver às suas ruínas*, Porto: Deriva Editores, 2014, p. 26.

<sup>503</sup> “We see this existentialist approach very clearly revealed in Kiefer’s earliest series of books from 1969 and 1970, a very importante moment in his artistic development.” In: Biro, Matthew, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998, p. 23.

misterioso jogo de brinquedo-soldado.”<sup>504</sup> Tudo isto é a tentativa de integrar o sentido trágico da vida com o sentido estético da mesma, evocando uma dimensão ética despida de sentido. Os pensadores e artistas existencialistas têm o seu foco no indivíduo. Examinam-no e interrogam-no a partir de uma análise de diferentes tipos de experiência vivida no seu dia-a-dia, seja no trabalho, seja quando se entedia, e com experiências em situações extremas, como por exemplo face ao sofrimento, à morte ou ao sem sentido da vida. Acima de tudo os existencialistas investigam a natureza absurda da nossa existência.

As ruínas invocadas nos trabalhos a partir dos anos 80 impõem-se como uma experiência artística-existencial, uma memória assombrosa de sobrevivência apesar da adversidade, mas que no entanto funciona como uma base de garantia que possibilita a aparição de algo novo, ao contrário do pensamento comum que associa as ruínas a uma operação drástica de destruição e de vazio, sem nada de válido para fornecer em troca a não ser uma profunda angústia, uma desolação exacerbada que corrói para sempre o espírito, como uma condenação.

As paisagens de Kiefer criam uma relação especial entre o espectador e a pintura e não requerem a admiração do cenário, por mais atraente que seja visualmente. Parecendo à primeira vista tratar-se de simples paisagens bucólicas, estas obras estão imbuídas do passado mórbido da Alemanha, evocando os campos desolados de locais de sepultamento em massa e de campos de concentração. O seu universo apresenta-se como um labirinto composto de "actos de recordação" e um dos instrumentos que utiliza para mobilizar a sua criatividade imaginativa é a regressão. As ruínas que convoca e executa para a sua obra não são gratuitas, dão-se ao acto de ruir, porque dentro delas transportam o que pretende colocar no lugar da coisa que se arruinou: uma lembrança do passado que gradualmente se vai tornando mito. Nesse sentir do objecto artístico situa-se uma vivência, uma palpitação emocional que coloca o artista numa perfeita ligação de intimidade com a temporalidade histórica, processando-se nele uma clara atitude de compreensão dos valores da obra de arte. Partindo da análise das suas obras *To the Unknown Painter* (1983), *Ashen flower* (1983-97), *Interior* (1981) e *For Paul Celan, Ash Flower* (2006), pinturas em grande escala que reinterpretam um memorial ao

---

<sup>504</sup> “the viewer sees where Kiefer Works, eat, his lights his blackdrop, his plates, his brush and, more disturbingly, his successive moves in the mysterious toy-soldier game. Like the Works of existentialists, Kiefer work is filled withy references to his own lived experience.” In: Biro, Matthew, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge; NewYork: Cambridge University Press, 1998, p. 23.

Holocausto, é possível constatar que Kiefer não glorifica o esplendor das ruínas e o seu desaparecimento, mas demonstra os sinais do tempo sobre as criações/escuridões do Homem. Em todas é possível sentir o ecoar dos poemas *Todes fuge/fuga da morte* ou *Scheneebett/cama de neve* de Paul Celan<sup>505</sup> e é perceptível o cenário pós-apocalíptico, o resto do que sobrou...um tempo que ficou reduzido a cinzas.

*To the Unknown Painter*, de 1983 é um bom exemplo das primeiras obras maduras de Kiefer. Nestes trabalhos o artista explora os grandes temas do romantismo alemão de uma perspectiva moderna. O nacionalismo saudosista do passado mítico, as ruínas e a devastação da guerra são abordados a partir do tema que provavelmente mais aterrorizou a história do século XX: a aniquilação que Hitler perpetrou aos judeus da Europa. Nestas duas pinturas majestáticas, que, como o próprio título indica, são dedicadas ao pintor desconhecido, é possível descobrir uma “declaração poderosa da catástrofe humana e cultural criada pela Segunda Guerra Mundial”<sup>506</sup>, a massiva destruição de arte por parte do regime nazi. Na primeira pintura o que surge em destaque é uma paisagem queimada repleta de cinzas como se tivesse sido alvo de um morticínio, uma autêntica fornalha pintada com traços irregulares em tons de preto, vermelhos e amarelos, onde é visível a inclusão de pedaços de palha. Entre toda esta destruição emerge ao fundo, bem no centro da tela, a xilogravura de um túmulo que recorda monumentos fúnebres de civilizações antigas. Kiefer inspirou-se na representação arquitectónica do interior do salão principal da Chancelaria do Reich<sup>507</sup> em Berlin, composta por um salão principal trabalhado em mármore ao longo de um corredor de 300 metros com chão em mosaico, um projecto encomendado e realizado entre 1938 e 1941 por Albert Speer ao arquitecto Wilhelm Kreis. Além deste salão principal, a Chancelaria do Reich, pensada para impressionar todos aqueles que a visitassem pela sua monumentalidade, tinha ainda um pátio de honra decorado com estátuas desenhadas por Arno Breker, arquitecto e artista plástico alemão que se tornou mundialmente conhecido pelos trabalhos de estatuária que projectou para o Terceiro Reich, onde os soldados do Terceiro Reich eram glorificados<sup>508</sup>. Na segunda pintura

---

<sup>505</sup> Paul Celan foi um poeta judeu nascido na Hungria em 1920 forçado a trabalhar na escavação de estradas para o regime nazi e filho de pais que foram mortos nos campos de concentração nazis.

<sup>506</sup> Janson, Horst W., *History of art: the western tradition* (6th edition), NJ: Pearson Education, 2004, p. 865.

<sup>507</sup> O nome dado ao tradicional prédio em que residia o Chanceler da Alemanha.

<sup>508</sup> “Breker worked from live models, and his favorite model was not surprising na athlete and decathlon champion whose well-honed body was reproduced in most of Breker’s sculptures. The model, Gustav Stuhrk, provided a living exemple of the new amn, and the realism involved in such sculptures pointed to na Aryan stereotype that was not merely na abstract ideal of masculinity bu tone that seemed to exist: as

Kiefer substituiu esta estrutura que inicialmente tinha sido projectada por Hitler para vir a ser um grande memorial aos heróis de guerra, por um memorial para os pintores e para a sua arte. Sugere assim uma homenagem a todos aqueles que viram a sua autonomia criativa ser negada, homenageando-os tal como é costume fazer-se com as forças militares. Em vez da estátua original de um guerreiro no centro do pátio, coloca um artista na forma de pedestal, assentando uma paleta no lugar da cabeça e transformando o esgrimir de braços empunhando uma espada do guerreiro num agitar de pincéis.

Na pintura *Interior* Kiefer reporta-se novamente ao salão principal da Chancelaria do Reich. Apresenta-a em ruínas, suja e em destroços, distante de como originalmente se apresentava, para enfatizar uma lembrança do passado. Nela, atrai o espectador para o interior de uma sala amaldiçoada pelo peso da história recente: o local onde Hitler se reunia em torno de uma mesa com as suas tropas e arquitectava os planos militares, exibindo o seu papel de ditador absoluto. Neste interior inabitado de janelas e portas fechadas a negro, novamente algo ao centro salta à vista: um fogo pálido a arder, que espalha luz para as paredes. A representação é executada com elementos naturais e materiais, onde se destacam o óleo, o acrílico, a palha e a xilogravura. A preocupação com a perspectiva arquitectónica é manifesta. O telhado pintado de branco que fornece a maioria de luz ao interior, o negro que o rodeia, as paredes laterais e o chão, tudo parece ser cuidadosamente medido através de proporções geométricas para nos encaminhar para um ponto de fuga, ponto esse que aparece indecifrável e para o qual o título nada nos revela. A ambiguidade tão própria nos trabalhos de Kiefer é propositada e é um dos aspectos fundamentais do magnetismo que as obras exibem.

*Ash Flower* caracteriza o desenlace da série de interiores baseado na Chancelaria do Reich. Mais uma vez temos como pano de fundo um edifício em ruínas, frio e desabitado do Terceiro Reich. Uma tela enorme trabalhada por Kiefer entre 1983 e 1997 com várias camadas de tinta sobreposta e elementos naturais como a areia, a terra, o barro e a cinza. É no centro que emerge algo que nos surpreende e que nos interroga – um girassol real, moribundo, que sai fora da pintura disposto de cabeça para baixo com sementes pretas espalhadas nas cinzas – e de novo, devido à sua grandiosidade pictural expressa em mais de 7,5 metros de largura e quase 4 metros de altura, o espectador encontra-se como se estivesse tomado pelo quadro e caindo numa tal passividade que se

---

one of Breker's admirers said (echoing Herder), only sculpture can transmit a true likeness of man." In: Mosse, George, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Inc., 1996, p.173.

esquece de si mesmo, desaparecendo na obra e reencontrando-se num tempo suspenso. É precisamente este momento contemplativo que converte a ruína numa possibilidade de existência e de alteração. Espectador e desolação encontram-se e alteram-se. A ausência em tão imenso espaço de nenhum elemento humano evoca o vazio e o enorme girassol em suspensão ao centro convoca o tema da crucificação; a analogia é evidente numa espécie de pós-apocalipse romântico, onde o artista trabalha as ruínas deixadas pelo cataclismo nazi e onde se pode sentir o cheiro da morte, as atrocidades e o terror que assolaram tantas pessoas. No entanto, as sementes que são lançadas à terra rodeada de cinzas são também a promessa de um mundo novo, de um renascimento.

## **9.2. Baselitz e o mundo virado de cabeça para baixo**

Georg Kern, conhecido pelo pseudónimo de Georg-Baselitz, nasceu em 1938 na cidade alemã de Deutschbaselitz, poucos anos antes do início da Segunda Guerra Mundial e insere-se na mesma linha de Kiefer. O recurso ao pseudónimo surgiu após emigrar para Berlim Ocidental no ano de 1958, em homenagem à sua cidade natal. A sua juventude foi marcada por um regime socialista cujo estilo artístico era caracterizado pelo Realismo Socialista, e também pela militância do pai no partido nazi. Tal como Kiefer, Baselitz trouxe para o seu “fazer artístico” o passado histórico alemão revelando a sua preocupação com a questão da arte alemã e a sua identidade, numa Alemanha impregnada pelo pós-Auschwitz. Também impôs às suas obras um carácter grandioso, quer em dimensão, quer na forte expressão plástica que lhes emprestou. David Craven e Brian Winkenwender, ao referirem-se às formas pelas quais os artistas alemães nesta época histórica foram obrigados a ajudar e a decifrar as acções injustificáveis do seu passado colectivo, explicam que “muitas vezes, o trabalho do artista alemão foi contextualizado por críticos, historiadores e até mesmo pelo próprio Baselitz através do conceito alemão de “*Vergangenheitsbewältigung*”, que basicamente significa lutar pelo passado.”<sup>509</sup> Ficou conhecido no final da década de 70 através das suas figuras viradas de cabeça para baixo. Depois de Joseph Beuys e Rebecca Horn, Baselitz foi o terceiro

---

<sup>509</sup>“Often the work of Georg Baselitz has been contextualized by critics, historians and even Baselitz himself by referencing the German concept of *Vergangenheitsbewältigung*, which basically means wrestling with the past. It refers to the ways in which German artists after World War II have been forced to help explain the indefensible actions of their collective past.” In: Ideelart: the online gallerist for Contemporary Abstract Art:<http://www.ideelart.com/module/csblog/post/358-1-georg-baselitz.html>

artista alemão a quem o Museu Guggenheim de Nova York dedicou uma exposição representativa da obra, em 1995.

Nas primeiras pinturas de Baselitz, em 1961-62, percebe-se o traço Neo-expressionista na intensidade emocional que colocava nos seus quadros. Nessa altura realizou um conjunto de trabalhos que visava uma alternativa artística para a Alemanha, intitulado *Pandemonium*, o qual viria a ser a visão Neo-expressionista do pandemónio. Nessas telas o artista critica a sociedade em que vive, pintando figuras grotescas, inquietas, que demonstram dor e sofrimento, aquilo que no seu entender impede que nos sintamos cómodos face à desordem, ao caos.<sup>510</sup> Esta veia inspiradora cada vez mais obscura foi-se intensificando e direccionando, no final dos anos 60, para a abstracção, até se solidificar numa zona *entre* a figuração e a abstracção<sup>511</sup> - as suas famosas pinturas de cabeça para baixo. Elas viriam a ser uma espécie de assinatura do artista, que pretendia reagir ao cânone do perspectivismo que a pintura figurativa apresentava desde o Renascimento. As suas pinturas obrigavam o espectador a virar a cabeça e Baselitz queria que à primeira vista parecessem ser abstracções. Para Kuspit, estas composições pareciam designar que o mundo se tinha tornado desordem e que a nossa desorientação não era mais do que uma sinalização da nossa paranóia e emancipação. Apenas nesta condição de desorientação é possível sermos nós mesmos – sujeitos –.<sup>512</sup> A primeira pintura de cabeça para baixo foi *Der Wald auf dem Kopf* (*O bosque na cabeça*) em 1969; *Der Mann am Baum* (*O homem na árvore*), do mesmo ano, apresenta uma figura masculina invertida na tela. Diane Waldman explica que este formato derivou de “representações artísticas históricas da crucificação de São Pedro em que o mártir é pregado numa cruz e virado de cabeça para baixo. A figura de Baselitz, intacta mas cortada, é comprimida na paisagem de uma maneira que lembra as Pinturas Fracturais. Mas retratando a figura como de cabeça para baixo.”<sup>513</sup> Na execução destas obras o artista colocava as telas no chão – qual *all-over* de Pollock – e pintava-as partindo de uma óptica invertida – de cabeça para baixo –. Apesar de ter um cunho abstracto, Baselitz conservava nas suas telas, de um modo muito distintivo, a figura humana. *Male Nude* (1975) onde retrata a sua esposa e *Elke V*, um ano depois, onde se auto-retrata, são exemplos disso. Mas esta mudança revela algo mais profundo. Revela

---

<sup>510</sup> Baselitz, Georg, *Collected Writings and Interviews*, (Ed.) Detlev Gretenkort. Ridinghouse, London, 2010, p. 134.

<sup>511</sup> O “afigural” como explica Deleuze no caso de Francis Bacon.

<sup>512</sup> Kuspit, “Pandemonium: the root of Georg Baselitz’s Imagery”, *The New Subjectivism*, 134.

<sup>513</sup> Diane Waldman, Solomon R. Guggenheim Museum, *Georg Baselitz*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1995, p. 71.

um mundo que o artista reconhecia estar do avesso, um mundo onde o bom senso e o senso comum foram perdidos numa Alemanha que se tinha cindido e num mundo que também se apresentava dividido entre duas superpotências. O artista percebeu-o no início dos anos 70 e não parou de expressar esta inversão, tanto nas suas telas como nas figuras de madeira que esculpiu com um carácter grandioso e visceral. No fundo, pretendia “libertar o quadro da dependência fatal com a realidade para que dessa maneira a realidade ficasse irreconhecível, virasse absurda.”<sup>514</sup> A pintura *Adler (Eagle)* de 1972, onde podemos perceber uma águia invertida envolta num vento intenso, num céu azul, em queda vertiginosa a fazer lembrar um guarda-chuva, é reveladora deste pensamento. Esta é apenas uma das muitas águias que o artista começou a pintar ao longo da sua vida. Nesta águia, espécie de assombração em queda invertida, Baselitz começa a expressar um tema que sempre o irá acompanhar: a finitude. A queda é a mesma que narra Camus ou Heidegger e mesmo as obras posteriores que se vão focar em figuras de cabeça para baixo tratam do mesmo objecto: a finitude, a consciência de que a vida é veloz no caminho que faz para o seu fim. O artista abre a possibilidade de expor as questões existenciais que o atormentam, como o absurdo da vida humana, tendo por perto as recentes abordagens filosóficas de Camus, Heidegger e Sartre. Ao visualizarmos na globalidade os seus quadros propositadamente pintados e expostos de cabeça para baixo é importante ter em conta o comportamento alienado das figuras apresentadas, comportamento que não se insere nos padrões sociais pré-estabelecidos, e daí a turbulência que instaura na própria superfície da tela. As figuras de Baselitz retratam o drama da sua trágica queda e esta acentua o momento no qual a figura se encontra no estado de absurdo. A queda é um ponto de partida para uma reflexão sobre nós mesmos e a vida e ao mesmo tempo nos diz que o ser humano nunca terá a compreensão exacta do Todo. As figuras trazem uma ferocidade muito própria da velocidade com que o artista pinta as suas obras – por vezes quase dando a entender que a sua execução não resulta de uma avaliação cuidadosa e pensada. Um certo primitivismo é também visível, tanto nas figuras, como na técnica utilizada (algumas figuras foram pintadas a dedo com técnicas muito próprias do artista).

No decorrer da década de 80, Baselitz manteve-se fiel ao seu estilo, passou a ser a cara mais visível dos “Neue Wilden” (Os novos selvagens) com as suas pinceladas selvagens, agressivas e as cores intensas. Considerado um *border* no contexto da Guerra

---

<sup>514</sup> Baselitz, Georg, *Collected Writings and Interviews*, (Ed.) London: Detlev Gretenkort. Ridinghouse, 2010, p. 29.

Fria, as suas obras esteticamente absurdas tiveram a importância vital de transformar de forma radical a mente e a consciência daqueles que as observaram.

## 10. O Movimento Pós-Punk na música britânica

*Esses sete anos pós-punk do início de 1978 até o final de 1984 testemunharam o assalto sistemático da arte e da literatura modernistas do século XX. O período inteiro parece uma tentativa de reproduzir praticamente todos os temas e técnicas modernistas através do meio da música pop. Cabaret Voltaire emprestou o seu nome do Dada; Pere Ubu tirou o deles de Alfred Jarry. Talking Heads transformou um poema de som de Hugo Ball numa dança de disco tribal. Gang of Four, inspirado pelos efeitos de alienação de Brecht e Godard, tentou desconstruir o rock, mesmo quando eles balançavam com força. Os letristas absorveram a ficção científica radical de William S. Burroughs, J. G. Ballard e Phillip K. Dick, e as técnicas de colagem e corte foram transplantadas para a música.*<sup>515</sup>

A “New Wave” Britânica foi um movimento pós-punk que começou no final dos anos 70 mas que ganhou força a partir dos anos 80. Geradora de muita discussão não se refere propriamente a nenhum estilo de música em particular, mas a um gênero específico de música composto inicialmente pela independência que revelava em relação ao *mainstream* musical dos anos 70<sup>516</sup>, onde músicos e intérpretes faziam questão de se manter afastados da música Pop e *bubblegum*. O termo “New Wave” começou a ser utilizado no ano de 1976 em Inglaterra através dos *media* e por várias revistas *punks*. Quando os críticos rotulavam uma banda como “post-punk”, significava que “esse grupo continha claramente elementos do *punk*, mas também influências externas suficientes para desfocar suas semelhanças conspícuas.”<sup>517</sup> Este movimento tinha a sua inspiração no movimento *punk* do início dos anos 70 e nos seus ídolos da adolescência: Lou Reed, John Cale, Iggy Pop, The Doors, e David Bowie. A “New

---

<sup>515</sup> “Those seven post-punk years from the beginning of 1978 to the end of 1984 saw the systematic ransacking of twentieth-century modernista art and literature. The entire period looks like an attempt to replay virtually every major modernista theme and technique via the médium of Pop music. Cabaret Voltaire borrowed their name from Dada; Pere Ubu took theirs from Alfred Jarry. Talking Heads turned a Hugo Ball sound-poem into a tribal-disco dance. Gang of Four, inspired by Brecht and Godard’s alienation effects, tried to deconstruct rock even as they rocked hard. Lyricists absorbed the radical science fiction of William S. Burroughs, J. G. Ballard and Phillip K. Dick, and techniques of collage and cut-up were transplanted into the music.” In: Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. xxiii.

<sup>516</sup> Popkin, Helen A. S., *Alternative to what?*, MSNBC.com. Retrieved June 21, 2006.

<sup>517</sup> “When critics label a band as ‘post punk’ they arrive at a compromise: the group’s music clearly contains elements of punk, but also enough outside influences to blur its conspicuous similarities.” In: Cateforis, Theo, “‘Total Trash’ : Analysis and Post Punk” in: *Music Journal of Popular Music Studies*, vol. 5, 1993, p. 40.

Wave” estava alinhada com o pós-modernismo artístico e literário; as bandas que a acompanhavam estavam firmemente comprometidas em fazer música para o momento em que estavam a viver, dando assim continuidade ao espírito experimental que caracterizava o chamado “art rock”; mas, ao contrário dos conjuntos de rock progressivo, que tentaram incorporar guitarras amplificadas com instrumentação clássica à moda do Século XIX e composições extensas, este novo estilo instituía uma abordagem “minimalista”. Para Theo Cateforis “Onde a música *punk* defende um retorno às raízes simples e desabrisadas do *rock and roll*, o *post-punk* parece mais preocupado com a exploração e a experimentação. O *post-punk* está envolvido num primeiro plano deliberado e exagerado de som, mas também numa distorção de estilos musicais.”<sup>518</sup>

Simon Reynolds, no prólogo da obra que ainda hoje é referência no mundo da música sobre o estilo *post-punk*, “Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984”, refere que este novo estilo recorria ao “uso de sintetizadores (cuja importância sonora se equiparava à das guitarras), ao experimentalismo lírico e vocal e acima de tudo ao *ethos* de mudança permanente que caracterizava, por exemplo, um dos maiores inspiradores da cena *post-punk*: o ‘camaleão’ David Bowie.”<sup>519</sup> Se a estética era pós-modernista e minimalista, do ponto de vista filosófico a influência central para as bandas do pós-*punk* assentava no existencialismo, na crítica social ligada a uma “utopia negativa”, num pressuposto futuro totalitário e opressor e na confrontação do ser humano com os seus limites, com a sua finitude. De entre os autores mais lidos figuravam Joseph Conrad (1857-1924), Albert Camus (1913-1960), William S. Burroughs (1914-1997), Philip K. Dick (1928-1982) e J. G. Ballard (1930-2009).

... *letristas cantores* — Ian Curtis do Joy Division, Paul Haig do Josef K — estavam embebidos da inquietação sombria e de uma ansiedade obsessiva de Dostoievski, Kafka, Conrad e Beckett. Os Mini-romances de três minutos, as suas músicas envolviam-se em dilemas existenciais: a luta e a agonia de ter um “eu”; amor versus isolamento; o absurdo de existir; a

---

<sup>518</sup> “However, where punk music espouses a return to rock and roll’s simple, unadorned ‘roots,’ post punk appears more concerned with exploration and experimentation. Post punk **is** involved not only with a deliberate, exaggerated foregrounding of sound but a distortion of musical styles as well.” In: Cateforis, Theo, “‘Total Trash’: Analysis and Post Punk” in: *Music Journal of Popular Music Studies*, vol. 5, 1993, p. 40.

<sup>519</sup> Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. xxi.

*capacidade humana pela perversidade e rancor; a perene pergunta: “suicídio, por que raios não?”*<sup>520</sup>

De facto, quando tomamos atenção à ambiência e à sonoridade da música post-punk percebemos que se constituiu basicamente a partir de emoções negativas, exibindo um fascínio com questões existenciais como o tédio, o desespero, a nostalgia, o absurdo da vida. Para isso muito contribuíram os anos 78-80, pois tal como refere Simon Reynolds, a Guerra Fria parecia ter atingido o seu maior estado de frieza na sociedade britânica. Nessa altura a *New Musical Express* – a principal revista britânica de música – começou a ter uma coluna específica dedicada ao receio nuclear que a todos atormentava: “inúmeros grupos - de This Heat com o seu álbum conceptual ‘Deceit’ até aos Young Marble Giants com um *single* clássico ‘Final Day’ - cantaram sobre o Armageddon como uma perspectiva real e iminente.”<sup>521</sup>

Sendo a “New Wave” britânica um género composto de vários subgéneros também referenciado como sendo *underground*, na década de 80 os músicos começaram a gravar para produtoras independentes e a sua popularidade espalhou-se essencialmente em pequenos clubes onde geralmente tocavam. Um desses vários subgéneros é o caso da subcultura gótica bem como a banda referência da “New Wave”: a Joy Division.

---

<sup>520</sup> “(...) lyric singers - Ian Curtis of Joy Division, Josef K's Paul Haig - were steeped in the gloomy restlessness and an obsessive anxiety of Dostoyevsky, Kafka, Conrad and Beckett. The mini-romances of three minutes, their songs were involved in existential dilemmas: the struggle and the agony of having an "I"; love versus isolation; the absurdity of existing; the human capacity for perversity and rancor; the perennial question: ‘Suicide, why the hell not?’” In: Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. xxiv.

<sup>521</sup> “Especially in the early years, 1978-80...the Cold War reached a new depth of frigidity. Britain’s leading music magazine, *New Musical Express*, ran a regular column called ‘Plutonium Blondes’ about the deployment of American Cruises missiles in Britan. Singles like Kate Bush’s ‘Breathing’ and UB40’s ‘The Earth Dies Screaming’ brought nuclear dread into the Top 20, and countless groups – from This Heat on their concept álbum *Deceit* to Young Marble Giants with there classic single ‘Final Day’ – sang about Armageddon as a real and iminente prospect.” In: Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. xxv.

### 10.1. A incessante angústia adolescente da música gótica: “this is like the happy song for a sad person”

O “Gótico” foi uma subcultura que emergiu do movimento “punk” dos anos 70<sup>522</sup>. Na realidade, se quisermos perceber a origem do termo “Gótico” temos de recuar até às “igrejas medievais, com abóbadas tenebrosas e naves frias e ecoantes. Ou à literatura e arte gótica, com os seus temas de morte e estranheza.”<sup>523</sup> O termo também pode ser associado aos godos (goths) germânicos que os romanos consideravam bárbaros e que estabeleceram os reinos na Itália e na Espanha. Apenas no início dos anos 80 o termo “foi usado pelos críticos de música para descrever o emergente movimento de bandas negras e seus fãs, que das cinzas do *punk* estavam determinados a deleitar-se com a miséria da mortalidade humana.”<sup>524</sup> Isto permite compreender a análise que Camus e Sartre faziam do desespero, analisando-o sobre uma perspectiva antropológica, estudando-o como relação do *eu* consigo mesmo; e teológica, considerando-o como relação do *eu* com Deus (são muitas as alusões à religião tanto na música como na estética gótica). Em ambos os casos o que se quer desvelar é esta primitiva precaridade da nossa contingência que acaba por implicar uma existência geradora de angústia e de dor. Em Heidegger encontramos essa mesma preocupação. Esta angústia vivida como sinal de afecção autêntica da condição humana. O gótico visa a autenticidade, a conformidade com este não sentido da vida, na expectativa constante da morte e da sua imanência possível, um “olhar face a face” a esta companheira de todos os momentos. A dor que vocalizam nas suas músicas surge ligada à verdade. Naturalmente não procuravam uma verdade que provocasse dor, como defende Gilles Deleuze, filósofo francês, quando afirma que “só procuramos a verdade quando estamos determinados a

---

<sup>522</sup> “Goth was a distinctly British subculture that sprang from the punk movement of the 1970s (...) basically, the goth subculture and the music associated with it, were about drawing strength from negative emotions...it displayed a fascination with decay, despair, and nostalgia.” In: Charles Allen Mueller, *The Music of the Goth Subculture: Postmodernism and Aesthetics*, Ph.D., The Florida State University, 2008, p. 3.

<sup>523</sup> “The word ‘Gothic brings to mind medieval churches, all tenebrous vaults and cold, echoing naves. Or Gothic literature and art, with their themes of death and the uncanny. Not forgetting the original Goths, those Germanic barbarians who swarmed over the dying Roman Empire and established kingdoms in Italy and Spain.” In: Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. 420.

<sup>524</sup> “There was no dissent over the roots of Goth. The first usage of the term referred to a tribe of ancient Germans that the civilised Romans regarded as barbaric. Later the term was applied to a particularly brutish form of medieval architecture. And then, in the early 1980’s, it was used by music critics to describe the emerging black-clad movement of bands and their fans who, out of the ashes of punk, were determined to revel in the misery of human mortality.” NME Originals, *Goth*, Vol.1 Issue17, 1992, p. 4.

fazê-lo em função de uma situação concreta, como quando sofremos uma espécie de violência que nos leva a essa busca”.<sup>525</sup>

Para os músicos da subcultura gótica o homem surge como o expressou Pascal, como um rei destronado, pecador, vítima de uma alienação acidental, separado de Deus pelo pecado original. Adão terá sido possivelmente destronado do lugar privilegiado em que tinha sido colocado quando, após ter desobedecido a Deus e ter comido o fruto proibido, este lhe terá dito: é tarde demais. Nessa revelação compreendeu da forma mais dolorosa que não havia maneira de reparar o seu erro. Esta dor cantada anuncia um “erro fatal”<sup>526</sup> incapaz de ser reparado. Em *Emma* (1987), Andrew Eldritch, chora a morte de uma amiga de infância que se suicidou após ter percebido que era tarde demais para realizar o seu sonho de infância – ser uma rainha do cinema. Colocando-se no papel da amiga canta a carta de despedida deixada junto ao seu corpo, dizendo “I just can't keep on living on dreams no more/ I've tried so very hard not to leave you alone/But I just can't keep on trying no more.” Em todos estes casos é possível perceber a ocorrência de uma violência, de uma dor no momento em que se pretende interpretar, decifrar, traduzir, o sentido de um olhar, um gesto, uma palavra, uma prática: um signo ou um encontro. Esta solidão com acentuação no mal moral, associada a um encontro com alguma coisa dolorosa que nos força a pensar e a procurar o que é verdadeiro, é a linha orientadora das bandas góticas. A amargura do mundo encerrada nos estreitos limites da sua música pode ser uma forma de apaziguar a dor dessa solidão congênita que habita em nós. Digamos que o gótico na música é uma espécie de aprendizagem da decepção, do desengano, do desespero, sem contudo abraçar a resignação ou o silêncio, seguindo a premissa existencialista de que “existem circunstâncias em que um homem tem de se apressar a viver se não quiser correr o risco de perder a vontade de viver”.<sup>527</sup> Apesar de nunca ter sido gerador de vendas consideráveis, a sua influência foi determinante para a geração de músicos que surgiram nos anos posteriores até aos nossos dias. Muitas dessas bandas são hoje referência, algumas, até de culto, como é o caso dos The Birthday Party, Theatre of Hate, Southern Death Cult, Fields of Nephilim, Sisters of Mercy, Siouxsie and the Banshees, Bauhaus, The Cure. Todas estas bandas utilizaram a energia do *punk* para abordar temáticas mais complexas ligadas à existência humana, nomeadamente o tal sentimento de “angústia” que a acompanha, por

---

<sup>525</sup> Deleuze, Gilles, *Proust e os Signos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 14.

<sup>526</sup> Excerto da música dos Joy Division “Only Mistake”.

<sup>527</sup> Gray, John, *Sobre humanos e outros animais*, Lisboa: Lua de Papel, 2007, pp. 90-93.

contingente e desprovida de toda a justificação, e o carácter *blasé*, ligado à proclamação de um tempo sem retorno: um revelador demasiado tardio, comunicador de alguma coisa. Anos antes, em 1970, já Edgar Morin previa que a angústia iria “tornar-se o grande detector, o sexto sentido com que o filósofo da existência pressentirá o seu próprio destino e a sua própria morte”<sup>528</sup> e que o niilismo e o absurdo iriam formar “o clima, o ‘caldo’ das angústias modernas” e que nessa decomposição só existiria a presença da morte.<sup>529</sup>

De uma maneira geral a música gótica aborda nas suas melodias a alienação que resulta da escolha da vida autêntica, de um “viver na constante expectativa da morte e da sua imanência possível, olhar face a face esta companheira de todos os momentos”<sup>530</sup> –, algo que invariavelmente todos os adolescentes sentem quando vivem a crise da individualidade como uma experiência antropológica fundamental. Provavelmente é devido a este facto que,

*de todos os gêneros musicais, o Gótico deve estar entre os últimos a ser reabilitado pela história provavelmente porque tem algo a ver com o fato de ser um prazer decididamente adolescente. O Gótico faz todo o sentido e sempre fará em especial naqueles anos de adolescente quando de repente percebemos que tudo aquilo que nos foi ensinado, tudo aquilo para que fomos preparados, tudo sobre tudo, na verdade, é um desperdício total de esforço de tempo porque todos nós vamos morrer.*<sup>531</sup>

A banda musical Joy Division tornou-se icónica para a “New Wave” porque foi ao encontro de todo um conjunto de questões que assolavam os adolescentes de então: o fim da existência, o fim do amor, o fim da família, o fim. Um fim revela (dor) que comunica algo e que é a nossa essência. Deste modo, a procura e o conhecimento de todas estas questões acabam por tornar-se um reconhecimento de si mesmo: uma auto-consciência.

---

<sup>528</sup> Morin, Edgar, *O homem e a morte*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1988, p. 277.

<sup>529</sup> Morin, Edgar, *O homem e a morte*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1988, p. 267.

<sup>530</sup> Mounier, Emmanuel, *Introdução aos existencialismos*, Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1963, p. 77.

<sup>531</sup> Why, of all musical genres, Goth should be among the last to be rehabilitated by history probably has something to do with the fact that is a determinedly adolescent pleasure. Goth makes all the sense it’s ever going to make almost exclusively in those teenager years when you suddenly realise that everything you’re being taught, everything you’re groomed for, everything about everything, in fact, is an utter waste of time effort because we’re all going to die.” In: NME Originals, *Goth*, Vol.1 Issue17, 1992, p. 4.

## 10.2. Joy Division: o tarde-demais existencialista da “New Wave” britânica

*Música há como lugares de habitação e dormida (...) A dos Joy Division é, sem qualquer dúvida, uma cela de uma antiga prisão arruinada, onde crescem plantas belas entre grades.*<sup>532</sup>

A banda musical Joy Division nasceu em Manchester no final dos anos 70. Nessa altura a cidade estava em franco declínio, o que não deixa de ser irónico, uma vez que tinha sido uma das primeiras cidades a alinhar na era pós-industrial. Os efeitos dos programas urbanísticos ensaiados na década de 60, assentes na demolição das clássicas habitações geminadas vitorianas só foram realmente compreendidos dez anos depois, com a dispersão da classe trabalhadora: alguns foram forçados a deslocar-se para “high-rise blocks and council estates”. Na altura, a cidade parecia padecer do pior que existia ao nível do urbanismo. Para Simon Reynolds, “nos anos 70 do pré-punk, Manchester parecia ter todos os aspectos nocivos da vida urbana - poluição, arquitetura monstruosa, monotonia - com quase nenhuma das suas compensações subculturais.”<sup>533</sup> Estes terão sido os principais motivos que levaram os seus habitantes a aproximarem-se daquilo que o sociólogo Georg Simmel (1858-1918) diagnosticou na sua obra *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito* (1903): o carácter *blasé*, ou seja, a perda da vivacidade e da disposição para lidar com o mundo.

Numa entrevista realizada há uns anos atrás por Jon Savage (1997), quando este perguntou a Bernard Sumner porque é que o som da banda Joy Division tinha um sentimento de perda e tristeza, este fez referência à sua infância em Salford, afirmando que na altura “havia um enorme senso de comunidade onde vivíamos...acho que o que aconteceu nos anos 60 foi que alguém no Conselho decidiu que não era muito saudável, e algo tinha que ir, e infelizmente foi o meu bairro que foi. Nós fomos movidos para o outro lado do rio para um bloco de torres.”<sup>534</sup>

---

<sup>532</sup> Cardoso, Miguel Esteves, *Escrítica Pop*, Lisboa: Editorial Quercus, 1982, p. 31.

<sup>533</sup> “In the pre-punk seventies Manchester seemed to have all the bad aspects of urban life – pollution, eyesore architecture, all-enveloping dreariness – with barely any of its subcultural compensations.” In: Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. 174.

<sup>534</sup> “There was a huge sense of community where we lived(...)I guess what happened in the ‘60s was that someone at the Council decided that it wasn’t very healthy, and something had to go, and unfortunately it was my neighbourhood that went. We were moved over the river into a tower block.” In: Savage, Jon, *Time travel*, London: Vintage, 1997, p. 361.

P. Mole, no primeiro capítulo do livro editado em 1996 por Justin O'Connor e Derek Wynne, *From the Margins to the Centre: cultural production and consumption in the post-industrial city*, chega mesmo a afirmar que na altura em Manchester

*as condições da classe trabalhadora inglesa eram tão terríveis que eram um estudo de caso muito usado para examinar a exploração da pobreza urbana. Como muitas outras cidades industriais ocidentais, nos anos 70, Manchester sofreu uma grave desindustrialização, crise económica e urbana. A cidade (e a região mais ampla) sofria de altos níveis de desemprego. Havia uma escassez de instalações culturais e falta de utilização da cidade - especialmente à noite. Além dos estragos da desindustrialização, Manchester experimentou uma grande quantidade de planeamentos modernistas, também viu a destruição de locais de engajamento urbano.*<sup>535</sup>

Dez anos mais tarde, o fotógrafo Kevin Cummins, na “Observer” de 12/08/07, lembra que “o pesado bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial, juntamente com um mal concebido programa de regeneração da década de 1960, conspiraram para fazer de Manchester uma cidade do leste europeu” e acabou por constatar que ao visitar as fotografias que tinha tirado nessa altura, viu “a desolação de uma cidade morrendo lentamente. Uma única imagem tirada de uma ponte em Hulme da Princess Parkway, a principal estrada para Manchester, não tinha carros.”<sup>536</sup> Este período tão conturbado em meados dos anos 1970 coincide precisamente com o nascimento do *punk*. Apesar de não ter sido “inventado” em Manchester, o *punk* terá com toda a certeza inspirado um número de jovens descontentes nesta cidade e nos seus arredores. Os filmes, *24 Hour Party People* (2002) and *Control* (2007) documentam-no de forma exemplar. O seu impacto alicerçado na premissa do “do it yourself” (que já vinha da desconstrução Surrealista), acabou por mobilizar vários grupos de jovens to create their own fashions,

---

<sup>535</sup> “The conditions of the English working class’ were so terrible they were a much used case study in order to examine the exploitation of the urban poor. Like many other western industrial cities, during the 1970s Manchester experienced severe deindustrialisation, economic and urban crisis. The city (and wider region) suffered from high levels of unemployment. There was a dearth of cultural facilities and lack of use of the city – especially in the evenings. In addition to the ravages of deindustrialisation Manchester experienced a great deal of modernista planning which also saw the destruction of sites of urban engagement.” In: Mole, P. Fordism, Post-Fordism and the Contemporary City’, in J. O’Connor and D. Wynne (eds.), *From the Margins to the Centre: cultural production and consumption in the post-industrial city*, New York: Arena, 1996. pp. 15 – 48.

<sup>536</sup> “The heavy bombing during the second World War along with an ill conceived 1960s regeneration programme, conspired to make Manchester redolent of na eastern European city, e acaba constatando que ao revisiting my photographs, I see the bleakness of a city slowly dying. A single image taken from a bridge in Hulme of Princess Parkway, the major road into Manchester, features no cars.” In: Cummins, Kevin, “Closer to the Birth of a Music Legend”, *Observer*, 12/08/2007.

make music, to set up fanzines and club nights, ou seja, a criação de novos estilos, de novas formas culturais. Os Joy Division, The Fall (1976), The Smiths, são filhos de todo este período e são eles que mais se destacam na Manchester dos anos 70-80 e na década seguinte. São eles que vão ajudar a solidificar-se um novo estilo (e filosofia) musical: o pós-*punk*.

*Closer*, o último álbum de originais da Joy Division, lançado há 38 anos, transmite o sentimento de “dreariness” e o carácter *blasé* acima referido, ligado à proclamação de um tempo que não tem mais volta, de um tarde-demais que revela e comunica dor de algo. Não busca o sentimentalismo, mas a essência humana que se constitui no confronto com o tempo e com a vida, e não com a morte. Com a solidão e não com a melancolia. Com a dor e o terror, e não com a lamúria ou com o receio: “Na verdade, as músicas não se fundem em apenas um som, elas são soldadas numa visão implacável de desgraça e melancolia.”<sup>537</sup> Segundo o produtor Martin Hannett, *Closer* é um LP “cabalístico, trancado no seu próprio mundo misterioso.”<sup>538</sup> No lado 1, tudo são respostas, afirmações, a aceitação daquilo que resta do tarde-demais. No lado 2, tudo são perguntas, interrogações, aquilo que se segue à dor-revelação tardia.

#### Lado 1: a caverna com a exposição dos mortos

O LP abre com a batida marcante, perturbadora, de *Atrocity Exhibition*, título baseado num livro homónimo de Ballard escrito em 1970, que retrata as incertezas e os medos da sociedade da altura no que diz respeito a um futuro desconhecido. O convicto e irónico “this is the way, step inside” que Curtis repete ao longo da música (e que ao vivo chega a gritar/ordenar), dá o mote para uma música recheada de azedume para com uma sociedade acrílica e passiva. É visível o consentimento, a entrega, a resignação ao tempo que se vive na suavidade sarcástica de Curtis no final da música quando “paternalmente” entoa “Take my hand and I'll show you what was and will be”. Todos parecem andar à procura de um guru salvador que lhes indique o caminho a seguir. A batida repetida e a distorção de fundo indicam o automatismo e o ruído em que se vivia, assim como a perda do tempo que houve para se reparar o erro cometido outrora. O

---

<sup>537</sup> “In fact the songs do not just merge into one sound, they are welded together in an unrelenting vision of doom and gloom.” In: Heylin, Clinton and Craig Wood, *Joy Division: Form (and Substance)*, Cambridge: Sound Publishing, 1988, p. 28.

<sup>538</sup> “kabbalistic, locked in its own mysterious world.” In: Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005, p. 187.

tempo da rebelião acabou e é tarde demais para o recuperar. Segue-se *Isolation*, “uma faixa interessante porque não tem guitarra”<sup>539</sup>, cujo som altamente hipnótico, baseado numa batida industrial por Stephen Morris e numa linha de teclado de alta voz por Bernard Sumner, associados ao refrão que dá o nome à música, repetido até ao fim por Curtis, nos transportam, nota a nota, para um profundo diálogo interior, que atinge o seu ponto mais alto com a frase-confissão: “Mother I tried please believe me, I’m doing the best that I can. I’m ashamed of the things I’ve been put through, I’m ashamed of the person I am”. A aceitação de que não se ignora o erro (um tema que é recorrente em toda a obra dos Joy Division) porque se pensa em cima dele, e a consequente constatação de que agora é tarde-demais para o corrigir. O tempo passa a ser revelador dos factos e testemunha da condição-erro em que se caiu: o isolamento original do existente. Ian declara o abandono relativo da humanidade pecadora, por parte do Deus oculto e silencioso ou o desamparo primitivo no seio do nada.

A terceira faixa tem um título enigmático. Na sua tradução, *Passover* refere-se a religious festival lasting seven or eight days in March or April during which Jews remember the time when the ancient Hebrews escaped from Egypt<sup>540</sup>, ou seja, para os judeus é o período que marca a saída do povo hebreu do Egito sob a liderança de Moisés. Além disso, o termo “passover” tem origem na tradução para o inglês da palavra hebraica “pessach”, fruto da junção das palavras “pass over”. A Bíblia na parte que dedica ao Êxodo, fala da 10ª praga, a morte do primogénitos, que Deus terá enviado aos egípcios, e conta ainda que quem passasse o sangue de cordeiro nos umbrais das portas não sofreria as consequências dessa praga. O Anjo da Morte (enviado por Deus) ao ver o sangue no umbral de uma porta *passaria sobre* (pass over) aquela casa e não mataria o primogénito daquela família. Essa passagem do anjo da morte sobre a casa é chamada em hebraico de Pessach, em inglês de Passover. A aproximação do anjo da morte a um sentimento de crise em que se vive parece-nos concebível. No início da música, Ian Curtis canta “This is a crisis I knew had to come” como poderia cantar “This is the Angel of Death I knew had to come”. E toda a parte lírica cantada que se segue acompanhada por crescendos e “dropdowns” reflectem uma enorme serenidade com a certeza da vinda deste anjo da morte e a sua resignação perante ele fica bem patente na frase: “I know that I’ll lose every time”. Não se chega, todavia, a perceber se

---

<sup>539</sup> “an interesting track because it has no guitar on it.” In: O Hook, Peter, *Unknown Pleasures: Inside Joy Division*, London: Simon & Schuster, 2012, p. 678.

<sup>540</sup> Macmillandictionary: <http://www.macmillandictionary.com/>

o umbral da porta de Ian Curtis tinha sido molhado com sangue de cordeiro. *Colony* é a faixa seguinte, inspirada no conto “Colônia Penal” de Kafka - Uma parábola sobre como a nossa vida não deve ser. O fio condutor da música é a visão totalmente negativa da vida humana num mundo mecanizado. Ian Curtis clama “I can't see why all these confrontations, I can't see why all these dislocations”, perante a perplexidade de situações que não compreende e onde a acção lhe é negada. Vitima de algo que não controla e punido por algo que desconhece, sente a necessidade de dizer não e de recusar este estado de coisas, no entanto, parece que já se deixou automatizar/domesticar pois “God in his wisdom made [him]you understand”; God, aqui, assume a figura da máquina totalitária que controla as nossas vidas e que agora apenas lhes resta “stood alone here in this colony”. Um corpo só a contorcer-se e a gritar de dor.

*A Means To An End* é catártica do início ao fim. É difícil não nos arrepiarmos ao ouvir repetidamente em tom acusador (não se sabendo se a acusação é para alguém ou para ele próprio): “I put my trust in you, in you, in you, in you”. A sua atmosfera musical carregada de imensa densidade, impele tanto para o prazer fortuito como para uma sensação incómoda de tomada de consciência. A questão da confiança e da traição está presente, tão presente que dói esta tomada de consciência de um tempo em que se acreditava: “We were the better kind, Two the same - set free too, I always looked to you. We fought for good - stood side by side. Our friendship never died”, e que foi manchado, dando lugar a um tempo que não pode ser mais reparado. Resta o prazer terrível da mágoa e uma dor cantada que anuncia um qualquer “erro fatal” que se revela tarde-demais para ser reparado.

Lado 2: o subir das almas

*Heart and Soul*, abre o lado dois e contém a questão que nos vai guiar em todo este lado do LP: Se tudo está mesmo perdido, então qual a importância da existência? Todo o ritmo da música é dado pelo tambor de Steven e a aura de tristeza é construída pelo sintetizador de Hook e pela voz de Ian. Para Charles Shaar Murray, na “New Musical Express” de 19th July, 1980:

*o verso que mais ressalta na música é*

*'Existence well what does it matter?*

*I exist on the best terms I can.  
The past is now part of my future,  
The present is well out of hand.  
The present is well out of hand'*

*chicoteado por uma figura de tambor cruelmente implacável e sinistra, surgindo o baixo, o tambor e as linhas do sintetizador, implorando a pergunta Heart and Soul qual irá queimar?*<sup>541</sup>

Num mundo onde se reconhece que todos os comportamentos se equivalem, salta essa dúvida existencial. Ainda no mesmo artigo, Charles Shaar Murray defende que *Twenty Four Hours* começa com “o motivo de baixo mais pesaroso e imaginável e explode numa raiva torrencial de som e Curtis, de volta momentaneamente à sua voz de Dr. Doom, ironizando ‘Então isto é que é a permanência...’”<sup>542</sup> Esta é uma música que faz da desilusão a principal teia da existência. O tempo é irreversível, o passado não volta jamais, estaremos preparados para viver a vida segundo a segundo sem nos penitenciarmos por aquilo que fizemos ou por aquilo que poderemos vir a fazer? “Oh how I realized how I wanted time, Put into perspective, tried so hard to find, Just for one moment, thought I'd found my way. Destiny unfolded, I watched it slip away.” Na última estrofe “Now that I've realised how it's all gone wrong/ Gotta find some therapy/ this treatment takes too long/Deep in the heart of where sympathy held sway/Gotta find my destiny, before it gets too late”, percebemos que afinal o abismo encontra-se bem perto de nós e fugir dele só torna este caminhar mais difícil. Fica um aglomerado de interrogações por responder: Será que estamos sempre a deixar-nos levar pelas circunstâncias de forma a evitarmos viver esta vida na sua máxima força? Estaremos preparados para ser felizes sem nos culpamos por isso? Estaremos prontos para matar Deus? Segue-se *The Eternal*, musicalmente e vocalmente densa. Após os despojos de guerra, o que fica? Os cheiros, os corpos, a culpa, a redenção, o homem como febril caçador de divertimentos? É tempo de eternizar aquilo que foi vivido e ao jeito de Proust, fazer disso arte. Sim, também o tempo que se perdeu pode ser purificador e gerador de conhecimento: “Cry like a child, though this days make me older, with

---

<sup>541</sup>“the verse that leaps out in the music is: ‘Existence well what does it matter?I exist on the best terms I can.The past is now part of my future,The present is well out of hand.The present is well out of hand’ whipped along by a cruelly relentless drum figure and ominous, surging bass, drum and synth lines, begging the question Heart and Soul one will burn.” In: Charles Shaar Murray, “Closer to the edge”, *New Musical Express*, 19/06/1980.

<sup>542</sup> “with the most mournful bass motif imaginable and exploding into a torrential rage of sound and Curtis, back momentarily in his Dr. Doom voice, sneering “So this is permanence...” In: Charles Shaar Murray, “Closer to the edge”, *New Musical Express*, 19/06/1980.

children my time is so wastefully spent . O piano melancólico e a bateria lenta dão a esta canção um clima de procissão fúnebre. Um clima em que nos damos fé de uma tristeza insolúvel e da futilidade de a combater e que nos transporta para um momento de questionamento perante a própria infelicidade: um lento despertar, corajosamente assumido e aceite. Uma espécie de aprendizagem sobre a decepção, o desengano, o desespero, sem contudo abraçar a resignação ou o silêncio. Como afirma Jonh Gray: “Existem circunstâncias em que um homem tem de se apressar a viver se não quiser correr o risco de perder a vontade de viver.”<sup>543</sup>

*Closer* culmina com *Decades*, um monumento estético que se ergue dos escombros atrozes que ficaram do tarde-demais. Nas palavras de Peter Hook “é uma das músicas mais bonitas que já fizemos. Eu acho que é mais bonita que ‘Atmosphere’.”<sup>544</sup> O refrão “Where have they been?”, cantado com pesar, apoia-se numa longa galeria de antepassados. O advento da existência humana está marcado por uma obscuridade devastadora, uma interrogação ao Ser, uma vitória do nada sulcada por uma série de iluminações vindas do passado. Provavelmente é a música onde melhor percebemos o encanto principal da Joy Division: a sua inesquecível sinceridade, despojada de truques ou sofismas.

### Capítulo III

#### **O absurdo existencialista *Pulp* na arte ocidental a partir do século XX (89-): os fingidores do absurdo.**

##### **1. Contexto histórico-filosófico**

*O futuro da Europa seria muito diferente - e assim também o seu passado. Em retrospectiva os anos 1945-89 agora viriam a ser vistos não como o limiar de um novo época, mas como uma idade provisória: um parêntese pós-guerra, o negócio inacabado de um conflito que terminou em 1945, mas cujo epílogo durou mais meio século. Seja qual for a forma que a Europa*

---

<sup>543</sup> Gray, John, *Sobre humanos e outros animais*, Lisboa: Lua de Papel, 2007, pp. 90-93.

<sup>544</sup> “‘Decades’ (...) is one of the most beautiful songs we ever did. I think it’s more beautiful than ‘Atmosphere’”. In: Hook, Peter, *Unknown Pleasures: Inside Joy Division*, London: Simon & Schuster, 2012, p. 689.

*assumir nos próximos anos, a história familiar e arrumada do que havia acontecido antes havia mudado para sempre.*<sup>545</sup>

Eric Hobsbawm denomina esta última parte do século XX como “uma nova era de decomposição, incerteza e crise”<sup>546</sup>. De facto a última década do século XX e as décadas que se seguiram testemunham pela primeira vez o globalismo, o consumismo, as multinacionais, o pluralismo, o ciberespaço e “a organização da economia do mundo segundo um modelo único de normas, de valores e de objectivos – o *ethos* e o sistema tecnocapitalista – onde a cultura se impõe como mundo económico de pleno direito.”<sup>547</sup> A liberalização e globalização da economia decorrentes das contrariedades económicas ocorridas nos anos 70 – o caso da crise cambial que ocorreu no início da década de 70 e que afectou gravemente os EUA, assim como a crise de 1973 com o primeiro choque do petróleo, que devido à dependência global dessa fonte de energia acabou por desequilibrar as contas externas de muitos países nas décadas posteriores e em muito contribuíram para a implementação das teorias neoliberais-, fez com que o Estado fosse diminuindo a sua acção no que diz respeito à protecção dos cidadãos e começasse a ser valorizada a iniciativa privada. Ao mesmo tempo o crescimento dos conflitos étnicos e dos nacionalismos começam a questionar o poder centralizado do Estado-Nação. As migrações de populações em busca de uma vida melhor, devido quer à precariedade da vida, quer aos conflitos existentes, começam a dar lugar a variados tipos de reacções xenófobas à medida que as dificuldades económicas dos países de acolhimento se acentuam. Tony Judt explica como se encontrava a Europa a partir dos anos 80:

*... desde os anos 80, e principalmente desde a queda da União Soviética e da expansão da União Europeia, a Europa tem encarado um futuro multicultural. Refugiados, trabalhadores estrangeiros, cidadãos de antigas colónias europeias atraídos para a metrópole pela perspectiva de emprego ou liberdade e migrantes voluntários e involuntários provenientes de Estados fracassados ou repressivos situados às margens expandidas da Europa transformaram Londres, Paris, Antuérpia, Amsterdão, Berlim, Milão e uma dezena de outros locais em cidades globais e cosmopolitas, querendo elas ou não. Essa nova presença dos “outros”, vivos, na*

---

<sup>545</sup> “Europe's future would look very different—and so, too, would its past. In retrospect the years 1945-89 would now come to be seen not as the threshold of a new epoch but rather as an interim age: a post-war parenthesis, the unfinished business of a conflict that ended in 1945 but whose epilogue had lasted for another half century. Whatever shape Europe was to take in the years to come, the familiar, tidy story of what had gone before had changed for ever.” In: Judt, Tony, *Postwar: A History of Europe Since 1945*. Penguin Press, 2005, p. 2.

<sup>546</sup> Hobsbawm, Eric. *A Era dos Extremos*, Lisboa: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

<sup>547</sup> Hobsbawm, Eric. *A Era dos Extremos*, Lisboa: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

*Europa — por exemplo, é possível que 15 milhões de muçulmanos já estejam na União Europeia, conforme hoje constituída, e mais 80 milhões aguardem admissão na Bulgária e na Turquia — fez ressaltar não apenas a atual inquietação europeia diante da perspectiva de crescente variedade, mas também a facilidade com que os “outros”, mortos do passado europeu, foram obliterados do pensamento.*<sup>548</sup>

A falta de segurança em função de um terrorismo internacional cada vez mais bem organizado que viu na abertura de fronteiras das democracias ocidentais um terreno fértil para melhor se mover tornou-se um dos grandes problemas a partir do final do século XX. O isolamento dos Estados passou a ser irrealizável face à impossibilidade de desfrutarem da plena soberania ou da auto-suficiência. Nos finais dos anos 80, princípios de 90 começa a ser estimulada a livre concorrência numa economia tornada global que acabará por levar tanto o poder público como as empresas privadas a investir de forma avultada no desenvolvimento científico e na inovação tecnológica. Além disso, o virar para o século XXI acentuou aquilo que tinha começado a ocorrer a partir da segunda metade do século XX: o desenvolvimento de novos meios tecnológicos radicalmente mais eficazes de forte projecção e mediatismo social, permitindo o acesso a diferentes pontos de vista e outros estilos de vida a um número cada vez maior de pessoas. Para isso muito contribuiu o desenvolvimento das telecomunicações e a expansão do avião como meio de transporte. As telecomunicações, além de passarem a ser rápidas no envio da informação, tornaram-se acessíveis a todas as classes sociais. O próprio computador pessoal (surgido nos anos 80) começou a entrar na vida das pessoas nos anos 90 e na passagem do milénio era já peça essencial em qualquer lar ou escritório. Muitos identificam tudo isso com uma felicidade momentânea ou a satisfação de apetites sensitivos que acaba por resvalar para um individualismo perigoso e destrutivo e para uma crise dos ideais que cada vez mais se consolida, como sintetiza Gerben “à medida que as opiniões se tornam mais variadas, torna-se cada vez mais difícil

---

<sup>548</sup> “...since the 1980s, and above all since the fall of the Soviet Union and the enlargement of the EU, Europe is facing a multicultural future. Between them refugees; guest-workers; the denizens of Europe's former colonies drawn back to the imperial metropole by the prospect of jobs and freedom; and the voluntary and involuntary migrants from failed or repressive states at Europe's expanded margins have turned London, Paris, Antwerp, Amsterdam, Berlin, Milan and a dozen other places into cosmopolitan world cities whether they like it or not. This new presence of Europe's living 'others'—perhaps fifteen million Muslims in the EU as currently constituted, for example, with a further eighty million awaiting admission in Bulgaria and Turkey—has thrown into relief not just Europe's current discomfort at the prospect of ever greater variety, but also the ease with which the dead 'others' of Europe's past were cast far out of mind.” In: Judt, Tony, *Postwar: A History of Europe Since 1945*. Penguin Press, 2005, p. 9.

determinar com precisão o que é verdadeiro.”<sup>549</sup> Estas mesmas conjecturas defendem que no alvorecer do tecnocrático século XXI o homem pós-moderno encontra-se envolto num mundo ferozmente competitivo, parecendo estar à deriva, submerso na sua realidade como se o tempo tivesse menos valor do que as coisas, quando afinal o tempo é realmente a própria vida. Eric Hobsbawm constata que:

*...o mundo capitalista viu-se novamente às voltas com problemas da época do entreguerras que era a Era de Ouro parecia ter terminado: desemprego em massa, depressões cíclicas graves, o confronto cada vez mais espectacular de mendigos sem tecto com luxo abundante, entre rendimentos limitados de Estado e despesas ilimitadas de Estado. Os países socialistas, agora com as suas economias a desabar e vulneráveis, foram impedidos a realizar rupturas igualmente radicais com o seu passado e, como sabemos, rumaram para o colapso. Esse colapso pode assinalar o fim do século XX, como a Primeira Guerra Mundial pode assinalar o seu início.*<sup>550</sup>

Nesta transição para o terceiro milénio fazia-se sentir um sentimento de *fin-de-siècle*. No início do século XXI vivia-se a desconfiança no amanhã de tal maneira que a prudência mandava que não se criassem grandes expectativas futuras tanto a nível individual como com lugares, pessoas ou ocupação profissional, tudo isto “não pelo desejo de *controlar* o futuro, mas pela relutância que sentimos em *hipotecá-lo*.”<sup>551</sup> O momento anterior, iniciado após as Guerras e que se estendeu até final dos anos 80 tinha sido marcado ao nível da literatura e nomeadamente na filosofia por uma profunda investigação da natureza da condição humana. Como expusemos na parte anterior da investigação, grandes pensadores e artistas manifestaram que a descoberta de um mundo sem sentido era o seu ponto de partida. Essa seria a via certa para se ultrapassar as aporias significativas do pensamento moderno – o que somos, para onde vamos-, mas no final da década de 80, como diz Steinar Kvale, professor de psicologia com vários estudos nas áreas da fenomenologia e da hermenêutica com implicações na pós-modernidade, “uma perda de significado unitário é meramente aceite; é assim que o mundo é. O homem pós-moderno parou de esperar por Godot”<sup>552</sup> ou dito de outra

---

<sup>549</sup> Gerben, K.L., *The saturated self*, New York: BasicBooks, 1991, p. 84.

<sup>550</sup> Hobsbawm, Eric. *A Era dos Extremos*, Lisboa: Companhia das Letras, 2003, p.17-18-21.

<sup>551</sup> Bauman, Zygmunt. *A vida fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio de Água, 1995, p. 269.

<sup>552</sup> “A loss of unit meaning is merely accepted; that's how the world is. Postmodern man has stopped waiting for Godot.” In: Kvale, S. “Post-modern psychology-a contradiction in terms?” In Steinar. Kvale (Ed.), *Psychology and postmodernism*. London: Sage, 1992, p. 38.

forma, cansou-se de investigar a consistência de uma “dimensão primeira” que suporta todas as outras e decide suspender toda a hermenêutica entregando-se a uma profunda inquietude assente na extravagância, no tudo, no excesso, aquilo que Byung-Chul Han, escritor e professor de Filosofia e Estudos Culturais na Universidade de Berlim, em 2012, refere como sendo a “agonia de Eros”. Entendemos que a causa desta suspensão de toda a hermenêutica está assente na concepção de que tudo é efêmero, tudo se dilui, incluindo nós mesmos; numa recusa de profundidade que foi muito rebaixada pela cultura filosófica – e de certo modo pelo imperialismo da Razão. Diferente do tempo vivido na década de 1940 em que a mudança histórica, social, económica e política que muitos ansiavam esteve profundamente ligada ao *terminus* da Segunda Guerra Mundial. As mudanças do final do século XX e das décadas seguintes surgem ligadas a uma nova forma de subjectividade que Zizek ao longo da sua obra *A subjectividade por vir* (2006) refere como sendo uma subjectividade de certa forma autista, distante e sem envolvimento afectivo. Esta forma de subjectividade muitas vezes apelidada de “niilista passiva” ou “relativista” de ser começou a constituir-se na última década do século e acabou por cristalizar-se na mudança de milénio. As grandes narrativas a que Lyotard se referia algumas décadas antes esgotam-se em definitivo e abre-se uma nova era de enorme desconfiança. Tal como explica Tony Judt, as últimas décadas do século XX deram a conhecer

*o enfraquecimento das “narrativas-mestras” da história europeia: as grandes teorias da História surgidas no século XIX, com os seus modelos de progresso e mudança, de revolução e transformação, que abasteceram os projetos políticos e os movimentos sociais, responsáveis pela destruição da Europa na primeira metade do século.*<sup>553</sup>

Perdido o optimismo historicista, o novo sujeito humano desliza na superfície sem saber ao certo para onde ir, uma vez que se encontra afundado numa espiral de incredulidade e cepticismo. Apesar da vasta informação a que todos têm acesso sobre o estado do mundo, sente-se perdido com esta mesma abundância de informação, permanece submerso numa desorientação nunca antes vista. Os tempos que vive são de fuga, de inautenticidade, tempo de querer fugir da rotina, do outro, muitas vezes de si mesmo e

---

<sup>553</sup> “ (...) the later decades of the twentieth century saw the withering away of the 'master narratives' of European history: the great nineteenth-century theories of history, with their models of progress and change, of revolution and transformation, that had fuelled the political projects and social movements that tore Europe apart in the first half of the century.” In: Judt, Tony. *Postwar: A History of Europe Since 1945*. Penguin Press, 2005, p. 7.

nesta corrida desenfreada “cria] um mundo hipertrofiado”<sup>554</sup> em que as opiniões, as emoções e os afectos neste “sistema globalitário” estão cada vez mais padronizados. O mundo global tornou-se pequeno para este novo sujeito humano e o facto de ter “alcançado” a velocidade da luz coloca-o numa situação próxima à do peixe que vai contra o vidro do aquário. Recentemente, Georges Balandier, Zygmunt Bauman e Paul Virilio, formularam aquela que é considerada a teoria mais actual sobre o fenómeno da globalização, a qual teve o seu início com a queda do muro de Berlim em 1989: “O que para alguns parece globalização, para outros significa localização; o que para alguns é sinalização de liberdade, para muitos outros é um destino indesejado e cruel.”<sup>555</sup>

Tal como refere Virilio:

*A globalização é o mundo a tornar-se pequeno demais e não muito grande. Assim, é dentro dessa consciência claustrofóbica, uma consciência do encarceramento e do confinamento em massa, não o confinamento disciplinar de Foucault, mas da tecnologia, que a questão da urbanização e da arquitectura deve ser levantada. Então, estamos fora de tudo o que está sendo debatido agora.*<sup>556</sup>

A real ameaça deste mundo globalizado em estado de decomposição é a perda de referências e de todas as distinções. Transformada numa sociedade decepcionada onde não cabem deuses, valores ou destino, sem caminho seguro, que nega porque nega, em que a religião não salva e nem a ciência ou a técnica encontram respostas<sup>557</sup>, o homem sente-se último, torna-se excesso de si mesmo, curvado ao cansaço de permanentemente ter de decidir entre consumir ou ser consumido – simultaneamente agente e vítima –. Ainda assim Virilio compreende que este não é o fim da história tal como sentenciou Francis Fukuyama, mas é

---

<sup>554</sup>Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p.30.

<sup>555</sup>Bauman, Zygmunt, *Globalization: The Human Consequences*, New York: Columbia University Press, 1998, p. 2.

<sup>556</sup>“Globalization is the world becoming too small, and not too big. Thus it is from within this claustrophobic consciousness, a consciousness of incarceration and massive confinement, not the disciplinary confinement of Foucault, but of technology, that the question of urbanization and of architecture is to be raised. So we’re outside everything that is being debated right now.” In: Virilio, Paul and Lotringer, Sylvere. *Crepuscular Dawn*. Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2002, p. 89.

<sup>557</sup>As respostas da religião e da ciência e da técnica deslocam a questão do mistério do Ser de modo a que não se reflecta sobre Ele: no nível onto-teológico, Deus responde ao mistério e a ciência ou a técnica simplesmente contornam o mistério, dando uma finalidade ao ente/às coisas, reduzindo o ser a valor de troca.

*o fim de um tempo histórico. O tempo histórico de Fernand Braudel, de grandes historiadores, era o tempo local. Hoje o tempo é global. Não se pode entender a globalização, o mercado único, sem pensar que há um tempo único. Quando se diz que há um pensamento único, um mercado único, é porque há um tempo único.*<sup>558</sup>

Para Byung-Chul Han, a sociedade do século XXI não é mais do que uma sociedade da produção e do desempenho, uma poderosa indústria de produção em massa de deprimidos, depressivos e falhados. O filósofo de origem sul-coreana há muitos anos a viver e a trabalhar na Europa, autor de vários ensaios que examinam algumas das principais ameaças na sociedade actual, refere que “ a depressão dá-se no momento em que o sujeito produtivo já não é capaz de *poder* (...) ela é um estar cansado de fazer e de poder.”<sup>559</sup> É este sentimento que leva o sujeito a criticar-se e a agredir-se a si mesmo. Mesmo em tempo de paz guerreia-se consigo mesmo: “o homem deprimido é o inválido desta guerra interiorizada e a depressão, a doença de uma sociedade que sofre do excesso de positividade e reflecte uma humanidade em guerra consigo própria.”<sup>560</sup> Em 1995, Zygmunt Bauman explicava que o mundo estava a tornar-se cada vez menos sólido, que nada nem ninguém estava imune à mudança e que as marcas da fragmentação e da inconsequência do mundo em que se vivia eram visíveis. O filósofo refere que

*as coisas impõem-se à atenção sem aviso e a seguir desaparecem ou afundam-se no esquecimento sem deixar rasto; que o furor da moda de hoje se torna o extremo do ridículo amanhã; que aquilo que é hoje elogiado, recomendado e reiteradamente prescrito hoje será tratado amanhã com desdém, no caso de ser ainda lembrado, pois tudo tem um princípio e um fim, mas não pré-história nem futuro; que pouca ou nenhuma ligação lógica entre os episódios da vida, cuja sucessão parece, ela própria, suspeita pelo facto de se revelar pura coincidência, contingência e acaso; e que, da mesma maneira em que aparecem vindos de parte nenhuma, esses mesmos episódios desaparecem sem consequências duradouras.*<sup>561</sup>

Neste último período que aqui tratamos não se pode afirmar que existe uma filosofia com uma visão predominante, podemos mesmo referir que se vive um momento de transição e de transformação do paradigma civilizacional. Na realidade o que parece

---

<sup>558</sup> Virilio, Paul, “Un monde superexposé: fin de l’histoire, ou fin de la géographie?”, *Le Monde Diplomatique*, agosto de 1997, p. 17.

<sup>559</sup> Han, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D’água, 2014, p. 22.

<sup>560</sup> Han, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D’água, 2014, p. 23.

<sup>561</sup> Bauman, Zygmunt. *A vida fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio de Água, 1995, p. 269.

existir são tendências, processos que tentam perscrutar uma ontologia contemporânea. Nesse âmbito surgem vários autores com conceitos, neologismos ou arcaísmos que ajudam a pensar a nossa existência no virar de século e nas décadas posteriores. Nessa lista de autores temos Gilles Lipovetsky que define a realidade actual como “cultura-mundo” do tecno-capitalismo planetário, das indústrias culturais, do consumismo total, dos *media* e das redes digitais. O facto que ressalta é que o mundo hiper-moderno mostra-se cada vez mais desorientado, inseguro, não ocasionalmente, mas quotidianamente; Com o neologismo “dromologia”, etimologicamente proveniente do vocábulo grego “dromos” (acção de correr), Paul Virilio aponta para uma sociedade que está assente no modelo da velocidade e na noção de desaparecimento da materialidade como consequência directa da iminente construção de uma realidade virtual; Byung-Chul Han, através do conceito de “Sociedade do cansaço” refere que patologicamente o que define o início do século XXI é o princípio neuronal, ou seja, a depressão, as perturbações de atenção devido à hiper-actividade e à síndrome do desgaste profissional<sup>562</sup>; e a “sociedade líquida” de Zygmunt Bauman, em que a metáfora do líquido representa a fluidez e a velocidade em que vive a sociedade contemporânea emersa no individualismo e na efemeridade das relações. De uma maneira geral é possível perceber que todos os autores compreendem que o que mais marca a actual existência humana é a instantaneidade e a multiplicidade: uma enorme diversidade que é possível descortinar a nível social, cultural, política e civilizacional, ligada à subjectividade do indivíduo e à utopia da cultura de consumo capitalista. Todos estes factores irão participar no aparecimento de um absurdismo extremo (chocante e sensacionalista) no mundo das artes. O paradoxal da situação actual é que como refere Lipovetsky não terá havido na história da humanidade um momento como este em que os indivíduos têm tantos motivos para se sentir seguros e satisfeitos com o que a sociedade lhes oferece, já que nunca as suas necessidades e desejos foram tão realizáveis:

*prolongamento da esperança de vida, eficácia cada vez maior da medicina, lugar reconhecido às mulheres na sociedade, salto em frente do nível de vida, multiplicado por três em poucas décadas nos países industrializados, bem-estar cada vez mais generalizado,*

---

<sup>562</sup> Han, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D'água, 2014, p. 9-10.

*educação para todos, libertação dos costumes e vida tornada mais fácil, devido aos avanços da ciência e da técnica.*<sup>563</sup>

Tudo isto poderiam ser sinais e motivos para um bem-estar na civilização, no entanto como em cima foi referido, constatamos diariamente um “mundo muito ansiógeno e depressivo, gerando inquietações de todo o género e, pela primeira vez, menos optimista quanto à qualidade de vida no futuro.”<sup>564</sup> Assim, num mundo onde se aceitam as narrativas e as distrações oferecidas, onde sujeitos são sujeitados, mundo este voltado para a produção e comunicação mediática de imagens sensacionalistas – a *cultura-ecrã* como define Lipovetsky –, alguma dessa espectacularização e provocação acontece pela via do absurdo, subvertendo-o, dando-lhe uma forma e um conteúdo diferenciado não antes visto, de tal modo que a arte do absurdo e o absurdo da arte tornam-se cada vez mais indistinguíveis. É este conteúdo e este excesso que é necessário questionar actualmente. De facto a experiência do absurdo existencial que abordámos nos capítulos anteriores desta investigação vai passar por um paradoxal processo de transformação que vai desenvolver-se sem que muitos se dêem conta disso.

## **2. As Artes**

*O capitalismo e o hedonismo consumista afastaram a cultura literária e artística do seu lugar eminentíssimo. Desde então o fútil tem valor de cultura. A época é de indiferenciação dos géneros e de confusão das hierarquias que distinguiam, ainda há pouco tempo, a cultura nobre da cultura de massas.*<sup>565</sup>

Não existe um termo consolidado para definir a arte produzida na última década do século XX e nos primeiros anos do século XXI. O pós-modernismo terá sido o último movimento que foi oficialmente reconhecido, mas com o aproximar dos anos 90 foi perdendo força. Quem não perdeu energia foi a produção artística e a sua comercialização: nunca antes se tinha feito tanta arte nem nunca tanta foi vendida. O público e os *mass media* revelam um cada vez maior interesse pela arte e nos últimos 25

---

<sup>563</sup> Lipovetsky, Gilles, *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 29-30.

<sup>564</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 30.

<sup>565</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 126.

anos foram construídos vários museus e galerias por todo o mundo como por exemplo o Tate Modern em Londres, o Guggenheim em Bilbao, o Zeitz Museum of Contemporary Art Africa na África do Sul, o Institute of Contemporary Art em Miami e tem-se procedido a renovações ou expansões de outros, como foi o caso do British Museum renovado por Norman Foster em 2000. Nesta investigação não vamos cair na tentação de validar uma expressão, de entre muitas das que têm sido lançadas para o momento que a arte está a viver, mas adiantamos duas tendências recentes que podem ajudar a compreender as motivações por detrás do que tem sido criado em nome da arte que transita para o século XXI: a arte ligada à globalização e ao sensacionalismo.

Na última década do século e no início do terceiro milénio a globalização põe em causa a centralidade do ocidente e a própria arte. Como explica Bourriaud, são muitos os críticos e historiadores da arte a sugerir que a globalização é o tema predominante no discurso contemporâneo da arte a partir da última década do século XX.<sup>566</sup> O crítico de arte e curador de um grande número de exposições e bienais em todo o mundo, na abertura da sua obra basilar, “*Radicant: Pour une esthétique de la Globalisation*” sinaliza a data de entrada oficial da globalização na arte como sendo 18 de Maio de 1989, seis meses antes da queda do Muro de Berlim. Neste data precisa foi inaugurada no Centro Georges Pompidou, em Paris, a Exposição Mundial de Arte Contemporânea com o subtítulo de “*Mágicos da Terra*”. Esta conhecida exposição teve a particularidade muito especial de ter conseguido reunir um vasto leque de artistas de todos os continentes periféricos e centrais ao mundo da arte. Bourriaud dá inclusivamente o exemplo de “um artista conceituado americano [que] abraçou um padre de vodu haitiano e um pintor de placas de Kinshasa [que] exibiu-se ao lado de grandes nomes da arte europeia”<sup>567</sup> e explica que é exactamente este imprevisto aparecimento no contexto artístico da arte de vários artistas de países periféricos que “corresponde ao advento desse estágio do capitalismo globalmente integrado que, vinte anos depois, adquiriria o nome ‘globalização’.”<sup>568</sup> Na realidade, uma década antes, no final do século XX, começava já a haver consciência de que na Ásia e no dito Terceiro Mundo muitas obras interessantes estavam a ser produzidas. Jan Hoet, director artístico

---

<sup>566</sup> Elkins, James (ed.), “Real Spaces,” in: *Is Art History Global?*, New York ; London: Routledge, 2007, p. 41.

<sup>567</sup> Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Steinberg, 2009, p. 11.

<sup>568</sup> “This sudden emergence into the contemporary arena of individuals from countries then considered ‘peripheral’ corresponds to the advent of that stage of globally integrated capitalism which, twenty years later, was to acquire the name ‘globalization’.” In: Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Steinberg, 2009, p. 11.

da *Documenta 9* (1992), considerada uma das mais prestigiadas exposições de arte do circuito internacional, refere na introdução do catálogo da exposição que esta seria uma “*Documenta* de locais; a sua topografia é a estrutura que mantém tudo junto”, deixando assim patente a crítica ao "eurocentrismo" ocidental<sup>569</sup>. Ainda em Kassel, na *Documenta 11* (2002), no início do século XX, que teve como director artístico Okwui Enwezor (o primeiro com descendência africana), e nas edições 48ª e 49ª (1999 e 2001) da *Biennial de Veneza*, dirigidas por Harald Szeemann é notória a preocupação de começar a trazer um vasto contingente de artistas originários da Ásia e do Leste da Europa. Klaus Siebenhaar na obra em que descreve a história da *Documenta* de Kassel, explica que a edição número 11:

*encontrou o seu ponto de culminação como uma 'história local da globalização'. Os espaços expositivos da documenta (interior e exterior) coincidem com os espaços exteriores políticos, sociais e culturais de um mundo global. A Documenta passa a fazer parte do mundo e o mundo deixa muitos traços e discursos artísticos na documenta.*<sup>570</sup>

Estas e outras grandes exposições internacionais no final do século XX começam desse modo a espelhar cada vez mais o sentido que a arte iria tomar no século XXI. Analisando a arte em geral e tomando como referência uma vasta gama de exposições em que estivemos presentes, nomeadamente as duas últimas *Documentas* (2012 e 2017) e as *bienais de Veneza* de 2015 e 2017 e outras que tivemos acesso através de variadíssimos registos (catálogos, livros, internet), foi possível constatar que a Arte Contemporânea se inscreve num projecto que é reconhecido pelos poderes públicos<sup>571</sup> por favorecer o acesso democrático à cultura, mas que essa arte é cada vez mais estranha ao público que lhe é contemporâneo. Uma estranheza ligada na maior parte das vezes a muitas práticas de difícil nomeação, como a diversidade de materiais, os múltiplos modos de expressão e os respectivos suportes técnicos.

---

<sup>569</sup> Ver em: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_ix](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix)

<sup>570</sup> “In very close connection to Catherine David, Documenta 11 (2002) became a conference about the ‘current interrelations between art, politics and society’ in a postcolonial and global world. Here, documenta finds its point of culmination as a ‘local history of globalisation’ (Hans Eichel). The exhibition spaces of documenta (interior as well as exterior) now coincide with the political, social and cultural exterior spaces of a global world. Documenta is part of the world and the world leaves copious artistic and discursive traces at documenta.” In: Siebenhaar, Klaus, *documenta. - A brief history of an exhibition and its contexts*. B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017, p. 57.

<sup>571</sup> Muita da arte que hoje se faz é subvencionada pelo Estado e sustentada pelas instituições.

A arte do final do milénio foi afectada como nunca por intervenções de carácter tecnológico, com a enorme expansão do vídeo, da fotografia a cores, da fotografia digital, de componentes sonoros e de obras visíveis apenas na internet. Uma enorme quantidade de possibilidades expressivas veio juntar-se às linguagens tradicionais da pintura e escultura, que por outro lado reemergem continuamente, apesar de influenciadas pelo novo modo de criar e de compor imagens: a tecnologia do segundo milénio está a mudar irreversivelmente a forma, a natureza, a iconografia e o léxico da figura; disso é testemunha o fundo fotográfico e fílmico da pintura que surge no final dos anos noventa.<sup>572</sup>

Contudo a ideia que prevalece é de que “a arte não tem mais um chão”, como afirma Virilio no texto do catálogo da *Documenta X* (1997) e assim sendo salta a questão: “será que uma arte infundada ainda ocupa um lugar?”<sup>573</sup> Entre outros, Lyotard (em 1988) e mais recentemente Marc Gimenez, falam de uma falência da arte, de uma impressão partilhada por pessoas comuns e especialistas de que a arte de hoje é um “não importa o quê” e que o único realismo que existe é o do dinheiro e a subjugação ao mercado.<sup>574</sup> Cada vez mais voltada para o mediatismo, o sensacionalismo e o lucro a arte começa a deixar de ser convincente, transformadora, autêntica. Muitos falam de barbárie intelectual e estética<sup>575</sup>. Na realidade, como refere Donald Kuspit na *Artnet Magazine* (2006), a arte actual é apenas “outro buraco de entretenimento de avestruz no qual se pode esconder os sentimentos de desamparo, desesperança e inutilidade - o sofrimento narcisista de alguém.”<sup>576</sup> O “artista-empresa” é esse narcísico que vai ganhando notoriedade através da forma falaciosa e do sensacionalismo com que expõe os seus “abismos”/angústias existenciais. A arte ao fazer de si mesma um espectáculo para as massas, nada mais vê senão ela própria; o mundo que apresenta transforma-se “num

---

<sup>572</sup> Marrucchi, Giulia; Belcari, Riccardo, *Século XX: Das vanguardas à arte global*, Lisboa: Público, 2006, p. 293.

<sup>573</sup> “Art no longer has a ground. Does a groundless art still take a place? This is what I developed in the text of the catalogue of Kassel’s itself, in the fields of aesthetics, politics, in the field of economics, and other fields, too.” In: Lotringer, Sylvère and Paul Virilio, *The Accident of Art*, New York, Semiotext(e), 2005, p. 82.

<sup>574</sup> “L’artiste, le galeriste, le critique et le public se complaisent ensemble dans le n’importe quoi, et l’heure est au relâchement. Mais ce réalisme du n’importe quoi est celui de l’argent.” In: Lyotard, Jean-François, *Le Postmoderne explique aux enfants. Correspondence 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. «Débats», 1988, p. 23; e “Comme si le postulat énonçant que cet art n’importe quoi autorisait parfois les adversaires de l’art actuel à dire, eux aussi, n’importe quoi, au point de court-circuiter toute discussion sur les enjeux réels de l’art d’aujourd’hui.” In: Gimenez, Marc, *La querelle de l’art contemporain*. Gallimard, Folio Essais inédit, 2005. p.155.

<sup>575</sup> Finkielkraut, Alain, *La Défaite de la pensée*, Gallimard, 1987; Henry, Michel, *La Barbarie*, Paris, Grasset, 1987; Mattéi, Jean-François, *La Barbarie intérieure*, PUF, 1999.

<sup>576</sup> Kuspit, Donald, “The Decadence Of Advanced Art And The Return Of Tradition and Beauty: The New as Tower of Conceptual Babel: The Tenth Decade”, in: *Artnet Magazine*, Aug. 21, 2006. Ver em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-21-06.asp>

“negócio”. É o mundo do *homo consumericus*<sup>577</sup>, dominado, tal como refere Hal Foster, pela indústria do espectáculo onde deixa de existir a preocupação ou a responsabilidade de apelar à busca de uma autenticidade ou de algo novo. O sucesso passa a ser reconhecido:

*na cotação do artista, que é inseparável de todo um trabalho de espectacularização e de provocação, de promoção mediática, de construção e de comunicação duma imagem que passa pelos catálogos das exposições e pela rede internacional das galerias e das instituições culturais. Na época hipermoderna, ser artista já não é apenas criar obras que se espera que sejam reconhecidas no futuro, é trabalhar para comunicar uma imagem, é figurar no Kunst Kompass, é estar sempre presente e hipervisível no mercado mundial da arte (...) não há país que não deseje ter agora os seus museus, galerias, centros de arte contemporânea, feiras e bienais.*<sup>578</sup>

Se aceitarmos que toda a experiência estética deveria constituir um momento de ruptura com o vulgar e com o quotidiano e que o artista no acto da criação deveria transfigurar a experiência comum e não hiperbolizá-la ao ponto de a atomizar e de a tornar supérflua ou superficial, torna-se necessário que nos seja exigido, enquanto espectadores, criatividade e sensibilidade, uma capacidade de abertura para o novo. Mas como fazê-lo se o objectivo da expressão artística passar a ser simplesmente aquilo que consideramos ser a segunda tendência da arte a partir da última década do século XX até aos nossos dias: a de reproduzir o mundo em tons sensacionalistas não aprofundando nem dando novos rostos à realidade a não ser tingi-la de cores *pulp*? Como salienta Isabelle de Maison Rouge, o que se tem vindo a registar ao longo do século XXI é que a arte perdeu a sua legibilidade, agora encontra-se em todo lado.<sup>579</sup> É este o “Complot da arte” a que se refere Yves Michaud. Um *complot* que reside num mundo hiper-realista, publicitário, “cool” que se alarga a todos, onde todos têm responsabilidades e são cúmplices e vítimas. Nesta arte sem lugar para a reflexão que se confina a repetir ideias gastas de vanguarda, hoje presa ao desenvolvimento económico, tecnológico, multimédia e informativo, a comunicação íntima é substituída pela exterioridade do espectáculo. Os próprios gestos do homem já não são seus, mas “de um outro que lhos

---

<sup>577</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 132.

<sup>578</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 107-108.

<sup>579</sup> Maison Rouge, Isabelle de, *A Arte Contemporânea*, Editorial Inquérito, 2003, p. 25.

apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em nenhum lado, porque o espectáculo está em toda a parte.”<sup>580</sup> Esta “Sociedade do espectáculo” organizada para que o ser humano não questione a sua existência, leva-o a esquecer-se de si próprio, a negar-se a si próprio e a que temores e angústias existenciais não sejam bem-vindos. No centro do entretenimento virado arte emerge a figura do artista, “homem sem conteúdo, que não tem outra identidade além de um perpétuo emergir do nada da expressão”<sup>581</sup> que se alia ao sistema económico e se submete aos imperativos da rentabilidade e do proveito. Daqui resulta a sua sede em amplificar artisticamente as feridas da vida, fingindo que estas partem da sua existência. Deste modo, os epifenómenos da percepção estética na vida quotidiana que vão surgindo acabam por ser desconsiderados, bem como as questões originárias estruturantes da nossa condição que residem em nós. Talvez o maior caso actual do género de artista *entertainer* seja Damien Hirst<sup>582</sup> que terá um dia afirmado: “a integridade é uma parvoíce...não tenho nada no coração. Sou muito ganancioso.”<sup>583</sup> Kuspit, ainda no mesmo artigo atrás citado sobre esta problemática, aponta que em pleno século XXI os artistas se limitam a satirizar e a explorar “o fascínio do público por informações sensacionalistas, espetáculos divertidos e sua credulidade artística.”<sup>584</sup> No seu entender, esta “indiferença decadente” dos artistas também se pode encontrar na produção artística das vanguardas do início do século XX, que na altura causavam muita incompreensão ao público. No entanto, nesse caso em particular, a arte rapidamente foi capaz de atingir e envolver o público: primeiro porque queria uma audiência e depois porque o público precisava disso. Hoje em dia a arte não tem efeito transformador significativo na audiência, como bem refere Kuspit, “ não está claro que ela quer uma audiência, e que a audiência tem uma necessidade séria... a arte deixou de ser ‘o outro significativo’ que uma vez foi para muitas pessoas socialmente

---

<sup>580</sup> Debord, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa, Edições Antipáticas, 2005, p. 19.

<sup>581</sup> Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999, p. 55.

<sup>582</sup> “ (...) em 2007, Damien Hirst vendeu a sua obra *For the Love of God* por 100 milhões de dólares, após ter estabelecido neste mesmo ano o recorde em venda pública, na Sotheby’s, com *Lullaby Spring*, arrematada por 19,2 milhões de dólares, recorde batido alguns meses mais tarde por *Hanging Heart*, de Jeff Koons, outro artista hiperstar, obra arrematada na mesma Sotheby’s por 23,6 milhões de dólares.” In: Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 110. Lembrar que por exemplo *O Massacre dos Inocentes*, de Rubens (1611) foi vendido num leilão em 2002 por 76 milhões.

<sup>583</sup> Citado in: Hatton, Rita and Walker, John, *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*, 2nd ed. London: Institute of Artology, 2003, p. 37.

<sup>584</sup> Kuspit, Donald, “The Decadence Of Advanced Art And The Return Of Tradition and Beauty: The New as Tower of Conceptual Babel: The Tenth Decade”, in: *Artnet Magazine*, Aug. 21, 2006. Ver em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-21-06.asp>

desiludidas em busca da sua individualidade perdida.”<sup>585</sup> Nesse sentido, a arte reduz-se a ser mais um dos múltiplos refúgios-lazeres a que o homem contemporâneo recorre de forma a esquecer ou a desviar o pensamento do absurdo da vida face à certeza da sua finitude. A questão é que ao virar um paliativo social em nome do culto da felicidade e do culto do sucesso do artista-empresa, a arte se torna insustentavelmente leve: transforma-se numa arte existencialmente pouco exigente. É deste modo que ascende à superfície do mundo, estetizando tudo e qualquer coisa, relegando para segundo plano a profundidade contemplativa e essencialmente humana, preocupando-se mais com o imediato do que com a duração. Se décadas antes o artista tinha o desejo de expressar a profundidade por detrás da superfície, actualmente entende que tudo o que é necessário expressar e que pode ser conhecido reside na superfície. Deixa de haver um foco e como refere Virilio, “se não há o que focar, não há o que perceber.”<sup>586</sup> A arte deixa justamente de ser algo que se contempla porque o que havia para contemplar era o que criava a distância, o intervalo entre a percepção e a acção, mas que ao fundir-se com o entretenimento faz com que a relação com a obra deixe de ser contemplativa, perca o seu centro, acabando assim por tomar uma outra direcção de modo a conseguir (a)trair o maior número de público, mesmo que este não seja particularmente sério.

*O intelectual ascético foi substituído pelos investigadores e intelectuais nómadas, que são uma espécie de turistas hiper-móveis e transnacionais (...) a vida intelectual é absorvida, por sua vez, pela lógica do marketing, da mediatização e do star-system, que deixou de ter limites.*<sup>587</sup>

Temos assim uma arte encantada com a globalização e com o sensacionalismo, visando o objectivo central de produzir entretenimento, que acaba por estar em todo lado e por isso mesmo não estar em lado nenhum. É este o paradoxo em que vive actualmente: uma arte em estado gasoso como refere Yves Michaud, onde cada vez menos se consegue vislumbrar obras de arte ou objectos artísticos – objectos raros, preciosos, constituídos de “Aura” –. Como explica Lipovetsky, “quanto mais a arte se infiltra no quotidiano e na economia, menos é carregada de alto valor espiritual; quanto mais a

---

<sup>585</sup> Kuspit, Donald, “The Decadence Of Advanced Art And The Return Of Tradition and Beauty: The New as Tower of Conceptual Babel: The Tenth Decade”, in: *Artnet Magazine*, Aug. 21, 2006. Ver em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-21-06.asp>

<sup>586</sup> “If there is no focus, no way to focus, there is no perception.” In: Lotringer, Sylvère and Paul Virilio, *The Accident of Art*, New York, Semiotext(e), 2005, p. 76.

<sup>587</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 128.

dimensão estética se generaliza, mais aparece como uma simples ocupação da vida, um acessório que não tem outra finalidade senão a de animar, decorar, sensualizar a vida ordinária: o triunfo do fútil e do supérfluo.”<sup>588</sup> “A própria atmosfera daqui decorrente deu lugar a “uma experiência turística, sintomática da sociedade de hiperconsumo.”<sup>589</sup> Como se a obra no seu estado concreto e tangível voltasse sempre cada vez mais escassa, efémera, até chegar ao seu estado gasoso. Esta é uma arte que existe em todos os lados como se fosse vapor e que patenteia os efeitos perversos e a violência de uma sociedade cansada e desorientada, uma arte-espectáculo que guiada pelo mercado e pelo sensacionalismo se confunde com o mundo que se tornou global e acessível a todos mas, “de facto, aquilo que, aparentemente, deveria escapar à lógica mercantil e constituía, para muitos, um refúgio último (...) obedece cada vez mais às leis gerais do mundo mercantil, mediático e consumista (...).”<sup>590</sup> É esta desorientação assente numa existência inautêntica onde o ser<sup>591</sup> se esqueceu do Ser e se voltou para a conquista das coisas e é neste emaranhado de referências e tendências do discurso artístico contemporâneo que se vai abrir espaço para um novo absurdo ligado à arte: o absurdo *pulp*. Uma arte absurda sem o estatuto ontológico de décadas anteriores que se ri de si mesma e da finitude da vida, que se volta para tudo aquilo que é extremo, sem limite, e que é causador de forte impacto.

### **3. Do absurdo existencial ao absurdo existencial *pulp*: Os fingidores do absurdo**

*Reconhecido o absurdo do mundo, falar-se-á na sua mesma linguagem: a do absurdo*<sup>592</sup>

Ao olharmos para o quadro geral da arte produzida no ocidente a partir do final do século XX até aos dias de hoje constatamos que determinados artistas se têm

---

<sup>588</sup> Lipovetsky, G.; Serroy, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 24.

<sup>589</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 132.

<sup>590</sup> Lipovetsky, Gilles. *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 114.

<sup>591</sup> O ser aqui entendido como o existente humano, o ser-aí, como define Heidegger. O ser que é pura possibilidade, atirado/jogado ao mundo, ser-projecto, ser-para-a-morte: ser que está suspenso dentro do nada.

<sup>592</sup> Pizarnik, Alejandra. *Prosa Completa*, Buenos Aires: Lumen, 2003, 197. <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c64a.pdf>

encaminhado para uma nova derivação dentro do absurdo existencialista. Não significa isto que os anteriores que nomeámos e desenvolvemos tenham desaparecido. Digamos que se têm mantido, mas a partir da última década do século XX terá despontado sobre a forma *pulp*. O termo *Pulp* ou *pulp fiction* é aquilo que designa um tipo de entretenimento rápido, sem grandes pretensões artísticas. Nesta investigação o absurdo *pulp* a que fazemos referência é o absurdo existencialista + X. Sendo que a adição deste X pode ser entendida como uma variação de intensidade que vai até ao eXcesso. O que se torna fundamental para os artistas do absurdo existencialista *pulp* é qualquer conjunto de atitudes e posturas capazes de chocar e de produzir sensacionalismo. Neste processo todos os fenómenos aptos para gerar intensidades eXtremas vão ser colocados pelos artistas nas suas obras. Na realidade o que aconteceu é que esta diferente forma de absurdo foi de alguma forma vampirizada pela arte que hoje se pratica e nela começou a ganhar cada vez mais espaço. De certo modo os artistas perceberam o potencial que o absurdo da existência tinha quando era elevado ao extremo nas obras que produziam, ou seja, compreenderam que o absurdo tingido por cores fortemente chocantes e sensacionalistas era determinante para que os seus trabalhos tivessem maior visibilidade e maior valor de mercado. Neste processo o absurdo existencial passou a ser mais um procedimento “retórico” na auto-estrada que leva ao espectáculo superficial de que hoje a arte cada vez mais se vai tornando. Entendemos que absurdo e arte se tornaram familiares próximos, por vezes mesmo indistinguíveis. O que fazem agora os artistas com o absurdo quando criam? São *pulp*, violentos, excessivos, chocantes, sensacionalistas, tentam ir ao encontro do apetite generalizado do mundo da arte do novo milénio. Tendo como objecto uma arte programaticamente vocacionada para o sensacionalismo, estes fingidores do absurdo existencial mascaram aquilo que carece de sentido (tanto teórico como formal) num espectáculo acima de tudo visual. Sem grandes pretensões artísticas ou filosóficas enveredam em geral pelo lado mediático e comercial, usando e abusando do excesso, da crueldade, de tudo aquilo que cria impacto, crendo que a realidade e o absurdo utilizado até aqui, quer na idealização como na produção de obras artísticas, já não é suficiente para captar a atenção do público. Dentro da arte ligada ao absurdo existencialista *pulp* existe também um campo para o horror, uma arte de cadáveres em formol, uma arte *trash*. Talvez os acontecimentos mais próximos e percursos deste tipo de absurdo extremo nas décadas anteriores a 90 tenham sido os casos pontuais do movimento artístico dos accionistas vienenses nos anos 60 e de Chris Burden, artista conceptual na década de 70. Os primeiros, compostos por Herman

Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter centravam as suas práticas artísticas (mutilação, sexo sado-masoquista, desmembramento de animais) numa selvagem (pro)vocação mítico-poética revolucionária, fundamentalmente política (Kunst und Revolution /Arte e Revolução), que acima de tudo visava “a destruição como o caminho para a liberdade social e artística”<sup>593</sup>; o segundo, nas *performances* que exibia, por exemplo “Shoot”, em que se deixa baleiar por um amigo ou “Deadman” e se enrola num saco de lona no meio de uma estrada repleta de tráfego, dá a perceber que apesar de as suas *performances* estarem sempre ligadas a um certo risco de vida mais ou menos controlado, estavam inseridas no contexto da arte conceptual dos anos 70, onde os artistas conscientes da condição humana colocavam o seu foco nas ideias e nas acções e não em objectos de cariz sensacionalista potencialmente rentáveis no mercado da arte. Mas é verdadeiramente a partir dos anos 90 que determinados artistas percebem de modo efectivo o quanto o absurdo da condição humana levado à desmesura com o intuito de provocar o choque, pode ser gerador de grandes plateias. Muitas das obras são um triunfo dos *media* e do niilismo ocidental, rentáveis para o artista e para aqueles que nele investem e por consequência uma diminuição de profundos retornos existenciais e para o espectador. As *massas* cegas sucumbem à força dos *media* e à ditadura contemporânea do gosto pelo excesso e desproporção. Provavelmente isso acontece porque o indivíduo contemporâneo nasceu num mundo escravo da imagem e da comunicação, onde a espectacularização, a velocidade e o mediatismo dos acontecimentos passam a ser recursos obrigatórios. Nesta sociedade de transição de século que dá nota de ser existencialmente frustrada, sem conseguir vislumbrar qualquer garantia de significado ou sentido da existência, que apenas vê nos prazeres efémeros e passageiros a sua tábua de “salvação”, até os actos de resistência e as formas de contestação se transformaram em expressões espectaculares. Podemos por isso falar de um fracasso do absurdo? Estaremos a assistir às cerimónias fúnebres do absurdo que apela ao que no ser humano pretende experienciar e compreender a vida mais profundamente? Talvez. Deixamos a resposta em aberto. No entanto, parece-nos que os artistas ao explorarem e manipularem o absurdo por forma a gerar o choque e a perplexidade fácil da audiência o vulgarizam. Há um certo conformismo que na maior parte das vezes aparece ligado à procura egoísta de notoriedade, mas também uma certa aceitação da sociedade e do meio artístico que o legitima. Donald Kuspit adverte que

---

<sup>593</sup> Gomes, Clara, *Ciberformance: A Performance em Ambientes e Mundos Virtuais*, Leya, 2015, p. 16-17.

“quanto mais ‘esclarecido’ o sistema de autoridade, quanto mais aceite a arte ‘estranha’, ‘alternativa’, mais ela precisa ser superada pelo absurdo que está fora dela.”<sup>594</sup> Como explicam Serroy e Lipovetsky, o absurdo diminui quando o propósito da arte deixa de ser a elevação espiritual do homem e a arte do consumo de massas passa a voltar-se unicamente para a sedução dos consumidores.<sup>595</sup> Constatada a fórmula deste absurdo *pulp*, percebemos que nas suas várias manifestações estéticas é deixada a nú uma zona em nós: o pensamento. O absurdo existencial que estes artistas trazem para a arte é o elemento de uma sensação, é resultado da autenticidade, mas quando *pulp* é mais X, é resultado do eXcêntrico, não vive mais do que quinze segundos e uma vez olhado é objectivado e morre.

A grande questão que se coloca é a de saber se os artistas que recorrem ao absurdo para a produção das suas obras estão a fazer cultura ou se estão a produzir mercadorias. Neste caso em particular parece que termina quase sempre sendo uma mercantilização da arte. De alguma forma, quer-se fazer crer que o absurdo *pulp* é uma necessidade histórica e que de repente faz-sentido transformar essas mercadorias em peças de culto. Esta é uma confusão que continua a permanecer na arte ocidental nos dias de hoje. A estes artistas que “estabelecem o poder narcisista enquanto fingem revelar o abismo (...) e praticam a sua arte como um ‘negócio’”<sup>596</sup> a escritora Julia Kristeva apelidou de cínicos/“abjectos”. Neste sentido, analisaremos neste derradeiro capítulo um conjunto de obras de artistas que consideramos serem peças-chave deste absurdo *pulp* que começa a surgir no final dos anos 80 e que utiliza o absurdo da existência em favor das vantagens comerciais do mundo da arte. São fingidores do absurdo que recorrem a expedientes compensatórios, presos que estão às necessidades hedonistas vigentes.

#### **4. As grandes exposições de arte do circuito internacional**

---

<sup>594</sup> “The more “enlightened” the authority system, that is, the more accepting of “strange,” “alternative” art, the more it has to be outfoxed by the absurd that lies outside it.” In: Kuspit, Donald, “The Contemporary and the Historical”, in: *Artnet Magazine*, April 13, 2005. Ver em: <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-14-05.asp>

<sup>595</sup> Lipovetsky, G.; Serroy, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 270.

<sup>596</sup> “The abject is (...) a cynic (and a psychoanalyst); it establishes narcissistic power while pretending to reveal the abyss - an artist who practices his art as a “business.” Corruption is its most common, most obvious appearance.” In: Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York Columbia University press, 1982, p. 15-16.

Ao longo do século XX as grandes exposições de arte do circuito internacional foram-se tornando gradualmente referências mundiais no que diz respeito às tendências e inovações das artes de todo o mundo e têm desempenhado um papel fundamental no processo de legitimação dos artistas dentro da gramática específica de cada uma das exposições. Pensamos assim que não é possível analisar a arte do século XXI e em concreto a questão do absurdo da existência a partir do século XX sem um olhar atento para algumas exposições colectivas com longa tradição, como a Bienal de Veneza e a *Documenta* de Kassel, a Bienal de Whitney em Nova Iorque e outras surgidas ou ressurgidas um pouco por toda a parte, sobretudo a partir dos anos 90: a Manifesta, itinerante na Europa, a Bienal de S. Paulo, Lyon, Istambul, Santa Fé, Havana, Sydney, Moscovo, Yokohama e, ainda, encontros na China e noutras partes da Ásia.<sup>597</sup> Nesta investigação optamos por dar maior destaque à Bienal de Veneza e à *Documenta* de Kassel que além de serem unanimemente tidas como duas das exposições que têm maior tradição e prestígio internacional, tivemos também a oportunidade de visitar presencialmente várias vezes. Para aferir a popularidade e o reconhecimento destas exposições internacionais em todo o mundo é possível constatar que a *Bienal de Veneza* registou na sua última edição (2017) 615 mil visitantes<sup>598</sup> e que a sua congénere alemã *Documenta* de Kassel, conseguiu no mesmo ano duplicar o número de visitantes desde que começou, em 1955. Nas primeiras *Documenta* o número de visitantes situava-se entre os 130 mil e os 350 mil e já no século XXI ultrapassou os 600 mil, sendo que em 2017 chegou aos 900 mil.<sup>599</sup> Apesar desta grande adesão do público e da proliferação de exposições internacionais, a tendência que parece emergir no mundo da arte é a elevação do efémero, tal como refere Germano Celant, na antologia *Thinking About Exhibitions*, que reuniu vários escritos sobre a prática de exposição de artistas, críticos, curadores e historiadores de arte contemporânea, “essa atitude encoraja uma cultura que prospera na ‘exibição’, num processo destituído de um fim ou de um objetivo além de si mesmo.”<sup>600</sup> Peter Schjeldahl, crítico de arte, num artigo da *New Yorker*, faz mesmo

---

<sup>597</sup> Marrucchi, Giulia; Belcari, Riccardo, *Século XX: Das vanguardas à arte global*, Lisboa: Público, 2006, p. 304.

<sup>598</sup> Ver em: <http://www.labiennale.org/en/history/recent-years>

<sup>599</sup> Dados possíveis de confirmar em: Siebenhaar, Klaus, *documenta. - A brief history of an exhibition and its contexts*. B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017, p. 117-129 e ver em: [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_13](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_13); sobre a popularidade das exposições internacionais da arte actual ver: Gioni, Massimiliano, *In Defense of Biennials, Contemporary Art: 1989 to the Present*, eds Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson, Wiley and Sons, West Sussex, 2012.

<sup>600</sup> “There is a tendency to emphasize the ephemeral character of the art event, negating the function of both art and architecture. This attitude encourages a culture that thrives on “display,” on a process devoid

referência ao “festivalismo” que compõe estas exposições e que se traduz num empobrecimento insípido da arte contemporânea.<sup>601</sup> Dominada pelo espectáculo, “a arte e a arquitetura passaram a ser formuladas de acordo com as exigências das exposições, muitas vezes temáticas, como afirmam museus e galerias, editores e revistas, a Bienal de Veneza e a documenta em Kassel.”<sup>602</sup>

O empobrecimento na arte ligada a esse tal “festivalismo” citado é constatável também no que concerne ao absurdo. É para nós claro que o absurdo *pulp* a que aludimos é visível durante o século XXI nestas exposições internacionais, nomeadamente nas duas em que acima fazemos referência, fruto de “um sintoma exagerado da espetacular cultura de eventos [que acabam por ser] pouco mais do que amostras de entretenimento ou comerciais destinadas a alimentar uma indústria turística em constante expansão.”<sup>603</sup> O uso deste excesso de espectacularidade algumas vezes ligada a uma determinada absurdidade que visa chocar, começa a ser tão profuso que se torna impossível dar conta de toda a sua produção que se vai aproximando de uma arte-entretenimento onde o conteúdo começa a ser dissolvido na forma do valor económico, como veremos nos exemplos que a seguir iremos elencar e explicar.

#### **4.1. Documenta de Kassel: “Felizmente a absurdidade está perdida”**

Por iniciativa de Arold Bode, a primeira *Documenta* realizou-se dez anos depois do fim do regime nazi, em 1955, e foi um bom pretexto para reconstruir uma Alemanha pós-guerra. No prefácio do catálogo da *Documenta* de 2007, Robert Buergel e Ruth Noack explicam que a primeira exposição “não tinha nada de muito oficial ou comemorativo sobre ela; mesmo em 1955, foi um esforço estético com uma vingança.”<sup>604</sup> Acima de tudo foi uma exposição que tratou de pesquisar os últimos cinquenta anos do

---

of an end or a goal beyond itself.” In: Ferguson, Bruce, Reesa Greenberg; Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, London Routledge, 1996, p. 261.

<sup>601</sup>Scjeldahl, Peter, *Festivalism*, article, Nova Iorque, 1999, consultado em 13/02 2018, <http://www.newyorker.com/magazine/1999/07/05/festivalism>

<sup>602</sup>“With the dominance of the show over all other activity, art and architecture have come to be formulated according to exhibition requirements, often thematic, as stated by museums and galleries, editors and magazines, the Venice Biennale and documenta in Kassel.” In: Ferguson, Bruce, Reesa Greenberg; Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, London Routledge, 1996, p. 261.

<sup>603</sup> “an overblown symptom of spectacular event culture... little more than entertaining or commercially driven showcases designed to feed an ever-expanding tourist industry”: Filipovic, Elena, Marieke van Hal and Solveig Ovestbo, *The Biennial reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen, Norway: Hatje Cantz Verlag, 2010, p. 15.

<sup>604</sup> “Yet the first exhibition had nothing much official or celebratory about it; even back in 1955 it was an aesthetic effort with a vengeance.” In: P.10 katalog documenta Kassel 2007

modernismo ocidental da primeira metade do século XX.<sup>605</sup> Devido ao sucesso obtido foi repetida em 1959 e nas décadas seguintes foi cimentando a sua posição no panorama internacional das exposições de arte. Klaus Siebenhaar, quando faz a história da *Documenta*, refere que ela se divide em quatro fases que “representam artisticamente bem como historicamente e socialmente as linhas essenciais de desenvolvimento da sociedade ocidental no final do século pelas manifestações artísticas.”<sup>606</sup> As três primeiras *Documenta* (1955-1964) alinham-se na fase designada de “Reconstrução”. Dirigidas por Bode, essencialmente apresentaram vários artistas que de uma forma geral eram considerados como tendo uma grande influência na Arte Moderna. Como exposição internacional a *Documenta* “adaptou-se a novos modos de expressão artística, refletiu formas experimentais de falar sobre arte e permitiu que ela se modificasse com o influxo do pensamento não-ocidental.”<sup>607</sup> Na verdade o maior objectivo de Arnold Bode nestas primeiras *Documenta* passava por ajudar a fazer regressar grandes obras-primas da modernidade que o regime nazi tinha banido e a dar visibilidade à nova arte do pós-guerra, bem como a desenvolver um novo conceito de museus e de exposições. A segunda fase (1968-1977) é reconhecida como o momento da “Transformação”. Neste período um leque variado de jovens artistas que tentava libertar-se da autoridade e das posições da vanguarda modernista foi convidado a ter um espaço para se mostrar em Kassel. Ficou patente que as vanguardas começavam a ser encaradas de uma forma diferente daquela que tinha sido até aí, nomeadamente constatando que a inovação não implicava necessariamente um progresso artístico e cultural. A terceira fase (1982-1992), que encerra pouco depois do final da Guerra-Fria, recebeu o nome de “qualquer coisa serve” e acima de tudo visou interrogar o pós-modernismo e a crise do criticismo. Na derradeira fase, intitulada “Discurso global” que se estende até 2017, questiona-se o discurso da globalização e a crítica em si mesmo. Ao longo destas 14 edições da *Documenta* a participação dos artistas que dão corpo aos três tipos de absurdo que aqui apontamos foi aparecendo a espaços. Na fase da reconstrução fez-se representar com um número pequeno de obras de alguns artistas Surrealistas, nomeadamente aqueles que

---

<sup>605</sup> Kimpel, Harald, “Documenta. Die Übersicht. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung” in *Stichworten*, Cologne, 2002, p. 14.

<sup>606</sup> “That represent artistically as well as historically and social-politically the essential lines of development of Western society at the end of the century by artistic manifestations.” In: Klaus Siebenhaar, Klaus, *documenta, - A brief history of an exhibition and its contexts*, B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017, p. 27.

<sup>607</sup> “As an image it has adapted itself to new modes of artistic expression, it has reflected experimental ways of speaking about art, and it has allowed itself to be changed by the influx of non-western thought.” P.10 katalog documenta Kassel 2007.

designámos anteriormente como artistas da suspeita do absurdo: dentro da linha mais ligada à abstracção, Joan Miró e numa mais linha onírica, Salvador Dali. Também os artistas Henri Michaux, Jean Dubuffet e Francis Bacon, ligados à segunda fase do absurdo pós-guerras que seguiram de forma consciente e esclarecida o absurdo da existência, tiveram o seu espaço na *Documenta*. Posteriormente na fase da “Transformação” foi possível voltar a constatar o absurdo na instalação de Eva Hesse e em alguns géneros narrativos e documentais do cinema e do vídeo de Jean Luc Godard, Luis Buñuel e Buster Keaton (retrospectiva). A terceira fase que ocorre depois de Manfred Schneckenburger (em 1977) ter proclamado que a vanguarda tinha terminado, ficou visível que as exposições derivaram para um enorme pluralismo centrado em imagens e na sua massiva apresentação, sendo que a variante arte-espectáculo começa a ganhar forma. Alguns críticos defenderam mesmo que a exposição estava a aproximar-se de uma “art circus” próxima do espectáculo, direccionada para o ornamento e a decoração. Dentro desta linha surge o crítico Peter Schjeldahl que sobre a *Documenta* de 1992 (IX) refere que esta foi a mais dispendiosa até então e que “a natureza espetacular do evento foi a atração principal.”<sup>608</sup> Na última fase, a partir de 1997, o foco acentua-se “na globalização; num senso elevado de que o racismo, junto com uma histeria sobre os refugiados e o Islão, havia retornado à Europa; e ensombrando tudo, uma nova consciência de uma iminente catástrofe ambiental.”<sup>609</sup> Os vários espaços expositivos inseparáveis de todo um trabalho de espectacularização e promoção mediática e comunicacional vão cada vez mais precipitar-se para as tendências recentes da arte, de modo a alcançarem a rede internacional das galerias e espaços culturais. A história das exposições da *Documenta* revela as modificações e as tendências que foram sendo operadas ao longo do século XX. No que diz respeito ao absurdo da existência, fica visível que a partir do final da guerra fria e com a abertura ocorrida depois da queda do muro de Berlim muitas coisas mudaram na arte e no recurso ao absurdo por parte da

---

<sup>608</sup>“In this line of argumentation, critic Peter Schjeldahl’s warning against the blaring effects of tourist economics on such an exhibition is on point.[26] The most expensive documenta yet, the spectacular nature of the event was the main attraction.” In: Bartholomew, Angela M. “Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet’s documenta IX”. In: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017, p. 148.

<sup>609</sup>However, Documenta11’s particular historical moment—five years later and following the 9/11 attack—was now marked by the different issues that the Platforms were to spell out: a more intense focus on globalization; a heightened sense that racism, along with a hysteria about refugees and Islam, had returned to Europe; and, overshadowing all this, the new awareness of an impending environmental catastrophe. In: Anthony Gardner & Charles Green. “Post-North? Documenta 11 and the Challenges of the ‘Global Exhibition’” in: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017, p. 110.

mesma. Nesse sentido, iremos dar particular destaque a algumas obra expostas nas *documentas* 9 e 14, que consideramos terem tido momentos importantes para se pensar o absurdo *pulp* na arte do século XX. Nesta última, Stelios Faitakis deu o nome de “Fortunately Absurdity Is Lost (But They Hoped for Much More)” a uma das suas obras que pode traduzir quase na perfeição a nova direcção que o absurdo iria começar a tomar a partir da última década do século XX.

#### 4.2.Documenta IX (1992)

A escolha curatorial da Documenta IX, a primeira após o fim da Guerra Fria, foi dominada pela arte da instalação: Na opinião de John Miller isso deveu-se não a uma questão de qualidade mas a uma questão de “reificação, uma questão de relações sociais entre coisas, ou seja, obras de arte (...) a exposição de grande sucesso tende a converter especialmente os processos mundanos de dissociação e expropriação em espetáculo.”<sup>610</sup> Com a direcção artística deixada a cargo de Jon Hoet, a exposição teve a participação de 195 artistas. O *site* oficial da *Documenta*<sup>611</sup> lembra que esta terá sido uma das mais populares de todas as mostras documentais, graças, sobretudo, à sensação de poder ter acesso a “quase tudo” do seu diretor artístico:

*Este acesso a “quase tudo” que Hoet viu foi consequência do desenvolvimento da informação da tecnologia e dos efeitos da globalização, que estenderam a sua competência à produção além dos eixos do mundo da arte, centrados na Euro-América, e facilitaram a exposição de diversas formas de prática artística. Mas o “quase tudo” da documenta IX também incluiu um generoso financiamento; Na época, era a documenta mais cara já realizada em Kassel.*<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup>“To critique *documenta* 9 on the basis of “performance” (...), it is not a question of quality. It is a question of reification, a question of social relations between things, namely artworks. The blockbuster exhibition especially tends to convert the mundane processes of dissociation and expropriation into spectacle.” In: Ferguson, Bruce, Reesa Greenberg; Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, London Routledge, 1996, p. 192.

<sup>611</sup> [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_ix](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix)

<sup>612</sup> “With 195 artists and more than 1,000 works, *documenta* IX was gargantuan in scale. Taking place in the post-Berlin Wall reality of 1992, Jan Hoet, the show’s artistic director, described having the sense that “almost everything is available.” This access to “almost everything” Hoet saw as a consequence of the development of information technology and the effects of globalization, which extended his purview to production beyond the Euro-American-centric axes of the art world, and facilitated the exposure of diverse forms of artistic practice. But *documenta* IX’s “almost everything” also included generous funding; at the time, it was the most expensive *documenta* to ever have been realized in Kassel.” In: Bartholomew, Angela M. “Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet’s

No que diz respeito ao absurdo *pulp* que aqui fazemos menção, constatamos que em 1992 ainda se estava a viver a sua fase inicial. Dentro desse registo apontamos dois artistas que derivaram para uma visão chocante e sensacionalista de apresentar o absurdo: a vídeo-instalação de Bruce Nauman intitulada *Anthro / Socio*, que foi apresentada pela primeira vez em 1991 no MOMA e a instalação de 25 metros colocada em frente ao Museu Fridericianum de Jonathan Borofsky. Esta escultura “tornou-se tão popular na época que acabou por ser comprada pela cidade com o apoio de doações e actualmente encontra-se na praça em frente à principal estação ferroviária.”<sup>613</sup> É curioso que ambas tenham sido provavelmente as instalações mais populares da *Documenta IX*, o que revela que o absurdo *pulp* nesta fase inicial, princípio dos anos 90, ganhou mediatismo e capacidade para movimentar milhões à volta dos produtos estéticos, “piscando” o olho a consumidores ávidos de novidades e espectáculos.

Bruce Nauman é um dos precursores dessa transição para o que aqui nomeamos de absurdo existencialista *pulp* na arte e um caso *sui generis* no conjunto de artistas dentro do âmbito da arte com ligações estreitas ao absurdo existencial. O artista que nos anos 60 trabalhou o absurdo com obras que se afastavam da tendência existencialista de então e se aproximavam mais do primeiro período do absurdo – a suspeita – que aqui fazemos referência, tais como *Failing to levitate in the studio* (1966), *A Rose Has No Teeth* (1965) e *The True Artist is an Amazing Luminous Fountain (Window or Wall Shade)* (1966), *Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room* (1968), surge perto dos anos 90 com duas vídeo-instalações, *Violent Incident* (1986) e *Clown torture* (1987)-que acabaram por marcar uma nova direcção no seu trabalho, bem como o caminho que o absurdo iria começar a trilhar a partir dos anos 90. A partir dessa altura Nauman começou a fazer uso de ambientes mais complexos envolvendo monitores, projecções e vários elementos de escultura, algo que entre 1973 e 1985 esteve ausente. Numa entrevista dada a Joan Simon o artista refere que o trabalho nesta fase surgia “frustrado com a condição humana. E sobre como as pessoas se recusam a entender outras pessoas. E sobre como as pessoas podem ser cruéis umas com as outras.”<sup>614</sup> *Incident Violent* é uma vídeo-instalação composta por 12 monitores a cores e com som que mostra em sequência uma série de acontecimentos assim descritos por Nauman a Joan Simon:

---

documenta IX”. In: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017, p. 144.

<sup>613</sup> [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_ix](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix)

<sup>614</sup> Simon, Joan, “Breaking the Silence: an interview with Bruce Nauman”, *Art in America* 76, nº9, September 1988, p. 148.

*'Incidente Violent' começa com o que se supõe ser uma brincadeira - mas é uma brincadeira. Comecei com um cenário, uma sequência de eventos que foi a seguinte: Duas pessoas aproximam-se de uma mesa que está pronta para o jantar com pratos, cocktails e flores. O homem segura a cadeira da mulher enquanto ela se senta. Mas quando ela se vai sentar, ele puxa a cadeira e ela cai no chão. Ele vai à volta para agarrar a cadeira, e enquanto ele se inclina para a agarrar, ela levanta-se e dá-lhe um bliscão no rabo. Ele vira ao redor e grita com ela – chama-lhe nomes. Ela pega o copo de cocktail e joga a bebida na cara dele. Ele bate nela, ela dá-lhe uma joelhada na virilha e ele dobra-se, depois ele pega numa faca da mesa. Eles lutam e os dois acabam no chão.*<sup>615</sup>

Em Incident Violent as imagens não têm sentido e primam acima de tudo por uma agressividade primária plena de raiva e de crueldade e integrando-se naquilo que consideramos o absurdo existencialista *pulp*: traem e atraem. A violência a que o espectador é “submetido” tem tanto de hipnótico como de excessivo e cruel fingimento; no entanto as pessoas páram defronte dela num misto de sedução e alienação.

A segunda vídeo-instalação, *Clown torture*, consegue ser mais perturbadora, o título desde logo o indicia. Numa sala escura, fechada – claustrofóbica – dois vídeos são projectados em duas paredes opostas e dois pares de monitores colocados lado a lado acompanhados por inúmeros gritos e ruídos com um volume sonoro extremamente alto vão mostrando imagens de um palhaço exageradamente maquilhado com ar ameaçador e assustador em seis situações diferentes<sup>616</sup>:

1. A cantar uma canção de embalar; 2. A gritar de forma enlouquecida a palavra “não” enquanto pontapeia o chão; 3. Numa sanita a fazer as suas necessidades; 4. A esforçar-se por conseguir equilibrar um aquário com um peixe vermelho na ponta de um cabo de vassoura; 5. O palhaço de forma repetida abre uma porta fazendo com que sucessivamente um balde de água lhe acerte na cabeça e por último o palhaço surge a gritar obstinadamente com alguém que não conseguimos perceber quem é nem onde está. O tom ameaçador e de desespero são recorrentes na obra do artista no final da

---

<sup>615</sup> “*Violent Incident* begins with what is supposed to be a joke - but it's a mean joke. I started with a scenario, a sequence of events which was this: Two people come to a table that's set for dinner with plates, cocktails, flowers. The man holds the woman's chair for her as she sits down. But as she sits down, he pulls the chair out from under and she falls on the floor. He turns around to pick up the chair, and as he bends over, she's standing up, and she gooses him. He turns around and yells at her - calls her names. She grabs the cocktail glass and throws the drink in his face. He slaps her, she knees him in the groin and, as he's doubling over, he grabs a knife from the table. They struggle and both of them end up on the floor.” In: Simon, Joan, “Breaking the Silence: an interview with Bruce Nauman”, *Art in America* 76, nº9, September 1988, p. 148; para ver a vídeo-instalação: <https://www.youtube.com/watch?v=KPyCLeTtOfM>

<sup>616</sup> Para ver a vídeo-instalação: <https://www.youtube.com/watch?v=YorcQscxV5Y>

década de 80. Toda a ambiência é grotesca, exagerada e pseudo-dramática, concentrando-se nas técnicas que ajudam a destruir qualquer vestígio de ordem ou sentido. Na realidade em nenhuma destas situações o palhaço surge a ser torturado, mas a audiência sim, parece sujeitar-se a isso. No entanto, apesar de todo o ambiente assustador criado, ela entra e...sofre, parecendo querer fazer parte desta experiência da tortura. Nauman, irónico, brinca (joke) com a figura do palhaço (joker). Quem é o palhaço? O que vemos a ser projectado ou aquele que aceita entrar naquele espaço para o observar? O *pulp* surge aqui na inútil e desnecessária violência que empresta às sequências de imagens visando apenas uma encenação para mentes mais inocentes, não fosse o palhaço a figura central para as crianças no circo.

A icónica vídeo-instalação *Anthro / Socio* que Bruce Nauman apresentou na *documenta IX* em 1992 surge como um desenvolvimento natural do trabalho que tinha vindo a desenvolver no final da década de 80. Nela o artista exhibe um homem calvo – o cantor e *performer* Rinde Eckert – num *looping* constante, multiplicado por seis monitores empilhados numa coluna a gritar insistentemente: “Help me, hurt me, sociology” e “Feed me, eat me, anthropology”. O espectador pode ser levado a interpretar esse grito da mesma forma que Angela Bartholomew o decifrou como sendo um apelo da humanidade para ser resgatada “do seu aprisionamento no labirinto ultra povoado, ou para apagá-lo da sua miséria e simplesmente alimentá-lo com o Minotauro”<sup>617</sup>; mas também, como Godot: como um grito de desespero à espera de alguém que o salve deste mundo indecifrável que não nos dá respostas, o resgate de uma existência sem sentido em que os pares opostos “ajudar” e “ferir”, “alimentar” e “comer”, saídos dos monitores, enfatizam o cativo do ser humano dentro de conflitos existenciais insolúveis.”<sup>618</sup> Em ambos percebemos que Nauman deseja antes de tudo elevar ao máximo a voltagem das imagens e das frases apresentadas – algo que começa a não ser de todo estranho ao espectador da altura. Digamos que Nauman leva a náusea que acompanha a insatisfação existencial ao extremo, acabando deste modo por retirar-lhe a necessária autenticidade, transformando-a num cliché oco. Uma outra obra na *Documenta* de 1992 que segue esta mesma receita é a instalação *Man Walking to the*

---

<sup>617</sup> “Inside, Bruce Nauman’s *Anthro/Socio* (1991), on several monitors featured the spinning head of a bald man, upside down, shouting “Help Me! Eat Me!” Perhaps the call is a plea: to rescue the work from its entrapment in the crowded labyrinth, or to put it out of its misery and simply feed it to the Minotaur.” In: Bartholomew, Angela M. “Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet’s *documenta IX*”. In: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017, p. 146.

<sup>618</sup> [https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_ix](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix)

*Sky* de Borofsky. Esta viria mesmo a ser a maior referência da *Documenta* de Hoet. O director artístico queria que a IX *Documenta* fosse diferente: “um símbolo para transcendência potencial através do encontro da arte fora dos limites do museu”<sup>619</sup>, tal como explica Angela Bartholomew. A instalação colocada bem no centro da Friedrichsplatz, à vista de todos, remete-nos indubitavelmente para *L'Homme qui marche*, a muito conhecida e sombria escultura em bronze de Alberto Giacometti de 1961 inspirada no absurdo existencialista sartriano. Agora, décadas mais tarde, o homem continua a caminhar mas sobre um tubo fino de fibra de vidro de 25 metros apontado ao céu.

Em Giacometti o homem (Ser-aí) cravado de marcas caminhava com a consciência de que era responsável pelo seu projecto de vida, tendo como única certeza a sua finitude e a absurdidade de ser-para-a-morte. Na instalação de Borofsky o artista retrata um homem preso a este mesmo absurdo, mas empresta-lhe uma boa dose de narcisismo e arrogância intelectual, característica dos artistas que adicionam o *pulp* (*X*) ao absurdo existencialista e que especulam com a necessidade humana de mudar de emoção estética. Mas ao grito de espanto perante toda a monumentalidade e espectacularidade da peça colocada no centro da praça segue-se a lima demolidora da frivolidade. Aquele homem apresentado por Giacometti que antes colocava a existência entre parêntesis, agora, com Borofsky o absurdo existencial é colocado entre aspas, torna-se metáfora hiperbolizada. Se a própria subida, tal como referia Camus, é já suficiente para dar sentido ao homem e se é necessário imaginar Sísifo feliz, então Borofsky mostra-nos um homem que parece saído de um filme ficção científica a caminhar pleno de mundo e de orgulho na direcção do infinito, impedindo deste modo a interiorização autêntica daquilo que estava implícito na sua origem: o questionamento da absurda existência humana. De tal forma é assim que desde 1995 quando foi erguida em frente à estação cultural de Kassel passou a ser vista como um sinal de desenvolvimento e esperança da cidade. Nas duas instalações levadas a Kassel, o que importa a Nauman e a Borofsky é obter o maior impacto sobre os destinatários e por detrás percebemos tudo aquilo que não se diz e que foi previamente articulado: as técnicas de “marketing” comercial e social que visam a exclusiva venda de todo e qualquer produto. Estas mesmas técnicas

---

<sup>619</sup> “But Hoet’s *documenta* is different, and so is the Borofsky chosen to represent it. It features an emblem for potential transcendence through the art encounter outside the confines of the museum: an individual man, with his own unique features, heads unimpeded for the sky.” In: Bartholomew, Angela M. “Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet’s *documenta IX*”. In: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017, p. 14.

foram exploradas de forma ainda mais hábil por parte de um grupo de jovens britânicos que viria a ser fundamental no caminho que a arte contemporânea e o absurdo viriam a seguir a partir da década de 90.

#### **4.3. “Freeze” e “Sensation”: Os “Young British Artists”**

No final dos anos 80 Inglaterra encontrava-se em recessão económica e abalada pela propagação do vírus da SIDA, que acabou por matar um número considerável de artistas da comunidade artística americana. Emergem nessa altura os “Young British Artists”: um conjunto de jovens artistas ingleses estudantes na *Goldsmiths College of Art* a querer reclamar a identidade da sua geração e a torná-la comercializável. Influenciados e financiados por Charles Saatchi, colecionador de arte e co-fundador com o seu irmão Maurice da agência de publicidade Saatchi & Saatchi (a maior do mundo nos anos 80), tais artistas começaram a compreender que a tendência que estava a ganhar força passava pela produção de obras que visassem provocar e chocar o público. Deste modo, as obras que produziam eram na maior parte das vezes violentas, obscenas, bizarras, polémicas. Constatamos isso em Damien Hirst com a instalação *Couple Fucking Dead (Twice)*, composta por dois tanques com duas vacas mortas que copulavam em cada tanque até apodrecerem; também em Sarah Lucas com o seu humor obsceno nos *Self-Portraits*; em Gillian Wearing com *Masturbation*, um par de grandes fotografias em bruto onde surgem um homem e uma mulher a masturbarem-se; e ainda no conjunto de corpos mutilados, em *Tragic Anatomies*, da autoria dos irmãos Chapman. Em simultâneo aparecia em Nova Iorque uma nova geração de artistas com uma atitude muito semelhante a estes jovens artistas britânicos: o caso dos artistas norte-americanos Jeff Koons que em algumas obras posou ao lado da mulher (a atriz pornográfica Cicciolina) em posições sexuais de forte teor provocativo, e de Andres Serrano que mergulhou um crucifixo na urina e chamou-o de *Piss Christ* e Robert Mapplethorpes (diagnosticado com SIDA), com as suas fotografias de nús explícitos.

A primeira e grande exposição que serviu de rampa de lançamento de um grupo de artistas que mais tarde viria a ser conhecido como “Young British Artists” (YBA’s), ocorreu com “Freeze”, uma exposição levada a cabo entre 6 de Agosto e 29 de

Setembro de 1988 em London Docklands<sup>620</sup>. Na obra *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, de 2013, Bruce Altshuler considera esta mostra uma das quatro exposições que mudaram o rumo da Arte Contemporânea. Tal exposição foi organizada pelo então jovem Damien Hirst que nessa altura estava já a experimentar o terreno da arte como negócio e que rapidamente percebeu que a utilização do absurdo podia servir como mais um meio de alcançar o sucesso e o lucro ambicionado no mundo cada vez mais competitivo da arte. Além do próprio Hirst, mais 15 jovens aspirantes a artistas participaram na exposição: Steven Adamson, Angela Bulloch, Mat Collishaw, Ian Davenport, Angus Fairhurst, Anya Gallaccio, Gary Hume, Michael Landy, Abigail Lane, Sarah Lucas, Lala Meredith-Vula, Stephen Park, Richard Patterson, Simon Patterson and Fiona Era.

Apesar de na época “Freeze” ter sido mais uma entre outras mostras, a verdade é que atraiu um vasto número de visitantes de prestígio, incluindo Nicholas Serota, director da Tate<sup>621</sup>, e de Charles Saatchi, que apesar de não ter comprado nenhuma das obras de arte expostas, ficou de tal forma impressionado que a partir daí começou a colecionar o trabalho de Hirst e de outros alunos desta nova geração de artistas britânicos que nela participaram<sup>622</sup>. Existem muitas formas possíveis de abordar e entrar nesta perturbadora exposição que estava enquadrada no seu tempo. Uma delas é através do choque que provoca no espectador, um choque que surge associado a um absurdo extremo diferente do que até aqui tínhamos presenciado. Desde logo, o título “freeze” evidencia o propósito: gelar o espectador a partir de imagens repulsivas, chocantes, absurdas, de modo a que ele fique *paralisado* em frente à obra observada em função da mistura de sentimentos que desperta. Das várias “freeze-frame” apresentadas, *Bullet Hole* de Mat Collishaw, uma instalação composta por várias fotografias que mostram uma ferida ampliada provocada por uma bala de modo a sugerir uma vagina, acabou por ser um dos trabalhos que melhor ilustrou o sentimento paralisante da exposição. Destacamos também o mar de gelo e fogo que Anya Gallaccio apelidou de *Waterloo*, concretizado no derrame de cerca de uma tonelada de chumbo derretido sobre a superfície de uma sala de exposição e *The Last Supper Arranged According to the Flat*

---

<sup>620</sup> *London Docklands* foi o nome atribuído ao rio e às antigas docas de Londres que tinham falido em consequência da recessão. As docas eram localizadas no leste de Londres e depois do encerramento das docas na década de 1980 a área tornou-se abandonada e pobre.

<sup>621</sup> Hirst, Damien & Burn, Gordon, *On the Way to Work*, London: Universe, 2002, p. 19.

<sup>622</sup> Kent, Sarah, *Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 90s*. London: Zwemmer, 1994, p. 268.

*Back Four Formation (Jesus Christ in Goal)* de Simon Patterson, em que podemos perceber os nomes dos Apóstolos dispostos de forma a sugerir o escalonamento de uma equipa de futebol com a figura de Jesus na posição de guarda-redes. Todas estas obras trouxeram o tal X de eXcesso na direcção do absurdo existencialista *pulp*.

Compreendendo, como acima foi referido, que a tendência da época se voltava para uma arte-espectáculo muitas vezes ligada a aspectos provocativos e ao choque gratuito, nos anos que se seguiram a “Freeze” alguns artistas começaram a fazer uso do absurdo não só como mais um dispositivo que abria a possibilidade de desafiar as formas convencionais de se ver o mundo, como também e acima de tudo como modo lucrativo. É deste modo que dez anos depois aproveitando a rampa de lançamento dada por “Freeze”, surge em 1997 a exposição da colecção de arte de Saatchi na Royal Academy de Londres, intitulada “Sensation. Nesta exibição composta de 110 obras de quarenta e dois artistas diferentes, nove deles tinham participado em “Freeze”.

O *poster* desenhado pela *Why Not Associated*, estampado na entrada a anunciar a exposição aponta de imediato para as várias sensações que se adivinham no seu interior. Dividido em dois, na horizontal temos na parte de cima uma língua que na sua extremidade toca na ponta mais fina de um ferro de engomar que se encontra na parte inferior do cartaz. Estarão os mentores da exposição numa atitude provocatória a “mostrar a língua” aos incautos transeuntes que encaram o *poster*? É bem possível. Será que o ferro em brasa que toca a ponta da língua, lugar sensível por natureza, evoca a manifestação maior de qualquer sensação: a dor daquilo que queima? Sim, com certeza. De uma maneira geral a exposição apresenta trabalhos que *queimam* a vista, tal a sua crueza perversa e visceral, e são de uma enorme eficácia a atingir de imediato o espectador. Como não poderia deixar de ser desde o início a exposição gerou controvérsia. O seu objectivo principal foi o de criar impacto. A BBC resumiu a mostra a uma compilação de “imagens sangrentas de membros desmembrados e pornografia explícita”<sup>623</sup> e o “Daily Telegraph”, quando a exposição foi exibida em Nova York no Brooklyn Museum entre 2 de outubro de 1999 e 9 de Janeiro de 2000, escreveu que as obras de arte da exposição “podiam causar choque, vômito, confusão, pânico, euforia e ansiedade.”<sup>624</sup> “Sensation” é a hiperbolização do absurdo da existência até ao ponto de atingir o sensacionalismo mais primário. De facto, o absurdo no domínio da arte está

---

<sup>623</sup> BBC news, “Entertainment Sensational hit for Royal Academy”, Tuesday, December 30, 1997

<sup>624</sup> Davies, Hugh & Fenton, Ben, “Whiff of sensation hits New York”, *The Daily Telegraph*, 2 October 1999.

legitimado se conseguir abalar aquilo que está estabelecido, mas se na sua base apenas estiver uma experiência eXtrema com fins efémeros então entra no domínio do *pulp*. O sucesso obtido pela exposição deveu-se à eficácia do seu método, ao facto de organizadores e artistas terem sabido aliciar a moralidade do público estimulando-o a ter uma reacção emocional negativa através de obras que associam a paradoxal condição humana ao horror mais *pulp*. E “sensation” está carregado desse tipo de experiências. A começar com *Myra*, destaca-se a controversa obra de Marcus Harvey: uma enorme pintura onde o artista retrata Myra Hindley, na altura a mediática e odiada britânica que assassinou várias crianças, de semblante desafiador. Esta é uma obra rica em aspectos horrendos que tocam o absurdo na forma e no conteúdo, desde logo porque foi executada recorrendo às impressões das palmas das mãos de crianças e depois porque Harvey utiliza a técnica da pintura/retrato em larga escala que é comumente usada para destacar alguém que se distinguiu por algum facto heróico a partir da macabra fotografia a preto e branco tirada pela polícia na sequência da detenção de Hindley. A sugestão de glorificar ao invés de punir uma figura que nada tem de heróico fica implícita. Sobre isto o artista chegou a afirmar que reparou em algo de profundamente sensual no rosto da assassina, algo que o levou a sentir um misto de fascínio e aversão, ou seja, a mitificação e o mediatismo da personagem somados à ambivalência dos seus sentimentos levaram o artista a querer explorá-la a nível artístico. Esta eficácia mediática conseguida através do recurso a um absurdo que se pretende *pulp* foi também conseguida por Marc Quinn ao apresentar uma réplica da sua cabeça modelada com 4,5 litros do seu sangue (a quantidade média de um corpo humano) intitulada “self”... Na mesma linha destaca-se a escultura hiper-realista do cadáver do pai de Ron Mueck chamada *Dead dad* onde é praticamente impossível ao visitante não “esbarrar” no eXtremo da sua própria finitude. Colocada estrategicamente no chão bem no centro de uma das salas, jaz um corpo despido, envelhecido, com as unhas dos pés, os tendões, o grisalho do cabelo, o pénis e as mãos feitas ao mínimo detalhe. Ao expor desta forma o “cadáver” do seu pai, o artista, de forma tétrica transforma uma das salas do museu num espaço mais adequado à realização das exéquias fúnebres – o velório – onde os visitantes vão homenagear pela última vez o seu pai. De choque em choque, de sensação em sensação, de absurdo em absurdo, chegamos até *Bullet Hole* de Mat Collishaw, uma fotografia ampliada muitas vezes que expõe uma ferida de bala num couro cabeludo que, como é suposto, o simples facto de olhar faz doer.

Estes jovens artistas britânicos que investiram no absurdo existencialista *pulp* foram mestres a perceber qual a linguagem que a sociedade da produção e do desempenho, que Byung-Chul Han fazia referência, queria ouvir. Provavelmente o maior expoente do espectáculo mediático e do absurdo que apontamos neste período foi/é Damien Hirst. Para “Sensation”, o polémico artista reservou um conjunto de peças da sua série “História Natural”. Tais peças eram compostas de animais mortos fatiados em vitrinas de vidro e imbuídos em formol. Todas elas foram geradoras de controvérsia. Naquela altura, Sarah Lyall, num artigo para a New York Times Magazine, escreveu:

*Hirst gera muita confusão na Grã-Bretanha, onde as opiniões sobre ele variam entre gritos de arrebatamento a gemidos de nojo. Ele gosta de ser o ‘bad boy’ da arte, e quando ele chega duas horas atrasado ao seu caótico estúdio num bairro de Brixton, parece alguém que apenas saltou da cama e correu para a rua sem se preocupar em raspar ou escovar o seu longo cabelo desganhado.*<sup>625</sup>

*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, o seu tubarão num tanque de formol, pela sensação de medo e de ameaça que produz talvez seja o trabalho mais representativo da mostra.<sup>626</sup> O impacto visual é tremendo quando “chocamos” com este predador marítimo morto-vivo de boca aberta, numa das salas da exposição, que parece estar a mover-se ameaçadoramente na nossa direcção com uma colossal ferocidade e veracidade. A sensação de que aquele tubarão pode sair do tanque a qualquer momento e atacar-nos, apesar de morto, é obtida através da ondulação do animal na solução de formol e da curvatura do vidro do tanque. De facto, tal como refere o título da obra, é impossível para alguém vivo experimentar a morte física, mas certas situações potenciam a experimentação da proximidade da morte e a subsequente constatação de que somos absurdamente insignificantes somos no Universo. Tanto o absurdo como o espectáculo e o choque das obras que Hirst expôs em “Sensation” deram-lhe a notoriedade pretendida junto do público britânico e mundial. O uso de vários animais fatiados e colocados em formol foi na altura uma inovação dramática que rapidamente foi considerada escandalosa e absurda e acabou por gerar a sensação de

---

<sup>625</sup> “Hirst generates a lot of fuss in Britain, where opinions about him range from cries of rapture to groans of disgust. He likes being the bad boy of art, and when he shows up two hours late to his chaotic studio in a rough Brixton neighborhood, he looks like someone who just jumped out of bed and ran out the door without bothering to shave or brush his longish, scraggly hair.” In: Lyall, Sarah, “Is It Art Or Just Dead Meat?”, *New York Times Magazine*, 29, 1997.

<sup>626</sup> O tubarão depois do filme *Jaws* de Steven Spielberg tornou-se um símbolo da morte e do terror.

que para Hirst "valia tudo". Paradoxo dos paradoxos, esta é uma questão complexa, pois se por um lado a realidade é muitas vezes ultrapassada pela simulação é também verdade que esta mesma simulação, matéria dos *media*, é glorificada como tal. Em 1993, Hirst levou algumas das suas obras à Bienal de Veneza, mas provavelmente um dos seus pontos máximos ocorreu no ano de 2017 com *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, que trataremos mais à frente, onde a imagem deixou de ser algo aparente para se transformar no próprio real.

#### 4.4.A Bienal de Veneza

A Bienal de Veneza é um dos eventos culturais de maior prestígio no mundo, tendo uma longa história que fala por si. Foi em 30 de abril 1895 que o então presidente da câmara de Veneza Riccardo Selvatico e Antonio Fradeletto, conhecido pelos seus discursos políticos, religiosos e filosóficos no círculo literário da cidade, lançaram em Veneza a primeira exibição de arte internacional contemporânea permanente. A partir das primeiras décadas do século XX a Bienal tornou-se uma das mais importantes exposições de arte do mundo, sendo apenas interrompida durante as Guerras Mundiais<sup>627</sup>. O seu papel tem sido fundamental na antecipação de novas tendências no mundo da arte e na divulgação e sedimentação de vários artistas e obras, organizando muitos eventos internacionais de arte contemporânea tanto na música como no cinema, no teatro, na arquitectura e na dança. Nela têm participado historiadores, críticos de arte e curadores de grande notoriedade: Achille Bonito, Harald Szeemann, Giovanni Carandente, Jean Clair, Germano Celant, Francesco Bonami, Rosa Martinez, Daniel Birnbaum, Maximiliano Gioni, entre outros. No que respeita a participação de artistas que associamos ao absurdo ao longo da história da Bienal, encontramos vários autores que atrás referenciámos como tendo ligações a um primeiro nível de absurdo ocorrido na primeira metade do século que designámos de sentimento vago do Absurdo (os Vanguardistas da Suspeita) e ao absurdo de “noção comum” (os conscientes do absurdo) posterior às duas Guerras. Nesse sentido temos por exemplo Dali e Mirò que viram obras suas serem expostas em 1948. Em 1984 a Bienal dedicou um pavilhão a Dubuffet e em 1993, Francis Bacon, Georg Baselitz, Maurizio Cattelan, Ilya Kabakov e Andres Serrano participaram com obras importantes no mundo da arte com inspiração

---

<sup>627</sup> Ver em: <http://www.labiennale.org/it/storia/i-primi-cinquant%E2%80%99anni-della-biennale>

no absurdo existencialista. No âmbito das exposições de arte cinematográfica foram exibidos os primeiros filmes neo-realistas *Paisà* de Roberto Rossellini em 1946, *La terra trema* de Luchino Visconti em 1948 e entre os anos 50 e 60 foi dado espaço e reconhecimento aos realizadores italianos Fellini, Antonioni e Visconti, este, premiado em 1964 com o prémio principal pelo filme *Vaghe stelle dell'Orsa*. Do cinema francês, Alain Resnais (1961) e Jean-Luc Godard (*Vivre sa vie*, 1962; *La chinoise*, 1967) foram também figuras que tiveram elevado destaque. Em 1972 Charlie Chaplin recebeu o Leão de Ouro para o Sucesso de Carreira atribuído pelo Festival. Já em 2007, na 57ª Bienal de Arte de Veneza, foi realizada uma exposição de homenagem a Alberto Giacometti, figura central do absurdismo existencial, chamada de “Women of Venice”. A ideia de levar a cabo a exposição foi do curador Philipp Kaiser, ex-director do Museu Ludwig, em Colónia. Paralelamente a isso registamos que tanto Jeff Koons como Damien Hirst a partir dos anos 90 tiveram participações de relevo no quadro do absurdo sensacionalista *pulp* que chocaram o público da Bienal. Em 90 Jeff Koons expôs a série “Made In Heaven” composta por fotografias e esculturas em grande escala que mostram o autor em posições eróticas com a estrela pornográfica húngara Ilona Staller, conhecida como Cicciolina, com quem mais tarde casou; Hirst apresentou em 93 o Pavilhão 'Mother and Child Divided', instalação constituída por obras que tinha exposto em “Sensation” e que se compunha de uma vaca e de um vitelo cortados ao meio em tanques de formol intercaladas qual baralho de cartas e mais recentemente (em 2017) a célebre mega exposição “Treasures from the wreck of the unbelievable.” Daremos particular destaque a esta última porque se tornou um marco do recente absurdo que aqui referenciamos. Ela ilustra o papel da Bienal de Veneza e demais exposições internacionais como mecanismo importante para a acumulação de capital simbólico e para a promoção de artistas-empresa que visam o que é imediato.

#### **4.5. A Bienal de Veneza 2017: A “Pós-verdade” em Damien Hirst**

Em 2017, na 57ª edição da *Biennale* de Veneza, Damien Hirst tomou para si todos os focos de atenção com a exposição “Treasures from the wreck of the unbelievable”. Com esta exposição o artista conseguiu encher em simultâneo os dois museus administrados pela Fundação do bilionário francês Francois Pinault, Punta della Dogana e Palazzo

Grassi, com várias peças<sup>628</sup>, que segundo Hirst tinham sido recuperadas das profundezas do mar e que supostamente pertenciam à colecção do imperador e ex-escravo romano Cif Amotan II. A explicação dada ao detalhe sobre este extraordinário achado é assim descrita pelo artista no catálogo da exposição:

*Em 2008, um vasto local de destroços foi descoberto na costa da África Oriental.*

*A descoberta deu credibilidade à lenda de Cif Amotan II, um escravo liberto de Antioquia (noroeste da Turquia) que viveu entre meados do primeiro e início do segundo século EC [Era corrente].*

*Os ex-escravos tiveram amplas oportunidades de desenvolvimento socioeconómico no Império Romano através do envolvimento nas finanças dos seus patronos e mestres do passado. A história de Amotan (que é por vezes referido como Aulus Calidius Amotan) refere que o escravo acumulou uma imensa fortuna na aquisição de sua liberdade.*

*Inchado com o excesso de riqueza, ele começou a construir uma colecção luxuosa de artefactos derivados da duração e da amplitude do antigo mundo. Os cem tesouros fabulosos do agora escravo livre - comissões, cópias, falsificações, compras e pilhagem - foram reunidos a bordo de um navio colossal, o Apistos (traduz do grego koiné como o "Inacreditável"), destinados a um templo construído pelo colecionador. No entanto, o navio afundou, consignando o seu tesouro ao reino dos mitos e gerando uma infinidade de permutações desta história de ambição e avareza, esplendor e arrogância.*

*A coleção ficou submersa no Oceano Índico por cerca de dois mil anos antes do local ter sido descoberto em 2008, perto do antigo porto comercial de Azania (costa da África Austral). Quase uma década depois que as escavações começaram, esta exposição reúne as obras recuperadas neste achado extraordinário. Várias esculturas são exibidas antes de serem restauradas, fortemente incrustada em corais e outras espécies marinhas, por vezes as suas formas são praticamente irreconhecíveis. Uma série de cópias de artefactos recuperados também estão em exibição, fazendo imaginar as obras nas suas formas originais e não danificadas.<sup>629</sup>*

---

<sup>628</sup> Ao todo foram 189 peças, incluindo mais de cem esculturas e 21 armários com objectos pequenos.

<sup>629</sup> "In 2008, a vast wreckage site was discovered off the coast of East Africa. The finding lent credence to the legend of Cif Amotan II, a freed slave from Antioch (north-west Turkey) who lived between the mid-first and early-second centuries CE. Ex-slaves were afforded ample opportunities for socio-economic advancement in the Roman Empire through involvement in the financial affairs of their patrons and past masters. The story of Amotan (who is sometimes referred to as Aulus Calidius Amotan) relates that the slave accumulated an immense fortune on the acquisition of his freedom.

Bloated with excess wealth, he proceeded to build a lavish collection of artefacts deriving from the lengths and breadths of the ancient world. The freedman's one hundred fabled treasures – commissions, copies, fakes, purchases and plunder – were brought together on board a colossal ship, the *Apistos* (translates from Koine Greek as the 'Unbelievable'), which was destined for a temple purpose-built by the collector. Yet the vessel foundered, consigning its hoard to the realm of myth and spawning myriad permutations of this story of ambition and avarice, splendour and hubris. The collection lay submerged in

Este acontecimento foi cuidadosamente divulgado por uma campanha publicitária que pouco a pouco foi espalhando uma série de pistas que ajudaram a adensar o mistério até finalmente se chegar ao dia da grande revelação/da grande inauguração. Nessa altura, aliado à exposição e à narrativa do catálogo foi também lançado um filme, *mockumentary*, que meses depois passou na Netflix, e uma série de fotos gigantes dos mergulhadores na operação de resgate de todo esse conjunto de peças que se encontrava no fundo do mar. No início do filme/*mockumentary*, o artista abre o véu: "Eu acho que o que nos faz acreditar em coisas não é o que está lá, mas o que não está lá." Como acreditar que estamos de facto na presença de obras de arte milenares quando nas obras expostas observamos uma escultura em bronze do próprio Hirst, qual colecionador, com semelhanças a um César romano? Entre os vários "tesouros descobertos", os indícios indicadores de que não estamos realmente a ver obras de arte antigas incluem uma escultura de bronze do Mickey Mouse e de Mowgli e Baloo; a escultura de uma deusa que se assemelha a Kate Moss e uma outra onde a ex-namorada do artista, a cantora Yolandi Visser, surge como uma deusa mesopotâmica. Toda a exposição recheada de peças incrustadas de corais e o vasto número de referências à cultura *pop* têm por base criativa a questão da crença, nomeadamente em Deus(es), mas Hirst previne que "a crença é uma coisa estranha, porque não há verdade absoluta. O artista não tem as respostas. Mas de alguma forma, coletivamente criamos algum tipo de verdade." Nesse sentido as peças encontradas são a *verdade* em que cada um quer acreditar. Esta é uma necessidade do ser humano que permanentemente se esforça por conseguir manter as diferentes peças da sua vida no seu devido lugar. Stig Dagerman, filósofo sueco que se correspondia com Camus, afirma que "esta nossa necessidade de consolo é insaciável."<sup>630</sup> Só quando queremos dar verdade ao mundo – torná-lo compreensível – é que percebemos a impossibilidade de a alcançar. Portanto há que fazer de cada peça encontrada uma nova experiência existencial e perceptual para o visitante, pois enquanto não mergulharmos no oceano do absurdo não somos ainda verdadeiros náufragos da nossa existência. A exposição apresentada leva ao eXtremo

---

the Indian Ocean for some two thousand years before the site was discovered in 2008, near the ancient trading ports of Azania (south-east African coast). Almost a decade after excavations began, this exhibition brings together the works recovered in this extraordinary find. A number of the sculptures are exhibited prior to undergoing restoration, heavily encrusted in corals and other marine life, at times rendering their forms virtually unrecognisable. A series of contemporary museum copies of the recovered artefacts are also on display, which imagines the works in their original, undamaged forms." In: Geuna, Elena, *The exhibition catalogue, : Treasures from the Wreck of the Unbelievable. Damien Hirst*, Published by Other Criteria/Marsilio, October 24, 2017, p. 3.

<sup>630</sup> Dagerman, Stig, *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*. Edições Fenda, 1992, p. 9.

uma espécie de conto de fadas da Disney, plena de narrativas mitológicas e teológicas misturadas com a imaginação do artista. Tudo era mentira: as peças incrustadas com supostos corais cobertas de limo e de vegetação marinha...peças esverdeadas pelo tempo que estiveram submersas; armas, jóias, vasos, fragmentos... Tudo cópias. Cópias, construídas para transformar a exposição num acontecimento sensacional e mediático. O que torna esta colecção tão sedutora é a combinação entre o mais ínfimo detalhe e a monumentalidade de certas peças, bem como a sua enorme quantidade. Qualquer historiador da arte adoraria descobrir o famoso escudo perdido de Aquiles, a Esfinge que aparece degradada pela água e envolta em conchas de moluscos, a cabeça da Medusa ou o homem imponente feito em bronze que foi colocado no pátio do Palazzo Grassi-que recorda a grandiosidade do pé em mármore de Constantino no Museu Capitólio em Roma.

É preciso um certo tipo de génio para levar o *kitsch* ao ponto de se tornar absurdo, mesmo que ele seja sensacionalista. Maior absurdo para apresentar numa exposição internacional tão mediática e prestigiada seria quase impossível, mas Hirst conseguiu-o. O sucesso foi garantido, não se falou de mais nada a não ser da sua exposição. - *Touché*, terá ele dito. Esta terá sido provavelmente a exposição mais absurda e mediática do ano de 2017. Um exemplo claro do absurdo sensacionalista que temos vindo a elencar e que frequentemente não dura mais do que 15 segundos. É exactamente esta fragilidade e fugacidade deste tipo de absurdo que o enfraquece mas que ao mesmo tempo torna a sua utilização sustentável, pois são esses segundos de imensa absurdidade que acabam por ficar gravados na memória das pessoas e que no final fazem da obra um êxito comercial.

*Com o triunfo do capitalismo artista, os fenômenos estéticos não remetem mais a mundinhos periféricos e marginais: integrados nos universos de produção, de comercialização e de comunicação dos bens materiais, eles constituem imensos mercados modelados por gigantes econômicos internacionais. Acabou-se o mundo das grandes oposições insuperáveis – arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento: em todas essas esferas, leva melhor quem for mais criativo.*<sup>631</sup>

## **5. Da arte da instalação à instalação Hiper-realista do absurdo existencialista *pulp*: artistas salvos pela polémica.**

---

<sup>631</sup> Lipovetsky, G.; Serroy, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 27.

*Embora o termo “arte de instalação” se tenha tornado amplamente utilizado, ainda é relativamente não específico. Refere-se a uma ampla gama de práticas artísticas, e às vezes sobrepõe-se a outras áreas inter-relacionadas, incluindo ‘Fluxus’, Arte da Terra, Minimalismo, videoarte, Arte performativa, Arte conceitual e Arte de processo. A especificidade do lugar, a crítica institucional, a temporalidade e a efemeridade são questões compartilhadas por muitos praticantes desses géneros.*<sup>632</sup>

Tal como na citação em cima refere Julie Reiss, são muitas as práticas artísticas contidas na arte de instalação. No entanto todas elas têm em comum o envolvimento e a configuração ou a disposição de objectos no espaço e a interacção com o público. Estes factores essenciais numa instalação possibilitam ao observador entrar e mover-se à volta do espaço e interagir com os seus elementos levando em conta de forma efectiva a totalidade dos sentidos dos observadores. Diferente da pintura e da escultura tradicionais que são pensadas para serem vistas de “fora” e analisadas de forma individual e em separado, a arte de instalação, como explica Claire Bishop, expandiu-se de tal forma que passou a servir para “descrever qualquer disposição de objetos em qualquer dado espaço, ao ponto em que pode ser aplicado com alegria até mesmo numa exibição de pinturas numa parede.”<sup>633</sup> Para a sua execução qualquer tipo de material ou meio pode ser utilizado, incluindo objectos naturais ou objectos construídos pelo homem. É nesse sentido que é possível afirmar que na sua maioria as exposições actuais de arte contemporânea apresentam obras que geralmente são classificadas de Instalações. Apesar de se realizarem em locais específicos são normalmente idealizadas para um espaço em particular e muitas podem ser montadas em qualquer lugar, seja em espaços fechados, seja em espaços públicos.<sup>634</sup> Muitas vezes são obras com *statements* fortes e audazes que de uma forma geral agradam ao público, mas nem sempre são acompanhadas de valor artístico e conteúdo valioso. Provavelmente terão sido estas

---

<sup>632</sup> “Although the term “Installation art” has become widely used, it is still relatively nonspecific. It refers to a wide range of artistic practices, and at times overlaps with other interrelated areas including Fluxus, Earth art, Minimalism, video art, Performance art, Conceptual art and Process art. Site specificity, institutional critique, temporality, and ephemerality are issues shared by many practitioners of these genres. While establishing the autonomy of Installation art, we must also examine its relationship to other forms.” In: Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1999, p. XIII.

<sup>633</sup> Bishop, Claire, *Installation Art*, London: Routledge, 2005, p. 6.

<sup>634</sup> Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p. 156.

especificidades tão próprias da arte da instalação que despertaram o interesse dos artistas do absurdo existencialista *pulp*, mas não só, a realidade é que o número de artistas que opta por se expressar através de instalações tem vindo cada vez mais a aumentar bem como a atenção do público para com este género artístico.

A obra *the proun room/Prounenraum*<sup>635</sup> de El Lissitzky na estação de Berlim em 1923 é tida por muitos historiadores e críticos de arte como uma das primeiras da história da instalação, tal como 10 anos mais tarde, *Merzbau* de Kurt Schwitters<sup>636</sup>: “A ênfase ao movimento foi deliberada: ponderando sobre a natureza da instalação da exposição, Lissitzky observou que o espaço deve ser organizado de modo a impulsionar todos automaticamente para perambularem nele.”<sup>637</sup> Apesar do termo “arte de instalação” só ter começado a ser utilizado na década de 70, a sua origem remonta ao termo “Ambiente/Environment”<sup>638</sup>, criado por Allan Kaprow em 1958 quando procurava designar os espaços interiores que transformava. Em “Words” (1962), o artista instalou em duas pequenas salas construídas na Galeria Smolin, em Nova-York, um conjunto de folhas de papel com frases soltas que permitiam “combinações de palavras e frases que poderiam ser reunidas pelo visitante.”<sup>639</sup> Ao mesmo tempo que deambulava pela instalação o visitante era também induzido a escrever frases e a partilhá-las lado a lado com as previamente expostas, acrescentando assim algo dele à exposição. Na década de 70, mais precisamente na *Bienal de Veneza* de 1976, esta arte “ambiental” teve particular destaque devido ao artista e crítico italiano Germano Celant que participou com duas grandes exposições temáticas internacionais dentro do Giardini, intituladas “Ambiente Arte”. Nelas, Celant fez uma ampla tentativa de historicizar a arte da instalação, baseando-se no princípio orientador de artistas a trabalhar numa escala de tamanho de sala.<sup>640</sup> Frederica Martini e a sua irmã Vittoria explicam que estas instalações foram “a espinha dorsal de toda a exposição que o público pôde decidir como visitar de acordo com os seus interesses, mas sempre

---

<sup>635</sup> O termo é um acrónimo para projetos que visam afirmar uma nova arte.

<sup>636</sup> “The Merzbau is now regularly cited as a precursor of installation art, and has an extensive surrounding literature (...)” In: Claire Bishop, *Installation Art*, p. 80-82.

<sup>637</sup> Bishop, Claire, *Installation Art*, London: Routledge, 2005, p. 80.

<sup>638</sup> Kaprow, Allan, “Notes on the Creation of a Total Art.” In *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 2003, p. 6.

<sup>639</sup> Marter, Joan M. and Anderson, Simon, *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, Rutgers University Press, 1999, p. 8.

<sup>640</sup> “A broad attempt to historicize Installation art was made by Germano Celant for the 1976 Venice Biennale. The guiding principle for this international survey, entitled Ambiente Arte, was artists who worked on a room-size scale.” In: Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p.XXII.

permanecendo dentro de um único tópico de apoio.”<sup>641</sup> Além disso prognosticaram que seria com esta nova fórmula expositiva temática que a Bienal “recuperaria a sua especificidade e utilidade cultural a nível internacional. A Bienal teve que se basear no evento, enfocando um ponto central da criatividade contemporânea; só assim poderia ter um papel preciso no panorama expositivo internacional hipertrófico.”<sup>642</sup> O grande *boom* da arte da instalação ocorreu com a recessão de 1989 e a proliferação de espaços e exposições construídos especificamente para a arte contemporânea.<sup>643</sup> Na realidade, com a passagem para os anos 90, a Instalação começou a ser a manifestação artística mais praticada. São vários os artistas que se iniciam ou que dão continuidade a esse género de arte. Para Julie Reiss, “a arte da instalação atingiu um marco na sua curta história. Tornou-se um género firmemente estabelecido e próspero, não apenas na cidade de Nova York, mas também nacional e internacionalmente.”<sup>644</sup> Para isso muito terão contribuído as várias instalações de Cilo Meireles – com temas mais politizados –, Bill Viola – com o recurso à *video art* nos seus ambientes cuidados e totalmente imersivos e as instalações em escala real de Jenny Holzer aquando da sua representação pelos Estados Unidos na *Bienal de Veneza* em 1990 e na *Documenta IX* em Kassel<sup>645</sup>, a primeira realizada após a queda do muro de Berlim, em que ficou visível no programa

---

<sup>641</sup> “Ambiente/Arte era la colonna vertebrale dell’intera esposizione che il pubblico poteva decidere come visitare a seconda dei propri interessi, ma restando sempre nell’alveo di un único argomento portante.” In: Martini, Frederica & Vittoria. *Just another Exhibition: Storie e Politiche Biennali/Histories and Politics of Biennials*. Milan: Postmedia, 2011, p. 60.

<sup>642</sup> “Com la nuova formula espositiva temática la Biennale recuperà una sua specificità e un’utilità culturale a livello internazionale. La Biennale doveva fondarsi sull’evento, ‘sulla messa a fuoco volta per volta di un punto centrale della creatività contemporânea’; soltanto in questo modo poteva avere un ruolo preciso nell’ipertrofico panorama espositivo internazionale.” In: Martini, Frederica & Vittoria. *Just another Exhibition: Storie e Politiche Biennali/Histories and Politics of Biennials*. Milan: Postmedia, 2011, p. 60.

<sup>643</sup> “So, as Julie H. Reiss has it, installation – born in the 1960s – has revived from its long slumber through the commercially driven years of the 1980s. In its first life (then known as ‘environment’ art) it had been shown in newly founded ‘alternative’ and often artist-run spaces. Installation’s renewed popularity coincided with the recession of 1989, but in its reawakened form it established itself at the heart of the art world, in museums.” In: Stallabrass, Julian. *Contemporary Art: A Very Short Introduction (Very Short Introductions)*. Oxford University Press, 2006, p. 16.

<sup>644</sup> Sobre a afirmação e popularidade da Instalação na transição para os anos 90 ver: Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p. 156: “In 1993, Installation art had reached a milestone in its short history. It had become a firmly established and flourishing genre not only in New York City, but nationally and internationally as well” e Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, 2000, p. 228.

<sup>645</sup> “Possibly most indicative of Installation art’s changing status was the selection of Jenny Holzer to represent the United States at the Venice Biennale in 1990. Holzer transformed the United States pavilion into several full-scale installations. Installation art also figured largely in the 1991–92 Carnegie International in Pittsburgh and Documenta 9 in Kassel, Germany, in 1992. For many reasons, exhibiting Installation art became commonplace for major art institutions by the beginning of the 1990s.” In: Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p. 136.

uma predileção por instalações tanto em função do número apresentado como dos locais específicos em que foram colocadas. Dentro delas é de salientar o destaque cada vez maior dado à participação de espectadores nas instalações criadas pelos artistas. Tal como refere Julie Reiss “a arte de instalação pode e, muitas vezes, oferece um potencial exclusivo para a participação e a interação do espectador.”<sup>646</sup> Esta tendência de muitos dos artistas após os anos 90 colocarem mais o seu foco na participação activa dos observadores para gerar sentido aos seus trabalhos é descrita por Nicolas Bourriaud por “arte relacional”, uma nova modalidade de arte (colaborativa) assente na sua fusão com a vida.<sup>647</sup> Dois exemplos disso, salienta Julie Reiss, foram a galardoada instalação vídeo de Doug Aitken, *Electric Earth*, criada para a Bienal de Veneza de 1999, que consistia num labirinto de salas por onde o público e a própria artista podiam deambular, encontrando-se e desencontrando-se; e a instalação de Ann Hamilton, onde a própria, ou “ocasionalmente outra pessoa, estava presente em todos os momentos, realizando tarefas repetitivas e absorventes. Por exemplo, *Mantle*, que Hamilton criou no Museu de Arte de Miami em Miami, Flórida, em 1998, incluiu uma grande pilha de 60.000 flores numa mesa.”<sup>648</sup> Dois anos antes, Christine Hill para a *documenta X* em 1997 “transformou” um armazém numa loja de roupa em segunda mão. Nos três casos a ênfase residiu na activação do observador e na incitação de uma consciência aguda no respeitante aos ambientes que ia encontrar. Ao fazerem uso da interacção humana como o seu material principal, os artistas criam uma obra conceptual transformadora das relações interpessoais entre a audiência. Alguns destes “novos” artistas da arte da instalação que surgem a partir do final dos anos 80 até aos dias de hoje são alvo de crítica em função do trabalho que desenvolvem ser considerado “teatral, imersivo ou experiencial”<sup>649</sup>. Iremos dar conta de dois desses casos que começam acima de tudo a

---

<sup>646</sup> “Installation art is now routinely exhibited and collected by major museums. Individual installations are recreated on more than one site. Exhibitions of Installation art travel from one venue to another. Despite these changes, Installation art can and often still does offer a unique potential for viewer participation and interaction.” In: Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p. 156.

<sup>647</sup> Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*. São Paulo : Martins Fontes, 2009, p. 51.

<sup>648</sup> “There are numerous innovative ways that contemporary artists have exploited this aspect of the genre, providing fertile ground for future scholarship. One prominent example is Doug Aitken’s prize-winning video installation, *Electric Earth*, created for the 1999 Venice Biennale. The installation included a maze of rooms through which the viewer could navigate. Participation can include the participation of the artist. Ann Hamilton has developed a body of Installation art in which she, or occasionally another person, is present at all times, performing repetitive and absorbing tasks. For example, *Mantle*, which Hamilton created at the Miami Art Museum in Miami, Florida, in 1998, included a great pile of 60,000 cut flowers on a table.” In: Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, p. 156.

<sup>649</sup> Bishop, Claire, *Installation Art*, London: Routledge, 2005, p. 6.

apostar numa arte-espectáculo mais voltada para o sensacionalismo, incorporando o “informe”, a “abjecção”, a “crueldade”, o “sanguinário”, o absurdo existencialista na variante *pulp*.

### 5.1. As Instalações hiper-realista de Maurizio Cattelan

O que têm em comum uma famosa figura da Walt Disney morta num lago, um dedo do meio gigante apontado ao prédio da bolsa de valores italiana, uma sanita feita em ouro a substituir uma outra de uma casa de banho pública de um museu, a escultura de várias crianças enforcadas numa árvore, Hitler ajoelhado com as mãos entrelaçadas ou o papa João Paulo II caído no chão, derrubado por um meteorito? O controverso artista Maurizio Cattelan e a pergunta pelo sentido do ser elevada até ao extremo do absurdo. Este seu gosto pela absurdidade extrema provavelmente está ligado à intenção, um dia confessada, de querer através das suas obras captar a atenção do público por mais de 30 segundos. Nascido em Pádua no ano de 1960, Maurizio Cattelan é um artista hiper-realista que começou a recorrer a uma espécie de absurdo hiper-real para realizar instalações fortemente provocativas e mediáticas. Diante da sua produção artística é quase impossível ficar-se indiferente, pois é grande a controvérsia que habitualmente gera e, afirmamos nós, de forma propositada. Em 1998, aquando de uma exposição realizada no MOMA em Nova-Iorque, a curadora Laura Hoptman descreveu Cattelan como sendo “um brincalhão e um aldrabão, um controverso e um anarquista, um destemido e uma vítima, um charlatão e um cruzado, um comediante e um actor amador.”<sup>650</sup> O hiper-realismo utilizado por Cattelan, se por um lado é a forma que o artista encontrou para lidar com aqueles que considera serem os cataclismos do mundo- o capitalismo, o fascismo, o ódio, a morte ou a religião-, é também e acima de tudo uma maneira de ganhar mediatismo no mundo da arte pondo em causa o sentido do ser. Ao contrário dos artistas performativos das décadas de 60 e 70 que recorriam a factos reais para transmitir uma mensagem sobre o absurdo da existência humana nas suas construções tragicómicas, Cattalan pega em factos reais amplamente difundidos pelos *media* e ilumina-os com raios intensos de *nonsense* para atrair o máximo de

---

<sup>650</sup>“The Italian artist Maurizio Cattelan can be described as a practical joker and a trickster, a troublemaker and an anarchist, a bully and a victim, a charlatan and a crusader, a comedian and a ham actor.” In: Hoptman, Laura, *Projects 65: Maurizio Cattelan*, Museum of Modern Art, New York, November 6 December 4, 1998.

atenção para a sua obra. O artista entende que a realidade já não é suficiente para captar a atenção do público, é preciso mais, e isso ficou patente em *Bidibidobidiboo* (1996), uma instalação que apresenta um esquilo morto sentado numa cadeira e debruçado sobre uma mesa com uma pistola colocada no chão, parecendo indicar um suicídio. Os eventuais motivos para tal acontecimento ficam entregues à subjectividade de cada um. O “choque” e a provocação resultantes são a forma que Cattelan utiliza para manipular as emoções humanas e atrair os holofotes mediáticos para as suas instalações. De entre as várias obras realizadas escolhemos algumas que mobilizam uma linguagem visual absurda ao serviço do seu absurdo hiper-realista, obras essas que fazem incluir o artista no padrão que temos vindo a referenciar como exemplificativas do absurdo existencialista *pulp*.

No final da década de 90 Cattelan elevou a fasquia do absurdo ao “aproveitar” a imagem mediática do Papa João Paulo II na instalação *A nona hora*, que exibiu no Royal Academy em Londres. Nela era possível observar uma réplica em cera do Sumo Pontífice com o ceptro papal na mão a ser derrubado por um meteorito. As interpretações possíveis são várias. Por um lado podia indicar que o autor estaria a prognosticar que a hora do Papa abandonar o cargo tinha chegado e por outro lado a obra de Cattelan poderia estar a defender que a presença desse fragmento sólido do Sistema Solar indicaria a vitória da ciência sobre a religião. A realidade é que tamanha absurdidade apresentada gerou tal mediatismo que acabou por ser vendida por 886.000 dólares na Christie’s. Anos depois, em 2004, Cattelan surge com o controverso *Crianças enforcadas* na Bienal de Arte Contemporânea de Sevilha e na Piazza XXIV Maggio em Milão. Desde a sua inauguração a discussão e a polémica não cessaram, inclusive com pedidos para que fossem removidas. As três crianças em tamanho natural, hiper-realistas, que o artista fez (a)parecer enforcadas numa árvore bem no meio de uma das mais conhecidas praças de Milão e numa Bienal altamente conceituada como a de Sevilha geraram grande impacto. Cattalan parecia não ter limites para o absurdo que expunha. Em 2008 com *Daddy, Daddy*, pega numa figura icónica da Disney – Pinóquio – e apresenta-a morta na fonte da rotunda desenhada por Frank Lloyd Wright no Museu Guggenheim. Suicídio? Crime? Acidente? Na história criada por Walt Disney, o boneco de madeira a quem cresce o nariz quando mente, depois de passar por muitas aventuras difíceis, encontra a felicidade junto da sua família; com Cattelan, Pinóquio acaba morto de cabeça para baixo numa fonte...mórbido? Talvez, se o seu criador não fosse Cattelan, cujos trabalhos são garantia de espectáculo e polémica. “L.O.V.E”, dois anos

depois, não o seria menos. Não é difícil imaginar a notoriedade e a sensação que o artista causou quando se lembrou de apresentar uma escultura *sui generis* de onze metros em frente à Bolsa de Valores italiana no Pallazo Mezzanotte. Nessa instalação o transeunte era interpelado/confrontado com uma enorme mão com o dedo do meio esticado a fazer o gesto que geralmente é tido como obsceno e insultuoso. De controvérsia em controvérsia, Cattelan chega até *Him* (2011), uma peça que lhe valeu em 2016 cerca de 17,2 milhões de dólares em Nova Iorque na Christie's. Em *Him* o artista coloca uma escultura de Adolph Hitler com feições hiper-realistas e ajoelhado como se estivesse a orar. Para provocar ainda mais o espanto e o choque o espectador é quase guiado até à figura de Hitler, através da sua silhueta de costas iluminada por um foco de luz no final de um longo corredor escuro. Isto permite que o espectador seja inicialmente atraído por essa luz intensa que deixa ver uma sombra no final do corredor. Depois, à medida que se vai aproximando começa a perceber a figura, sendo inevitáveis o choque e o espanto causados pela presença inusitada desse líder nazi, símbolo da barbárie humana. Por fim, em 2016 Cattelan reproduz uma sanita em ouro de 18k e coloca-a totalmente disponível para o visitante na casa de banho pública do Museu Guggenheim em Nova-Iorque e intitula-a *América*. Maior intimidade com uma peça de museu para um visitante seria praticamente impossível. Na *news release* do Guggenheim lia-se que “a instalação de Cattelan pode ser entendida como contrariando a transgressão artística de *Fountain* restaurando a função da obra que é partilhada.”<sup>651</sup> Cattelan sobe assim a fasquia do absurdo em relação ao *readymade Fountain* (1917) de Marcel Duchamp e gera enorme sensação.

## 5.2. “Momentos de impacto” na *Street art* de Mark Jenkins

*In the late 1980s and early 1990s, a significant shift took place from text-based art works to visually conceptual Street Art works. Wheat-pasted poster art, sticker art, stencil graffiti, sculpture, pop-up art, and street installation have become some of the widespread forms of contemporary Street Art.*<sup>652</sup>

---

<sup>651</sup> “Cattelan’s installation may be understood as countering the artistic transgression of *Fountain* by restoring the function of their shared subject.” In: <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/09/gen-press-cattelan-america-091416.pdf> (consultado em 30/01/2018).

<sup>652</sup> Lewisohn, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 2008, p.7-8.

Tal como Cattelan, Mark Jenkins é mestre em criar situações absurdas misturadas com um estilo realista de forma a apresentar momentos de impacto em cenários urbanos que desafiam o sentido do que é real e do que não o é. Com isso, o artista norte-americano (nascido em 1970), consegue o espanto, a espontaneidade e por vezes o horror de quem se depara ao virar de uma qualquer esquina com as suas esculturas “vivas”. Estas reacções desconcertantes dos transeuntes valeram-lhe a fama de macabro, chocante, situacionista no mundo da arte. Jenkins é a prova de que actualmente o absurdo existencialista apenas na sua vertente *pulp* consegue chegar às pessoas; de tal forma é assim que são já várias as vezes em que é convidado para criar instalações *pulp* que têm o condão de atrair o público para certas causas humanitárias como a Greenpeace ou a Campaign against Living Miserably (CALM). Com trabalhos expostos nas principais cidades do mundo, os cenários bizarros que constrói no espaço urbano fazem as ruas parecerem um palco do teatro absurdo, em que os transeuntes, espécie de actores, são parte interveniente com as suas reacções na encenação criada pelo artista. Na realidade, como explica Cedar Lewisohn, aos poucos as instalações urbanas mais conhecidas por *street art* têm vindo a obter o reconhecimento da comunidade artística bem como da História da Arte e das instituições de arte como é o caso de Paul DiMaggio e Becky Pettit, Victoria Rodner e Finola Kerrigan. Além de que algumas das obras actuais de artistas de rua começaram a receber atenção e reacção positivas do público.<sup>653</sup> As instalações de rua de Mark Jenkins seguem a linha da premissa maior da *street art* tal como a definiu Faile, artista popular da arte de instalação sediado em Brooklin: “têm mais a ver com a interacção com o público na rua e com as pessoas, as massas.”<sup>654</sup> Destaca-se portanto por ser uma arte que é direccionada para um grande número de pessoas e no caso de Jenkins uma arte que deve provocar polémica a partir da criação de esculturas humanas ultra-realistas caídas na densidade do mundo que se lhes revela. E são muitos os casos em que isso sucede, nomeadamente nas instalações (de rua) sem título, em que o artista cria estas figuras com forma humana, desprovidas de roupa e concebidas com uma fita adesiva transparente, polietileno e técnicas de fundição rudimentares. Um desses exemplos sucedeu com o seu “Storker Project” que começou a elaborar em 2005 na cidade de Washington, DC que basicamente era constituído pela colocação de vários “tape babies” – bebés feitos de fita transparente – ao longo da

---

<sup>653</sup> Lewisohn, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 2008, p.10.

<sup>654</sup> “Street art is more about interacting with the audience on the street and the people, the masses.” In: Lewisohn, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 2008, p.15.

cidade em locais problemáticos e absurdos (sozinhos sentados à beira de uma estrada, numa rua, dentro de um carrinho de compras ou a cair de uma árvore num jardim da cidade). A sensação gerada junto do público é notável e Jenkins regressa no ano seguinte com a série “Embed”, a qual viria a suscitar no público que a observava a dúvida sobre se aquilo que via era real. Desta vez criou modelos humanos hiper-realistas revestidos em jornal e cimento, camuflados com roupas e perucas colocados com ar ameaçador e com uma profunda angústia existencial nas esquinas das ruas, mergulhados de cabeça para baixo em lagos, no alto dos prédios, todos em situações que suscitavam um certo temor e horror para aqueles que os viam. Este tipo de instalações urbanas que têm tanto de realistas como de absurdas e que remetem para a tormenta que se sente diante da consciência inexorável da falta de sentido da existência foram multiplicadas por várias cidades de todo o mundo com as séries “The Innocent,” “The Outcasts,” “The Orphans,” “The Heartless,” e “The Maladjusted”. Neste ano, em Março de 2018, Jenkins aparece em colaboração com a CALM (Campaign Against Living Miserably) com uma parte da campanha do Projeto 84 que chocou grande parte dos londrinos. Ajudado pela sua colaboradora Sandra Fernandez, o artista colocou 84 das suas estátuas de homem em tamanho real de cara tapada no topo do edifício do canal televisivo ITV<sup>655</sup> de modo a parecerem que estavam determinadas a saltar do prédio. Vistas de longe estas estátuas pareciam ainda mais realistas e a brutalidade do impacto para quem as observava era enorme. Todo este absurdo “suicídio colectivo” tinha por detrás um *statement* forte: o suicídio é a grande causa de morte de homens com menos de 45 anos no Reino Unido e a questão é que a grande maioria das pessoas que observavam estas pessoas à beira de saltar não o sabiam. O absurdo deste acontecimento mórbido e chocante teve o efeito sensacionalista esperado<sup>656</sup>, ou seja, jornais, televisões e todas as pessoas quiseram ver com os seus próprios olhos o que estava a suceder no topo do edifício dos estúdios da ITV e mais tarde em outros lugares da cidade. O pormenor foi tal que cada uma das estátuas representava o caso de um homem que efectivamente tinha cometido suicídio e para saber a história de cada um bastava aceder ao *site* da CALM do Project 84. Lá encontraria toda a informação, com

---

<sup>655</sup> O ITV é um canal comercial televisivo Inglês com programas de muito êxito em todo o mundo como o Xfactor, o Britain's Got Talent ou I'm A Celebrity Get Me Out Of Here!.

<sup>656</sup> Sobre este acontecimento ver: Independent: <https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/itv-male-suicide-awareness-sculptures-building-roof-mental-health-project-84-calm-a8274326.html>; Washington Post: [https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?destination=%2fnews%2fworldviews%2fwp%2f2018%2f03%2f26%2f84-statues-appear-on-london-roofs-in-a-startling-suicide-awareness-campaign%2f%3f&utm\\_term=.6ba363a957ee;CNN: https://edition.cnn.com/2018/03/26/world/london-sculptures-project-84-suicide-trnd/index.html](https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?destination=%2fnews%2fworldviews%2fwp%2f2018%2f03%2f26%2f84-statues-appear-on-london-roofs-in-a-startling-suicide-awareness-campaign%2f%3f&utm_term=.6ba363a957ee;CNN: https://edition.cnn.com/2018/03/26/world/london-sculptures-project-84-suicide-trnd/index.html)

detalhe dos factos e relatos de familiares sobre o caso. Posto isto, Jenkins foi convidado a colocar estas suas instalações em outros pontos da capital inglesa, não só no topo de prédios, mas também à beira de rios.

Jenkins talvez tenha levado à risca a afirmação de Hal Foster na obra em que aborda a questão do regresso ao real, em que explicou que “o artista torna-se um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular.”<sup>657</sup> Na verdade o absurdo existencialista *pulp* que oferece em algumas das suas instalações é amplamente comunicativo, funciona quase como armadilha, como desafio...uns preferem desviar o olhar perante tal incómodo, outros revêem-se e encontram-se ali nas suas *performances* eXtremas.

## **6. O absurdo como uma ciência para caminhar entre cacos de vidro ou tentativas sensacionalistas para se ser conhecido? Até onde pode ir o absurdo na arte performativa eXtrema?**

Para certos artistas o fundamental da arte não passa por exaltar a beleza mas por gerar uma espécie de mal-estar impactante a quem a admira. Os próprios movimentos performativos na Arte Contemporânea não raras vezes carecem de técnicas precisas e colocam o seu foco na interação e na resposta do público. Nesses movimentos existem artistas que compreendem a arte como uma forma de ajuda a trilhar caminhos feitos de destroços ou de cacos resultantes do que ruiu. Entre eles, alguns preferem cortar e cortar-se nesses cacos com o intuito de expor as marcas – as cicatrizes e o sangue – daí resultantes. Para estes o absurdo torna-se estético quando provoca o estremeamento, o tremor, porque entendem que só assim serão capazes de fazer gerar uma intensa onda sensacionalista. Desta forma, para eles tudo é válido para criar controvérsia e alguns deles encontram-se na lista dos artistas mais polémicos do novo milénio. Os seus trabalhos incluem maltratar-se a si próprios, outras pessoas e animais. Iremos de seguida dar nota de alguns desses artistas e das suas obras mais mediáticas com forte teor existencialista que têm gerado muita indignação nos historiadores e críticos de arte, bem como no público que na maior parte das vezes não as entende. São o caso de Bob Flanagan e Ron Athey, artistas performativos extremos que recorrem à mutilação e à

---

<sup>657</sup> Foster, Hal, *The Return of the Real*. Cambridge, The MIT Press, 1996, p. 152.

transformação do corpo por “ideais” sado-masoquistas; Guillermo Vargas Habacuc que expõe a morte de um cão sem remorso e Santiago Serra, conhecido pelos trabalhos de vídeo-instalações controversas onde por norma contrata pessoas em situação muito precária para fazerem tudo aquilo que lhes pede para fazer, desde rapar o cabelo a serem tatuadas ou a praticar sexo.

### 6.1. Bob Flanagan: O super-absurdismo de um Super-masoquista

*In a bizarre, alternative universe kind of way, I sort of resemble Superman. Look, up in the sky, suspended by his wrists and sporting a huge erection—it's me. Yes, it's me, and most of the time I feel as though I come from another solar system. And despite my skinny physique and frail sensitivities, I possess certain powers and abilities far beyond those of so-called normal human beings.*<sup>658</sup>

Bob Flanagan, que se auto-intitula de “o Super-masoquista” é um artista performativo e poeta que no processo artístico recorre ao bizarro nomeadamente à mutilação do corpo por ideais sado-masoquistas e sensacionalistas. A arte que Flanagan produz confunde-se com a doença hereditária incurável que o perseguiu enquanto viveu: fibrose quística<sup>659</sup>. Em 1992, quando completou 40 anos – idade que poucos alcançam com esta doença –, Bob referiu que aquilo que fez com que permanecesse vivo até aí foi ter aprendido a desenvolver a habilidade de combater as doenças com doenças.<sup>660</sup> Na verdade, a sua arte confunde-se com a sua doença e provavelmente foi esta que lhe permitiu combater as dores e o sofrimento dela provenientes e viver até aos 43 anos. Segundo ele, foi através das várias formas de ritualização do sado-masoquismo que conseguiu ganhar controlo sobre o sofrimento que o atormentava. Se antes a arte servia de mediador entre o profano e o sagrado, a vida e o ritual, com Flanagan o ritual tornou-se o mediador entre a vida e a arte. As suas *performances* ritualizadas eram sempre compostas de um excessivo sofrimento que só suportava devido à sua capacidade de aguentar imensos graus de dor. A dada altura a própria doença começa a ser um motivo para promover os

---

<sup>658</sup> Juno, Andrea and Vale, V., *Bob Flanagan: Supermasochist (people series)*, New York: Published by Juno Books, 2000, p. 3.

<sup>659</sup> Doença genética que afecta vários órgãos do ser-humano. A longo prazo começa a ser sentida uma dificuldade em respirar e tosse com muco, devido a várias infecções pulmonares.

<sup>660</sup> “I was born with a genetic illness that I was supposed to succumb to at two, then ten, then twenty, and so on, but I didn't. And, in an ever ending battle not just to survive but to subdue my stubborn disease, I've learned to fight sickness with sickness.” In: Juno, Andrea and Vale, V., *Bob Flanagan: Supermasochist (people series)*, New York: Published by Juno Books, 2000, p. 3.

seus cerimoniais sado-masoquistas e para se tornar símbolo de toda uma série de movimentos que nessa altura despontavam ligados a essa prática. É a partir de finais dos anos 80 e início de 90 que começa a colaborar com a fotógrafa feminista *underground* de Los Angeles, Sheree Rose, que pouco tempo depois viria a ser a sua companheira e colaboradora em vários vídeos e *performances* ligados à sua vida pessoal, inclusivamente a íntima. A relação amorosa que assumiu bem como a arte que realizou era baseada na BDSM, ou seja, em comportamentos sexuais que incluíam a *Bondage*, a Disciplina, a Dominação, a Submissão, o Sadismo e o Masoquismo, em que fazia o papel do submisso e Rose de dominadora em tempo integral. Nesse sentido há a registar as obras *Body* (1989), *Nailed* (1989) e *Bob Flanagan's Sick* (1991). Nelas era frequente o artista pregar o seu pénis a um pedaço de madeira, apertá-lo com uma corda, cortá-lo e exibi-lo muitas vezes de forma bem ampliada a esvair-se em sangue. Muitas destas *performances* e vídeos não eram suportáveis para a maioria das pessoas que as assistiam embora fossem muitos aqueles que desejavam ver e estar presentes nas suas exposições. De facto, a imagem do horror é provavelmente uma das mais antigas com que o ser humano teve de aprender a viver e esta necessidade de presenciá-lo pode muito bem estar relacionada com um lado sado-masoquista que todos temos, mas tal como refere Alan Jones no seu “Rough guide to Horror Movies”, “explorar a noção de medo pode também ser algo revelador, já que nos podemos abrir para ficarmos com medo se soubermos que nenhum mal nos acontecerá. E é a onda de alívio depois de findo o susto que faz com que assustarmo-nos seja tão divertido”.<sup>661</sup> Talvez tenha sido este o caminho que fez Bob Flanagan, que em 1992 pôs em prática uma exposição no Museu de Arte de Santa Mónica chamada de “Visting Hours”, que viria a ter todos os condimentos do absurdo existencialista *pulp*, acabando mesmo por tornar-se a mais famosa das suas exposições e gerar uma forte sensação tanto nos especialistas de arte, como nos *media* e no público. Nesta exposição ficava visível o quanto o artista explorava de forma excessiva as suas ideias e práticas sado-masoquistas fundadas no estranhamento que sentia diante da existência e do mundo. A exposição consistia numa grande instalação apresentada numa galeria que era transformada num hospital residencial pediátrico interactivo onde a visão da morte e do prazer se misturavam. Como refere Linda

---

<sup>661</sup> “This strong emotion, one of the oldest and deepest of humankind, is what we feel when anything frightens us or promotes fear or terror. The urge to scare oneself witless might seem masochistic. But exploring the notion of fear is revealing. We can open ourselves up to being scared if we know that no harm will befall us. And it's the wave of relief once the fright is over that makes being scared so much fun.” In: Jones Alan, *Rough Guide to Horror Movies*, Rough Guides, 2005, p. 10.

Kaufman, “ Ele [Flanagan] desconstrói o conceito do museu, transforma irrevogavelmente o imaculado e inviolado espaço de arte com entulhos confusos da vida cotidiana, sexo e doença: tubos intravenosos, arrastadeiras, comida e a omnipresente garrafa de oxigênio nas proximidades.”<sup>662</sup> Esta exposição em que o sofrimento e o prazer andam de mãos juntas, terá sido a forma que o artista encontrou para homenagear todos aqueles que tal como ele se sentem estrangeiros num mundo que carece de sentido, sendo por ele descrita como “o culminar de todo o meu trabalho...ilustrando onde a fibrose quística e o S/M convergem.”<sup>663</sup> Nas paredes deste museu-hospital podia ler-se o poema “Why?”, de Flanagan, um texto feito de todos os porquês que o levaram a ser sado-masoquista. Num excerto podia ler-se:

*Porque isso é bom; porque me dá uma ereção; porque me faz vir; porque estou doente; porque havia tanta doença; porque eu digo que se FODA A DOENÇA; porque gosto da atenção; porque eu estava muito sozinho; porque eu era diferente; porque as crianças batem-me no caminho da escola; porque fui humilhado por freiras; por causa de Cristo e da crucificação; por causa de Porky Pig aprisionado, alimentado à força por alguém assustadoramente sinistro de capa preta; por causa de histórias sobre crianças penduradas pelos pulsos, queimadas no fogão, escaldadas em banheiras; por causa de "Mutiny on the Bounty"; por causa de cowboys e índios; por causa de Houdini; por causa do meu primo Cliff; por causa das fortalezas que construímos e das coisas que fizemos dentro delas; por causa do que está dentro de mim; por causa dos meus genes; por causa dos meus pais; por causa de médicos e enfermeiros; porque me amarraram no berço para que eu não me magoasse; porque eu tive tempo para pensar; porque eu tive tempo de segurar meu pênis; porque tive dores de estômago horríveis e segurava meu pênis para me sentir melhor; porque eu senti que ia morrer; porque me faz sentir invencível, porque me faz sentir triunfante; porque sou católico (...) por causa de todas as bruxas de contos de fadas, e a madrasta malvada, e as irmãs, e como a Cinderella era sexy, manchada com fuligem, condenada a uma vida de servidão; (...) porque costuma pensar que fazia parte de alguma experiência vasta e que tinha um implante no meu pênis que me forçava a fazer estas coisas e que lhes permitia a eles (quem quer que fossem) supervisionar as minhas actividades; (...) porque os meus pais amavam-me mais quando estava*

---

<sup>662</sup> “Flanagan deconstructs the cherished concept of the human by staging the elemental, alimental body. He simultaneously deconstructs the concept of the museum, irrevocably transforming the pristine, inviolate art space with the messy debris of everyday life, sex, and illness: intravenous tubes, bedpans, food, and the ubiquitous oxygen tank nearby.” In: Kauffman, Linda. *Bad Girls and Sick Boys*, Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 35.

<sup>663</sup> Junoand Vale, *Bob Flanagan: Supermasochist (people series)*, New York: Published by Juno Books, 2000, p. 66.

*em sofrimento; (...) porque nasci num mundo de sofrimento; (...) porque é um acto de coragem; (...) porque sem dor não há ganho; (...) porque magoas sempre quem amas.*<sup>664</sup>

À medida que o público ia lendo o poema ia sendo guiado para uma sala composta pela vídeo-instalação, *Video Scaffold*, de 1991, composta por um andaime de monitores em forma de cruz, semelhante à forma humana, que continha vários vídeos (de exposições anteriores) onde eram apresentadas várias partes do corpo do artista: o rosto, as mãos e os pés, o peito e o pênis a serem torturados com muito sangue à mistura num espectáculo gratuito de horror. O grau mais elevado de absurdo aos olhos dos visitantes fazia-se notar no vídeo onde o artista expõe o seu pênis. Aqui, como explica o artista numa entrevista a Vale, em primeiro lugar

*o escroto é costurado para que não se veja o pênis. Então, lentamente, você vê minhas mãos aparecerem, soltando o escroto em cerca de seis pontos. Uma coisa leva a outra; Eu faço xixi na tela (eu coloco uma folha de plexiglass na frente da lente da câmara, para parecer que estou a fazer xixi na cara do público), eu bato nas minhas bolas com um pincel, e trabalho até esse frenesi onde há um corte depois de outro em que estou a masturbar-me. Depois de 15 minutos, termina comigo a pregar a cabeça do meu pênis numa tábua.*<sup>665</sup>

Além deste “quarto” de hospital podia ver-se uma espécie de sala de espera com cadeiras, plantas e vários brinquedos misturados com sado-masoquismo onde se destacava uma versão que Flanagan fez do popular brinquedo dos anos 90 dos EUA, “O Homem Visível”, no qual a figura original com pele transparente é modificada para incluir um pênis e espermatozóides com fezes e muco a escorrer dos orifícios do boneco<sup>666</sup> e umas quantas revistas com imagens pornográficas. Numa das salas intitulada “The Gurney of Nails”, estava uma maca de metal coberta de pregos a lembrar os métodos de tortura na Idade Média. Havia também salas com raios X dos pulmões de Flanagan e numa delas estava o próprio Flanagan enfermo (já num estado

---

<sup>664</sup> Bob Flanagan – “Why”, 1995, in: *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. Realização: Kirby Dick, produção: Kirby Dick, Bob Flanagan, Sheree Rose, 1997; transcrição.

<sup>665</sup> “The “penis” monitor shows all kinds of torture, masturbating, and urinating into the screen.AJ: Describe that. BF: First of all, the scrotum is sewn up so you don't even see the penis. Then slowly you see my hands come into view, unstitching the scrotum in about six stitches. One thing leads to another; I pee into the screen (we put sheet of plexiglass in front of the camera lens, so it looks like I'm peeing into the audience's face), I whack myself in the balls with a brush, and work up to this frenzy where there's one cut after another of me masturbating. After 15 minutes it ends with me nailing the head of my pênis to a board.” In: Juno, Andrea and Vale, V., *Bob Flanagan: Supermasochist (people series)*, New York: Published by Juno Books, 2000, p. 67.

<sup>666</sup> Kauffman, Linda. *Bad Girls and Sick Boys*, Los Angeles: University of California Press, 1998, p. 21.

avançado da doença) numa cama de hospital a receber as visitas do público. Para além disto, o artista reservava para os visitantes a sua chocante obra *The Ascension*. Nela exibia-se nú e era puxado por Sheree Rose- através de cordas- de cabeça para baixo até ao tecto da sala e ali ficava suspenso como que a levitar, uma espécie de morto-vivo a planar sobre os vivos que o observavam passivos. O sensacionalismo e o sucesso da exposição foram tais que “choveram” convites para que ela se repetisse em outros locais do mundo, nomeadamente no Novo Museu de Arte Contemporânea em Nova Iorque (1994) e no Museu de Belas Artes de Boston (1995). A notoriedade e a atenção que o próprio artista declarou gostar de ter no poema “Why”, só foi verdadeiramente alcançada depois da sua morte. Depois da morte o trabalho de “Flanagan recebeu mais imprensa crítica e popular do que recebeu quando vivo... Jornais respeitadas como Artforum deram mais atenção ao seu trabalho do que antes [...] Os artigos do Artforum quase passaram a ver Flanagan como um herói outsider.”<sup>667</sup>

Todo o conteúdo existencialista, a auto-referência e o particular gosto pela Arte performativa extrema que habita na arte de Flanagan é também visível em Ron Athey, um artista norte-americano contemporâneo provavelmente ainda mais controverso que Flanagan.

## 6.2.A remissão pelo sangue em Ron Athey

*Descrever uma performance de Ron Athey é, pelo menos em parte, sensacionalizá-la. Vibradores de duas cabeças, “castração” com ajuda de grampos cirúrgicos, uma coroa de espinhos de aço, suspensão das costas por ganchos, um taco de beisebol. O sangue escorre. Mas uma sacralidade se impõe. Ritual. Exorcismo. Tabu. Transcendência. O corpo invadido. O corpo político, a homofobia, o vício. O fanatismo religioso, a identidade, a opressão. Cenas de uma vida difícil. Dor como transformação, como um caminho para um estado alterado. Ele não está necessariamente tentando chocar ninguém, mas é claro que o faz. O que você vê, como você reage, depende de suas próprias experiências. Eu vi pessoas desmaiarem e vomitarem em seus espectáculos, já vi gente chorar com reconhecimento, já vi gente ir embora. A química do corpo*

---

<sup>667</sup> “After his death, Flanagan received more critical and popular press than he received when alive. Numerous obituaries ran in newspapers across the country, especially in L.A. and New York. Respected journals like Artforum gave his work more critical attention than they had before...Artforum articles almost see Flanagan held up as na outsider hero.” In: Macdonald, Laura. “Bring the Pain: Bob Flanagan, Sheree Rose and Masochistic Art during the NEA Controversies.” *Retrospective Theses and Dissertations*, 1919-2007, 2005, p. 69-70. Accessed April 15, 2018. <https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0092123>.

do artista altera-se, a do público também. Assistindo o que não é possível assistir. Não se consegue ficar insensível. É dor real.<sup>668</sup>

Athey nasceu em 1961, quase uma década depois de Flanagan, numa família pentecostes evangélica que desde cedo lhe incutiu a ideia de que tinha nascido com o “chamamento divino” e que seria um “poderoso ministro da Igreja.”<sup>669</sup> No seu percurso religioso de infância foi-se encontrando com muitos profetas, curandeiros, místicos e salvadores da alma. Terá crescido a acreditar que era único, com poderes especiais, imaculado, predizendo a Segunda Vinda de Cristo à Terra pois teria nascido “num campo de forças de electricidade azul que crepitava à sua volta de maneira tão forte que os médicos tiveram que concordar que ele era um fenómeno inexplicável.”<sup>670</sup> Athey era filho de uma mãe que sofria de vários distúrbios mentais, era esquizofrénica, bipolar e com frequência tinha ataques epilépticos muitas vezes testemunhados por si próprio. Refere lembrar-se que numa dessas vezes a mãe “caiu através da janela da sala de jantar para o jardim das traseiras... que havia sangue e vidro por toda parte e uma pasta especialmente espessa de sangue que se formou no seu cabelo” e que tinha sido “esperto o suficiente para descobrir que o sangue estava a acumular-se e a coagular dentro da cabeça...”<sup>671</sup> Todos estes factos viriam a ser preponderantes no seu percurso artístico

---

<sup>668</sup> “To describe a performance by Ron Athey is, at least in part, to sensationalize it. Double-headed dildos, “castration” by tuck with surgical staples, a crown of steel thorns, suspension by hooks through the back, a baseball bat. Blood flows. But a sacredness infuses. Ritual. Exorcism. Taboo. Transcendence. The body invaded. The body politic. AIDS, homophobia, addiction. Religious fanaticism, identity, oppression. Scenes from a harsh life. Pain as transformation, as a way to an altered state. He's not necessarily trying to shock anyone, but of course he does. What you see, how you react, depends on your own experiences. I've seen people faint and vomit at his shows, I've seen people weep with recognition, I've seen people walk out. The artist's body chemistry changes, the audience's chemistry changes. Watching the unwatchable. You can't be jaded. It's real pain.” In: Butler, Kateri, “Ron Athey: In Extremis and in my Life”, *Los Angeles Times*, 28 January, 2007.

<sup>669</sup> “During Joyce’s pregnancy with me, her 19-year-old sister Vena prophesied that I had the calling on my life, and would become a powerful minister. They said that once out of my mother’s body, I was surrounded by a crackling blue force field. So was the sign. I was raised according to the prophecy. Throughout my early childhood, many evangelists discerned this ‘Calling’. A particularly remarkable incident happened late in the fall of 1970.” In: Athey, Ron, “Gifts of the spirit”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 42.

<sup>670</sup> “According to their narrative, I was born in a force field of blue electricity crackling around me so strong that the doctors had to remark there had been phenomena. So I was to have a unique, powerful ministry, foretelling the Second Coming of Christ, who was going to be birthed immaculately by my aunt. Having this Calling, I was treated differently to my brother and sisters.” In: Athey, Ron, “Raised in the Lord: Revelations at the Knee of Miss Velma”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 186.

<sup>671</sup> “In the worst incident I witnessed, she [the mother] leapt right through the dining room window into the back garden... I remember there being blood and glass everywhere, an especially thick paste of blood forming in her hair... Waiting for the paramedics, I asked about the thick blood coming out of her head and was told it was strawberry jam, which I didn’t believe. I was smart enough to figure out blood was

muito peculiar. O imaginário das suas *performances*, repletas de audiência em êxtase, terá presumivelmente começado com os cultos e rituais pentecostais que presenciou e participou nos quais era visto por todos como sendo o “escolhido”. Nesses cultos os seus participantes, com doenças, chagas e dores agoniantes eram levados pelos pastores pentecostais a envolverem-se em experiências espirituais extremas potenciadoras de alterações mentais e físicas, tais como rituais e danças de adoração ao espírito por forma a alcançar dons, curas e profecias. A este factor soma-se o facto de em 1986, quando completou 26 anos de idade, ter-lhe sido diagnosticado HIV. Esse momento foi particularmente marcante para Athey, pois a partir daí começou a ver-se como um “cadáver-vivo”, uma espécie de mártir escolhido por Deus para desafiar uma doença que na altura era uma autêntica sentença de morte para quem a tinha.<sup>672</sup> Será então este corpo (o seu) pós-HIV, cadáver, mártir, “escolhido”, que o artista vai fustigar, cortar, rasgar, ensanguentar até ao absurdo, sempre com uma forte carga *sado-masoquista*, (“a coroa de mártir é justamente minha”<sup>673</sup>) e num profundo êxtase: Esta carga violenta que o artista inflige a si próprio paralisa e ao mesmo tempo atrai, como explica Jennifer Doyle:

*As performances de Athey são intensas não apenas para aqueles que não se sentem à vontade com a visão (e o cheiro) do sangue. Às vezes, eles pairam sobre cenas intensamente masoquistas e destacam a intimidação enervante da agressão e do desejo. E seu público é atraído por isso.*<sup>674</sup>

A arte e o absurdo tal como temos vindo a constatar ao longo do século XX tem vindo a diversificar-se e atento a essa realidade, Athey segue a via deste último absurdo ligado à arte, referenciado nesta parte da investigação como um absurdo elevado ao excesso, o qual aplicado às *performances* que o artista realiza, consegue chocar e gerar

---

building up and coagulating inside her bouffant, and found an exit point through the top.” In: Athey, Ron, “Gifts of the spirit”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 47-48.

<sup>672</sup> A segunda década de 80 é o momento em que a paranoia sobre o HIV atinge o seu auge, são muitas as figuras mediáticas que ficam a saber que adquiriram a doença e que passado pouco tempo morrem.

<sup>673</sup> “He [Athey] manifests the latter using criss-crossed needles and acrylic thread, reclaiming the image now that ‘the martyr’s crown is rightly mine’, as a body overcome by plague.” In: Johnson, Dominic, “Does a bloody towel represent the ideals of the american people?”: Ron Athey and the culture wars” in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 67.

<sup>674</sup> “Athey’s performances are intense not only for those uneasy with the sight (and smell) of blood. They sometimes hover over intensely masochistic scenes and foreground the unnerving intimacy of aggression and desire. And his audiences are drawn to that.” In: Doyle, Jennifer, *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2013, p. xvi.

todo um encadeamento sensacional (algo que como vimos se habituou a viver desde a infância). Além disso, como já foi referido para Bob Flanagan, também aqui Athey vai centrar as suas obras macabras na sua identidade que é revelada pelo seu corpo. As *performances* que realiza surgem ligadas à permanente reinvenção do seu “corpo-cadáver” numa expressão artística fundamentalmente visual. Athey encontra no corpo o local da maior contemporaneidade, o ponto preciso de todas as vanguardas e extravagâncias, a tela onde são expostas as feridas, a carne, a dor e o sangue. Ao contrário de Sterlac, para quem o corpo contemporâneo é obsoleto, Athey aproxima-se de Foucault, para quem “a alma é a prisão do corpo.”<sup>675</sup> Para o artista o sangue será mesmo o denominador comum de todas as suas *performances*, a sua obsessão, tal como o próprio afirma em diversas ocasiões quando explica a concepção dos seus trabalhos:

[Em] ‘*Previous to that dream*,’ conta Athey, “*eu vivia obsecado por sangue*”: *estigmas religiosos, o fardo da profecia, o dom de línguas, uma coroa de espinhos*.<sup>676</sup>

*O mais raro e menos falado milagre era o stigmata, onde o escolhido sangraria espontaneamente das mesmas partes do corpo que Cristo sangrou. Como os únicos dois exemplos vivos com estigmas eram mulheres, parecia haver alguma indicação de que as mulheres estavam mais abertas a receber esse presente divino, mas eu acreditava de todo o coração que me poderia ser dado.*<sup>677</sup>

É preso a este pensamento que Athey vai partir para uma certa gratuitidade nas suas *performances*: muito sangue, sangramentos, tatuagens em todo o corpo, rituais de cicatrização, tortura erótica, todo um excesso que torna quase impossível não ver aqui uma busca exagerada de puro sensacionalismo elevando ao extremo do absurdo todas estas práticas.

---

<sup>675</sup> Foucault, Michel, *Vigiar e Punir*, Petrópolis: Editora Vozes, 1987, p. 33.

<sup>676</sup> “[In] ‘*Previous to that dream*,’ Athey recounts, ‘I had dwelled in blood obsession’: religious stigmata, the burden of prophecy, the gift of tongues, a crowns of thorns.” In: Johnson, Dominic, “‘Does a bloody towel represent the ideals of the american people?’: Ron Athey and the culture wars” in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 67.

<sup>677</sup> “...The rarest and least talked about miracle was stigmata, wherein the gifted would spontaneously bleed from the same parts of the body that Christ bled. Because the only two living examples with stigmata were women, there seemed to be some indication that women were more open to receiving the gift, but I believed with all my heart it could be given to me.” In: Athey, Ron, “Gifts of the spirit”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 42.

*Porquê o maldito banho de sangue? A merda? O vômito? Tudo realizado num palco bem iluminado para que, enquanto estilizado, nenhum detalhe seja perdido. Eu quero um público para testemunhar. Talvez eles me julguem danificado, mas quem não é? Eu quero isso para ser ouvido: que eu fui criado no reino de Deus, canalizei espíritos de uma maneira não cristã, e fui caminhando ousando ser um ateu místico. Na minha destruição, mal sobrevivi ao vício das drogas, depois recuperei e tornei-me "inocente", como uma criança ferida. E então com delicadeza, agressivamente presente.*<sup>678</sup>

A partir dos anos 90 a sua inspiração iconográfica é a imagem das pinturas clássicas de São Sebastião, nomeadamente as que retratam o seu martírio, onde surge perfurado e ensanguentado por flechas. É baseado na imagem desse grande santo que vai sustentar a maior parte dos seus trabalhos, nomeadamente a tão famosa quanto sangrenta “triologia da Tortura” que realizou ao longo dos anos 90 e o mais recente *Incorruptible Flesh: Messianic Remains* (2013), *performances* que escolhemos para ilustrar o seu *corpus* artístico composto por várias obras como: *Solar Anus* e *Sebastian Suspended* (ambos de 1999) ou a série *Self-Obliteration* (2008 – 11).

A “Triologia da Tortura” é composta por três *performances* de longa duração: *Martyrs & Saints* (1992–93), *Four Scenes In A Harsh Life* (1993–96) e *Deliverance* (1995) e nela é possível descortinar toda uma estética repleta de técnicas da indústria do espectáculo que estava a virar-se para um novo nicho de mercado povoado pela BDSM e pela cultura *queer*, mercado esse que tinha sido aberto devido aos estragos causados pela AIDS entre 1981 e 1995. Na altura de *Martyrs & Saints*, Athey lembra: “a AIDS destruiu o meu mundo, então, como seguir em frente? E como lidar com minha própria doença? Essas perguntas impossíveis foram canalizadas para o desenvolvimento de imagens e rituais impressionantes nas suas *performances*.”<sup>679</sup>

---

<sup>678</sup> “Why the fucking bloodbath? The shit? The vomit? All performed on a well-lit stage so that, while stylized, no details will be missed. I want a public to bear witness. Perhaps they judge me as damaged, but who isn’t? I want it to be heard: that I was raised in the realm of God, channelled spirits in an un-Christian-like manner, and walked away daring to be a mystical atheist. In my destruction, I barely survived drug addiction, then recovered and became ‘innocent’, like an injured child. And then with finesse, aggressively present.” In: Athey, Ron, “Deliverance: The ‘Torture Trilogy’ in retrospect” in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 101.

<sup>679</sup> “Athey recalls his own sadness at the deaths of his friends, at a time when weekly funerals were common, and he might have had five friends in hospital at any one time. He remembers: ‘If I look through my personal photographs from that era, and see a table full of people, a small percentage of them are still alive. AIDS destroyed my world, so, how to go forward? And how to reckon with my own sickness?’ These impossible questions were channelled into the development of striking images and rituals in his *performances*.” In: Johnson, Dominic, “Introduction: Towards a moral and just psychopathology”,

*Martyrs & Saints* realizado em Novembro de 1992 em Los Angeles (depois em Nova York, Chicago e Europa) foi a primeira grande *performance* de Athey: duas noites, acompanhadas de uma exposição de retratos do artista tiradas pelo fotógrafo Elyse Regehr. O *poster* publicitário de rua anunciava o que se passaria dentro de portas: o "uso de técnicas pesadas de S / M e grande drama para ilustrar o martírio dos dias modernos". Estava assim criado o cenário para o eXcesso de quem estava disposto a entrar e a assistir ao espectáculo e provavelmente no seu final a maior parte do público era unânime em considerar que tinha acabado de testemunhar a experiência mais bizarra e excêntrica de todas as que tinha vivido até ao momento. Os que conseguiram "sobreviver" para contar o que viram e tiveram sentido uma onda de excitação, muito provavelmente quiseram regressar no dia seguinte para presenciar e sentir tudo de novo. O mesmo pode-se aplicar à totalidade das *performances* extremas de Athey. Alfred Hitchcock uma vez terá dito que o objectivo nos filmes de *suspense* que realizava era sempre fazer o público sofrer o máximo possível. E o sofrimento de Athey e do público era garantido... *Martyrs & Saints*, bem como as restantes duas obras da Triologia têm os elementos necessários para chocar e provocar sensação: o enredo, o cenário e a peça fundamental, a estrela, o "escolhido" –Athey. No início, encontramos o *performer* e amigo Stosh Fila, conhecido como Pigpen, sentado, nú, de lábios costurados numa pirâmide de madeira e um pouco depois, numa espécie de ritual, Athey derrama o seu sangue através de uma seringa hipodérmica nos lábios costurados de Pigpen. Numa outra parte somos colocados em frente de um hospital repleto de luz. Em palco encontram-se "doentes" em estado agonizante, alguns em macas, outros em cadeiras de rodas, outros a arrastarem-se, todos humilhados/sodomizados bem à nossa frente por enfermeiras, seja através de penetrações anais, seja fustigados por seringas que fazem o sangue emergir em extensa quantidade. Athey descreve *Martyrs & Saints*, como "um lamento irritado para aqueles que foram derrotados pela AIDS, interpretado por um elenco de sobreviventes no auge dos anos de peste."<sup>680</sup> Na última cena do espectáculo o *performer* leva o absurdo ao eXtremo na sua figura de super-estrela: encena o martírio de São Sebastião amarrado a uma estaca de madeira. Aí é chicoteado,

---

in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 26.

<sup>680</sup> "Athey describes *Martyrs & Saints* as an angry lament for those lost to AIDS, played out with a cast of survivors at the height of the plague years." In: Johnson, Dominic, "Introduction: Towards a moral and just psychopathology", in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 25.

é-lhe colocada uma coroa de espinhos e são-lhe atiradas flechas, deixando-o no final exangue e prostrado no chão.

*Four Scenes in A Harsh Life*, a segunda parte da Triologia é novamente “sobre poder e desejo, dor e prazer. Tem a poética da arte em sangue praticada à sombra da pandemia da aids.”<sup>681</sup> Desta feita abre com Pigpen a ser lavado no sangue por Athey que faz o papel de um curandeiro evangélico. Numa outra parte da denominada “Suicide Bed”, Athey volta a picar-se várias vezes por seringas hipodérmicas ao longo do seu braço esquerdo e na cabeça, para atingir visíveis e audíveis níveis extremos de dor e êxtase.

A última parte da “Triologia da Tortura”, *Deliverance*, apresenta sempre em cenários hiperbolizados de demência e absurdo, “tentativas de "cirurgia psíquica" e outras tentativas fracassadas de cura física e psíquica; representações de actos sexuais castrados; comentários sobre o fascínio da pulsão de morte; e a ameaça da "superinfecção" do HIV.”<sup>682</sup> Uma das partes mais marcantes do espectáculo sucede quando Athey (enquanto lê um texto *nonsense*) e o seu amigo *performer* Brian ‘Baby Brian’ Murphy, castrados com 'stacks' cirúrgicos, vão-se penetrando analmente com um vibrador de duas pontas.<sup>683</sup> No final o vibrador é cortado por tesouras, separando o casal, e é arremessado para a plateia. Como explica Airick Heater na *review* sobre *Deliverance* na “H Magazine” em 1996, esta parte termina com “Ron a atirar o brinquedo escorregadio para a plateia (...) foi um dos shows mais espetaculares que presenciamos desde que estivemos na Europa.”<sup>684</sup> No final de *Deliverance*, Athey e os seus companheiros acabam enterrados vivos. Se o grau de absurdo e extremo, gerador de um profundo choque e sensacionalismo for medido pelo número de vezes que um grito espontâneo escapa dos lábios do público, as *performances* de Athey estão no topo.

---

<sup>681</sup> “Four Scenes in a Harsh Life is about power and desire, pain and pleasure. It has the blood-and-esh poetics of art practiced in the shadow of the AIDS pandemic.” In: Doyle, Jennifer, *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2013, p. xvi.

<sup>682</sup> “The final part of the ‘Torture Trilogy’, *Deliverance*, explicitly explores these themes, through scenes that involve attempts at ‘psychic surgery’ and other failed attempts at physical and psychic healing; representations of neutered sex acts; commentaries on the allure of the death drive; and the threat of HIV ‘super-infection’.” In: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 30.

<sup>683</sup> Na performance *A Day and Night* no cinema Rex em Roterdão, realizada anos mais tarde, num cenário de cabaret, Ron e Brian voltam a fazer esta cena da dupla penetração enquanto o primeiro lia um texto no seu laptop.

<sup>684</sup> “Take the following account of a performance of excerpts from *Deliverance* in 1996 in San Francisco... The performance ended with Ron throwing the slippery toy into the audience. This was one of the most spectacular shows we’ve witnessed since we were in Europe.” P. 124 Doyle, Jennifer, “Sex with Ron”, In: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 124.

A busca do eXtremo por parte de Athey não tem fim, como o testemunha o seu último trabalho, *Incorruptible Flesh (Messianic Remains)* de 2013, uma espécie de espectáculo extático que o artista faz regressar após ter iniciado a série em 1997 nas cidades de Glasgow e Ljubljana com *Incorruptible Flesh (work in progress)*. Esta sequência de *performances* de sangue e sexo completam-se com *Incorruptible Flesh (Dissociative Sparkle)* em 2006, novamente em Glasgow e depois em Nova Iorque e no ano seguinte com *Incorruptible Flesh (Perpetual Wound)*, em Londres e Birmingham. No seu conjunto é possível depararmo-nos com este homem-ícone coberto de tatuagens com uma lágrima desenhada sob os olhos de ar pálido e magnético a cortar-se em vidro, com feridas profundas no corpo, o cheiro a sangue, a asfixiar com a cabeça mergulhada em água, tudo isto e muito mais mesclado com sexo e erotismo. Neste quarto trabalho da série performativa, *Incorruptible Flesh (Messianic Remains)*, Athey vai ainda hiperbolizar mais o seu corpo-cadáver pós-HIV contribuindo assim para uma ainda maior mitificação da sua imagem. Lyn Gardner, no artigo que escreveu para o “The Guardian” em 2014 classificou a *performance* de “Brilhante, surreal, estranha.”<sup>685</sup> Dividido em duas partes, a interacção com o público é agora mais acentuada. Na abertura da primeira, Athey (em versão Faraó egípcio), preso na armação de uma cama metálica com ganchos na cara e com um bastão no ânus, convida elementos da plateia a ungirem o seu corpo com uma substância branca. Depois, como se tivesse ressuscitado, levanta-se e começa a dançar numa espécie de ritual fúnebre numa invocação daqueles que morreram tal como a *drag queen* Dragine Flamingos e entrega textos subversivos e chocantes ao público, onde o que ressalta é o desmoronamento do mundo diante da gramática sangrenta da existência. Como sublinha Catherine Gund, nas *performances* de Athey, “ (...) o nosso desespero é compartilhado por toda a nossa geração de ‘outsiders’ – os loucos, os *queers*, os viciados, os fora da lei sexuais, os artistas, os doentes. Ron está sempre a cruzar a linha. E eu Volto-me para a sua paixão, a sua sensualidade, o seu sensacionalismo (...) a promessa de nenhum amanhã.”<sup>686</sup>

---

<sup>685</sup> Gardner, Lyn “Incorruptible Flesh: Messianic Remains review – a theatrical resurrection”, *The Guardian*, 2 June, 2014. <https://www.theguardian.com/stage/2014/jun/02/ron-athey-incorruptible-flesh-messianic-remains-review>

<sup>686</sup> “...Our desperation is shared by our entire generation of outsiders – the freaks, the queers, the junkies, the sexual outlaws, the artists, the ailing. And Ron is always crossing the line. I turn to him. I turn to his passion, his sensuality, his sensationalism; his ability to make the present riper than the future, more important than the absoluteness of the end, the promise of no tomorrows.” In: Gund, Catherine, “There are many ways to say hallelujah!”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013, p. 56.

### 6.3.O choque pelo choque ou o absurdo em nome da arte: Guillermo Vargas “Habacuc”/Oleg Kulik/Santiago Serra

*O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens*<sup>687</sup>

Guillermo Vargas “Habacuc” é um *performer* e instalador de arte costa-riquenho nascido em 1975 que ficou internacionalmente conhecido pelo sensacionalismo que gerou a sua instalação *Exposition #1* em 2007. Exibida na Galeria Codice em Manágua na Nicarágua, a exposição consistia em apresentar um cão doente recolhido nas ruas de Manágua, com ar desnutrido, amarrado a uma parede por uma estrutura de arame, aparentemente com o sentido de o deixar morrer. Tudo isso em nome da arte. No seu todo a instalação é assim descrita por Kency Cornejo, professora de História da Arte Contemporânea da América Latina com vários artigos publicados sobre diversos temas da arte da América Central:

*A construção cuidadosa da instalação de Habacuc consistia dos seguintes elementos simbólicos: 1) o som de um hino sandinista tocado ao contrário; 2) um queimador de incenso, queimando 175 pedras de crack e uma onça de canábis; 3) um cão doente das ruas, amarrado a uma pequena coleira dentro da galeria; 4) instruções para não alimentar ou libertar o cão que o artista nomeou “Natividad”; 5) o texto “eres lo que lees” escrito na parede da galeria em ração seca; 6) e reacções à exposição que se acumulou (de sistemas de comunicação dos media, incluindo televisão, jornais, blogs na Internet, telemóveis, mensagens de texto, YouTube, etc) durante a instalação de três dias.*<sup>688</sup>

A indignação, o choque e o sensacionalismo foram enormes perante a crueldade da exposição. Muitos consideraram que usar um animal vivo para o entretenimento do público e promoção do próprio artista era completamente absurdo, não tinha qualquer

---

<sup>687</sup> Debord, Guy. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa, Edições Antipáticas, 2005, p. 9.

<sup>688</sup> “Habacuc’s careful construction of his installation consisted of the following symbolic elements: 1) the sound of a Sandinista hymn played in reverse; 2) an incense burner, burning 175 rocks of crack cocaine and an ounce of marijuana; 3) a sick dog from the streets, tied to a short leash inside the gallery; 4) instructions not to feed or free the dog that the artist named “Natividad”; 5) the text “eres lo que lees” written on the gallery wall in dry dog food; 6) and responses to the exhibition that accumulated (from mass media communications systems, including television, newspapers, Internet blogs, cell phones, texting, YouTube, etc) during the three-day installation.” In: Cornejo, Kency, “No Text without Context: Habacuc Guillermo Vargas’s Exposition #1” In: *Akademia Sztuka Pieknych w Gdansk*, nr. 10, 2014, p. 53.

sentido. Não faltaram críticas de organizações de defesa dos animais e de jornais e revistas nacionais e internacionais consagradas assim que se espalharam na internet várias imagens/fotografias da instalação e que se noticiou que não se sabia do paradeiro da cadela no segundo dia da exposição, uma vez que ela havia desaparecido.<sup>689</sup> Guillermo Vargas também contribuiu muito para este crescente aumento de críticas, rumores e sensacionalismos. Além de sempre se ter recusado a comentar o desaparecimento do animal, fez questão de destacar de forma provocativa que durante o tempo da exposição nunca ninguém o tentou libertar ou alimentar, nem ninguém chamou as autoridades. Na altura, houve mesmo uma campanha ligada à sociedade protectora dos animais que visava impedi-lo de participar na Bienal Centro-americana de 2008 nas Honduras. Depois de analisadas as mais de duas milhões de assinaturas obtidas, constatou-se que na lista estava também incluída a do próprio artista. A proprietária da galeria, Juanita Bermudez, ainda tentou amenizar a situação, explicando que a cadela tinha sido tratada e alimentada regularmente pelo artista e que apenas era mantida em cativeiro durante as horas em que a exposição estava aberta.<sup>690</sup> A realidade é que a exposição pensada por Habacuc remete para um acontecimento ocorrido em 11 Novembro de 2005 em Cartago que foi amplamente difundido pela imprensa local. Nesse dia, Natividad Canda, um mendigo que foi violentamente morto por dois rottweiler (mais de cem vezes mordido) sem que a polícia ou os bombeiros, por motivos desconhecidos, que assistiram a tudo, nada fizessem. As semelhanças com a exposição são evidentes e não se ficam apenas pelo nome dado ao cão. Em ambos os casos, diante de um número bastante considerável de espectadores que assistiram quer à degradação do cão, quer do toxicodependente, a qual durou até que as mortes se consumassem, não se vislumbrou qualquer tipo de acção. Esta só começou a ocorrer após o mediatismo dado pelos *media* à exposição. Só quando esse filtro aconteceu é que vários grupos começaram a manifestar-se contra. Somos de facto o que lemos, como Habacuc escreveu nas paredes da galeria, pois acreditamos constantemente na informação que os *media* veiculam e vivemos ajustados à apresentação sensacionalista que fazem da realidade. De qualquer forma com a exposição grotesca que apresentou o artista conseguiu propositadamente chocar o público de duas formas: uma por aquilo que

---

<sup>689</sup><https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/mar/30/art.spain;>

[http://www.dailymail.co.uk/news/article-561815/The-artist-whos-leaving-dog-starve-art.html.](http://www.dailymail.co.uk/news/article-561815/The-artist-whos-leaving-dog-starve-art.html)

<sup>690</sup> Fiengo, Sergio Villena, *El Perro Está Más Vivio Que Nunca: Arte, Infamia Y Contracultura En La Aldea Global*. San Jose, Costa Rica: Editorial Arlekin, 2011, p. 120.

presenciaram, outra por aquilo que não foram capazes de fazer, perante tamanho absurdo, no sentido de salvar Natividade (toxicodependente ou cão).

#### 6.4. Oleg Kulic: A existência animal de um artista

*I wanted to turn into a sort of new Diogenes, a dog-philosopher*<sup>691</sup>

Ao contrário de Vargas, que choca ensaiando a morte de um cão, Oleg Kulic, artista russo nascido em 1961, dá vida ao animal que habita em si. Nas suas *performances*, aparece nú, *de quatro*, a latir e a morder quem o encara. Alegando motivos políticos e vontade de revelar verdades profundamente preocupantes sobre a natureza humana, o *performer* parte para a realização de exposições nada convencionais e com forte pendor absurdo, que causam enorme escândalo. A sua série “homem-cão” que começou nos anos 90 e se estendeu ao novo milénio é a sua obra mais absurda e sensacionalista sob o ponto de vista existencial. Nela o artista assume ao eXtremo a figura, os jeitos, o modo de estar e de “ser” de um cão. A sua popularidade tem crescido de tal maneira que em 2017 inspirou uma cena no galaradoado filme *the square*<sup>692</sup>, de Ruben Östlund. A primeira *performance* da série “homem-cão” realizou-se em 1994 na entrada de uma galeria em Moscovo. Transformado num *Mad Dog*, nú, com uma coleira e a latir, o artista fazia frente e chegou mesmo a morder quem se aproximava e não respeitava o sinal de perigo que ali era exibido. O acontecimento que gerou foi tão perturbador que houve momentos em que o trânsito teve de ser interrompido. No ano seguinte apareceu de novo com o mesmo número em *Reservoir Dog*, a atacar e a amedrontar quem queria entrar na exposição internacional no Kunsthaus em Zurique e num acto que passou a ser recorrente passou a noite na prisão. A estrada para a celebridade começava a abrir-se para Kulik. Com a estrada para a celebridade a abrir-se, Kulik, em 1996, apresenta, a convite do projecto colectivo Interpol, *Dog House*. Numa sala enorme onde é possível ouvir gritos estridentes e batiques de bateria por parte do artista Alexander Berner, o “homem-cão” pôde agora ser visitado na sua “casa”: um canil construído para o artista viver durante uns dias. Mais uma vez Kulik morde um visitante que novamente não prestou atenção ao cartaz de entrada que dizia “perigoso”. A polícia sueca acabou por

---

<sup>691</sup> Kulik, Oleg, “Armadillo for your show.” In *Live: Art and Performance*, edited by Adrian Heathfield, London: Tate Publishing, 2004, p. 56.

<sup>692</sup> Palma de Ouro em 2017 e nomeado para o Óscar de melhor filme estrangeiro em Hollywood.

intervir separando-o da vítima que tudo tentava fazer para se libertar do “animal raivoso”. Todo este aparato granjeou-lhe ainda mais mediatismo, de tal modo que esta última actuação serviu de mote para o trabalho que levou a cabo no ano seguinte em Nova Iorque com o nome *I Bite America and America Bites Me*. O título remete imediatamente para *I Like America and America Likes Me*, a célebre *performance* realizada por Joseph Beuys em 1974 na Galeria Rene Block, também na cidade de Nova Iorque. Aqui, Beuys dispôs-se a viver durante três dias com um coioote. Kulik, não divide o espaço com outro animal e decide viver como homem-cão numa espécie de jaula com janelas construída na Galeria Deitch Projects. O artista podia ser observado pelos visitantes ou então estes podiam optar por entrar para o ver mais de perto desde que levassem protecções adequadas para o efeito.<sup>693</sup>

Em 2010 surge aquela que é a última *performance* da série. Conhecedor do impacto que o conjunto destas obras provocaram no público e nos críticos da arte, *Dog Hotel*, ao contrário de todo o conjunto de apresentações, não conta com a presença física de Kulik, mas com várias televisões empilhadas com imagens suas a mimetizar vários cães a ladrar aflitivamente em locais degradantes e miseráveis numa sala/corredor escura. Na realidade, o artista já não precisava de aparecer, a obra em si tinha ganhado tal notoriedade e impacto que a sua presença já não era condição necessária...a obra já falava por si...

Se observar um ser humano a personificar um cão de forma tão real é imensamente perturbador então que dizer de Santiago Sierra, que nas suas *performances* deixa a nú o absurdo das coisas e da existência humana ao contratar indivíduos para se masturbarem ou fazerem sexo ou mesmo remunerando alguns dos seus participantes com doses de heroína para realizarem actos do quotidiano?

---

<sup>693</sup>Para ver partes da *performance* ao vivo: USA-Dog Performance: <https://www.youtube.com/watch?v=5LGZgxGIOsU>

## 6.5. Santiago Sierra: A ausência radical de sentido

*Uma obra de arte é uma mercadoria governada por leis idênticas a qualquer outra. Naturalmente tem algumas particularidades, é um objeto de luxo.*<sup>694</sup>

Santiago Sierra, espanhol nascido em 1966, é um dos artistas mais conhecidos internacionalmente devido às actuações eXtremas que realiza sempre com um forte pendor provocador e sensacionalista. Começou o seu percurso artístico em espaços alternativos na cidade de Madrid e depois seguiu, diríamos, quase para todo o mundo, dando um particular destaque aos países da América latina – desde 1996 fixou residência no México –. Os seus projectos artísticos são alvo de controvérsia. Se por um lado nas suas obras o artista aborda a estrutura social do trabalho de forma crítica e faz uma caricatura do sistema capitalista, admitindo que “as estratégias artísticas são sublimações da ordem política”<sup>695</sup>, por outro lado fá-lo também à custa daqueles que chama de “vítimas do sistema – os pobres e os desfavorecidos. Isto não é novidade no mundo artístico, mas o que escandaliza em Sierra é o uso que faz das pessoas nas suas *performances*, fazendo com que estas pareçam ser meros objectos, expondo-as publicamente tanto a nível moral como físico, induzindo-as a práticas chocantes aparentemente inúteis e de duvidoso pendor artístico, existencial e moral, a troco de dinheiro ou de doses de heroína. Sobre isto o autor refere:

*... essa ausência de moral é uma das bases do meu trabalho. Longe de qualquer final feliz para esclarecer a posição do autor, o trabalho goza de maior força, precisamente porque nada resolve e obriga o espectador a se posicionar sozinho, sem modelos.*<sup>696</sup>

O próprio Sierra lembra que no momento em que observamos uma obra de arte não devemos apelar à nossa intelectualidade, nem contar com muitas páginas para a explicar, temos apenas “um momento, que deve ser retumbante e forte. Forte o suficiente para ativar um sentimento por trás do qual qualquer reflexo pode vir. Então,

---

<sup>694</sup>“Una obra de arte es una mercancía regida por leyes idénticas a cualquier otra. Naturalmente tiene algunas particularidades, es un objeto de lujo.” In: Albarrán, Juan & Javier Sanmartin, Francisco (eds.). Espanol. *Santiago Sierra. Interviews*, Editorial Pepitas de Calabaza, Logrono, 2016, p.26.

<sup>695</sup>Juan & Javier Sanmartin, Francisco (eds.). Espanol. *Santiago Sierra. Interviews*, Editorial Pepitas de Calabaza, Logrono, 2016, p. 78.

<sup>696</sup> Albarrán, Juan & Javier Sanmartin, Francisco (eds.). Espanol. *Santiago Sierra. Interviews*, Editorial Pepitas de Calabaza, Logrono, 2016, p. 77-78.

não desistir de uma estética de choque, colocando na mesa sentimentos contraditórios, é o caminho ideal para atingir o público.”<sup>697</sup>

Sierra começou a ganhar notoriedade a partir de 1999 com *465 personas remuneradas* (México), em que a concretização do objectivo passava por pagar a 465 pessoas para estarem três horas em pé e de joelhos numa sala durante o dia da organização do evento. O absurdo e a polémica foram tais que Sierra decidiu começar a sua série de “pessoas remuneradas para...” Nesse largo conjunto de apresentações em que o artista segue a premissa “o espaço da arte é um espaço de poder e de trabalho”<sup>698</sup>, Em regra Sierra paga a um grupo de pessoas, que de uma maneira geral são previamente seleccionadas entre grupos sociais marginais e desfavorecidos para participarem nas suas *performances*, por mais inúteis que estas possam parecer. O artista chegou a remunerar pessoas para segurarem a parede de uma galeria ao longo de cinco dias (1999), para permanecerem no interior de caixas de cartão (1999), para se deixarem tatuar (1999) e até mesmo para tingirem o cabelo de loiro (Bienal de Veneza, 2001). Entre várias actuações salientamos pela intensa camada de absurdo *pulp* de que estão revestidas, quatro *performances*: *10 personas remuneradas para masturbarse* (Havana, Cuba, 2000) e *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados com una dosis cada uno* (São José, Porto Rico, 2000); *Los penetrados* (Terrassa, Espanha, 2008) e *10€* (Milão, Itália, 2017). Nas duas primeiras, Sierra contrata dez pessoas para se masturbarem separadamente em cada uma das suas casas em frente a uma câmara de vídeo por 20 dólares e contrata dois viciados em heroína que vagueavam na zona turística de São José em Porto Rico para lhes raspar uma linha de 10 polegadas na cabeça, pagando-lhes uma dose de heroína. *Los penetrados* é um vídeo silencioso de 45 minutos dividido em 8 actos nos quais é possível observar várias combinações possíveis (hétero-homo-racial) de penetração anal entre homens e mulheres, numa sala espelhada com 10 cobertores geometricamente arrançados. E finalmente em 2017, com *10€*, Sierra convoca centenas

---

<sup>697</sup>“Quiero recordar que el arte, apesar de que ha habido intentos de intelectualización muy persistentes, siempre apela a lo sensible y las obras tienen que estar leyéndose con los sentidos, puesto que no disponen de trescientas páginas ni de veinte capítulos para explicarse. Sólo se tiene un instante, así que debe de ser rotundo y contundente. Fuerte como para activar un sentimiento detrás del cual venga cualquier reflexión. Con lo cual el no renunciar a una estética de shock, el poner sobre la mesa sentimientos encontrados, me parece la forma ideal de llegar al público.” In: Albarrán, Juan & Javier Sanmartín, Francisco (eds.). Espanol. *Santiago Sierra. Interviews*, Editorial Pepitas de Calabaza, Logrono, 2016, p. 124.

<sup>698</sup>“El espacio de arte es un espacio de poder o de trabajo.” In: Albarrán, Juan & Javier Sanmartín, Francisco (eds.). Espanol. *Santiago Sierra. Interviews*, Editorial Pepitas de Calabaza, Logrono, 2016, p.12.

de pessoas para aparecerem às portas do Padrão de Arte Contemporânea de Milão para receberem 10 euros. O resultado obtido de formar uma longa fila humana foi conseguido. Em todas estas obras é exposta de forma eXtremamente crua a trágica facticidade da pobre condição humana.

### **Considerações finais**

*O século XX pode, em retrospectiva, ser descrito como o lugar conflituante de sucessivas ondas de vanguarda que testemunham a presença de um único unificador, a preocupação generalizada com o absurdo.*<sup>699</sup>

Aquilo que se pretendeu nesta investigação, que teve o seu princípio em 2013, não foi catalogar nem analisar todas as obras e artistas a partir do início do século XX que de algum modo se possam ter relacionado com o absurdo existencialista. O objectivo da extensa análise de obras, artistas, movimentos e técnicas foi estabelecer tipologias (com exemplos de particular relevo) que pudessem abrir portas para a continuidade do estudo das manifestações do absurdo da condição humana, principalmente das suas relações com o mundo da arte. Mesmo tendo a noção de que a discussão continua em aberto, cremos que este estudo demonstra a relevância que o absurdo da existência teve e tem na arte do século XX e XXI. Nesse sentido acompanhámos a sua emergência, afirmação e início de dissolução no domínio da arte. No percurso realizado tentámos que as limitações, as incertezas e as várias perplexidades encontradas não impedissem a reflexão, muito pelo contrário, acreditámos que acabaram por ser parte integrante e substantiva da nossa própria ponderação. Sem ter a intenção de retomar cada um dos principais aspectos abordados ao longo das quase 300 páginas da tese, cabe referir que embarcámos nesta *aventura* com um conjunto de *passageiros* centrais, que na realidade são o núcleo da reflexão desta tese, a saber: Camus, Sartre, Hobsbawn e Agamben, que depois fizemos acompanhar de muitos outros que souberam lidar com a inevitabilidade

---

<sup>699</sup> “The twentieth century might, with hindsight, be described as the conflicting site of successive avant-garde waves that bear witness to the presence of a single unifying, pervasive concern with the Absurd”. In: Fotiade, Ramona. *Conceptions of the absurd: From the Surrealism to the Existential thought of Chestov and Fondane*. Oxford: Legenda, 2001, p.1.

de sermos seres-para-a-morte. O cais de partida foi o início do século XX, o de chegada, o momento em que hoje nos encontramos.

Em três capítulos (compostos cada um por vários sub-capítulos), fomos analisando a forma como o absurdo da existência se metamorfoseou nas diversas práticas artísticas dos seus autores. Neste percurso conturbado, recheado de força expressionista, tivemos sempre presente nesta investigação a noção de contemporaneidade de Agamben. No entender do filósofo um pensador é contemporâneo quando não está totalmente no seu tempo, quando trava uma relação anacrónica e desfasada com o tempo e por isso mesmo consegue manter um olhar crítico capaz de ver através da escuridão. No século da acção e da velocidade em que vivemos, como afirma Virilio, em que toda a rapidez de acontecimentos traz consigo um poder emotivo, uma adrenalina que por um lado seduz e que por outro lado gera uma certa impotência na percepção do real acompanhada de uma ausência de tempo para pensar o tempo, é difícil ser-se “contemporâneo”. Nessa linha de pensamento procurámos uma aproximação a esse olhar crítico, no sentido de ver as luzes e perceber as sombras a partir de uma boa dose de prudência e humildade, bem como de uma imprescindível resistência, ousadia e criatividade. Assim sendo verificámos que uma parte da História da Arte do século XX é a história da arte ligada ao absurdo, e que dos muitos acontecimentos que assolaram a nossa época, ressalta um: o sentimento do absurdo, que foi analisado por Albert Camus n’*O Mito de Sísifo* como sendo a verdadeira sombra do século em que ele próprio vivia. Essa sombra é ontologicamente geradora de angústia<sup>700</sup> e de medo, e não é fruto da imaginação dos filósofos e artistas, mas algo constitutivo da condição humana enquanto tal. De facto, compreendemos que para alguns filósofos do século XX o centro da questão encontrava-se no mistério da existência humana, na questão fundamental da ontologia: “Porque há algo e não nada”; e no domínio da arte, o *élan* vital das produções artísticas tinha a sua raiz na absurdidade da existência humana e na convicção de que a melhor forma de chegar ao ser seria através de experiências existenciais. Geralmente aqueles que se associam ao absurdo são frontais em muitos aspectos da vida que são difíceis de admitir e de discutir. Não se coíbem de explorar o sentimento de ansiedade e de medo que os atormenta, ou mesmo de examinar as maneiras subtis com que a mortalidade os toca e molda a sua experiência das coisas. Artistas e escritores convidam os espectadores a ver

---

<sup>700</sup> Para Simondon a angústia é o “despedir-se” do Ser: Simondon, Gilbert, *Du mode d’existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1969.

a vida de forma autêntica, sem tentar retirar, reduzir ou diminuir nenhuma parte dela, uma vez que atendem às várias interpelações e contextos que moldam e condicionam a suas experiências. Esse modo de ver a vida implica renunciar a uma perspectiva unicamente racional, porque é importante extrair sempre das coisas a poesia, a magia, a paixão. Por outro lado, também não queriam vê-la de uma forma que não fosse racionalmente suficiente para ser intelectualmente convincente – nesse caso, acabar-se-ia sempre no típico conto de fadas<sup>701</sup>. A ambição dos artistas passava por conseguir ampliar as capacidades do ser humano, aspiração que é revolucionária, e nessa viagem que empreenderam tentaram assimilar a sua própria solidão e angústia. No ensaio sobre Kafka “Dans les Armes de la Ville”, Ionesco defendia, em 1957, que “o homem afastado da religião, da metafísica e da transcendência se sentia perdido; todas as suas ações eram sem sentido, absurdas e sem utilidade.”<sup>702</sup> Esta problemática espiritual do homem moderno acaba por ser o espelho, o testemunho de um tempo histórico.

No âmbito da arte ao longo do século XX é possível encontrar imensos autores e personagens que fizeram experiências dramáticas, experiências da vida, porque a vida é trágica e o ser humano tem de saber conviver com ela. A arte e a filosofia não teriam nenhuma finalidade se não produzissem melancolia, perplexidade, angústia, ambas precisam de fazê-lo para que sejamos obrigados a pensar; caso contrário entregámo-nos-íamos a um conjunto de ilusões. Muitos dos trabalhos artísticos do período histórico em causa são capazes de implicar os espectadores na primeira pessoa e estes destinatários poderão mesmo ser levados a concluir que pior do que a angústia e o espanto com a contingência do mundo é a falta de angústia ou espanto com a vida. Quando assim se passa, eles próprios podem reconhecer-se a si mesmos na descrição de Sísifo ou de Antoine Roquentin, nas personagens de Buñuel, de Visconti, de Giacometti, nas pinturas de Bacon, de DuBuffet, nas instalações de Eva Hesse, na *new wave* e no cinema experimental, nas instalações de Damien Hirst ou nas *performances* de Bob Flanagan. Estas e outras obras do século XX que iremos tratar são uma coleção de falhas e de quedas que se repetem e que levam à sensação de alienação, de angústia da morte e do absurdo, donde sobressaem invariavelmente a inadequação entre o sujeito

---

<sup>701</sup> O conto de fadas que como em cima foi referido ao abordarmos o absurdo fantástico, se liga mais ao maravilhoso do que verdadeiramente absurdo, uma vez que não cria estranheza ou perplexidade ao observador.

<sup>702</sup> “In an essay on Kafka, Ionesco defined his understanding of the term as follow: ‘Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless’.” In: Esslin, Martin, *The theater of the absurd*, New York: Anchor Books, 1961, p. xix.

e o mundo, as questões sobre a ausência de sentido, a gratuidade da existência, o retrato próprio da condição humana. E porque os autores fizeram da aceitação do absurdo da vida a sua arte, entenderam que os temas/a matéria que trabalharam, fruto do seu agenciamento ao absurdo, não são sintomas doentios, fruto do psicopatológico, mas categorias ontológicas que propiciam o acesso à essência da condição humana e ao próprio Ser. Apesar do absurdo da condição humana, a acção e a arte surgem como expressões de liberdade humana que imprimem a marca do homem num Universo cego.

Nesta *Era de extremos*, tal como Hobsbawn designou o século XX, o sentimento de absurdo que alguns artistas passam a plasmar nas suas obras nas primeiras décadas do século é fruto de uma espécie de preocupação de se sentir estrangeiro no mundo. É um sentimento cru que nasce nas ruas, em qualquer virar de esquina.

O sentimento do absurdo plasmado nas várias obras artísticas, ao contrário do que muitos na altura pensaram, não era um mero dispositivo cómico ou trágico-cómico. Tal sentimento abriu, sim, a possibilidade de desafiar as formas convencionais de se ver o mundo. Isso tornou-se importante para o mundo da arte, porque na verdade o absurdo é aquilo que está sempre a acontecer. É possível discernir um absurdo orgânico que se vai transformando ao longo do século XX, o qual tem o seu começo na vanguarda da década de 1910 em duas tendências que de certa forma se interligam: uma tendência lúdica, alegremente ousada e cronologicamente a primeira, e uma tendência que é resultado de uma crise, marcada pelos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial (Dada, o futuro Surrealismo).

No primeiro capítulo percebe-se que determinados artistas exibiram o absurdo como uma espécie de realismo e não como graça ou diversão. É precisamente por isso que se pode levar a sério Apollinaire, Buster Keaton, Chaplin, Alfred Jarry. A primeira metade do século XX que tratámos neste primeiro capítulo retrata uma época onde a política, a economia e a cultura estão marcadas pela normatividade de uma sociedade que reduz os espaços de liberdade e realça a segurança a partir da ideia do dever à obediência normativa. A prova disto é a função central do Estado moderno e dos seus cidadãos assentes numa ética do trabalho. Estamos a falar de uma forma de vida que crê no progresso e olha para o futuro para construir um ideal de um homem prometeico. É precisamente neste contexto que emergem os movimentos artísticos vanguardistas a tentar soltar-se do cinto de forças a que estavam aprisionados, oscilando entre a negação dos valores estéticos vigentes e a afirmação de um mundo sem sentido, criando uma arte provocatória e irónica. Dentro desta facção surgiram aqueles que designámos de

vanguardistas da suspeita e que dão corpo a um sentimento vago do absurdo, vago porque ainda carece de teorização ou classificação. Daí que estes artistas que padecem deste sentimento possam ser apelidados de inocentes em todos os sentidos – “terríveis” inocentes que escandalizam a sociedade porque não aceitam nem compreendem as suas regras. São um somatório de sensações e sentimentos embaralhados. Estes vanguardistas da suspeita corporizam uma primeira tentativa de sair da passividade de pensamento e de certa forma são os fundadores do absurdo apesar de ainda não terem verdadeiramente consciência dele. Num determinado momento das experiências que vivem sofrem a “queda” que os leva a suspeitar que a catástrofe é inevitável e que acaba por tocar todos e que um dia talvez até a humanidade morra, como as duas Guerras mundiais assim o vieram demonstrar. O que fica das suas obras para as décadas seguintes são ainda interrogações sobre como devemos lidar com esta inevitabilidade. Com desespero? Cinismo? Negando ou vivendo? Destas questões surge a revolta do espírito e o esclarecimento deste sentimento do absurdo nas obras de Camus e de Sartre e de outros filósofos existencialistas. Nasce a noção de absurdo em resultado de um desvelamento da primitiva precaridade da nossa contingência que acaba por implicar uma constante clarividência e conhecimento dos muros que cercam o homem, uma vez que esta revolta não altera em nada a natureza do absurdo mas confere-lhe uma maior responsabilidade e agudeza geradora de angústia e de dor. Se no primeiro capítulo (antes do despertar da consciência) estes artistas pretendiam expor a sua preocupação perante um certo sentimento de desconforto diante da vida quotidiana que levavam com os seus objectos, e se diante do amanhã agiam como se de facto fossem livres, tudo se altera com a descoberta do absurdo. Na segunda parte, o desenvolvimento do absurdo no século XX está intimamente ligado ao Holocausto e à Segunda Guerra Mundial. Os artistas vão querer viver a lucidez deste absurdo revelado. Integrando o pensamento no sentimento vão perceber aquilo que lhes escapa e é dessa queda consciente na realidade da existência que resulta a noção do absurdo. Entre 1945 e os finais dos anos 80 podemos perceber um grande número de obras de vários ambientes artísticos fortemente inspirados na filosofia existencialista de Camus e de Sartre, nomeadamente na sua noção de absurdo da existência. Designado por período pós-moderno é na sua generalidade caracterizado por uma vasta complexidade e heterogeneidade artística e estética, com características cada vez mais individualistas e experimentalistas de difícil definição.

Se até à primeira metade do século XX certos artistas mergulham no clima sombrio do absurdo, na segunda metade do século os artistas visam iluminar a paisagem, clarear o absurdo, acreditando que quanto mais clarividentes permanecerem mais autenticamente serão criadores. Podem assim desfrutar do facto de serem condenados à morte e tirar partido de um profundo desinteresse perante tudo a não ser o *élan* vital da criação que é a maior manifestação de estar vivo e princípio da única liberdade razoável. No terceiro capítulo revelamos que arte e absurdo passam a identificar-se e que a decadência de ambos dá-se quando se entregam ao quotidiano e ao espectáculo de si mesmos. O homem prometaico que era todo feito de potência transforma-se num homem dionisíaco que, prosseguindo o prazer, é todo acto. Uma felicidade instantânea. A palavra como ferramenta comunicativa central de outros tempos dá novamente lugar, após os anos 90, à imagem. Uma imagem que tem de chocar e produzir sensacionalismo. Estes são tempos de espectáculo, do olhar sensível, de impacto, tempos em que, como explica Maurizio Ferraris, filósofo italiano contemporâneo, a realidade “foi transformada em reality: O que os pós-modernos sonharam realizaram-no os populistas.”<sup>703</sup> Os tempos que vivem são tempos de espectacularidade e de sensacionalismo, em que a arte em geral ao dar lugar à *gestão* (um conceito novo), acaba por engolir o absurdo da existência. Um e outro mercantilizam-se, tornam-se *pulp*.

Se a sociedade e a arte carecem de sentido como projecto aglutinador e transformador, então a ideia de gestão encaixa melhor, um termo que provém do marketing e que significa a procura da eficácia e o objectivo de tirar o melhor proveito das estruturas, do capital e das pessoas.

A partir da última década do século XX dá-se o *assalto* do mercado, que se transforma no novo ordenador social. Este é um tempo de superfícies: A superfície é o espaço ideal para a vida dos anos pós-90 como dizia Bauman. Importa então trazer para a arte tudo aquilo que possa atrair a atenção dos consumidores e nesse campo nada melhor que chocar, impactar, atrair a sua atenção. Vivemos uma época de fugacidade onde tudo dura muito pouco, tudo é breve e só importa a instantaneidade. Um tempo em que rapidamente tudo se torna velho, obsoleto e deve ser substituído. Este domínio do mercado na arte libera um conjunto de forças destrutivas da arte e do absurdo da existência. Não há espaço nem tempo para se pensar no absurdo da existência, na

---

<sup>703</sup> Ferraris, Maurizio, *Mobilização Total*, Lisboa: Edições 70, 2018, p. 15.

condição do ser humano, e este passa a ser única e exclusivamente um meio para o fim que a arte visa: o espectáculo sensacionalista que tenta ir ao encontro do apetite generalizado do mundo da arte do novo milénio. Daí a violência, o eXcesso, o *pulp* que estes artistas fingidores do absurdo existencialista emprestam às suas obras. Arte e absurdo da existência *satirizam-se* a si mesmos. O que antes parecia convincente e transformador é tornado fetiche como *performance* retórica.

José Gil, na sua última obra, *Caos e Ritmo* (2018), define a arte contemporânea como um “caos de géneros, de estilos e de não-estilo, mistura de culturas (e não “multiculturalismo”), de gostos, de arte popular e arte erudita, de *kitsch* e vanguardas, de *kitsch* com tudo, de objectos artísticos “clássicos” e objectos assignificantes, de pseudo *ready-mades* e esculturas híbridas, de fotos, instalações.”<sup>704</sup> No entender do filósofo, quando no princípio dos anos 90 este movimento começou, muitos afirmaram que se estava a viver a era do ecletismo, mas no seu entender:

*confundiu-se ecletismo com caos. O espaço eclético é elástico, permitindo a coexistência dos heterogéneos; o espaço caótico é produzido pelo contínuo estilhaçar do espaço de coexistência de tudo. O que era medido por critérios de gostos, clássicos ou modernos, coexiste agora em abertura, choque e anestesia, com objectos mercantilizados, escolhidos pela cultura de massa e pela indústria cultural, para o mercado da arte.*<sup>705</sup>

E se domina o mercado então já não contamos como seres existentes, já não somos considerados cidadãos, passamos a ser considerados pelo nosso valor de consumidores. Somos consumidores, somos clientes, somos usuários. Todos devemos consumir e uma forma de o fazermos é através da arte. Uma arte que desde a perspectiva de Foster tem a ver acima de tudo com a indústria do espectáculo.

A existência actual de uma arte de carácter impreciso, vago e relativo pode significar que a estética não findou, que, como defende Walter Benjamin<sup>706</sup>, sobreveio uma nova estética da intermitência, da auto-representação e da distração. A estética da distração explora os modos de dispersão da vida quotidiana e padroniza a percepção para engendrar a crença naquilo que deve ser tido como arte. Essa crença não é livre, mas manipulada. Esta nova estética vem revolucionar a *representação*, porque a substituí

---

<sup>704</sup> Gil, José, *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d' Água, 2018, p. 408.

<sup>705</sup> Gil, José, *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d' Água, 2018, p. 409.

<sup>706</sup> Benjamin, Walter, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique”, *Oeuvres* 111, Paris, Gallimard, 2001, p.312

pela presença *directa* do objecto. E não só está próxima do lazer como precisa do discurso para existir. Porque é o discurso que determina a inteligibilidade da obra. Juntamente com a desmaterialização, a conceptualização, a hibridez e a efemeridade, o discurso constitui o arquétipo da arte contemporânea.

A criação artística contemporânea é um reflexo da sociedade actual: está contagiada pelo espírito mercantil, pela incapacidade crítica e pelo narcisismo, este, potenciador de distâncias<sup>707</sup>. Democracia e cultura activaram a descrença na força subversiva da arte. E a acção de diversos *actores* na produção da obra e do seu sentido marca o fim da autonomia da prática artística. A arte actual é uma arte da interpretação produzida pelo discurso. É o discurso que lhe atribui existência e sentido através da crença.

---

<sup>707</sup> Tais distâncias são combatidas designadamente através da acção de curadores, galeristas e vários outros intervenientes que asseguram a conexão entre as obras e o público.

## Índice Onomástico

### A

Abigail Lane, 235

Adolf Hitler, 57, 183, 184, 186, 189, 190, 248, 250

Akira Kurosawa, 149, 156

Alain Badiou, 139

Albert Speer, 189,

Albert Camus, 157, 163, 178, 193, 195, 197, 234, 243, 273, 276

Alberto Giacometti, 118, 166, 170, 171, 172, 233, 234, 240, 274

Alexander Calder, 167

Alexandre Astruc, 156

Alfred Hitchcock, 147, 155, 263

Alfred Jarry, 15, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 194, 275,

Allan Kaprow, 79, 245

Amy Dempsey, 88

Alain Resnais, 240

Almada Negreiros, 15, 16, 24, 25, 26, 27, 28, 29

Ana Luísa Amaral, 26

André Masson, 40, 43

André Bazin, 155

Andrei Tarkovski, 3, 149

Andres Serrano, 235, 240

André Breton, 36, 37, 38, 39, 41, 48, 50, 52, 64, 119, 127, 170

André Malraux, 109, 112

Angus Fairhurst, 235

Anselm Kiefer, 184, 185, 187, 188

Anthony Caro, 167

Antonin Artaud, 15, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72

Anya Gallaccio, 235, 236

Apollinaire, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 36, 121, 275

Arno Breker, 190

Arnold Bode, 79, 227,

Arp Mondrian, 167

Arthur Danto, 76, 78

Arthur Adamov, 69, 144

## **B**

Bas Jan Ader, 177, 180,

Barnett Newman, 116, 185

Bauhaus, 198

Becky Pettit, 251

Benito Mussolini, 148, 153

Bernard-Henry Lévy, 100

Bernard Shaw, 13

Bill Viola, 247

Birthday Party (The), 197

Bob Flanagan, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 275

Brian 'Baby Brian' Murphy, 265

Brothers Chapman, 235

Bruce Nauman, 178, 230, 232

Bryan Robertson, 167

Buster Keaton, 15, 46, 53, 57, 228, 275

Byung-Chul Han, 210, 212, 213, 238,

## C

Catherine Gund, 266

Caspar David Friedrich, 186

Carl André, 168

Charles Baudelaire, 118

Chris Burden, 178, 223

Charles Saatchi, 234

Charles Chaplin, 15, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 148, 240, 275

Charles Harrison, 29, 41

Christine Hill, 248

Cilo Meireles, 247

Ciara Ennis, 180

Cicciolina, 235, 240

Claire Bishop, 244

Clemence Greenberg, 29, 41, 78, 81, 130

Clyford Still, 116

Cure (The), 198

## **D**

David Smith, 167

Damien Hirst, 219, 235, 238, 242,

David Joselit, 75

David Sylvester, 119, 132, 133, 135, 136

Diane Waldman, 192

Dokoupil, 184

Donald Judd, 175

Donald Kuspit, 182, 183, 184, 192, 218, 220, 224,

Dostoievsky, 110

Doug Aitken, 248

## **E**

El Lissitzky, 245

Emmanuel Mounier, 107, 199

Eric Fischl, 184

Eugène Ionesco, 4, 22, 69, 87, 139, 140, 143, 144, 145, 274

Eva Hesse, 87, 168, 173, 174, 175, 176, 228, 274

Eduardo Lourenço, 90, 108, 112, 114, 115

Eduardo Prado Coelho, 109

Eduardo Arroyo, 117

Edward Albee, 139

Edgar Morin, 199

Elyse Regehr, 263

Emil Cioran, 141, 181,

Emmanuel Levinas, 111

Eric Hobsbawn, 9, 10, 47, 207, 209, 273, 275

Eugène Ionesco, 22, 69, 87, 139, 140, 143, 144, 145, 274

## **F**

Fall (The), 202

Federico Fellini, 148, 153, 154, 156, 240

Fields of Nephilim, 198

Finola Kerrigan, 251

Fiona Era, 235

Francis Bacon, 87, 117, 131, 132, 136, 228, 240

Franz Kafka, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 196, 204, 274

Frank Auerbach, 132

Francis Fukuyama, 212

Francisco de Goya, 39, 133

François Truffaut, 148, 155, 159, 160

Frederic Jameson, 77

Friedrich von Schlegel, 186

Friedrich Schelling, 186

Friedrich Wilhelm Murnau, 137

Fritz Lang, 47, 137

Friedrich Nietzsche, 34, 64, 98, 112

## **G**

Gabriela Llansol, 91

Gabriel Marcel, 90, 110

Gary Hume, 235

Gavilanes Laso, 110

Gertrude Stein, 45

Germano Celant, 226, 240, 246

Georges Balandier, 211

Gerhard Richter, 185

George Dyer, 134, 136

Georges Bataille, 40, 122

Georg Baselitz, 181, 182, 184, 191, 192, 193, 194, 240

Georg Rudolf Lind, 109

George Steiner, 145

Georg Simmel, 200

Gilles Deleuze, 59, 62, 63, 69, 70, 123, 132, 133, 197

Gilles Aillaud, 117

Gilles Lipovetsky, 213, 214

Gillian Wearing, 235

Giorgio de Chirico, 42, 119

Giulio Argan, 7, 10, 12, 73

Guillermo Vargas 'Habacuc', 254, 266, 267, 268

Gunter Grass, 89

Guy Debord, 219, 266

## **H**

Hal Foster, 128, 218, 253

Hans Hofstatter, 12, 35, 36, 37

Hannah Arendt, 18

Hans Richter, 32, 33

Henri Michaux, 87, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 130, 228

Henry Matisse, 72, 130, 171

Henri Bergson, 63

Henry Moore, 167

Herald Szeemann, 79

Herbert Marcuse, 186

Herschel Chipp, 116

Herman Nitsch, 223

Herbert Read, 12

Howard Hawks, 147

Hugo Ball, 31, 33, 194

## **I**

Ian Curtis, 196, 203, 204

Ian Davenport, 235

Iggy Pop, 195

Ilya Kabakov, 240

Imogen Sara Smith, 59

Ingmar Bergman, 87, 149, 160, 161,

Isabelle de Maison Rouge, 219

## **J**

Jackson Pollock, 116, 128, 1176, 193

Jacques Doniol-Valcroze, 155

Jacques Derrida, 68

Jacques Dupin, 43, 119, 125

Janson, H. W., 116, 189

Jean-Jacques Rousseau, 20

Jean Genet, 139, 172, 173

Jean Paul Sartre, 1, 2, 3, 5, 15, 72, 86, 87, 88, 89, 90, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 110, 116, 130, 137, 138, 144, 147, 151, 158, 170, 171, 172, 174, 177, 193, 197, 273, 276

Jean Luc Godard, 148, 155, 157, 158, 159, 160, 194, 228, 240

Jean Dubuffet, 87, 117, 129, 131, 227, 228

Jean-François Lyotard, 77, 83, 210, 217

Jean Clair, 80, 240

Jean Arp, 35

Jenny Holzer, 247

Jean Cocteau, 135

Jean- Michel Basquiat, 184

Jean Renoir, 155

J. G. Ballard, 194, 195, 202

Jeff Koons, 235, 240

Jill Purce, 27

João Paulo II, 249

Jonathan Borofsky, 230, 233, 234

John Cale, 195

Jonh Ford, 147

Joseph Conrad, 195

José Miguel Cortés, 125

José Gil, 60, 278

Joseph Heinrich Beuys, 185, 192, 269

Joseph Albers, 173

Joseph Rosuth, 79, 168

José Augusto França, 143

Jorge de Sena, 24, 25

Joy Division, 196, 199, 200, 202, 203, 206

Juan Miró, 36, 38, 40, 41, 43, 51, 65, 167, 170, 228

Julian Schnabel, 184

Julia Kristeva, 225

Julie Reiss, 244, 245, 246, 247, 248

Jurgen Habermas, 186

**K**

Karl Marx, 101

Kency Cornejo, 266, 267

Kevin Cumminns, 201

Klaus Siebenhaar, 79, 81, 216, 227

Kurt Schwitters, 245

## L

Lala Meredith-Vula, 235

Leonardo Da Vinci, 35

Leon Kossof, 132

Leo Castelli, 116

Lluís Permanyer, 42

Lucienne Peiry, 127

Lucian Freud, 132

Lugné-Poe, 65

Luis Buñuel, 15, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 228, 274,

Luchino Visconti, 153, 154, 240, 274

Luís Calheiros, 41

Lynn Kenneth Schuyler, 56

## M

Man Ray, 42

Manuel Villegas López, 55

Manfred Schneckeburger, 81, 228

Marcel Duchamp, 6, 15, 34, 35, 79, 117, 166, 168, 174, 175, 182, 251

Marcus Harvey, 237

Marc Quinn, 237

Marquês de Sade, 16, 53

Marjorie Perloff, 24

Martin Esslin, 4, 68, 69, 87, 136, 137, 138, 138, 143

Martin Heidegger, 1, 3, 5, 61, 82, 99, 134, 145, 151, 193, 197

Mat Collishaw, 235, 236, 238

Matthew Biro, 187

Maurizio Cattelan, 240, 248,

Mark Jenkins, 251, 252

Mark Rothko, 116, 185

Maurizio Ferraris, 277

Marc Jimenez, 4, 78, 80, 81

Mary Acton, 127

Margot Berthold, 137

Marcel Conche, 163

Max Ernst, 40, 51

Max Weber, 7, 8, 13

Merleau-Ponty, 109

Meret Oppenheim, 41

Michael Landy, 235

Michelangelo, 172

Michelangelo Antonioni, 153, 157, 158, 240

## N

Nelly Novaes Coelho, 109

Nino Frank, 149

Nicholas Ray, 147, 148, 155

Nikos Stangos, 4, 78, 175,

Nuno Júdice, 27

## **O**

Octávio Paz, 80

Orson Welles, 148, 152,

Otto Mühl, 223

## **P**

Pablo Picasso, 20, 41, 42, 65, 170

Pascal, 198

Paul Cézanne, 12

Paul DiMaggio, 251

Paul Gauguin, 12

Paul Klee, 42, 119, 130

Paul Valéry, 118

Paul Virilio, 211, 213, 217, 220

Peter Burger, 21

Peter Halley, 82

Petr Kotik, 34

Peter Selz, 4, 82, 117

Peter Schjeldahl, 226, 228

Philippe Sollers, 126

Philip K. Dick, 195

Pierre Prévert, 51

Pierre Rastany, 117

Pier Paolo Pasolini, 153

Philipp Otto Runge, 186

Platão, 96, 97, 142

## **R**

Raoul Vaneigem, 38

Raúl Leal, 28

Ramona Fotiade, 13, 60, 63, 272

Raúl Brandão, 108

Rebecca Horn, 192

Recalcati, 117

Rembrandt, 133

René Bertelé, 120

René Magritte, 41

René Passeron, 41

Rinde Eckert, 232

Robert Sklar, 58, 60

Romain Verger, 119

Robert Bréchon, 122

Robert Rauschenberg, 116

Rosalind Krauss, 85, 118, 185

Robin Wood, 164

Robert Morris, 168

Roberto Rossellini, 148, 240

Robert Mapplethorpes, 235

Ron Athey, 254, 259,

Ron Mueck, 238

Ruben Östlund, 268

Rudolf Schwarzkogler, 223

## S

Salvador Dali, 38, 41, 43,

Samuel Beckett, 141, 174, 177

Samuel Fuller, 147

Santiago Serra, 254, 266,

Sarah Lucas, 234, 235

Sheree Rose, 255, 258

Sigmud Freud, 39

Simon Patterson, 235

Siouxsie and the Banshees, 198

Simon Reynolds, 195, 196, 200

Simone Beauvoir, 99, 101

Sisters of Mercy, 198

Sol Lewitt, 168, 175

Soren Kierkegaard, 82, 99, 161, 164

Smiths (The), 202

Southern Death Cult, 198

Steinar Kvale, 210

Stelios Faitakis, 229

Steven Adamson, 235

Stella Tripp, 138, 139

Stephen Park, 235

Steven Sanders, 150

Stig Dagerman, 243

Susan Wolf, 86, 118

## **T**

Taviani Brothers, 153

Theodor Adorno, 142, 187

Theatre of Hate, 198

Todorov, 17

Tom Doyle, 173

Tony Judt, 207, 208, 210

Tristan Tzara, 31, 32, 39

## **U**

Urbano Tavares Rodrigues, 90

## **V**

Van Gogh, 12, 133,

Velasquez, 133

Vittorio de Sica, 148

Victor Brombert, 56, 144

Vittorio De Sica, 148

Viktor Frankl, 83, 183

Veneza Riccardo Selvatico, 239

Victoria Rodner, 251

## **W**

Walter Lippmann, 73

Walter Benjamin, 186, 278

Wilhelm Kreis, 189

Willi Verkauf, 36

Will Gompertz, 31, 36, 167, 185,

William Wyler, 149

William S. Burroughs, 194, 195

Wim Wenders, 155

## **Y**

Yves Klein, 117

Young Marble Giants, 196

Yves Michaud, 219, 221

Yves Tanguy, 41

## **Z**

Zizek, 210

Zygmunt Bauman, 88, 211, 212, 213

## Bibliografia Geral

### Volumes (e/ou textos em volumes)

- Acton, Mary, *Learning to look at Modern Art*, London: Routledge, 2004.
- Adorno, Theodor, *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2015.
- Adorno, Theodor, *A arte e as artes*, Lisboa: Manuscrito Editora, 2008.
- Adorno, Theodor, *Cultura Crítica e Sociedade*, Londres: Prismas, Neville Spearman, 1967.
- Agamben, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Albarrán, Juan & Javier Sanmartin, Francisco (eds.). Espanol. *Santiago Sierra. Interviews*, Editorial Pepitas de Calabaza, Logrono, 2016.
- Alfred Jarry, *Ubu Enchaîné précédé d'Ubu Roi*, Paris: Editions de la Revue Blanche, 1900.
- Anders, Gunther. *Kafka: Pro e contra*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- Apollinaire, Guillaume, *Alcools- poèmes 1898-1913*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, troisième édition, 1920.
- Apollinaire, Guillaume (1917), *L'Enchanteur pourrissant* suivi de *Les Mamelles de Tirésias* et de *Couleur du temps*, NRF, collection Poésie/Gallimard, 2009.
- Arendt, Hannah, *Adolf Eichmann em Jerusalém*, Lisboa: Ítaca, 2017.
- Argan, Giulio Carlo, *Arte moderna na Europa- De Hogarth a Picasso*, São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Artaud, Antonin, *O teatro e seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Athey, Ron, “Gifts of the spirit”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.
- Athey, Ron, “Deliverance: The ‘Torture Trilogy’ in retrospect”, in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris: J. Corti, 1986.

- Badiou, Alain, *The Century*, Cambridge: Polity Press, 2007.
- Badiou, Alain, *On Beckett*, Manchester: Clinamen Press, 2003.
- Bair, D., *Samuel Beckett: A Biography*, London: Vintage, 1990.
- Barattoni, Luca, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh University Press, 2012.
- Barrett, William, *Irrational Man: Study in Existential Philosophy*, New York: Anchor Books Editions, 1990.
- Baselitz, Georg, *Collected Writings and Interviews*, (Ed.) London: Detlev Gretenkort, Ridinghouse, 2010.
- Baudrillard, Jean, *Le complot de l'art suivi de Entrevues á propos du complot de l'art*. Paris: Sens & Tonka, 1999.
- Bauman, Zygmunt, *Globalization: The Human Consequences*, New York: Columbia University Press, 1998.
- Bauman, Zygmunt, *A vida fragmentada: Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*, Lisboa: Relógio de Água, 1995.
- Bauman, Zygmunt, *Modernity and Holocaust*, Cambridge: Polity Press, 1989.
- Beauvoir, Simone, *La Force de l'âge A força da idade*, 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- Beauvoir, Simon, *A cerimónia do adeus*, Lisboa: Bertrand Editora, 1986.
- Beckett, Samuel, *Á espera de Godot/Fim da festa/A última gravação*, Lisboa: Editora Arcadia, 1967.
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris: Minuit, 1953.
- Benjamin, Walter, *The Paris of the second empire in Baudelaire*, London: Verso edition 1983.
- Berthold, Margot, *História Mundial do teatro*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- Bertelé, René, *Michaux*, Paris: Seguers, 1975.
- Bishop, Claire, *Installation Art*, London: Routledge, 2005.
- Biro, Matthew, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1998.
- Borde, Raymond & Chaumeton, Etienne, *Panorama del Cine Negro*, Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

- Bordillon, Henri, *Revue L'étoile absinthe*, tournée Mai MCMLXXIX.
- Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, New York: Lukas & Steinberg, 2009.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, São Paulo : Martins Fontes, 2009.
- Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, 1924, Gallimard, NRF collection Idées édition de 1966.
- Breton, André, *Le Manifeste Surrealiste, Folio Essais*, 1985.
- Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism : art between the Wars*, New Haven London: Yale University Press, 1993.
- Brombert, Victor, *Em louvor dos anti-heróis*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- Burger, Peter, *Teoria da Vanguarda*; tradução José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- Buñuel, Luís, *Mi ultimo suspiro*, Plaza & Janes, S.A., Editores, 1983.
- Calheiros, Luís, *Elogio do Feio na Arte: Fealdade do Século XX*, Universidade de Coimbra, 2014.
- Camus, Albert, *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.
- Camus, Albert, *Cartas a um amigo alemão*, Lisboa: Livros do Brasil, 1950, p. 163. [Original: Editions Gallimard, 1945 e 1950].
- Camus, Albert, *O Estrangeiro*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.
- Camus, Albert, *A Queda*, Lisboa: Editora Livros do Brasil, 2008.
- Cardoso, Miguel Esteves, *Escrítica Pop*, Lisboa: Editorial Quercó, 1982.
- Charles Harrison and Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publisher's inc., 1999.
- Charles Allen Mueller, *The Music of the Goth Subculture: Postmodernism and Aesthetics*, Ph.D., The Florida State University, 2008.
- Chaplin, Charles, *História da minha vida*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, , 1965.
- Chipp, Herschel, *Theories of Modern: A Source Book by Artists and Critics Art*, Los Angeles: University of California Press, 1968.
- Cioran, Emil, *Breviário de decomposição*, Rio de Janeiro: Edições Rocco, 1995.

- Cioran, Emil, *On the Heights of Despair*, University of Chicago, 1992.
- Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists*, New York: Scribners, 1975.
- Collet, Jean, *Jean-Luc Godard*, New York: Crown Publishers, Inc., 1970.
- Comte-Sponville, André, *A Filosofia*, São Paulo: Edições Martins Fontes, 2005.
- Company, J-M. (et al.), *Surrealistas, surrealismo y cinema: curs*, Fundació Caixa de Pensions. Barcelona, 1991.
- Conche, Marcel, “A morte e o pensamento”, in: *Orientação filosófica*. Trad. De Maria José Perillo Isaac. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Cortés, José Miguel, *Orden y Caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Barcelona:Anagrama, 1997.
- Dagerman, Stig, *A nossa necessidade de consolo é impossível de satisfazer*, Lisboa: Edições Fenda, 1992.
- Dali, Salvador, *El mito trágico de El Angelus, de Millet*, Barcelona: Tusquets, 2004.
- Dali, Salvador, "Diario de un genio en obra completa de Salvador Dali", vol I, Barcelona, *Destino, Fundación Gala-Salvador Dali, Sociedad Estatal de Commemoraciones culturales*, 2003.
- Dali, Salvador, *No mundo dos sonhos*, Rio de Janeiro: Abril, 1992.
- Dali, Salvador, *Como me tornei Salvador Dali: Confissões inconfessáveis de Salvador Dali*, Lisboa: Futura, 1975.
- Debord, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa, Edições Antipáticas, 2005.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mil Planaltos, capitalismo e esquizofrenia 2*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- Deleuze, Gilles, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- Deleuze, Gilles, *Proust e os Signos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Crítica e Clínica*, Editora 34, 1997.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Dempsey, Amy, *Styles, schools and movements*, London: Thames and Hudson, 2002.
- Derrida, Jacques, *A escritura e a diferença*, São Paulo: Perspectiva, 1994.

- Doyle, Jennifer, "Sex with Ron", in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.
- Doyle, Jennifer, *Hold It Against Me: Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Durham: Duke University Press, 2013.
- Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.
- Duchamp, Marcel. *O engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- Dupin, Jacques, *Miró*, Paris: Flammarion, 1993.
- Dupin, Jacques, *Henri Michaux -peintures-*, Saint Paul: Foundation Maeght, 1976.
- Durozoi, Gérard, "Le labyrinthe dans quelques poétiques contemporaines", in: *Le Labyrinthe, Centre Culturel Portugais-Colóquio Artes*, Paris-Sorbonne: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985.
- Elkins, James (ed.), "Real Spaces," in: *Is Art History Global?*, New York ; London: Routledge, 2007.
- Ennis, Ciara, "Before the Next Teardrop Falls", in: *Bas Jan Ader : suspended between laughter and tears*, Claremont: Oitzer College, 2010.
- Escudero, Garcia, *Vamos falar de cinema*, Lisboa: Editorial Verbo, 1971.
- Esslin, Martin, *Artaud*, São Paulo: Cultrix edições da Universidade de São Paulo, 1978.
- Esslin, Martin, *The theater of the absurd*. New York: Anchor Books, 1961.
- Ferguson, Bruce, Reesa Greenberg; Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996.
- Ferreira, Vergílio, *Escrever*, Lisboa: Bertrand Editora (obra póstuma, edição de Helder Godinho), 2001.
- Ferreira, Vergílio, *Aparição*, Lisboa: Bertrand Editora, 1996.
- Ferreira, Vergílio, *Pensar*, Lisboa: Bertrand Editora, 1992.
- Ferreira, Vergílio. *Carta ao Futuro*, Lisboa: Bertrand Editora, 1985.
- Ferreira, Vergílio, *Um escritor apresenta-se*, Lisboa: INCM, 1981.
- Ferreira, Vergílio, *Conta-Corrente (CC1)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1980.
- Ferreira, Vergílio, *Signo Sinal*, Lisboa: Bertrand Editora, 1979.
- Ferreira, Vergílio, *Estrela Polar*, 3ª ed., Lisboa: Bertrand Editora, 1978.

- Ferreira, Vergílio, *Da Fenomenologia a Sartre*, Lisboa: Presença, 1978.
- Ferreira, Vergílio, *Nítido Nulo*, Lisboa: Portugalíia, 1971.
- Ferreira, Vergílio, *Invocação ao meu corpo*, Lisboa: Portugalíia, 1969.
- Ferraris, Maurizio, *Mobilização Total*, Lisboa: Edições 70, 2018.
- Fiengo, Sergio Villena, *El Perro Está Más Vivio Que Nunca: Arte, Infamia Y Contracultura En La Aldea Global*. San Jose, Costa Rica: Editorial Arlekín, 2011.
- Filipovic, Elena, Marieke van Hal and Solveig Ovestbo, *The Biennial reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Bergen, Norway: Hatje Cantz Verlag, 2010.
- Finkielkraut, Alain, *La Défaite de la pensée*, Paris: Gallimard, 1987.
- Fletcher, Valerie J., *Alberto Giacometti*, Universidade da Califórnia Montreal Museum of Fine Arts, 1998.
- Ferguson, Bruce, Reesa Greenberg; Sandy Nairne, *Thinking About Exhibitions*, London Routledge, 1996.
- Foster, Hal, *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, London: The MIT Press, 1996.
- Fotiade, Ramona, *Conceptions of the absurd: From the Surrealism to the Existential thought of Chestov and Fondane*, Oxford: Legenda, 2001.
- Foucault, Michel, *Vigiar e Punir*, Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- Foster, Hal, *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press, 1996, 1996.
- Frankl, Viktor, *The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy*, New-York: Bantam, 1967.
- Gada, Eduardo, *Os mundos do cinema*, Lisboa: Noticias Editorial, 1998.
- Genet, Jean, *O atelier de Giacometti*, São Paulo: Casa & Naify Edições, 2000.
- Geraldo Da Cunha, António, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- Gerben, K.L., *The saturated self*, New York: BasicBooks, 1991.
- Gibson (eds) *Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Gil, José, *Caos e Ritmo*, Lisboa: Relógio d' Água, 2018.
- Gil, José, *Monstros*, Lisboa: Relógio D'Água, 2006.

Gioni, Massimiliano, *Defense of Biennials, Contemporary Art: 1989 to the Present*, eds Alexander Dumbadze and Suzanne Hudson, Wiley and Sons, West Sussex, 2012.

Godinho, Ana, *Linhas de estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Relógio D'Água, 2007.

Goldeman, Annie, *Cinema et Société Moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard-Antonioni-Reanais-Robbe Grillet*, Paris: éditions Anthropos, 1971.

Goldberg, Roselee, *A Arte da Performance, do Futurismo ao Presente*, Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

Gombrich, Ernst, *The story of art*, Phaidon Publishers; distributed by Oxford University Press edition, in English, 1950.

Gomes, Clara, *Cibformance: A Performance em Ambientes e Mundos Virtuais*, Lisboa: Leya, 2015.

Gompertz, Will, *Isso é arte? 150 Anos da Arte Moderna do Impressionismo até hoje*, Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Gray, John, *Sobre humanos e outros animais*, Lisboa: Lua de Papel, 2007.

Greenberg, Clement, *The collected essays and criticismo: volume 2 Arrogante Purpose 1945-1949*, edited by John O'Brian, London and Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Guarner, Jose Luis, "Le Mépris", in Ian Cameron, ed., *The Films of Jean-Luc Godard*. London: Studio Vista, 1967.

Guattari, Félix & Rolnik, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 5ª Ed. Petrópolis, 1999.

Guinsburg, J., *O Romantismo*, São Paulo: Perspectiva, 1978.

Gund, Catherine, "There are many ways to say hallelujah!", in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.

Halley, Peter, "Nature and Culture", in Charles Harrison and Paul J. Wood, *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishers inc. 1999.

Han, Byung-Chul, *A Sociedade do Cansaço*, Lisboa: Relógio D'água, 2014.

Harrison, Charles and wood, Paul. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishers inc. 1999.

Harrison, Charles, *Modernismo*, Lisboa: Editorial Presença, 2001.

- Helder, Herberto, *Poemas ameríndios: poemas mudados para português*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- Henry Lévy, Bernard, *O século de Sartre*, Lisboa: Quetzal Editores, 2000.
- Heylin, Clinton and Craig Wood, *Joy Division: Form (and Substance)*, Cambridge: Sound Publishing, 1988.
- Hillier, Jim, *Cahiers Du Cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985.
- Hirst, Damien & Burn, Gordon, *On the Way to Work*, London: Universe, 2002.
- Hofstatter, Henry, Michel, *La Barbarie*, Paris, Grasset, 1987.
- Hofstatter, Hans, *Pintura Moderna: pintura, gravura e desenho*, Lisboa: Editorial Verbo, 1980.
- Hook, Peter, *Unknown Pleasures: Inside Joy Division*, London: Simon & Schuster, 2012.
- Hopkins, David, *After Modern Art: 1945-2000*, Oxford University Press, 2000.
- Hosbawn, Eric, *A Era dos Extremos*, Lisboa: Companhia das Letras, 2003.
- Howarth, Glennys & Leaman, Oliver, *Encyclopedia of Death and Dying*, London, New York: Routledge, 2001.
- Hatton, Rita and Walker, John, *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*, 2nd ed. London: Institute of Artology, 2003.
- Imogen, Sara Smith, *Buster Keaton, The Persistence of Comedy*, Chicago: Gambit Publishing, 2008.
- Ionesco, Eugene, *A Cantora Careca/ A lição/As cadeiras*, Lisboa: Editorial Minotauro, 1990.
- Ionesco, Eugène, *Notes e Contre-notes*, Paris: Gallimard, 1966.
- Jacques Dupin, *Henri Michaux-Pintures*, Maeght éditeur, 1976.
- Jimenez, Marc, *La querele de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, Folie Essais inédit, 2005.
- Jimenez, Marc, *O que e estética*, Brasil: Focus, 1999.
- Jameson, Frederic, *Pósmodernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: ática, 1996.
- Janson, H. W. *História da Arte*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

- Janson, Horst W., *History of art: the western tradition* (6th edition), NJ: Pearson Education, 2004.
- Joselit, David, *American art since 1945*, New York: Thames & Hudson world of art, 2003.
- Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.
- Johnson, Dominic, "Introduction: Towards a moral and just psychopathology", in: Johnson, Dominic (eds), *Pleading in blood: the art and performances of Ron Athey*, Chicago: Intellect, The University of Chicago Press, 2013.
- Jones Alan, *Rough Guide to Horror Movies*, London: Rough Guides, 2005.
- Journot, Marie-Thérèse, *Vocabulário de cinema*, Lisboa: Edições 70, 2005.
- Judt, Tony, *Postwar: A History of Europe Since 1945*, Penguin Press, 2005.
- Juno, Andrea and Vale, V., *Bob Flanagan: Supermasochist (people series)*, New York: Published by Juno Books, 2000.
- Kaprow, Allan, "Notes on the Creation of a Total Art." In *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Kauffman, Linda, *Bad Girls and Sick Boys*, Los Angeles: University of California Press, 1998.
- Keaton, Buster and Charles Samuels, *My Wonderful World of Slapstick*, New York: Doubleday, 1960.
- Kent, Sarah, *Shark Infested Waters: The Saatchi Collection of British Art in the 90s*, London: Zwemmer, 1994.
- Kiefer, Anselm, *A arte há de sobreviver às suas ruínas*, Porto: Deriva Editores, 2014.
- Kleiner, Fred, *Gardner's Art through the Ages: The Western Perspective, Volume 2*, Boston: Cengage Learning, 2017.
- Krauss, Rosalind. "Hesse's Desiring machines", in: Nemser, Cindy & Nixon, Mignon, *Eva Hesse*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2002.
- Krauss, E. Rosalind, *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Krutnik, Frank, *Hollywood comedians, the film reader*, London; New York : Routledge, 2003.
- Krutnik, F., *In a lonely street: Film noir, genre, masculinity*, Londres: Routledge, 1998.

- Kuhtz, Cleo, *Sculpture: Materials, Techniques, Styles, and Practice*, New York: Britannica Educational Publishing, 2017.
- Kulik, Oleg, "Armadillo for your show", in: *Live: Art and Performance*, edited by Adrian Heathfield, London: Tate Publishing, 2004.
- Lapoujade, David, "O corpo que não aguenta mais", in: D. Líns (org.), *Nietzsche e Deleuze: Que pode o corpo*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.
- Lewisohn, Cedar, *Street Art: The Graffiti Revolution*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 2008.
- Lipovetsky, G.; Serroy, J., *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Lipovetsky, Gilles, *A Cultura-Mundo: resposta a uma sociedade desorientada*, Lisboa: Edições 70, 2010.
- Lippard, Lucy R., *Eva Hesse*, New York: New York University Press, 1976.
- Lippmann, Walter, *The cold war: a study in U.S. foreign policy*, New York: Harper, 1947.
- Livingston, Paisley & Platina, Carl. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London: Taylor & Francis, 2008.
- Llansol, Maria Gabriela, *Um Falcão no Punho*, Lisboa: Relógio d'água, 1998.
- López, Manuel Villegas, *Charles Chaplin: El Genio del Cine*, Madri: Taurus, 1957.
- Lord, James, *A Giacometti Portrait*, Universidade de Michigan: Museum of Modern Art, 1965.
- Lotringer, Sylvère and Paul Virilio, *The Accident of Art*, New York: Semiotext(e), 2005.
- Lourenço, Eduardo, *Heterodoxia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- Liotard, Jean-François, *Le Postmodern explique aux enfants. Correspondence 1982-1985*, Paris: Galilée, coll. «Débats», 1988.
- Liotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, 1984.
- Negreiros, Almada, *Obras completa*, Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, vol. 1, 1985.
- Negreiros, Almada. *Almada Negreiros, obras completas*, vol. V, Ensaios, Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1993.

- Nietzsche, Friedrich, *Fragments posthumes, automne 1887-mars 1888, oeuvres philosophiques complètes*, Paris: Gallimard, XIII, 1976.
- Maderuelo, Javier, *Caminos de la escultura contemporânea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Maison Rouge, Isabelle de, *A Arte Contemporânea*, Editorial Inquérito, 2003.
- Marter, Joan M. and Anderson, Simon, *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*, London: Rutgers University Press, 1999.
- Martini, Frederica & Vittoria, *Just another Exhibition: Storie e Politiche Biennali/Histories and Politics of Biennials*, Milan: Postmedia, 2011.
- Marrucchi, Giulia; Belcari, Riccardo, *Século XX: Das vanguardas à arte global*, Lisboa: Público, 2006.
- Mattéi, Jean-Francois, *La Barbarie intérieure*, PUF, 1999.
- Mascarello, Fernando, *História do cinema mundial*, São Paulo: Papirus editora, 2006.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes*, tomo X, Paris: Gallimard, 2001.
- Michaux, Henri, *Ideogramas na China*, Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- Michaux, Henri, *Émergences-Résurgences*, Genève, Albert Skira Éditeur, 1993.
- Michaux, Henri, *L'espace du dedans*, Paris : Gallimard, 1966.
- Michaux, Henri, *Plume, précédé de Lointain Intérieur*, Postface, 1938, Paris : Gallimard, 1963.
- Michaux, Henri, *Essais d'enfants, Dessins d'enfants*, Fata Morgana, 1983.
- Michaux, Henri, *En pensant au phénomène de la peinture, dans Passages*, [1950], Paris: Gallimard, 1963.
- Michaux, Henri, *Face à ce qui se dérobe*, Paris: Gallimard, 1974.
- Mercier, Vivian, *Beckett/Beckett*, Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Michelman, Stephen. *A to Z of Existentialism*. Lanham, Toronto, Plymouth, Uk: The Scarecrow Press, Inc., 2010.
- Mirabel, Vincent, *L'Histoire du cinéma Pour les Nuls*, Editeur First, 2008.
- Monegal, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*, Barcelona: Anthropos Editorial del hombre, 1993.

- Mole, P. Fordism, “Post-Fordism and the Contemporary City”, in J. O’Connor and D. Wynne (eds.), *From the Margins to the Centre: cultural production and consumption in the post-industrial city*, New York: Arena, 1996.
- Morin, Edgar, *O homem e a morte*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.
- Morris, Frances, *Paris Post War, Art And Existentialism 1945-55*, Tate Gallery, 1993.
- Mosse, George, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, Inc., 1996.
- Mounier, Emmanuel, *Introdução aos existencialismos*, Lisboa: Livraria Morais Editora, 1963.
- Nagel, Thomas (1971), “O Absurdo”, Trad. D. Murcho, in *Viver Para Quê? Ensaios sobre o sentido da vida*. Lisboa: Dinalivro, 2009.
- Neupert, Richard, *A History of the French New Wave cinema*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Nietzsche, Friedrich, *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa: Edições Relógio D’Água, 1997.
- Pacquement, Alfred et Raymond, Bellour, *Henri Michaux, Peintures*, Paris: Gallimard, 1993.
- Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris: Librairie générale française, 1968.
- Paz, Octavio, *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- Peiry, Lucienne. *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, Paris: Flammarion, 2006.
- Perloff, Marjorie, *The Futurist moment*, The University of Chicago Press, 1986.
- Perniola, Mário, *A estética do século XX*, Lisboa: Editorial Estampa. 1997.
- Purce, Jill, *The mistic Spiral*, London: Thames and Hudson, 1974.
- Raillard, Georges & Miró, Juan, *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard/Juan Miró*, 2ª edição, São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
- Read, Herbert, *A filosofia da Arte Moderna*, Lousã: Editora Ulisseia, 1952.
- Reiss, Julie H., *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 1999.
- Reynolds, Simon, *Rip it up and start again: Post-punk 1978-1984*, London: Faber and Faber, 2005.

Ribeiro, Léo Gilson, *Cronistas do Absurdo (Kafka, Büchner, Brecht e Ionesco)*, Rio Janeiro: José Álvaro Editor S.A., 1964.

Richter, Hans Georg, *Dadá: arte e anti arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Rivas, Pilar Tompkins, "The sea, the land, the air. The space between them", in: *Bas Jan Ader: suspended between laughter and tears*, Claremont: Oitzer College, 2010.

Rousseau, Jean-Jacques, *Œuvres complètes: Avec des notes historiques*, Volume 6, Universidade de Princeton: Lefèvre, 1839, digitalizado em 8 jun 2009.

Rowell, Margit, *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, London: Thames and Hudson, 1986.

Ruggiero, Salvatore M., *La Morte e Dio nel cinema di Ingmar Bergman*, Lulu.com, 2013.

Sá, Dionísia, *Uma Leitura de Vergílio Ferreira no contexto do Existencialismo*, Porto, 2009, Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

Sartre, Jean Paul, *Giacometti*, São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Sartre, Jean Paul, *O Ser e o Nada*, 6ª edição, Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

Sartre, Jean Paul, *O Existencialismo é um Humanismo*, Editorial Presença, 1986.

Sartre, Jean Paul, *A Náusea*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

Sartre, Jean Paul, *Situações III*, Publicações Europa-América, 1971.

Sartre, Jean Paul, *Huis clos*, Paris: Gallimard, 1947.

Savage, Jon, *Time travel*, London: Vintage, 1997.

Shargel, Raphael, *Ingmar Bergman: Interviews*, Mississippi Univ. Press of Mississippi, 2007.

Schrader, Paul, "Notes on Film Noir", in Alain Silver, James Ursini, *Film Noir Reader 2*, Universidade de Michigan: Limelight Editions, 1999.

Schuyler, Lynn Kenneth, *Charlie Chaplin and His Times*, Simon and Schuster, 1997.

Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, New-York: Published by Delano Grenidge, 2000.

Selz, Peter, *New Images of Man*, New York: Museum of Modern Art, 1959.

Sklar, Robert, *Movie-made America: a cultural history of american movies*, New York: Vintage Books Edition, 1994.

- Sicherman, Barbara, *Notable American Women: The Modern Period : a Biographical Dictionary*, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1980.
- Siebenhaar, Klaus, *documenta. - A brief history of an exhibition and its contexts*, B & S Siebenhaar Verlag OHG, 2017.
- Silva, Celine, *A busca de uma poética da ingenuidade ou ( re)invenção da utopia*, Porto, 1992, Dissertação de doutoramento em Teoria da Literatura (Faculdade de Letras da Universidade do Porto).
- Silver, Alain, Ursini, James, Duncan, Paul, *Film Noir*, Lisboa: Tashen, 2012.
- Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier-Montaigne, Paris, 1969.
- Stallabrass, Julian, *Contemporary Art: A Very Short Introduction (Very Short Introductions)*, Oxford University Press, 2006.
- Stangos, Nikos, *Conceitos da arte moderna*, London: Thames and Hudson, 1988.
- Steiner, George, *Heidegger*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1990.
- Steinar. Kvale (Ed.), *Psychology and postmodernism*, London: Sage, 1992.
- Steven M. Sanders, "Film Noir and the Meaning of Life", in Mark T. Conard (ed.), *The Philosophy of Film Noir*, Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2006.
- Stooss, Toni, *Alberto Giacometti, 1901-1966*, Universidade de Michigan: National Galleries of Scotland, 1996.
- Susan Wolf, *O sentido da vida: E por que a razão é importante*, Lisboa: Editorial Bizâncio, 2011.
- Sylvester, David, *Looking back at Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 2000
- Sylvester, David, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon 1962-1979*, Nova Iorque: Thames and Hudson, 1987.
- Sylvester, David, *Interviews with Francis Bacon*, London: Thames and Hudson, 1980.
- Tarkovski, Andrei, *Esculpir o tempo*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History – An introduction*, Boston: McGraw Hill, 2003.
- Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008,
- Truffaut, Francois, *The films in My Life*, New York: Diversion books, 2014.

- Tzara, Tristan, *Sete manifestos Dada*, Lisboa: Hiena Editora, 1987.
- Vaneigem, Raoul, *A Cavalier History of Surrealism*, Publisher: AK Press, 2001.
- Verger, Romain, *Onirocosmos- Henri Michaux et le rêve*, Press Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Vermilye, Jerry, *Ingmar Bergman: His Life and Films*, Jefferson, North Carolina: McFarland, 2002.
- Viktor E. Frankl, *The Doctor and the Soul: From Psychotherapy to Logotherapy*, New York: Bantam, 1967.
- Virmaux, Alain, *Artaud e o teatro*, São Paulo: Editora Prespectiva, 1978.
- Virilio, Paul and Lotringer, Sylvere. *Crepuscular Dawn*. Los Angeles and New York: Semiotext(e), 2002.
- Weller, Shane, *A Taste for the Negative: Beckett and Nihilism*, Oxford: Legenda, 2005.
- Wolf, Susan, *O sentido na vida: e porque razão é importante*, Lisboa: Bizâncio, 2011.
- Wood, Robin, *Ingmar Bergman: NewEdition*, Detroit: Wayne State University Press, 2013.
- Zizek, Slavoj, *A subjectividade por vir*, Lisboa: Relógio d'água, 2006.

### **Artigos em Periódicos**

- Amaral, Ana Luísa, "A Cena do Ódio de Almada Negreiros e The Waste Land de T.S. Eliot", in *Colóquio Letras* nº 113/114, Janeiro 1990.
- Anthony Gardner & Charles Green. "Post-North? Documenta 11 and the Challenges of the 'Global Exhibition'" in: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017.
- Bartholomew, Angela M. "Installations Everywhere: Disorientation and Displacement in Jan Hoet's documenta IX", in: Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017.
- Bataille, Georges, "L'esprit moderne et le jeu des transpositions", in *Documents* No.8, 1930..
- BBC news, "Entertainment Sensational hit for Royal Academy", Tuesday, December 30, 1997.
- Bertelé, René, "Henri Michaux", in *Revue du Caire*, nº189, 1950.

- Bonnaure, Jacque, “Les jours et les nuits: une chronique perverse”, *revue L'Etoile Absinthe*-4ème tournée, 1979.
- Bréchon, Robert (trad. de Álvaro Salema), « Henri Michaux- poesia e sabedoria », in *Colóquio Letras*, nº68, Julho 1982.
- Butler, Kateri, “Ron Athey: In Extremis and in my Life”, in *Los Angeles Times*, 28 January, 2007.
- Charles Shaar Murray, “Closer to the edge”, in *New Musical Express*, 19/06/1980.
- Cateforis, Theo, “‘Total Trash’: Analysis and Post Punk” in *Music Journal of Popular Music Studies*, vol. 5, 1993.
- Coelho, Eduardo Prado, in: *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, nº54, Março 1980.
- Cornejo, Kency, “No Text without Context: Habacuc Guillermo Vargas’s Exposition #1”, in: *Akademia Sztuka Pieknychw Gdansk*, nr. 10, 2014.
- Cummins, Kevin, “Closer to the Birth of a Music Legend”, in *Observer*, 12/08/2007.
- Dias, Heloísa Maria, *Um homem muito senhor da sua vontade*, in *Coloquio Letras*, 149/150, Gulbenkian.
- Davies, Hugh & Fenton, Ben, "Whiff of sensation hits New York", in *The DailyTelegraph*, 2 October 1999.
- Ferreira, Vergílio, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico. Para un autoanálisis literário”, in *Antropos*, nº101, 1989.
- Ferreira, Vergílio: "Do eu, etc.", in *Colóquio Letras*, 19, Maio-1974.
- Ferreira, Vergílio, in *Conta-Corrente 5 e Conta-Corrente 1*.
- França, José Augusto, “Beckett e o fim do mundo”, in *Lisboa, Diário Popular*, 18 Julho 1957.
- Frank, Nino, “Un nouveau genre ‘policier: L’aventure criminelle”, in *L’Écran Français*, nº61, 28 de Agosto de 1946.
- Hesse Beatty, Greg. *Contingent: Eva Hesse, Elspeth Pratt, Martha Townsend*. In: *Espace : Art actuel*, nº 36, 1996.
- Hoptman, Laura, *Projects 65: Maurizio Cattelan*, Museum of Modern Art, New York, November 6 December 4, 1998.
- Jarry, Alfred, Linteau, " Les minutes de sable mémorial", in *Gallimard- Poésie* nº119, Paris: Gallimard, 1956.

- Júdice, Nuno, *Almada Negreiros/Mário de Andrade*, in *Colóquio- letras*, nº149/150, Julho de 1998.
- Kuspit, “Pandemonium: the root of Georg Baselitz’s Imagery”, in *The New Subjectivism*, 134.
- Leal, Raúl, *Athena-Revista de Arte*, vol.I, nº2, Lisboa: Contexto Editora, 1983.
- L'Écran française*, 30 March 1948.
- «Le Courier», Paris, 1953, *Matisse, cor e alegoria*, escritos compilados, Zurique, 1955.
- Levinas, Emmanuel, "Le temps et l'autre", 17, PUF, Paris, 1985.
- Lind, Georg Rudolf, "Homenagem a Vergílio Ferreira / Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira", in *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio nº90, Março 1986.
- Lyall, Sarah, “Is It Art Or Just Dead Meat?”, in *New York Times Magazine*, 29, 1997.
- Lourenço, Eduardo, in *Colóquio Letras*, nº90.
- Lourenço, Eduardo, in *Mudança*, 3ª edição, Lisboa: Portugália Editora, 1949.
- Lourenço, Eduardo, “Vergílio Ferreira-Do alarme à jubilação”, in *Colóquio Letras*, nº 90, Março/1986.
- Michaux, Henri: *émergences du dedans, résurgences orientales* in *Revue Tangence*, 68, 2002.
- Nemser, Cindy, “An Interview with Eva Hesse,” *Artforum*, May, 1970.
- NME Originals, *Goth*, Vol.1 Issue17, 1992.
- Preckler, Ana Maria, “El absurdo en el Arte”, in *Cuenta y razón*, ISSN 1889-1489, Nº 133, 2004.
- Permanyer, Lluís « Revelaciones de Joan Miró sobre su obra », *Gasetta ilustrada*, Madrid, 1978.
- Revista "The blind man*, nº 2, maio de 1971, Nova Iorque.
- Breton, André, revue "Le surréalisme au service de la révolution", nº1.
- Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017.
- Reid, Les, “Philosophy at the movies” in *Humanism Ireland*, No 114, January-February 2009.
- Richter, Dorothee, Buurman, Nanne (Hgg.), *documenta. Curating the History of the Present*. Oncurating, Issue 33/June 2017.

Schuh Julien, “La mystique relative d’Alfred Jarry”, in *Colloque international Alfred Jarry et la culture tchèque*, Oct 2007, Ostrava, Czech Republic.

Sena, Jorge de, *Líricas Portuguesas*, 3 ed. Lisboa, Ed. 70, 1984 2 v. p I-28, I-132, II-130, II-231, II-279, II-375.

Soller, Philippe, in *Le Monde*, 3 de Agosto de 2001.

Serrão, Leopoldino, "Vergílio Ferreira ou o desespero da metafísica", in *Anthropos* 55, W 101, Barcelona, 1989.

Virilio, Paul, “Un monde superexposé: fin de l’histoire, ou fin de la géographie?”, in *Le Monde Diplomatique*, agosto de 1997.

Gavilanes, Laso, “Vergílio Ferreira e o romance existencialista”, in *Mathésis*, 6, 1997.

Wilson, Elizabeth. “The Invisible Flâneur”, in *New Left Review* 191 (Feb 1992).

Tripp, Stella, "Eva Hesse: Art, life and absurdity" (1981), in *Masters Theses*. Paper 7.

### **Artigos em Sites**

Arthur C. Danto, *The End of Art: A Philosophical Defense*.

<http://www.uoguelph.ca/~abailey/Resources/Danto,%20Arthur%20-%20The%20End%20of%20Art.pdf>

04/12/2015

Bruce Nauman, *Clown Torture*

<https://www.youtube.com/watch?v=YorcQscxV5Y>

19/12/2016

Carvalho, Repositório da Universidade de Lisboa.

[http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=6&ved=0CDsQFjAFahUKEwiEpfhvrnIAhUCThoKHaEGARk&url=http%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream%2F10451%2F352%2F4%2F19275\\_ulfl057007\\_capitulo\\_II.pdf&usg=AFQjCNEQ5Xoxf3l2HFskOJyNW9Yrsv-Wnw](http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=6&ved=0CDsQFjAFahUKEwiEpfhvrnIAhUCThoKHaEGARk&url=http%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream%2F10451%2F352%2F4%2F19275_ulfl057007_capitulo_II.pdf&usg=AFQjCNEQ5Xoxf3l2HFskOJyNW9Yrsv-Wnw)

23/11/2015

CNN

<https://edition.cnn.com/2018/03/26/world/london-sculptures-project-84-suicide-trnd/index.html>

17/10/2016

Daily Mail: The artist who's leaving a dog to starve in the name of art

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-561815/The-artist-whos-leaving-dog-starve-art.html>.

30/08/2018

Documenta

[https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta\\_ix](https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix)

12/02/2018

Gardner, Lyn, "Incorruptible Flesh: Messianic Remains review – a theatrical resurrection", *The Guardian*, 2 June, 2014.

<https://www.theguardian.com/stage/2014/jun/02/ron-athey-incorruptible-flesh-messianic-remains-review>

18/05/2018

Georg Baselitz- *Pandemonium manifestos*.

<http://theoria.art-zoo.com/pandemonium-manifestos-georg-baselitz/>

11/05/2016

The Guardian

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/mar/30/art.spain>

24/09/2018

Guggenheim news release: Maurizio Cattelan, "America".

<https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2016/09/gen-press-cattelan-america-091416.pdf>

30/01/2018

Guillaume Apollinaire, *Le poète assassiné*

<http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/poete-assassine/le-poete-assassine/>

18/06/2015

Guillaume Apollinaire

<https://www.gutenberg.org/files/56645/56645-h/56645-h.htm>

18/06/2015

Guillaume Apollinaire, *La promenade de l'ombre*

[http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/contes-publies/la-promenade-de-l-ombre\\_1918-03-25](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/apollinaire/contes-publies/la-promenade-de-l-ombre_1918-03-25).

18/06/2015

Independent

<https://www.independent.co.uk/life-style/health-and-families/itv-male-suicide-awareness-sculptures-building-roof-mental-health-project-84-calm-a8274326.html>;

Washington Post

[https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?destination=%2fnews%2fworldviews%2fwp%2f2018%2f03%2f26%2f84-statues-appear-on-london-roofs-in-a-startling-suicide-awareness-campaign%2f%3f&utm\\_term=.6ba363a957ee](https://www.washingtonpost.com/gdpr-consent/?destination=%2fnews%2fworldviews%2fwp%2f2018%2f03%2f26%2f84-statues-appear-on-london-roofs-in-a-startling-suicide-awareness-campaign%2f%3f&utm_term=.6ba363a957ee)

17/10/2016

Hugo Ball, *Karawane*.

[https://www.youtube.com/watch?v=z\\_8Wg40F3yo](https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo)

05/05/2015

Jorge de Sena, *Antologias*.

<http://www.lerjorgedesena.lettras.ufrj.br/antologias/novo-seis-poetas-surrealistas-nas-liricas-portuguesas/>

02/09/2015

Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York Columbia University press, 1982.

<http://www.labiennale.org/en/history/recent-years>

14/7/2017

Kuspit, Donald, "The Decadence Of Advanced Art And The Return Of Tradition and Beauty: The New as Tower of Conceptual Babel: The Tenth Decade", in: *Artnet Magazine*, Aug. 21, 2006.

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-21-06.asp>

19/04/2018

Kuspit, Donald, "The Decadence Of Advanced Art And The Return Of Tradition and Beauty: The New as Tower of Conceptual Babel: The Tenth Decade", in: *Artnet Magazine*, Aug. 21, 2006.

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-21-06.asp>

30/05/2018

Kuspit, Donald, "The Contemporary and the Historical", in: *Artnet Magazine*, April 13, 2005.

<http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit4-14-05.asp>

11/11/2017

Kuspit, Donald, "Aspirational Esthetics and Empathic Painting: The Search for Authenticity and the Rebellion against Conceptual Pseudo-Art: The Ninth Decade", in *Art Magazine*, August, 9, 2006.

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-9-06.asp>

12/05/2018

Kuspit, Donald, "Conflicting and Conflicted Identities: The Confusion of Self and Society: The Eighth Decade", in *Art Magazine*, July 28, 2006.

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-28-06.asp>

17/05/2018

Ideelart: the online gallerist for Contemporary Abstract

Art:<http://www.ideelart.com/module/csblog/post/358-1-georg-baselitz.html>

12/06/2016

La biennale

<http://www.labiennale.org/it/storia/i-primi-cinquant%E2%80%9999anni-della-biennale>

13/11/2017

Oleg Kulik, *USA-Dog Performance*

<https://www.youtube.com/watch?v=5LGZgxGfOsU>

20/05/2018

Pizarnik, Alejandra, *Prosa Completa*, Buenos Aires: Lumen, 2003.

<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c64a.pdf>

04/12/2017

Popkin, Helen A. S., *Alternative to what?*

MSNBC.com.

06/06/2016

Scjeldahl, Peter, *Festivalism*, article, Nova Iorque, 1999.

<http://www.newyorker.com/magazine/1999/07/05/festivalism>

13/02 2018

Simon, Joan, “Breaking the Silence: an interview with Bruce Nauman”, *Art in America* 76, nº9, September 1988.

<https://www.youtube.com/watch?v=KPyCLEtOfM>

14/10/2016

Macdonald, Laura. “Bring the Pain: Bob Flanagan, Sheree Rose and Masochistic Art during the NEA Controversies.” *Retrospective Theses and Dissertations, 1919-2007*, 2005.

<https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/831/items/1.0092123>

15/04/2018

Macmillandictionary

<http://www.macmillandictionary.com/>

09/05/2015

## **Audio-visuais**

Bob Flanagan – “Why”, 1995, in: *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. Realização: Kirby Dick, produção: Kirby Dick, Bob Flanagan, Sheree Rose, 1997.

Bruce Nauman: vídeo-instalação

*Anthro / Socio* (1991)

*Clown torture* (1987)

*Violent Incident* (1986)

*Get Out Of My Mind, Get Out Of This Room (1968)*

*The True Artist is an Amazing Luminous Fountain (Window or Wall Shade) (1966)*

*Failing to levitate in the studio (1966)*

*A Rose Has No Teeth (1965)*

Buster Keaton:

*Steamboat Bill Jr. (1928)*

*The General (1927)*

*Seven Chances (1925)*

*Our hospitality (1923)*

*Cops (1922)*

Charles Chaplin:

*O Grande Ditador /The Great Dictator (1940)*

*Os Tempos Modernos/Modern Times (1936)*

*O vagabundo/The Tramp (1915)*

*The Kid (1921)*

*A Quimera do ouro/The gold Rush (1925)*

Chris Burden

*Deadman (1972)*

*Shoot (1971)*

Damian Hirst

*Mockumentary:Treasures from the Wreck of the Unbelievable (2017)*

Doug Aitken: vídeo.instalação

*Electric Earth* (1999)

Edgar G. Ulmer

*Detour* (1945)

Francois Truffaut

*Os Incompreendidos/Les 400 Coups* (1959)

*O menino selvagem/L'enfant sauvage* (1970)

*A Idade da Inocência/L'argent de Poche* (1976)

Frederico Fellini

*La Dolce Vita*

*A estrada/La strada* (1954)

Fritz Lang

*Der müde Tod/A Morte cansada* (1921)

Ingmar Bergman

*O Silêncio/Tystnaden* (1962)

*Em busca da verdade/Såsom i en spegel- Através de um Espelho* (1961-2),

*Luz de Inverno/Nattvardsgästerna* (1961-2)

*O Sétimo selo/Det sjunde inseglet* (1957)

Jean-Luc Godard

*O Desprezo/Le Mépris* (1974)

*O Acossado/À bout de soufflé* (1960)

Kotik, Petr, 'The Music of Marcel Duchamp', text to the CD Music of Marcel Duchamp, Edition Block + Paula Cooper Gallery, 1991.

Luchino Visconti

*A terra trema/La terra trema* (1948)

*Obsessão/Ossessione* (1943)

Luis Buñuel:

*A Idade do ouro /L'âge d'or* (1930)

*Um cão andaluz /Un Chien Andalou* (1928)

Michelangelo Antonioni

*Gente do pó/Gente del po* (1947)

Nicholas Ray

*Rebelde sem Causa/Rebel without a cause* (1955)

Orson Welles

*Touch of Evil*(1958)

Phil Karlson

*The Brothers Rico* (1957)

Robert Rossellini

*Roma - Cidade Aberta* (1947)

*Paisà – Libertação* (1946)

*Alemanha, Ano Zero* (1948)

Victor Fleming

*Gone with the wind/E tudo o vento levou* (1939)

Vittorio De Sica

*Ladrões de Bicicletas/Ladri di biciclette* (1948)

William Wyler

*The Best Years of Our Lives* (1946)

### **Outros**

Diane Waldman, Solomon R. Guggenheim Museum, *Georg Baselitz*, Solomon R. Guggenheim Museum, 1995.

Galerie René Drouin. October 7-31, 1947.

Geuna, Elena, *The exhibition catalogue.: Treasures from the Wreck of the Unbelievable. Damien Hirst*, Published by Other Criteria/Marsilio, October 24, 2017.

katalog documenta Kassel 2007.

Kimpel, Harald, “Documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung” in *Stichworten*, Cologne, 2002.

Sylvester, David, *Bacon: the human body*, Exhibition organized by Hayward Gallery, London 5 Feb-5 Apr, 1998, curated by David Sylvestre.

## ANEXOS

Nos seguintes anexos são apresentadas imagens de uma selecção de obras mencionadas durante a investigação. Os anexos estão organizados de acordo com a seguinte fórmula:

- o Anexo A corresponde às obras do primeiro capítulo;
- o Anexo B corresponde às obras do segundo capítulo;
- o Anexo C corresponde às obras do segundo capítulo;

A selecção das imagens não pretende ser uma linha sintética da Tese mas antes uma base de apoio.

ANEXO A.CAPITULO I  
AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS



Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, 1913



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919



Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917



Jean Arp, *Collage with Squares Arranged according to the Laws of Chance*, 1916-17



Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-99

Joan Miró, *Carnival of Harlequin* (1924-25)

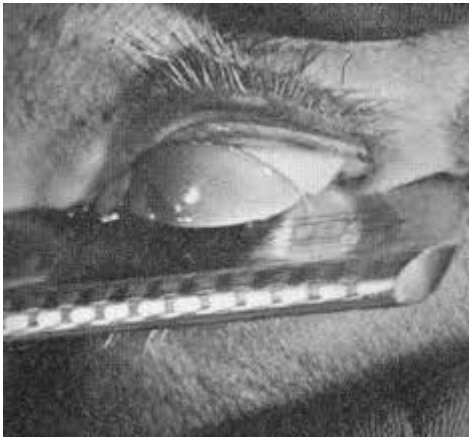


Salvador Dalí, *O enigma do desejo*, 1929

Salvador Dalí, *O grande masturbador*, 1929

## ANEXO A. CAPITULO I

### CINEMA



Luis Buñuel, *Un chien andalou*, 1928



Luis Buñuel, *A idade do ouro*, 1930



Charles Chaplin, *The Tramp*, 1915

A picture with  
a smile – and  
perhaps, a tear.



Charles Chaplin, *The Kid*, 1921



Charles Chaplin, *Os Tempos Modernos*, 1936



Charles Chaplin, *O Grande Ditador*, 1940



Buster Keaton, *Steamboat Bill Jr.*, 1928



Buster Keaton, *Our hospitality*, 1923



Buster Keaton, *Seven Chances*, 1925



Buster Keaton, *The General*, 1927



Buster Keaton, *Cops*, 1922



Alfred Jarry, *Ubu Roi*



Alfred Jarry, *Les mamelles de Tirésias*, 1917

ANEXO B. CAPITULO II

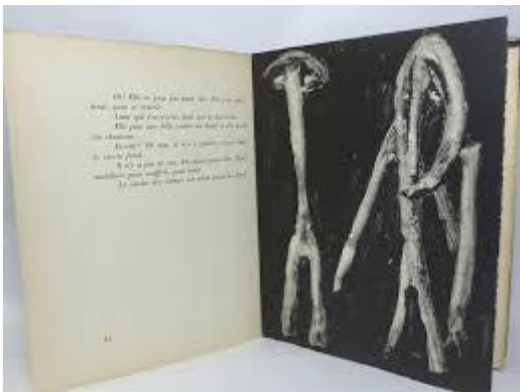
PINTURA



Henri Michaux, *Mescaline Drawing*, 1956-57



Henri Michaux, *Entre Centre et Absence*



Henri Michaux e os *meiosems*



Jean Dubuffet, *Porte au chiendent* (1957)



Jean Dubuffet, *Monsieur Plume*, 1947



Jean Dubuffet, *Vie inquiete*, 1953



Jean Dubuffet, *Mnemotechnique III*, 1977



Francis Bacon, *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944



Francis Bacon, tríptico de George Dyer, 1964-1971



Francis Bacon, *Study after Velazquez I*, 1950



Francis Bacon, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953



Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954



Francis Bacon, *Three Studies for a Self-Portrait*, 1976



*À Espera de Godot* de Beckett, 1953



*A Cantora Careca* de Ionesco, 1957



Truffaut, *Os Incompreendidos*, 1959



Godard, *O acochado* 1960



Edgar G. Ulmer, *Detour*, 1946



Orson Welles, *Touch of Evil*, 1958



Phil Karlson, *The Brothers Rico*, 1957



Vittorio De Sica, *Ladri di biciclette*, 1948



Ingmar Bergman, *O Sétimo selo*, 1957



Ingmar Bergman, *Através de um Espelho*, 1961-2



Ingmar Bergman, *O Silêncio*, 1962

ANEXO B. CAPITULO II  
ESCULTURA/ARTE CONCEPTUAL/ ARTES PERFORMATIVAS



Giacometti, *L'Homme au doigt*, 1947



Giacometti, *L'Homme qui marche*, 1961



Eva Hesse, *Oomamaboomba*, 1965



Eva Hesse, *Ingeminate*, 1965



Eva Hesse, *Hang Up*, 1966

Eva Hesse, *Rope piece*, 1970



A última obra performativa de Bas Jan Ader

ANEXO B. CAPITULO II  
MOVIMENTOS ARTÍSTICOS: NEO-EXPRESSIONISMO ALEMÃO



Anselm Kiefer, *To the Unknown Painter*, 1983    Anselm Kiefer, *Ashen flower*, 1983-97



Anselm Kiefer, *Interior*, 1981

Anselm Kiefer, *For Paul Celan, Ash Flower* 2006



Georg Baselitz, *Der Wald auf dem Kopf*, 1969; Georg Baselitz, *Der Mann am Baum*, 1969



Georg-Baselitz, *Male Nude*, 1975



Georg-Baselitz, *Elke V*, 1976



Georg-Baselitz, *Eagle*, 1972

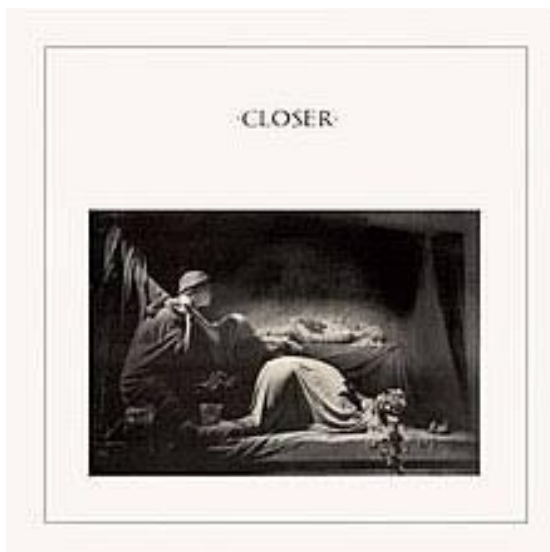
ANEXO B. CAPÍTULO II  
O MOVIMENTO PÓS-PUNK NA MÚSICA BRITÂNICA



*24 Hour Party People*, 2002



*Control*, 2007



Joy Division, *Closer*, 1980

ANEXO C. CAPITULO III

AS GRANDES EXPOSIÇÕES DE ARTE DO CIRCUITO INTERNACIONAL



Bruce Nauman, *Anthro / Socio*, 1991



Borofsky, *Man Walking to the Sky*, 1992



Sarah Lucas, *Self-Portraits*



Chapman Brothers, *Tragic Anatomies*,

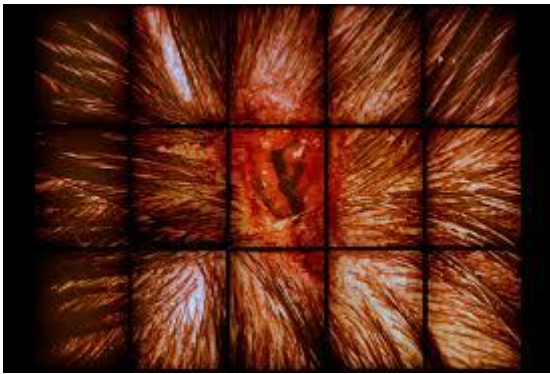


Andres Serrano - *Piss Christ* (photocolor, acrylic) 1987. Courtesy of the artist and François Gall/Artline

**Andres Serrano, *Piss Christ***



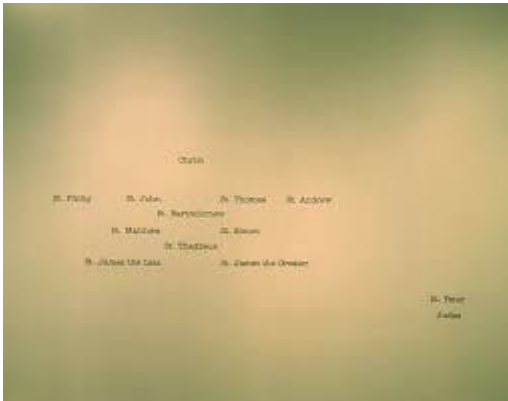
Robert Mapplethorpes e os seus nús explícitos



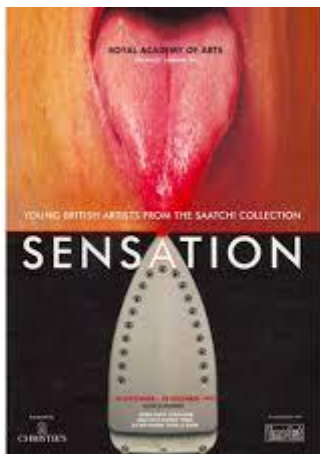
*Bullet Hole* de Mat Collishaw



Anya Gallaccio, *Waterloo*,



Simon Patterson, *The Last Supper Arranged According to the Flat Back Four Formation (Jesus Christ in Goal)*,



“Sensation”, a exposição da colecção de arte de Saatchi na Royal Academy de Londres, 1997

“Sensation”, a exposição da colecção de arte de Saatchi



Marcus Harvey, *Myra*,



Ron Mueck, *Dead dad*



Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*



Damien Hirst, *Treasures from the wreck of the unbelievable*

ANEXO C. CAPITULO III  
DA ARTE DA INSTALAÇÃO À INSTALAÇÃO HIPER-REALISTA DO ABSURDO  
EXISTENCIALISTA DO ABSURDO EXISTENCIALISTA *PULP*: ARTISTAS  
SALVOS PELA POLÊMICA



El Lissitzky, *the proun room/Prounenraum*, 1923 ; Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933



Maurizio Cattelan, *Daddy, Daddy*, 2008



Maurizio Cattelan, *A nona hora*,



Maurizio Cattelan, *Crianças enforcadas*, 2004



Maurizio Cattelan, *Him*, 2011



Maurizio Cattelan, *América*, 2016



Mark Jenkins

### ANEXO C. CAPITULO III

O ABSURDO COMO UMA CIÊNCIA PARA CAMINHAR ENTRE CACOS DE VIDRO OU TENTATIVAS SENSACIONALISTAS PARA SER CONHECIDO? ATÉ ONDE PODE IR O ABSURDO NA ARTE PERFORMATIVA EXTREMA?



Bob Flanagan



Ron Athey



Guillermo Vargas "Habacuc"



Oleg Kulik



Santiago Serra