

**Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes -
uma análise de *Sonho e Morte, Comer o Coração*
e *Unsaid***

**Dissertação de Mestrado
em História da Arte Contemporânea**

Ana Rita de Carvalho Anuar

Ana Rita de Carvalho Anuar, *Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes -
uma análise de *Sonho e Morte, Comer o Coração* e *Unsaid**, 2021

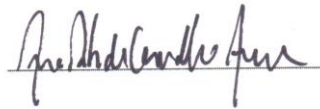
Agosto, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Joana Cunha Leal e coorientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

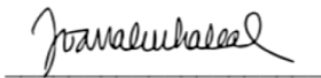
O candidato,



Lisboa, 3 de Agosto de 2021

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 15 de Julho de 2021

O(A) coorientador(a),



Lisboa, 15 de Julho de 2021

Dedico este trabalho à minha irmã, Mariana Teixeira,
e à nossa Mãe,
Cristina Queiróz de Carvalho

AGRADECIMENTOS

Deixo o meu primeiro agradecimento àquelas e àqueles que ao longo deste percurso me acompanharam, e que ao meu lado, construíram *casas* no meio do deserto:

Ao meu amigo Luís Miguel, pela presença em todas as horas; à Família Oliveira: Mariana, Manuela, Armando e Gonçalo - do fundo do coração; à Raquel Rodrigues, Ana Vaz e Susana Aires, pelo apoio incondicional e por toda a amizade; à Sofia Cadão, Andreia Correia e Ana Lúcia Correia, pela alegria que sempre transborda; à Bruna Firmino pelas histórias que resistem ao passar do tempo; à Filipa Bettencourt e à Tânia Geirotto Marcelino pelos bons conselhos; à Inês Rego, Nicolí Braga, Rita Queiroga, Maria Bernardino e Patrícia Carvalho, por elevarem a fasquia; à Mariana Carvalho pelo seu coração enorme; e ao Afonso Pinto, por trazer o Sol.

Agradecer também ao professor José Bragança de Miranda pelas suas palavras numa fase ainda embrionária das minhas suspeitas sobre Rui Chafes; ao professor Luís Aguiar de Sousa, pela amabilidade com que sempre se dispôs a receber as minhas questões; à professora Golgona Anghel, pelos encontros para *respirar*; à professora Maria João Branco, por fazer de uma sala de aula um lugar onde sempre se quer regressar; à professora Maria João Cantinho, pelo testemunho da sua leitura de Walter Benjamin que sempre me acompanhou ao longo deste caminho; e ao João Barrento, por apresentar à língua portuguesa o pensamento de uma sensibilidade ímpar, o projecto daquele que foi a pedra de toque de todo este percurso, alguém que disse que *o estudo salva*.

À professora Joana Cunha Leal, agradecer-lhe por ter aceite orientar este trabalho, e por com ele, ter arriscado.

À professora Margarida Brito Alves, agradecer por ter aceite co-orientar este trabalho, recordando que as suas aulas me fizeram repensar o meu caminho, ainda na Licenciatura. Também por isso lhe agradeço.

Ao Rui Chafes, agradecer a generosidade com que me recebeu e dialogou comigo, humanizando o trabalho que fazemos.

**Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes -
uma análise de *Sonho e Morte*, *Comer o Coração* e *Unsaid***

Ana Rita de Carvalho Anuar

Resumo

Palavras-Chave: escultura; co-autoria; superação; transdisciplinaridade; corpo espectador; incompletude

Baseando-se na análise de três obras — *Sonho e Morte* (1993), *Comer o Coração*, com Vera Mantero (2004), e *Unsaid*, com Orla Barry (2001) -, este trabalho procura propor um modo alternativo de ler o trabalho do artista português, Rui Chafes (n. Lisboa, 1966), respondendo ao modo como a crítica e a historiografia da arte hegemonicamente tratam a sua obra. Normalmente inserida numa constelação de relações com autores do Romantismo Alemão, a obra de Rui Chafes parece permanecer alheada dos principais debates da história da escultura contemporânea.

É esse olhar que este trabalho visa sustentar, recorrendo às noções de *corpo e experiência* para reflectir sobre os problemas colocados em cada um dos trabalhos em análise.

Partindo do contexto de crise na Modernidade, analisado por Walter Benjamin, pensámos o modo como o corpo foi tratado na poesia de Charles Baudelaire, estendendo o alcance do corpo aos contributos de Herberto Helder e Maurice Merleau-Ponty, de modo a pensar a noção de *interpelação* por via da abordagem fenomenológica.

Corpo e experiência foram noções que alimentaram igualmente o movimento crítico que na década de sessenta, com particular expressão no contexto norte-americano, procurou apresentar alternativas para pensar a escultura e a obra de arte. Essa reivindicação visava *superar* a noção de obra de arte autónoma - o contexto com o qual pretendemos dialogar as três obras.

Se as obras em análise podem ser pensadas como alinhando com ímpeto de *abertura* que qualificou a arte e a escultura, na segunda metade do século XX, nelas está simultaneamente implicada uma *barreira* à experiência que os sujeitos possuem destes objectos, o contraponto desta discussão.

**Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes -
uma análise de *Sonho e Morte*, *Comer o Coração* e *Unsaid***

Ana Rita de Carvalho Anuar

Abstract

Keywords: sculpture; co-authorship; surpass; transdisciplinarity; body spectator; incompleteness

Based on the analysis of three works - *Sonho e Morte* (1993), *Comer o Coração*, with Vera Mantero (2004), and *Unsaid*, with Orla Barry (2001) -, this dissertation seeks an alternative approach to read the work of the portuguese artist, Rui Chafes (b. Lisbon, 1966), responding to the way in which art criticism and historiography hegemonically position his work. Usually inserted in a constellation of relationships with authors of German Romanticism, the work of Rui Chafes seems to remain far removed from the main debates in the history of contemporary sculpture.

This work seeks to sustain this view, using the notions of *body* and *experience* to reflect about the problems posed in each of the works under analysis.

Starting from the context of crisis in Modernity analyzed by Walter Benjamin, the way the body was considered in Charles Baudelaire's poetry, and extending the thought around the body to the contributions of Herberto Helder and Maurice Merleau-Ponty, we aimed to think the notion of *interpellation* through the phenomenological approach.

Body and *experience* were notions that equally fed the critical movement that in the sixties, with particular expression in the north american context, presented alternatives for thinking about sculpture and the work of art. This claim aimed to *surpass* the notion of autonomous work of art - the context with which we intend to dialogue the three works.

If the works under analysis can be thought of as aligning with the impetus of *openness* that qualified art, and sculpture, in the second half of the 20th century, they are simultaneously implied in a *barrier* to the experience that subjects have of these objects, the counterpoint of this discussion.

Índice

Introdução	p. 7
1. Corpo, Experiência e Modernidade	p.17
1.1 A não opacidade dos corpos - Charles Baudelaire: « <i>choque</i> » e <i>corpo-interior</i> ...	p. 23
1.2 A não opacidade dos corpos - Herberto Helder: <i>sangue</i> e <i>corpo-carne</i>	p. 33
2. Corpo, Experiência e Mundo	p. 37
2.1 O « <i>corpo-actual</i> » em Maurice Merleau-Ponty	p. 41
2.2 Corpo e Visão - por uma hipótese dinâmica em <i>O Olho e o Espírito</i> (1960)	p. 42
2.3 O Corpo atravessado pelo Mundo - o caso Cézanne	p. 46
3. O contributo crítico do minimalismo norte-americano e os seus principais debates na década de sessenta - a abertura da escultura ao mundo	p. 52
3.1 Donald Judd - « <i>Specific Objects</i> » (1965)	p. 61
3.2 Robert Morris - « <i>Notes on Sculpture</i> » Part I & Part II (1966)	p. 63
3.3 Michael Fried - « <i>Art and Objecthood</i> » (1967)	p. 68
3.4 Hal Foster - « <i>The Crux of Minimalism</i> » (1996)	p.73
4. As obras em diálogo com a noção de abertura da escultura ao mundo	p. 78
4.1 <i>Sonho e Morte</i> (1993)	p. 78
4.2 <i>Comer o Coração</i> , com Vera Mantero (2004)	p. 90
4.3 <i>Unsaid</i> , com Orla Barry (2001)	p. 105
5. Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes	p. 113
Considerações finais	p. 120
Bibliografia	p. 125
Anexos	p. 138

Introdução

Escultor português com um trabalho singular no panorama da arte contemporânea portuguesa, Rui Chafes (n. Lisboa, 1966) concluiu a sua formação em Escultura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, no ano de 1989.

Ainda na década de oitenta, Chafes expõe em diversas ocasiões, sendo que em 1986, tem lugar a sua primeira exposição, *Pássaro Ofendido*, na Galeria Leo em Lisboa. À época, o artista estava a trabalhar em torno da instalação, usando materiais diversificados nas suas obras como “truncos, canas, fitas de latex, ripas de madeira e plástico.”¹. Trabalhos com estas matérias estiveram na base daquilo que mostrou em *Um Sono Profundo* (Fig. 1), exposição também apresentada na Galeria Leo no ano seguinte. Na exposição, o espectador movia-se com dificuldade no espaço da galeria devido à dispersão das obras pelo chão, uma escolha que sublinhava o carácter instalatório das peças apresentadas.

Ainda em 1987, o escultor executa obras como “*Dollund*” (Fig. 2), “*irmãos II*” (Fig. 3), e “*irmãos III*” (Fig. 4), as quais apresentam já trabalho em ferro. Será a partir do ano seguinte que as obras de Rui Chafes surgem com o ferro pintado de negro, algo notório nas peças que apresenta em 1989, na exposição *Como uma Nuvem Pesada* (Figs. 5 - 6), na Galeria Atlântica, no Porto.

No início da década de noventa, o artista parte para uma geografia distinta. Na Alemanha, entre 1990 e 1992, frequenta a Kunstakademie Dusseldorf, tendo sido orientado por Gerhard Merz. Nesse período o artista desenvolve uma relação próxima com os textos de Novalis e o Romantismo Alemão, tendo traduzido fragmentos do poeta, publicados pela primeira vez em 1992, pela Assírio & Alvim.

A austeridade e depuração marcarão o caminho que a sua escultura privilegiará daí em diante: o ferro pintado de negro, à semelhança de um desenho de sombras no espaço, convocando a importância que o pensamento sobre a luz e a sombra adquirem no Romantismo Alemão, e a atenção que este presta ao tratamento das noções de dualidade e oposição.

A duplicidade entre o que é da ordem da ferida e da cura - ou da morte e da vida -, é convocada no trabalho do escultor atendendo à exploração formal de um território dedicado à violência. A escultura de Rui Chafes, em alguns casos, trata de formas nas quais se reconhecem instrumentos bélicos.

¹Alexandre Melo, «Rui Chafes e Vera Mantero, Comer o Coração», em *Comer o coração: uma obra de Rui Chafes, Vera Mantero / 26a Bienal de São Paulo - Representação portuguesa*, Lisboa: Instituto das Artes, 2004, p. 20

Contudo, ainda que sejamos confrontados com objectos que visam *ferir*, os mesmos podem, simultaneamente, possuir um ímpeto de protecção. Recordando a série “*Crystal*” (Fig. 7), de 1996, Chafes executa algo que poderíamos designar como “capacetes” ou “máscaras”, que, ultrapassando a intenção de proteger, contêm no lugar reservado para a protecção da cabeça e da face, agulhas de ferro pontiagudo.

Na produção do escultor, existem casos em que estes impulsos - proteger e ferir -, estão presentes em peças distintas entre si, recordando os objectos que reenviam à ideia de “prótese”, “máscara” ou “armadura”. No entanto, ocorre também que ambos os impulsos coexistem no mesmo objecto, uma contradição que privilegia a aproximação entre opostos.

Dúplice é também o modo como a rigidez da matéria opera em relação à sua aparência. O ferro negro e o biomorfismo que as suas peças apresentam em algumas ocasiões, remetem para as ideias de “respiração” ou “organismo”. A vida é afirmada pela leveza que o artista confere à aparência da matéria grave, aspecto que contradiz a verdade do material e o seu peso solene.

O tratamento do corpo é igualmente um motivo forte na obra do artista. O corpo surge no trabalho de Rui Chafes como uma espécie de arqueologia espectral, aquela que reenvia às noções de presença e ausência, e ao seu tratamento ambíguo e contraditório. Ainda que raramente presente no trabalho de Rui Chafes, o corpo é por diversas vezes sugerido nas formas apresentadas pelo ferro negro, e, em raras ocasiões, os corpos e a pele coexistem com o ferro.

As formas da natureza são também uma possibilidade tratada pelo artista, lembrando a exposição de 2017, “*Incêndio*” (Fig. 8), na Galeria Filomena Soares, onde Rui Chafes apresentou uma série de estacas de ferro erguidas verticalmente nas quais se podiam encontrar ecos de formas vegetais. Não só formalmente, mas também pelo modo como a sua escultura se oferece à paisagem, ao espaço natural e ao contexto público, a natureza articula-se com a mesma. O seu trabalho foi em diversas ocasiões exposto em jardins, parques, mas também em praias.

Ainda em 1995, juntamente com José Pedro Croft e Cabrita, Chafes representou Portugal na Bienal de Veneza, e em 2004, com a bailarina e coreógrafa Vera Mantero, *Comer o Coração* foi a obra escolhida para representar Portugal na Bienal de São Paulo.

O seu trabalho já foi exposto ao lado de artistas como Fernando Calhau, Alberto Carneiro e Júlio Pomar. No campo das colaborações, em diversas ocasiões Rui Chafes trabalhou com o realizador Pedro Costa, tendo o primeiro desses momentos sido em 2005, no Museu de Serralves, com a exposição *Fora!*. Também a artista irlandesa, Orla Barry, é um dos nomes com os quais Rui Chafes tem vindo a colaborar, tendo o primeiro desses momentos sido em 2001, com a obra desenvolvida em co-autoria, *Unsaid* (Fig. 16), apresentada na Galeria Canvas, no Porto.

Em 2014, na Fundação Calouste Gulbenkian, teve lugar a primeira exposição antológica do seu trabalho, com curadoria de Isabel Carlos, *O Peso do Paraíso*, onde foram mostradas obras executadas ao longo de vinte anos.

Em 2018, inaugura a primeira exposição apenas com o seu trabalho no terreno do desenho. *Desenho sem Fim*, reuniu a sua produção ao longo de trinta anos, apresentada no Centro Internacional de Artes José de Guimarães, e mais tarde, na Casa da Cerca, com curadoria de Delfim Sardo e Nuno Faria.

Em 2019, o seu trabalho foi apresentado na delegação francesa da Fundação Calouste Gulbenkian, ao lado da obra do escultor suíço, Alberto Giacometti, num projecto comissariado por Helena de Freitas².

Posicionar Rui Chafes no tempo é um trabalho fora do tempo.

De acordo com Bernardo Pinto de Almeida, na sua *Arte Portuguesa no Século XX - Uma História Crítica*, Rui Chafes ocupa um lugar singular na arte em Portugal. O artista não alinhou com as opções estéticas que pautaram os finais da década de oitenta, aquelas que Pinto de Almeida associa a “um niilismo hedonista”, ou a um “sentido politizante”³. Tais opções, a par das transformações ao nível “mediático” que o final do século XX inaugurou, afirmaram na arte, a entrada no pós-modernismo.

As opções de Rui Chafes distanciam-no da paisagem de artistas do seu tempo. Bernardo Pinto de Almeida relaciona esta distância nas opções do escultor, com a proximidade que marca a sua relação com a cultura do idealismo alemão e do romantismo, ambos alheios ao cenário e contexto português. O historiador arrisca dizer, em relação à obra de Rui Chafes, que “o seu estudo deverá sempre ser compreendido em relação com esse pensamento e poética, sem o que se arriscaria a ser desentendido na sua chave mais grave.”⁴.

No que respeita a trabalho de investigação desenvolvido em torno da escultura de Rui Chafes, notámos, em alguma da documentação consultada - dissertações académicas⁵ ou textos sobre o

² Rui Chafes é actualmente representado pela Galeria Filomena Soares em Lisboa, e sua obra integra colecções nacionais e internacionais.

³ “Esta obra, forte nos seus propósitos, não se pode apenas indexar a um processo cultural novo surgido em Portugal em finais dos anos oitenta, já que nela não encontramos vestígios nem de um niilismo hedonista, nem de um sentido politizante que se envolve com a descriptação da nova e emergente paisagem mediática de finais do século XX.”, Bernardo Pinto de Almeida, *Arte Portuguesa no Século XX: Uma História Crítica*, Porto: Coral Books, 2017, p. 430

⁴ Idem, *Ibidem*, p. 432

⁵ Na dissertação *A suspensão do tempo na escultura de Rui Chafes*, de Ana Carolina Quintela, encontra-se a tendência para o tratamento dos aspectos formais da escultura de Chafes recorrendo às palavras do artista para justificar as qualidades implicadas no seu trabalho: “Formalmente, as esculturas/objetos traduzem-se em linhas puras, rigorosas e alongadas, eixos de tensão, fragilidades e suspensões impressas em superfícies negras, baças, muitas vezes parecendo quase um desenho no espaço, formado de linha e “mancha”, em que, em dado momento, vemos uma imagem geométrica, e, em outro momento, uma forma de organicidade eminente. São composições abstratas, de cheios e vazios, de interiores

trabalho do artista⁶ -, a tendência para substituir o pensamento crítico em torno da escultura de Chafes, pelo pensamento do *próprio* artista, dissertando a história das suas afinidades.

Sobre as afinidades culturais e literárias de Rui Chafes, e a necessidade da sua “compreensão” para o entendimento da sua obra, como refere Bernardo Pinto de Almeida, cremos que a “compreensão” do trabalho do artista não pode em nenhum momento prescindir da análise dos objetos, nem se substituir a ela, porque as questões nascem, justamente, dos objectos.

A este respeito, a única voz crítica encontrada com um posicionamento face a este problema, foi a de Alexandre Pomar, que evidencia perplexidade no modo como a obra de Chafes foi tratada aquando da exposição de 2014, *O Peso do Paraíso*, no Centro de Arte Moderna. Pomar denuncia

e exteriores, não miméticas, remetendo, para formas ou coisas que o sujeito pensa reconhecer, produzindo objetos que podem parecer familiares ao espectador, apesar da sua estranheza, desafiando-o e ativando, em simultâneo, um pensamento mais profundo. As esculturas são quase a materialização de um pensamento, em que, partindo deste pressuposto, tentam negar a matéria, valorizando a ideia como o aspeto mais puro e verdadeiro”, Ana Carolina Quintela, *A suspensão do tempo na escultura de Rui Chafes*, Dissertação de Mestrado em Escultura, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015, p. 45. Logo em seguida, a autora recorre às palavras do escultor, quando o cita, “explicando”, desse modo, a escultura: “Uma escultura é um modulo de pensamento, é apenas uma possibilidade, uma hipótese. É uma dúvida, que se transmite a outros (só a alguns, não a todos). É um homem pendurado por um fio, de cabeça para baixo, a tentar manter-se acordado.”, Rui Chafes citado por Ana Carolina Quintela, idem, ibidem, p. 45. Também no trabalho *Rui Chafes: a escultura como sopro*, João Lino procede a uma estratégia algo semelhante como podemos ver no excerto: “Na escultura de Rui Chafes há uma *supressão do tempo*, já que ela existe para a Eternidade. Quanto ao espectador, pressupõe-se que na *contemplação válida* suspenda temporariamente o espaço e o tempo, *abandonando*, assim, este Mundo, para entrar no seu, onde, eventualmente, nos encontraremos todos: 'Existe uma zona, para além da humanidade, onde a língua é o silêncio. Ali não se usam palavras e os únicos valores que demonstram um módulo de pensamento são Verdade e Beleza.'”, João Lino, *Rui Chafes: a escultura como sopro*, Dissertação de Mestrado em Escultura, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013, p. 118. Neste caso, a noção de supressão do tempo na escultura, é tratada de um modo que premeia o alheamento do olhar para os objectos, permanecendo antes ancorada às palavras do artista, citado após as considerações do autor, como meio de justificar as suas opções, escapando à tarefa de pensar este conceito no olhar para os objectos, “Existe uma zona, para além da humanidade, onde a língua é o silêncio. Ali não se usam palavras e os únicos valores que demonstram um módulo de pensamento são Verdade e Beleza.”, Rui Chafes, citado por João Lino, idem, ibidem, p. 118

⁶ O ensaio de Luís Quintais «*Vazio, colapso da forma*», convoca o tratamento da noção de “vazio” que o autor considera estar em causa no trabalho de Rui Chafes. Remetendo a uma coordenada que pertence à ordem do espaço, e potencialmente, ao domínio do trabalho escultórico do artista, não é, contudo, esse exercício que se verifica neste ensaio de Quintais. O autor não trata nenhuma obra do escultor em específico - o ensaio não inclui referências a obras do escultor -, dedicando-se antes a escrever sobre o “trabalho” de Chafes de um modo geral, tendo como base desse trabalho citações de entrevistas do próprio artista. Quintais trata o “trabalho” de Chafes como um texto, fazendo relações entre o pensamento do artista e referências da literatura, substituindo assim a potencial reflexão do trabalho de Chafes na sua relação com a categoria do vazio, pela leitura e enquadramento do pensamento do escultor. Ver Luís Quintais, «*Vazio, colapso da forma*», em *Convergência Lusitana*, Nº35, (Janeiro-Junho), Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2016, p. 64-68. Bernardo Pinto de Almeida em *A Doce Flor da Desordem*, elabora uma leitura da obra do artista sem fazer menção às obras. Pinto de Almeida defende que Rui Chafes não se posiciona na ordem moderna nem pós-moderna. O autor tece essa consideração, sem no entanto recorrer às obras para a justificar “De facto, este processo de inactualizar a sua produção, rompendo com a lógica da história e do progresso e referindo sempre a dimensão poética em vez da relação material do acto criador, permite a Rui Chafes transgredir a ordem modernista sem que todavia o seu trabalho se coloque, relativamente a ela, na órbita da deriva pós-modernizante como se a sua obra se referisse a um tempo já agonizante da ordem modernista. Chafes, embora já não seja exactamente um moderno, está longe de ser um artista pós-moderno.”, Bernardo Pinto de Almeida, *Rui Chafes: A Doce Flor da Desordem*, Lisboa: Caminho, 2006, p. 11. Pinto de Almeida nesta obra refere o texto de Manuel Castro Caldas sobre algumas peças de Chafes e a sua relação com a lógica anti monumental, mas esse é o único momento em que o autor se refere à escultura do artista. Em toda esta obra Bernardo Pinto de Almeida privilegia fontes textuais para tratar o trabalho do escultor, como os escritos de Novalis, e em alguns momentos, as palavras do próprio artista.

uma ausência de tratamento crítico das obras do artista, substituindo-o antes por palavras que se afastam do problema central no trabalho do escultor: as suas esculturas⁷.

Inserir a produção plástica numa constelação de palavras como que arrumando as propostas em designações ou conceitos, revela um perigo para os objectos, na medida em que, salvo raras excepções - e lembro o texto⁸ de Manuel Castro Caldas no contexto da exposição *Durante o Fim*⁹ -, poucos são os momentos em que surge uma crítica *das obras*, privilegiando-se ao invés disso, uma associação dos objectos a conceitos.

Esta dissertação resulta, por isso, da constatação da necessidade de propor caminhos para a leitura do trabalho de Rui Chafes que atendam à prioridade do tratamento dos objectos, em detrimento de análises que os usam apenas enquanto ilustração do *pensamento* do artista.

O privilégio de questões que respeitam aos objectos, conduz, subsequentemente, nesta dissertação, ao aprofundamento do seu estudo em articulação com os principais debates história da escultura contemporânea, com os quais pretendemos que a obra do escultor português dialogue. É essa *brecha* no tratamento crítico da sua obra que este trabalho procura ajudar a colmatar, tendo por base um conjunto de referências teóricas alternativas à constelação de autores com os quais o trabalho de Chafes normalmente é confrontado na historiografia e crítica de arte.

⁷As palavras de Alexandre Pomar sobre os discursos em torno da obra de Rui Chafes, mostram-se de bastante pertinência para aquilo que nos importou combater com este trabalho dado que sintetizam o problema que nos pareceu importante interpelar. Aquando da exposição de Rui Chafes em 2014, *O Peso do Paraíso*, no CAM, na Fundação Calouste Gulbenkian, Alexandre Pomar pronunciou-se sobre aquilo que foi dito sobre a exposição, mostrando a sua perplexidade na ausência de um tratamento *adequado e crítico* à obra de Rui Chafes.

O privilégio pelas *palavras*, que se tornam vazias quando não confrontadas com a efectividade da escultura em termos plásticos, a imediata conexão entre a proposta plástica e *conceitos* como que um modo de a “explicar” ou “arrumar”, são aspectos apontados por Pomar. A sua crítica mostra que dessa maneira, falar de escultura pode ser o mesmo que falar de um texto, ou de um ensaio. Pomar comenta, numa entrada no seu blog, a seguinte frase, retirada do texto que consta da brochura da exposição, escrito pela curadora, Isabel Carlos: “*A pesquisa da escultura em ferro empreendida por Chafes aborda questões como “o sonho”, “a morte”, “a dor”*. Ver *O Peso do Paraíso*, Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. Sobre tais palavras, escreve depois Alexandre Pomar, “De facto as “questões” não existem antes das obras, as obras não abordam questões que lhes pré-existam (seriam ilustrações). Falar de uma ‘pesquisa’ que ‘aborda questões’ é tratar a criação escultórica ou plástica em geral como uma actividade ensaística ou literária, é “explicar” uma obra como quem analisa e explica um texto escrito. Um ensaio é uma ‘pesquisa’ que ‘aborda questões’ A, B, ou C..., é ou deve ser um exercício reflexivo (“reflete sobre”) que se constrói sobre questões, temas e conceitos. Uma escultura séria não é uma reflexão sobre... o sonho, a morte, a dor (ou a vigília, a crença, a fé, a vida, o prazer, a alegria, a culpa etc... acrescentar à vontade, e tanto faz...). É o observador que se socorre de palavras (sonho, morte, dor...) para tentar entender a sua emoção diante de objectos; as ‘questões’ aparecem no discurso balbuciante do espectador e do crítico, não estão presentes (como abordagem) na obra nem na prática criativa. O discurso escolar (a pesquisa o abordar questões) substitui-se à relação com a obra; as metáforas discursivas substituíram-se à apreciação estética - e em muitos casos (não no de Rui Chafes) o discurso (a retórica escolar) substitui-se às obras. (São ‘casos’, são estudantes, não são artistas.)”. Alexandre Pomar, «*Rui Chafes e o Cam*», 16 de Fevereiro de 2014, em <URL: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/rui_chafes>.

⁸Refiro-me ao texto de Manuel Castro Caldas intitulado «*regnum peccati*». Ver *Durante o Fim*, Lisboa: Assírio & Alvim; Sintra: Sintra Museu de Arte Moderna, 2000, p. 120 - 137

⁹Exposição que decorreu no Sintra Museu de Arte Moderna; Palácio Nacional da Pena e Parque Histórico da Pena, em Sintra, no ano 2000

O modo como procurámos aqui rever as orientações dominantes no tratamento da obra de Rui Chafes, assenta em primeiro lugar, na escolha das obras a analisar.

Atendendo à amplitude da obra de Rui Chafes, considerámos, em primeiro lugar, a escolha de um conjunto reduzido de objectos do seu corpo de trabalho, de modo a ultrapassar a mera apresentação e sistematização da sua obra. Não se trata, portanto, de avançar com uma “antologia” sistematizadora da obra do artista, mas de um aprofundamento crítico das questões que o seu trabalho coloca.

A escolha das três obras em análise, *Sonho e Morte* (1993) (Figs. 17 - 21), *Comer o Coração*, com Vera Mantero, (2004) (Figs. 9 - 15), e *Unsaid*, com Orla Barry, (2001), decorre da constatação de que em cada uma delas se encontram questões que ocuparam - e ocupam - a história da escultura contemporânea, e que envolvem as noções de “corpo” e “experiência”.

A escolha de duas obras concebidas em co-autoria, apresenta o problema da delimitação disciplinar, importante para pensar a categoria “escultura” e o modo como a mesma é desafiada nestes trabalhos.

As noções de “corpo” e “experiência” são fundamentais para o entendimento do movimento crítico que no século XX, de um modo mais sustentado na segunda metade, procurou alternativas para a pensar a escultura.

Tomando como referência o contexto norte-americano, onde o debate se mostrou bastante fértil na década de sessenta como testemunham autores como Hal Foster ou Rosalind Krauss, surge a necessidade de operar a suspensão do modelo hegemónico do formalismo moderno na produção, mas também na crítica de arte. Tal modelo estava empenhado no perpetuar de um regime no qual a arte permanecia encerrada num estatuto de autonomia.

É neste debate que nos importa inserir as três propostas de Rui Chafes, no sentido de colocar os três trabalhos em análise em diálogo com a posição de superação desse paradigma, procurando responder à pergunta - *podemos pensar estes objectos como uma potencial resposta às questões colocadas pelo formalismo moderno, atendendo à sua superação?*

Sonho e Morte dá título a três estruturas apresentadas por Rui Chafes num dos pátios do Centro Cultural de Belém, em 1993. No espaço podiam ser encontrados três paralelepípedos em ferro negro, iguais entre si. Cada uma das estruturas tinha uma porta selada, e em todas, podiam ser vistas grelhas na zona superior, configurando deste modo uma arquitectura celular semelhante a um espaço prisional.

Sonho e Morte fala-nos do corpo e do espaço. Cada um dos esquifes possuía elementos que reenviavam à ideia de um corpo. Os três volumes possuíam uma entrada - uma porta selada. A

inscrição de detalhes nas três estruturas, e a activação dos corpos sujeitos, negam que *Sonho e Morte* trate de formas rígidas fechadas sobre si mesmas. Na mesma medida podemos falar do espaço. O espaço permanecia activado nesta proposta atendendo ao modo como as estruturas se encontravam dispostas, remetendo para a noção de *site-specificity*. A tensão gerada entre os objectos e o espaço, insere igualmente *Sonho e Morte* na discussão da fuga à monumentalidade a que a escultura na segunda metade do século XX parece empenhada em dar resposta.

Comer o Coração, obra executada em co-autoria com a bailarina e coreógrafa Vera Mantero, foi originalmente concebida para a 26ª Bienal de São Paulo, e apresentava, nessa ocasião, o diálogo entre duas estruturas comunicantes em ferro negro, elevadas a seis metros de altitude, sendo que numa delas o espectador podia encontrar o corpo vivo de Vera Mantero produzindo sons e gestos.

O encontro entre Chafes e Mantero, sublinha a hibridez da peça que dialoga dois campos disciplinares distintos. Este encontro levar-nos-á a pensar a transdisciplinaridade, uma das noções chave na arte produzida no século XX, especialmente, se atendermos ao movimento crítico que, face ao formalismo moderno, e vincadamente no contexto norte-americano, se ergueu na segunda metade do século criticando as opções estéticas que privilegiavam a arte sob as coordenadas do Expressionismo Abstracto. O ferro conflui com a performatividade do corpo de Vera Mantero em altitude, negando o chão. A desterritorialização da escultura, saindo do chão para inaugurar um lugar em ascensão, trocando a horizontalidade pela verticalidade, conduzir-nos-á discussão em torno da negação da monumentalidade na escultura contemporânea, e a suspensão do seu valor monumental, terrenamente fixado num *lugar*.

Unsaid, apresentada na Galeria Canvas em 2001, e posteriormente numa das salas do Palácio de Queluz no contexto da exposição *Corpo Impossível*, em 2006, é também uma obra produzida em co-autoria, neste caso com a artista transdisciplinar, Orla Barry.

Unsaid apresenta uma estrutura em ferro que, ao contrário das duas propostas anteriores, oferece ao espectador a possibilidade de habitar a escultura. Não só a obra trata a necessidade do corpo espectador que a escultura contemporânea começa a delinear ainda no início do século XX, como alinha no tratamento da problemática da transdisciplinaridade e convergência entre campos e médiuns distintos.

Seja através da noção de corpo, presente ou ausente, o debate em torno da transdisciplinaridade e confluência de médiuns, a crítica à monumentalidade que a escultura no século XX parece empenhada em derrotar, ou a fusão entre obra e o corpo dos sujeitos, as três obras colocam questões que parecem superar o paradigma da autonomia da obra de arte.

De modo a fazer um estudo dos problemas em causa em cada uma destas três obras, procurando os seus desdobramentos face ao pensamento crítico que na segunda metade do século XX pensa a escultura em articulação com os conceitos de “corpo” e “experiência”, num primeiro capítulo, iremos tratar hipóteses para a noção de “corpo”, e o seu entrosamento com o conceito de “experiência”.

Se a arte no decurso do século XX implica o corpo espectador nas suas propostas, veremos que o corpo assume vários níveis de profundidade, aqueles que estão presentes na obra de Rui Chafes, colocando a oposição entre *interior* e *exterior*.

No primeiro capítulo, *Corpo Experiência e Modernidade*, trataremos de posicionar o corpo no cerne da Modernidade, revistando a ideia de *desvelamento* de que o corpo é alvo na cultura ocidental.

Pensaremos esse desvelamento atendendo ao modo como Charles Baudelaire experiencia o seu tempo. Contrariando a experiência moderna, edificada no cerne da «*vivência*», como diagnostica Walter Benjamin, Baudelaire experiencia a modernidade com o seu corpo, perfurando os corpos anónimos das ruas parisienses até atingir o encontro com outros corpos, por via do contacto emocional. O corpo pode ser, ainda que nas ruínas modernas, algo que requisita a ordem do interior, convocando a comoção, como veremos, através do «*choque*» como experiência criadora.

Saindo do espaço interior de Baudelaire, é com o contributo de Herberto Helder, que veremos o corpo como algo experienciado visceralmente. Se com Baudelaire estaremos no íntimo do espaço interior, com Herberto Helder começaremos a deslocar-nos para o corpo efectivo, pensando o corpo enquanto *carne*. Nesse movimento - de dentro para fora -, ampliaremos a discussão dos termos “corpo” e “experiência” à esfera do *mundo*.

No segundo capítulo, *Corpo, Experiência e Mundo*, dedicar-nos-emos ao contributo da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a sua noção de «*corpo-actual*». Veremos que o corpo é, no trabalho do filósofo francês, um elemento central - o corpo substitui a razão.

As três noções de “corpo”, sugeridas pelos três autores, implicam um grau de interpelação e contacto - uma *experiência* - que implica o corpo dos sujeitos e o mundo. Desta maneira, temos preparadas as ferramentas para entrar na arte do século XX, e o ímpeto de *abertura* ao qual a mesma irá responder.

“Corpo” e “experiência” são noções que no início do século XX, no campo das práticas artísticas, se inscrevem no impulso inovador das vanguardas históricas que estarão a pensar activamente categorias da ordem da vivência na obra de arte - o corpo, o espaço, e o tempo -, requisitando a esfera do real para o interior do domínio artístico.

Na segunda metade do século XX, a imbricação do mundo, e do real, a par da confluência de médiuns no objecto artístico, operam o desdobramento do contributo das vanguardas históricas do início do século. Sendo o nosso ponto de chegada a discussão das três obras de Rui Chafes, importou-nos o caso particular da escultura proposta pelo minimalismo norte-americano na década de sessenta.

O minimalismo foi o movimento que consolidou a crítica à teorização formalista, defendida neste contexto por Clement Greenberg, a partir da década de trinta, recorrendo a uma teorização empenhada em definir limites disciplinares para as práticas artísticas separando a arte da *praxis* vital, recordando a definição de vanguarda que apresenta no famoso «*Avant Garde & Kitsch*» (1939).

No terceiro capítulo, *O contributo crítico do minimalismo norte-americano e os seus principais debates na década de sessenta - a abertura da escultura ao mundo -*, procurámos revistar os principais debates que o minimalismo trouxe na década de sessenta, no sentido de pensar a superação do paradigma do formalismo, atravessando por isso os contributos de Donald Judd, «*Specific Objects*» (1965), Robert Morris, «*Notes on Sculpture*» (1966 - 1969), Michael Fried, «*Art and Objecthood*» (1967), mas também, parte da reflexão crítica e distanciada de Hal Foster, anos mais tarde, em «*The Crux of Minimalism*» (1996).

Cremos que estes contributos são elementos centrais para pensar a discussão em torno da superação do paradigma do formalismo moderno, e a sua releitura contribui para a construção do argumento que pretendemos defender em relação às três obras de Rui Chafes - o alinhamento das mesmas com a ideia de “abertura” ao mundo, em torno da qual os artistas norte-americanos da década de sessenta se debateram para propor um trabalho que ampliasse e se revelasse uma alternativa à produção da obra de arte fechada sobre si mesma, e por isso, separada do mundo.

A apresentação e análise das obras, no quarto capítulo, *As obras em diálogo com a noção de abertura da escultura ao mundo*, é o momento em que veremos como em cada uma delas podemos encontrar ecos dos debates que ocuparam, no contexto norte-americano, a crítica ao formalismo ao confinamento disciplinar, e à retirada do mundo das propostas artísticas. Dessa maneira procuraremos mostrar que, também Rui Chafes, alinha com o intuito de superação do formalismo moderno, e desse modo, a sua escultura tem o potencial de participar numa discussão que torna a sua obra num contributo para o pensamento destas questões na história da escultura contemporânea, as quais a crítica e historiografia de arte parecem manter alheadas do seu trabalho.

No que respeita à metodologia utilizada no tratamento das obras, considerámos que a análise deveria privilegiar o diálogo entre obras, criando uma espécie de “sistema”, alimentado pela *gradação* dos problemas tratados nos três casos, desde *Sonho e Morte* a *Unsaid*.

Essa gradação, de amplitude crescente, corresponde à ampliação da densidade da problemática cujo cerne reside no modo como nas três obras é apresentada a intersecção entre as variáveis *corpo espectador e obra* - um caminho que tanto considera a retirada do corpo no contacto com a obra, como apela à sua participação. A consideração desta amplitude crescente na ordem do tratamento dos problemas, funcionou como um método que serviu para organizar a estrutura deste capítulo. Essa gradação serve também para entender que existe na prática do artista a noção de “limite” - se a experiência da escultura de Rui Chafes pode ser a ausência e alteridade radical, como testemunha *Sonho e Morte* - pode também ser o seu contrário -, como veremos ser o caso de *Unsaid*. Assim, a escolha da sequência do tratamento das obras, não respeita a cronologia, mas as suas qualidades formais e a experiência que o sujeito espectador possui no contacto com as obras.

Iremos neste trabalho explorar o modo como em cada um dos objectos podemos testemunhar a *sugestão* de um corpo através de elementos formais, e num espectro distinto, a ampliação dessa problemática, dada pela ocupação da escultura pelo corpo espectador.

Veremos, num primeiro momento, que a sugestão do corpo não impossibilita uma experiência por parte do sujeito, contudo, veremos também que, ainda que sob o estatuto de experiência, o contacto que o sujeito espectador e o seu corpo estabelecem com a obra pode ainda assim não ser da ordem de uma completude - uma leitura que gera um tom paradoxal em contraponto com o leque teórico utilizado.

Nessa medida, o último capítulo da dissertação, *Corpo Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes*, tratará da singularidade em causa nas três obras do artista, aquela que não nos permite encapsular totalmente o seu trabalho na matriz teórica que explorámos com o contributo do minimalismo norte-americano, e dos autores que nos permitiram reflectir sobre a ideia de *interpelação* entre sujeito e mundo nos dois primeiros capítulos.

Se as três obras reenviam às noções de *activação* e *convite* ao corpo dos sujeitos, é no reverso dessa proposta que habita o contraponto desta discussão.

A impossibilidade de completude, de fechar a experiência do corpo espectador com a obra - o desencanto face à utopia de habitar plenamente estas obras por parte de um sujeito -, conduz-nos à discussão da noção que designámos por *impossibilidade* - a impossibilidade ao corpo de possuir uma experiência *una* no contacto com estes objectos. Assim, procurámos no último capítulo dar resposta à pergunta: *que especificidades estão em causa nestes três trabalhos que colocam em causa a noção de unidade da experiência do sujeito espectador no confronto com estes objectos?*

1. Corpo, Experiência e Modernidade

José Bragança de Miranda em «*A Arte Interpelada pelo Corpo*», detém-se na identificação de motivos que justificam o “véu” que na história da cultura ocidental esteve sobre o corpo, comentando a obra de Amelia Jones e Tracey Warr, *The Artist's Body* (2000). Na sua perspectiva, a importância que o *corpo* adquire no pensamento ocidental, é pautada por uma atitude que na Modernidade privilegia o seu *desvelamento*¹⁰. Essa atitude contaminará as práticas artísticas no decurso do século XX.

Na obra em causa, Amelia Jones diagnostica que na arte, o corpo foi veículo de uma afirmação após um longo período de repressão. Para a autora, a “ocultação” do corpo foi abolida, e a mesma estava relacionada com mecanismos repressores com origem em estruturas patriarcais, que no “modernismo”, exerciam um domínio sobre a vida social e cultural. Esses mecanismos, a par dos discursos colonialistas, classicistas e heterossexuais, são identificados na obra da autora como responsáveis pelo véu que ocultou o corpo no modernismo¹¹.

José Bragança de Miranda, argumenta que esta ideia se revela incompleta. O autor não considera que a repressão moderna do corpo possa ser subsumida na ideia de “falocentrismo ocidental”, concordando com a autora na medida da existência de uma *violência* face ao corpo que caracteriza, de um modo mais amplo, a história da cultura ocidental¹².

Jones, contudo, apresenta outros argumentos, situando os motivos para a ocultação do corpo no “modernismo”, na crítica e na história da arte moderna, em particular, na sua herança da estética kantiana. A supressão do “particular”, e do sujeito corporalizado, aponta numa direcção que favorece

¹⁰ “A interrogação obsessiva do corpo é sinal de uma profunda mutação da cultura, de que a arte não pôde alhear-se. Valha-nos uma imagem para o dar a ver. Numa peça de Juan Muñoz, intitulada *After Degas II* (1997), os corpos em queda estão suspensos por fios que os asfixiam, afectando uma rigidez cadavérica no mesmo instante em que olham para cima, para o tecto. Ou para o céu? O que se passou na cultura que tornou esta imagem possível, e sintomática? Se, nos dizeres de Walter Benjamin, o século XIX teve Paris por capital, e o século XX a encontrou no cinema, agora a capital do nosso século será certamente o corpo. Há algo de estranho nesta constatação. Há maior evidência do que dizer que os “corpos” estiveram desde sempre presentes, por todo o lado, e também na pintura, na literatura, ou no cinema? A novidade está justamente na afirmação de que o corpo, depois de uma longa “repressão”, se tornou uma questão prioritária, nomeadamente na arte.”, José Bragança de Miranda, «*A Arte Interpelada pelo Corpo*» em, *Corpus: Visões do Corpo na Coleção Berardo*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2003, p. 19

¹¹ “The veiling of the body in Modernism is ideologically and practically linked to the structures of patriarchy, with all of the colonialist, classist and heterossexual pretensions it produces and sustains.”, Amelia Jones, em *The Artist's Body*, Ed. Tracey Warr, London: Phaidon Press, 2000, p. 20

¹² “Tese paradoxal, pois uma coisa é afirmar que o “modernismo” reprime o corpo, outra é dissolvê-lo politicamente no falocentrismo ocidental. O fundo de verdade desta crítica assenta na convicção de que há uma relação entre o corpo e a violência, mas daí não decorre que a sua “revelação” ou exposição tenha imediatamente efeitos libertatórios.”, José Bragança de Miranda, op. cit, p. 19

uma abordagem transcendente do crítico, e do artista - sob o culto do gênio -, ambas comprometidas com a suspensão da esfera de imanência. De acordo com Jones, o modernismo negou o contexto social através do qual o sujeito, e o seu corpo, perdem as marcas de uma singularidade e estatuto de pertença a um contexto alargado - a pertença a uma *história* -, aquela que opera o entrelaçamento entre os sujeitos, os seus corpos, e o mundo. De acordo com a autora, o modernismo suspendeu tudo isso a favor da salvaguarda estética:

“The repression of the body marks a refusal of Modernism to acknowledge that all cultural practices and objects are embedded in society, since it is the body that inexorably links the subject to her or his social environment. The question of why the artist’s body is largely veiled or repressed within Modernism is thus at least partly explained by the stakes of the aesthetic.”¹³

Como razões para a ocultação do corpo na história da cultura ocidental, José Bragança de Miranda aponta o Platonismo e a sua estrutura bipartida, sendo no século XIX, Nietzsche, um dos responsáveis pela sua inversão ao atribuir prioridade ao corpo¹⁴. De acordo com o autor, a estrutura platónica manteve-se na teologia medieval, e nela continuou a operar o binómio *corpo* e *alma*, sendo que era atribuída preponderância ao último. O autor procurará, no entanto, mostrar que a estrutura cristã não é dupla, mas tripartida - *corpo*, *alma* e *carne* -, sendo a imagem de Cristo a unidade que lhe confere estrutura. Os modernos, ainda que colocando isto em causa, mantém em muitos aspectos esta estrutura, o que de acordo com Bragança de Miranda, explica a permanência do véu sobre o corpo: “Carne, imagem e corpo continuam numa certa relação, mas agora o fundamento é a própria noção de «corpo». A motivação é basicamente política, pois o corpo «próprio» serve de garantia para o uso e abuso da carne, fundando-se nela o sujeito autónomo e racional.”¹⁵.

¹³ Amelia Jones, op. cit, p. 20

¹⁴Nietzsche é um autor de referência para pensar a ideia de desvelação do corpo. A primazia atribuída ao corpo por este autor, não só inverte a hierarquia da estrutura do platonismo, como coloca em causa os valores da doutrina e moral cristã que exerceram uma repressão do corpo privilegiando a alma e o espírito. Na obra, *A Genealogia da Moral (Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift, 1887)* Nietzsche executa uma inversão desse paradigma, colocando a fisionomia do humano, e o corpo, no centro de uma filosofia afirmativa, exacerbando aquilo que o cristianismo reprimia e que o platonismo colocava em segundo plano. A ideia de afirmação do corpo é tratada ainda na sua primeira obra, *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872)*, sob a tutela da figura de Dioniso e de Apolo, os deuses gregos que representavam as disposições fisiológicas na base do nascimento da tragédia. O casamento entre o impulso apolíneo - da ordem do sonho -, e o dionisíaco - da ordem da embriaguez e da desindividuação -, reenviam à fisionomia do humano e ao corpo, de um modo que torna Nietzsche uma figura de relevo para pensar a inversão do lugar do corpo na cultura ocidental.

¹⁵José Bragança de Miranda, op. cit, p. 25.

O sujeito moderno, autónomo, luta para preservar a sua individualidade face às “esmagadoras forças sociais”. Esse é um diagnóstico que Georg Simmel (1858 - 1918) executa no ensaio «*A Metrópole e a Vida Mental*» (1903), o qual retomaremos.

Simmel procura entender de que modo a “personalidade” individual, sobrevive face à força avassaladora da metrópole e ao impacto da mesma na vida mental dos indivíduos¹⁶. Uma das transformações que contribuíram para o elevado índice de individuação dos sujeitos, é aquilo que o autor identifica como sendo a “especialização funcional do homem” - o trabalho -, que o torna incomparável a qualquer outro¹⁷.

O desenvolvimento técnico, aliado à noção de especialização, é também matéria de Karl Marx nos volumes que compõem *O Capital*. A noção de *valor*, para Marx, reside exactamente na quantidade de trabalho que sustenta a produção de determinada mercadoria¹⁸.

Walter Benjamin (1892 - 1940) deter-se-á na análise daquilo que designa como uma crise de valores proveniente de um “gigantesco desenvolvimento da técnica”, que possui desdobramentos naquilo que “levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de indigência totalmente nova”¹⁹, atravessada pela noção de fetichismo da mercadoria.

Crítico da noção de progresso, Benjamin constata que a *vivência* do sujeito moderno é o resultado de um conjunto de mudanças estruturais que ocorrem no século XIX, que alteram o modo como os indivíduos em si inscrevem a “experiência”, consequência da escalada da noção de autonomia trazida pela Modernidade, aliada ao “progresso” técnico.

Em «*Experiência e Indigência*» (1933), Benjamin lembra a experiência da I Guerra como um acontecimento que contribuiu para a queda de “experiência” - os homens regressavam “mudos do campo de batalha”²⁰. A ausência da fala corresponde ao *vazio* que é regressar de uma experiência

¹⁶ “Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida.”, Georg Simmel, “*A Metrópole e a Vida Mental*”, Trad., Sérgio Marques dos Reis, em *O Fenómeno Urbano*, Org., Otávio Guilherme Velho, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11

¹⁷ “O século XVIII conclamou o homem a que se libertasse de todas as dependências históricas quanto ao Estado e à religião, à moral e à economia. A natureza do homem, originalmente boa e comum a todos, devia desenvolver-se sem peias. Juntamente com maior liberdade, o século XVIII exigiu a especialização funcional do homem e o seu trabalho; essa especialização torna um indivíduo incomparável a outro e cada um deles indispensável na medida mais alta possível.”, Georg Simmel, op.cit, p. 11

¹⁸ “Vimos que um valor-de-uso ou um artigo qualquer só tem valor na medida em que nele está (objectivizado) materializado trabalho humano (abstracto). Ora, como medir a grandeza do seu valor? Pela quantidade da substância “criadora de valor” nele contida, isto é, pela quantidade de trabalho.”, Karl Marx, *O Capital (Livro 1)*, Trad., J. Teixeira Martins; Vital Moreira, Coimbra: Centelha, 1974, p. 53

¹⁹ Walter Benjamin, «*Experiência e Indigência*», em *O Anjo da História*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 74

²⁰ “Uma coisa é clara: a cotação da experiência baixou, e isso aconteceu com uma geração que fez, em 1914 - 18, uma das experiências mais monstruosas da história universal. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos do campo de batalha? Não voltavam mais ricos, mas

que não edifica nada, apenas destrói. O humano perde até a capacidade de articular discurso, ficando impedido de exercer uma partilha - a experiência autêntica -, que Benjamin coloca no cerne da tradição - “Sabia-se muito bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas passavam-na sempre aos mais novos.”²¹.

A narração é um ponto que Walter Benjamin destaca como sendo importante na transmissão de experiências, algo que o autor aprofunda no texto «*O Narrador, Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*» (1936), no qual escreve, “A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade - a sabedoria - está a morrer.”²².

Essa sabedoria, descrita por Benjamin, está ancorada na experiência e na situação daquele que narra a um outro - o exercício de relatar -, no qual estão inscritas as marcas de uma vida, como as histórias que cabiam no cachimbo do capitão dos seus contos, “A narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir buscar de novo. Por isso a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou.”²³.

O humano sem fala não é capaz de articular nada, e esse estatuto de experiência como tradição, fundada na *transmissão*, através do provérbio, do conto e das histórias, vê-se abalada pela guerra, ameaçada pela inflação, violentada pela fome e pelo exercício tirano de poderes. Os humanos já não têm nada a dizer. Não só a guerra, mas os frutos da revolução industrial, a ascensão da sociedade governada pelos ideais burgueses fundada no fetiche da mercadoria, revelam igualmente o déficit da experiência, o pessimismo da Modernidade:

mais pobres de experiências partilháveis. Aquilo que, dez anos mais tarde, fomos encontrar na grande vaga dos livros de guerra, era tudo menos experiência contada e ouvida.” Idem, *Ibidem*, p. 73

²¹ Idem, *Ibidem*, p. 73

²² Sobre este ponto, importa lembrar que Walter Benjamin escreveu contos. “Contar histórias é não apenas uma arte como também uma qualidade. No Oriente, é mesmo um ofício. Conduz à sabedoria, tal como a sabedoria muitas vezes nos chega sob a forma de conto. O narrador é portanto alguém que sabe aconselhar. Para dar conselhos, é preciso saber dizê-los. Sabemos lamentar-nos queixar-nos dos nossos problemas, mas não contá-los. E pensei então numa terceira coisa: o cachimbo do capitão, o cachimbo que ele esvaziava batendo com ele ao começar uma história e voltava a bater quando terminava, mas que entretanto deixava de consumir-se tranquilamente. Tinha embocadura de âmbar, mas o fornicho era de chifre encastado em prata. Recebera-o do avô e, para mim, era o talismã do contador de histórias. Hoje em dia já não há nada que valha a pena ouvir, pois as coisas já não têm uma duração adequada. Quem usar um cinto de couro até este cair aos pedaços, descobrirá muitas vezes que com o andar do tempo, alguma história lhe ficou ligada. O cachimbo do capitão devia saber muitas.”, Walter Benjamin, *O Lenço*, em *Histórias e Contos*, Trad., Telma Costa, Lisboa: Teorema, 1992, p. 48-49. Ainda no texto, «*Experiência e Indigência*», o autor coloca algumas interrogações em torno da importância da transmissão de experiências com base na partilha de histórias, “Para onde foi tudo isso? Onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser? Haverá ainda moribundos que digam palavras tão perduráveis, que passam como um anel de geração em geração? Um provérbio serve hoje para alguma coisa? Quem é que acha que pode ainda lidar com a juventude invocando a sua experiência?”, Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 73

²³ Walter Benjamin, «*O Narrador, Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov*» em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Trad., Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto, Lisboa: Relógio D’Água, 1992, p. 37

“Somos levados a pensar nos grandes quadros de Ensor, nos quais um espectro enche as ruas das grandes cidades: Pequenos-burgueses em trajes carnavalescos, máscaras enfarinhadas e grotescas coroas de *paillette* na cabeça, derramam-se num cortejo sem fim pelas ruas. Estes quadros são talvez, acima de tudo, um reflexo do terrível e caótico renascimento em que tantos depositaram as suas esperanças.”²⁴

A perda de experiência, conecta-se não apenas com as transformações sociais e políticas do século, mas igualmente pelo terreno que outros tipos de transmissão conquistam. É o caso da informação²⁵.

A libertação da experiência passa a ser o ideal da vida na cidade, espaço de afirmação da categoria de pobreza. A superficialidade do que se vê, difere do que é efetivamente *inscrito* - algo que, para Benjamin, instaura a diferença entre *experiência* e *vivência*. Essa diferença, gera o questionamento: “de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?”²⁶. Os meios não justificam os fins, aniquilam-nos, e esses fins correspondem a uma ideia de progresso alienado, destituído de raízes, cujas implicações na experiência estética são discutidas em «*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*» (1936)²⁷, e que em *Experiência e Indigência*, ao referir-se à vida quotidiana dos indivíduos, Benjamin qualifica como sendo uma “existência de Rato Mickey”, uma existência superficial, orientada para fins sem profundidade.

Benjamin mostra o cansaço que essa vida acarreta. Os humanos “engoliram” a cultura e o Homem - o preço a pagar pelo progresso -, o vendaval que arrasta o anjo da história para o futuro

²⁴ Walter Benjamin, op. cit, p. 74

²⁵ Na comparação entre a narrativa e a informação, Benjamin privilegia o verbo “divulgar” para se referir à segunda. A divulgação não pressupõe uma raiz na experiência, antes desvirtualiza-a, na era do capitalismo e da rapidez. Sobre isto, o autor escreve: “a informação, contudo, tem que ser comprovada de imediato. Antes de mais, tem que surgir como algo ‘compreensível por si próprio’.”, Walter Benjamin, «*Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire*», em *A Modernidade*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2017, p. 108. A existência por si mesma, o preço a pagar pela actualidade consumida sob o signo da imediatez, desvincula-se da *incorporação* requisitada na narrativa. “Se a imprensa se tivesse proposto o objectivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte de uma experiência, não alcançaria os seus fins. Mas a sua intenção é exactamente oposta, e por isso ela alcança os seus fins.”. Walter Benjamin, op. cit, p.108

²⁶ Walter Benjamin, op.cit, p. 74

²⁷ Aliando-se à visão que possui da tradição enquanto experiência, «*A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*», fornece-nos a ampliação dessa visão mas aplicada aos objetos sob a capa da reprodutibilidade técnica. “O carácter único da obra de arte é idêntico à sua integração no contexto da tradição.”, Walter Benjamin, «*A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*», em *A Modernidade*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2017, p. 213. A técnica de reprodução retira ao objecto o seu estatuto autêntico, a sua unicidade, que assim se prolifera, sendo substituída por uma “existência em massa”, ameaçando o estatuto de tradição. “Seguir com o olhar uma cadeia de montanhas no horizonte ou um ramo de árvore que deita sobre nós a sua sombra, ao descansarmos numa tarde de Verão - isto é respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Pegando nesta descrição, é fácil compreender o condicionalismo social da actual decadência da aura.”, Walter Benjamin, op. cit, p. 213

onde ruínas se empilham, e para as quais a força do vento optimista encaminha²⁸. O vendaval é o agente aliciante do humano que vive sob a capa de Rato Mickey.

“E diante dos olhos das pessoas cansadas das infinitas complicações da vida quotidiana, e para as quais a finalidade da vida se descortina apenas como ponto de fuga longínquo numa infundável perspectiva de meios, apresentando-se como redentora uma existência a cada momento auto-suficiente da forma mais simples e confortável, um modo de vida em que um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha e o fruto na árvore arredonda tão depressa como um balão insuflável.”²⁹

A actualidade descarta a experiência como tradição, fundando-se neste cenário, um tipo de experiência que o autor designa por «*vivência*».

Charles Baudelaire (1821 - 1867) escreve no final do século XIX. Ainda que não nos moldes de uma crítica extensa e profunda à técnica e ao capitalismo, certamente não à maneira de Benjamin, é nesse ponto que reside o alcance poético de Baudelaire³⁰. O poeta expressa a dilaceração do seu tempo em poema, usando a capa da alegoria para resgatar uma *brecha* redentora por de entre a ruína inumana. São as almas e o carácter dos que nos recantos da cidade, alguns esquecidos, filhos do trabalho operário, companheiros do tédio e do ócio, amantes da volúpia, ainda *sobre/vivem*.

“Sim, essa gente,

Moída de trabalho e atormentada pela idade,

Atolada de dramas familiares insolúveis,

Arrasada, carregando montes de tralha, dejectos confusos do Paris imenso”³¹

²⁸ Walter Benjamin, «*Sobre o Conceito da História*», em *O Anjo da História*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.13

²⁹ Walter Benjamin, op. cit, p. 77, 78

³⁰ A este respeito, o fragmento [J 66a, 1] do livro das *Passagens* de Walter Benjamin, tece algumas considerações sobre a posição de Baudelaire em relação à noção de progresso, “O facto de Baudelaire ter uma posição negativa quanto ao progresso foi a condição imprescindível para poder trazer Paris para a sua poesia. Comparada com a sua, toda a poesia posterior sobre a grande cidade é mais fraca. Falta-lhe nomeadamente a reserva em relação ao seu objecto, que em Baudelaire se deveu à sua frenética oposição contra o progresso.”, Walter Benjamin, *As Passagens de Paris*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2019, p. 469

³¹ Excerto do poema *O Vinho dos Trapeiros* em, Charles Baudelaire, *As Flores do Mal*, Trad. Maria Gabriela Llansol, Lisboa: Relógio D'Água, 2003, p. 243

É no confronto com a experiência pessimista da Modernidade que reside a astúcia de Baudelaire.

Como escreve Walter Benjamin, à semelhança de um duelo³², o poeta combate o encontro com os choques implicados numa experiência efémera, fazendo desses elementos o seu assunto. Neste ponto, podemos dizer que a poética de Baudelaire é *vivencial*, resultando do contacto entre o poeta e o mundo, colocado na escrita.

O corpo é a interface depositária desse conjunto de alterações no modo de vida nas grandes cidades, e o *choque*, inaugura coordenadas que definem a relação dos sujeitos com a mesma. Não só o *choque*, mas também a exploração do corpo através do trabalho operário, resulta num constrangimento ao corpo - o preço a pagar pela utopia do progresso.

A poética de Charles Baudelaire apresenta no interior desse contexto um testemunho desta época de transformações. O corpo do *outro* percorre o corpo do poeta, e o mesmo deposita-se no seu próprio corpo. A estética do *choque* revela o paradigma de um corpo que é *interpelado*, e esta ideia, importar-nos-á para pensar o estatuto do sujeito espectador, que no século XX, é igualmente um sujeito de interpelações.

1.1 A não opacidade dos corpos - Charles Baudelaire: «*choque*» e *corpo interior*

“No fim, mesmo no fim da correnteza de barracas, como se, envergonhado, se tivesse ele mesmo exilado de todos estes esplendores, vi um pobre saltimbanco, curvado, caduco, decrépito, uma ruína de homem, encostado a um dos pilares da sua cabana, uma cabana mais miserável que a do mais bruto selvagem, e onde duas candeias no pavio, escorregando fumegastes, iluminavam bem de mais a desgraça.

Por todo o lado a alegria, o lucro, o deboche; por todo o lado a explosão frenética da vitalidade. Aqui a miséria absoluta, a miséria enfarpelada, para cúmulo do horror, com andrajos cómicos, onde a necessidade, bem mais do que a arte, tinha introduzido o contraste.

³² Benjamin chama a atenção para o processo de criação em Baudelaire sob a visão de um duelo, algo que é referido nas páginas do *Pintor da Vida Moderna*, quando o poeta descreve Constantine Guys, à noite, a colocar com rapidez imagens no papel, num exercício de rememoração, “Agora, na hora em que os outros dormem, estará debruçado sobre a sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que pousava há pouco sobre as coisas, aplicando-se com o seu lápis, a sua pena, o seu pincel, fazendo respingar a água do copo até ao tecto, limpando a caneta à camisa, apressado, violento, activo, como se receasse que as imagens lhe escapem, discutindo, mesmo a sós aos encontros consigo mesmo.”, Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa: Vega, 2015, p. 22. A resistência ao choque é uma forma de sair desse duelo vencedor, e essa vitória dá-se no acto criativo. Nesta medida, o heroísmo é apresentado sob a metáfora da esgrima. Ainda em «*Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire*», Benjamin escreve, “Baudelaire fixou esta constatação na imagem crua de um duelo. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico.”, Walter Benjamin, op. cit., p. 111

Não ria, o miserável! Não chorava, não dançava, não gesticulava, não gritava; não cantava nenhuma canção, nem alegre nem triste, não implorava. Estava mudo e quedo. Tinha renunciado, tinha abdicado. O seu destino estava traçado.

Mas que olhar profundo, inesquecível, passeava por sobre a multidão e as luzes, cuja onda movediça se detinha a alguns passos da sua repulsiva miséria! Senti a minha garganta apertada pela mão terrível da histeria, e pareceu-me que os meus olhos estavam ofuscados por essas lágrimas rebeldes que teimam em não cair.”³³

Os sentidos de Baudelaire atravessam *camadas*.

Essas camadas correspondem-se com as luzes e a histeria, o barulho, o movimento dos corpos de gente - *camadas de coisas* - o entretenimento à superfície, vivências num tempo alienado decorridas nas luzes mudas e os ruídos cegos, ou uma visão pessimista da Modernidade.

Capaz de *ver* através dos corpos, Baudelaire encontra a miséria. O sentir do *outro* percorre-o, e com o seu *corpo*, o poeta dá-lhe existência, fá-lo corpo, ao *inscrevê-lo* através de *si*, no movimento da escrita, atitude que Walter Benjamin clamou de heróica³⁴.

Charles Baudelaire revela-se um contributo notável para pensar a construção de um tipo de sensibilidade designada a partir da *vivência* na Paris do final do século XIX. Falamos da sensibilidade moderna, como apresentada em *O Spleen de Paris* (1869)³⁵, o conjunto de poemas em prosa pautados pela hibridez construída para servir, na poesia, o ajuste aos *choques* da civilização³⁶.

³³ Charles Baudelaire, *O Spleen de Paris*, (*Pequenos Poemas em Prosa*), Trad., Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 45

³⁴ Este tópico é desenvolvido por Walter Benjamin no texto «*A Modernidade*». Benjamin considera a figura do *herói* o sujeito da modernidade, aproximando essa figura com a atitude que subjaz a poética de Baudelaire, “O herói é o verdadeiro sujeito dessa modernidade, e isso significa que viver a modernidade exige uma constituição heróica.”. Walter Benjamin, «*A Modernidade*», em *A Modernidade*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2017, p. 75

³⁵ Foi em 1862 que a revista francesa *La Presse* publicou os primeiros nove textos da obra *Le Spleen de Paris*. A obra completa foi editada postumamente, dois anos após a morte de Baudelaire, em 1869.

³⁶ Sobre este ponto, Benjamin resgata a dedicatória que Baudelaire escreve ao chefe de redacção do jornal *La Presse*, “Quem, de entre nós, não sonhou nestes dias de ambição com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, suficientemente maleável e angulosa para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência? Esse ideal obcecante nasce sobretudo da frequência das grandes cidades e do cruzamento das inumeráveis relações.”, Walter Benjamin, op. cit, p. 115. Formalmente, a prosa poética obedece ao intuito de se adaptar às deambulações dos corpos e do espírito, integrando a experiência encruzilhada da metrópole com o acto poético. Integrar a experiência do choque na poesia necessita de uma base “maleável”, capaz de integrar essa dinâmica de movimento e fulgor do fazer poético. Como refere Marco Alexandre Rebelo, “No mundo estreito desta Paris moderna e industrial, a linguagem e a forma empregues pelos clássicos ao cantar o quotidiano deixam de fazer sentido. O ritmo de vida mudou, a linguagem, onde o ritmo poético é criado, deve adaptar-se a essa mudança, não com o fim de reproduzir o real, mas sim para o transformar.”, Marco Alexandre Rebelo, *O Espaço Sem Volta - Do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*, Lisboa: Edições Vendaval, 2008, p. 15

Respondendo ao pedido de Desnoyers, para que escrevesse alguns versos sobre o bosque de Fontainebleu, Baudelaire expressa incapacidade em enternecer-se com temas da Natureza³⁷.

Na incapacidade em escrever sobre o bosque, Baudelaire envia a Desnoyers *poemas-devaneio*, confessando que quando nos bosques, aquilo que via eram as abóbadas das sacristias e das catedrais, e escreve nos seus diários, “o que são os perigos da floresta e da pradaria ao pé dos choques e dos conflitos da civilização”³⁸. Os conflitos da civilização, sob a designação de *choque*, são o alimento da experiência do poeta. O nosso ponto de partida.

No excerto apresentado de *O Velho Saltimbanco*, importa-nos atender à presença do corpo e ao modo como o mesmo é convocado.

Ao caminhar por entre as barracas, num passeio que o poeta faz sozinho, não nos *boulevards*, mas por entre o “jubileu popular” do “povo em férias”³⁹, o poeta capta os fragmentos do real existente⁴⁰, relacionando-se, na posição de *observador*, com os corpos de gente anónima, olhando-os como quem olha personagens de um espectáculo, uma relação instaurada por si, porém, desconhecida para o *outro observado*.

Ainda que por de entre a dinâmica de fulgor e movimento, numa atitude de descomprometimento sediada no *fora de si*, há um momento em que esse olhar para *fora*, se volta para *dentro*, convocando não apenas a categoria do olhar, mas uma outra que requisita um lugar mais recôndito do seu *corpo*. Se as luzes e os ruídos que pairam na atmosfera lhe tocam a pele, há algo que a *perfura*, lá onde é escuro e silêncio.

O poeta *sente* o outro desconhecido ao deparar-se com a sua miséria, algo que podemos notar no final do poema: “Senti a garganta apertada pela mão terrível da histeria e pareceu-me que o olhar se me velava com essas lágrimas rebeldes que não querem cair.”. O Velho *atinge-o*, um contacto que se dá numa atitude silenciosa, uma vez que o poeta não chega a *comunicar* com o Velho Saltimbanco.

³⁷ “Meu caro Desnoyers, você pede-me versos para o seu pequeno volume, versos sobre a Natureza, não é? - sobre os bosques, os grandes castanheiros, a verdura, os insectos - o sol, talvez? Mas você sabe bem que eu sou incapaz de me enternecer com os vegetais, e que a minha alma é rebelde a essa singular Religião nova, que terá sempre, parece-me, para todo o ser espiritual não sei quê de shocking.”, Charles Baudelaire, *Carta a Fernand Desnoyers*, op.cit, p. 136

³⁸ Charles Baudelaire, *Fogachos*, em *O Meu Coração a Nu*, Trad., João da Costa, Lisboa: Guimarães, 1988, p. 43

³⁹ “Era uma daquelas solenidades com que, durante longo tempo, contam os saltimbancos, os artesãos, os amestradores de animais e os vendedores ambulantes, para compensarem as épocas más do ano.”, Charles Baudelaire, op. cit. p. 44

⁴⁰ “Era uma mistura de gritos, de detonações de cobre, e de explosões de foguetes. Os palhaços e os Patetas contraíam os traços das suas caras trigueiras, enrugados pelo vento, o sol e a chuva; lançavam, com a presteza dos comediantes seguros dos seus efeitos, graças e anedotas de um cómico sólido pesado como o de Molière. Os Hércules, orgulhosos da enormidade dos seus membros, sem testa e sem crânio, como os orangotangos, emproavam-se majestosamente nos seus *maillots* como fadas ou princesas, saltavam e cabriolavam, sob o fogo das lanternas que enchia as suas saias de faíscas.”, Charles Baudelaire, op. cit, p. 44-45

A partir deste poema, encontramos a presença do corpo em comunhão com a sensibilidade moderna que qualifica a vivência do poeta.

Essa vivência é sugerida pelas marcas de uma individualidade por de entre os ruídos da multidão, um estar *só* num espaço cheio, um estar que sugere um sentido *melancólico*, fixado nos contrastes⁴¹ - barulho e silêncio, excesso e vazio. O melancólico habita nos *entres*, e esse lugar é conquistado através do exercício de reflexão, ou *meditação*, como nota Maria João Cantinho⁴². Dessa maneira, torna-se possível ao *flâneur*, figura amplamente explorada por Baudelaire, praticar um contacto mediado, em simultâneo, por um distanciamento e por uma aproximação, mediação essa que é a possibilidade de criação.

No que ao corpo respeita, vejamos as considerações de Georg Simmel em «*A Metrópole e a Vida Mental*», à luz da poética de Baudelaire, de modo a pensar a particularidade da sua poética no contexto da vivência na metrópole.

É na comparação com o tipo de vida do meio rural que Simmel encontra uma base para instaurar a ideia de que “a quantidade de consciência” necessária para viver no contexto urbano, difere daquela que é necessária para habitar no meio rural: “É precisamente nesta conexão que o carácter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível - enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais.”⁴³.

A sofisticação da vida na metrópole opõe-se a uma vida que habita no simples do meio rural. Existe, nesta última, uma maior proximidade entre os elementos humanos dado que as emoções e sentimentos são considerados, atitude que promove relacionamentos mais profundos e próximos. No meio rural, onde “o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme”⁴⁴, e, contrastando com o meio urbano, onde não existe uma uniformidade na vivência, o humano é regido neste último por um mecanismo de defesa, reagindo

⁴¹ Importa notar que o contraste neste poema se faz duplamente - não se trata apenas do binómio *multidão/individuo* - mas um contraste que paira igualmente nas emoções *alegria/desolação*. O poema inicialmente requisita um não comprometimento com as figuras observadas, e esse elo estreita-se na figura do Velho Saltimbanco, com quem o nível de comprometimento ocupa já uma esfera emocional e não apenas observacional. Estas ideias notam a possibilidade da existência de uma *emoção* como veremos adiante.

⁴² “O conceito que permite, com efeito estabelecer uma mediação entre *flânerie*, enquanto actividade/*experiência vivida do choque (Chockerlebnis)* propiciadora da experiência poética, ócio e produção é o de meditação melancólica, aquela que é a condição essencial e sem a qual não existiria qualquer produção estética (entenda-se alegórica) em Baudelaire.” Maria João Cantinho, *O Anjo Melancólico, Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Coimbra: Angelus Novus, 2002, p. 114

⁴³ Georg Simmel, op. cit, p. 12

⁴⁴ Georg Simmel, op. cit, p.12

“com a cabeça e não com o coração”⁴⁵. Ao renunciar à emoção, o humano faz uso do *intelecto*, aquilo que Simmel define como uma “força interior” adaptável⁴⁶.

É com a força do intelecto que o humano habita na metrópole, de acordo com Simmel, “A intelectualidade, assim, destina-se a reservar a vida subjectiva contra o poder avassalador da vida metropolitana.”⁴⁷.

Antes de avançarmos, importa lembrar também que Walter Benjamin nota que no século XIX, a poesia lírica, e as *Flores do Mal* (1857) de Charles Baudelaire, partilham “condições de receptividade desfavoráveis”: “Se as condições para a recepção da poesia lírica se deterioraram, é natural que imaginemos que essa poesia só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores. E isso é possível, porque essa experiência se modificou na sua estrutura.”⁴⁸.

Notando uma mudança na experiência dos leitores, lembrando a distinção entre as duas modalidades de experiência antagónicas, apresentadas no já citado «*Experiência e Indigência*», Walter Benjamin identifica na filosofia um dos agentes empenhados no resgate da “verdadeira” experiência, aquela que exerce o contraste com o fluxo de vida “das massas civilizadas”. Procurando uma alternativa à experiência vivida nesse modelo, a solução afasta-se do pensamento da “existência do homem na sociedade”, privilegiando as áreas da literatura, ou a convocação do pensamento sobre a natureza e o mito.

Em «*Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire*», Benjamin refere-se à obra de Bergson, *Matéria e Memória* (1896), considerando-a um importante “monumento” da literatura. Bergson pensa a memória em relação com a experiência, sendo que a ambas não pertence um lugar fixo na história. A tónica é colocada não na relação entre memória e história, mas entre memória e a experiência, por seu turno, a experiência da actualidade, do presente. “É experiência inóspita, ofuscada da época de industrialização em grande escala”⁴⁹. Essa incursão, fornece-nos uma pista sobre a vivência de Baudelaire.

Benjamin pensa a noção de “experiência” como possuindo uma ancoragem à tradição, e por isso, como algo que difere do tipo de *experiência* imediata vivida na metrópole. A distinção entre ambas, leva Benjamin a considerar tipos de memória distintos, “De facto, a experiência é matéria da tradição, na vida colectiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados

⁴⁵Georg Simmel, op. cit, p.13

⁴⁶ “O intelecto, entretanto, situa-se nas camadas transparentes, conscientes, mais altas do psiquismo; é a mais adaptável das nossas forças interiores. Para se acomodar à mudança e ao contraste de fenómenos, o intelecto não exige qualquer choque ou transtorno interior; ao passo que é somente através de tais transtornos que a mente mais conservadora se poderia acomodar ao ritmo metropolitano de acontecimentos.”, Georg Simmel, op. cit, p. 12

⁴⁷Georg Simmel, op. cit, p.13

⁴⁸ Walter Benjamin, op. cit, p. 106

⁴⁹ Walter Benjamin, op. cit, p. 107

rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória.”⁵⁰.

Este tópico leva-nos a pensar outra referência dada por Benjamin, assente no contributo de Sigmund Freud no texto «*Além do Princípio do Prazer*» (1920). Freud toma a tarefa do consciente face aos estímulos exteriores, não enquanto um registo de traços de memória, mas enquanto agente actuante e protector do sujeito face a estímulos exteriores. Esses estímulos denominam-se de *choques*.

“Este pequeno fragmento de substância viva está suspenso no meio de um mundo externo carregado com as mais poderosas energias; e sofreria a morte sob os estímulos que dessas forças emanam se não estivesse provido com um escudo protector contra tais estímulos. Ele adquire esse escudo do seguinte modo: a sua superfície exterior deixa de ter a estrutura própria da matéria viva, torna-se em certa medida inorgânica, e a partir de então funciona como um envoltório especial ou membrana, resistente a estímulos.”⁵¹

Regressando a Simmel, quando este descreve que é na acção guiada pelo intelecto que o sujeito que habita a metrópole se protege, o autor nota algo que se assemelha à tarefa do consciente apontada por Freud quando refere a cápsula protectora contra os estímulos exteriores.

Retomemos Baudelaire e o *Velho Saltimbanco*.

Existe uma intelectualidade implicada na sua poética pois a mesma resulta de *contactos* que implicam uma *reflexão*. Essa atitude está presente nas considerações acerca da figura do *flâneur*, descritas por Walter Benjamin na obra *As Passagens de Paris*, e que podemos encontrar no conjunto de textos que escreveu em torno de Baudelaire, “Com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra o triunfo. E ele tanto pode concentrar-se na observação - e então nasce o detective amador -, como pode estagnar no curioso - e então o *flâneur* torna-se basbaque (*badaud*).”⁵².

⁵⁰ Walter Benjamin, op. cit, p. 107. Sobre este tópico, Benjamin deter-se-á sobre a distinção entre *memória voluntária* e *memória involuntária*, recorrendo aos contributos de Marcel Proust, Theodor Reik, e Sigmund Freud. O autor atribui à segunda, um papel privilegiado no acesso à experiência como matéria da tradição, que opõe à experiência vazia que qualifica a *vivência*. “Traduzido para o discurso proustiano: só pode tornar-se parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não foi «vivido» expressamente e em consciência, aquilo que não foi uma «vivência» para o sujeito. Acumular «vestígios duradouros como base da memória» em processos estimuladores está, segundo Freud, reservado a «outros sistemas», que terão de ser entendidos como diferentes do sistema da consciência. Ainda segundo Freud, a consciência enquanto tal não registaria absolutamente nenhum vestígio da memória. Teria antes outra função significativa, a de agir como protecção contra os estímulos.”, Walter Benjamin, op. cit, p. 111

⁵¹ Sigmund Freud, *Textos Essenciais da Psicanálise Vol I - O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Trad., Inês Busse, Mem-Martins: Europa América, 1989, p. 245

⁵² Walter Benjamin, «*Paris do Segundo Império da Obra de Baudelaire*», *A Modernidade*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio e Alvim, 2017, p. 71. Ou ainda, como nota Maria João Cantinho: “A flânerie repousa, entre outras coisas, sobre a ideia que o fruto da ociosidade é mais precioso que o fruto do trabalho. É bem sabido que o flâneur faz “estudos”. (...)”

Ambas as considerações em torno do *flâneur*, são sustentadas por uma outra que reside na ligação já anteriormente sugerida entre melancolia e flânerie. Maria João Cantinho refere a meditação melancólica enquanto a condição essencial para a produção estética de Baudelaire⁵³. Essa meditação está amplamente relacionada com a actividade do *flâneur* - o intelecto é requisitado, não num sentido de protecção, como sugere Simmel, e Freud, mas num sentido de reflexão, algo que a autora refere sob a nomeação de *cismativo*.

Benjamin descreve a situação do cismativo nestas palavras “A situação do Cismativo (*Grubler*) é a de um homem que possui a solução do grande problema, mas que a esqueceu de seguida.”⁵⁴. Aquilo que começa por ser o motivo da reflexão, perde-se na reflexão em si, e assim, a reflexão volta-se para dentro, como refere Maria João Cantinho “Trata-se, assim de uma inflexão que é a da ordem de um ensimesmamento, isto é, de um saber reflexivo que pode conduzir o homem aos seus limites.”⁵⁵.

É neste ponto que nos importa regressar ao corpo, e ao modo como o mesmo é tratado em *O Velho Saltimbanco*, uma vez que podemos encontrar neste poema um ponto de cisão face às afirmações de Simmel: “A pessoa intelectualmente sofisticada é indiferente a toda a individualidade genuína, porque dela resultam relacionamentos e reacções que não podem ser exauridos com operações lógicas.”⁵⁶.

O problema desta afirmação, se a pensarmos num cruzamento com Baudelaire, prende-se com o termo - operações lógicas.

O intelecto implica um ímpeto racional e uma atitude que repousa na lucidez. Contudo, não é *apenas* nessa atitude que repousa a conduta de Baudelaire. Falamos de um *intelecto* contagiado pela curiosidade, fundado num movimento vertiginoso de procura, atitudes que não se cingem a operações lógicas e cerebrais.

O seu olho atento, a orelha tensa, procuram outra coisa para lá daquilo que a multidão vê. Uma palavra lançada ao acaso vai-lhe revelar um dos traços de carácter (...) A maior parte dos homens génio foram grandes flâneur; mas flâneur laboriosos e fecundos”, Maria João Cantinho, op.cit, p. 96

⁵³ “ (...) meditação melancólica, aquela que é a condição essencial sem a qual não existiria qualquer produção estética (entenda-se alegórica em Baudelaire). Desde logo, em Baudelaire e na sua visão moderna da experiência, parece ressaltar essa hiperlucidez vertiginosa que inere à compreensão da visão dialéctica e violenta que coube em sorte aos modernos mais radicais.”, Maria João Cantinho, op. cit, p. 115

⁵⁴ Walter Benjamin, citado por Maria João Cantinho, em op. cit, p. 123. A entrada completa de Walter Benjamin na obra *As Passagens* diz o seguinte: “O que distingue essencialmente o cismático meditativo do pensador é o ele não se limitar a meditar sobre uma coisa, mas sobre a sua meditação sobre ela. O caso do homem cismático é o daquele que já teve a solução de um grande problema, mas que a esqueceu logo a seguir. E agora cisma, não tanto sobre a coisa, mas mais sobre o seu anterior meditar sobre ela. O pensamento do homem cismático está, assim, sob o signo da recordação. O homem cismático e o alegorista são feitos da *mesma* cepa.” Walter Benjamin, *Baudelaire*, [J79a, 2] em *As Passagens de Paris*, Trad., João Barrento, Assírio & Alvim: Lisboa, 2019, p.492

⁵⁵ Maria João Cantinho, op. cit, p. 123

⁵⁶ Georg Simmel, op. cit, p. 13

O intelecto em Baudelaire não é uma defesa, mas um meio através do qual o poeta *vive*, encontrando uma brecha redentora, a hipótese de *salvar* a pátria ruína, através do acto de criação - a transmutação do choque em matéria poética, operada através da escrita.

Como refere Maria João Cantinho, “Trata-se para Baudelaire, de efectuar a transfiguração ou transmutação da experiência vivida do choque em imagem poética, construída alegoricamente.”⁵⁷.

O choque é, na poética de Baudelaire, um motor da sua escrita, aquela que testemunha a sua *vivência* no cerne da Modernidade. Falamos de uma intelectualização que em última análise é o procedimento alegórico por via do qual o poeta respira por de entre os destroços, uma intelectualização que não se encerra em si mesma, mas que resulta de uma constante atitude de interpelação, entre o poeta e o mundo⁵⁸.

Encontramos em Baudelaire o intelecto fundado num exercício de observação e meditação, que é atingido pelo *sentir*, e, ao invés de aplicar esforços na medida de activar um mecanismo de defesa contra a força avassaladora da metrópole, contacta com ela, enfrenta-a, tornando essa *vivência* o alimento da sua experiência definida nos termos de um *choque*.

O *choque* implica o corpo do poeta, que assim permanece implicado no tecido do mundo. Na relação entre corpo e mundo, o poeta extrai fragmentos do real que redime, e *recria*, na escrita, tendo por base uma atitude que privilegia o contacto e a interpelação⁵⁹.

“A rua ia gritando e eu ensurdecia.

Alta, magra, de luto, dor majestosa,

Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,

Erguia e agitava a orla do vestido;

⁵⁷ Maria João Cantinho, op. cit, p.103

⁵⁸ “À semelhança da tristeza barroca, também o solene baudelariano se configurará, como veremos, como um «travão» contra a melancolia que lhe é inerente, na medida em que a alegoria é construção isto é, o esquema que permite transfigurar a história e a natureza, deixando-as exangues, de modo a poder extrair delas «um prazer misterioso», por via de uma «máscara», obrigando as coisas humilhadas e desmembradas (as ruínas ou destroços da história) a significar.”, Maria João Cantinho, op. cit, p. 83

⁵⁹ Importa sublinhar que Simmel reconhece o reverso da relação estabelecida entre a metrópole e a subjectividade individual, compreendendo que a relação entre ambas permite ao indivíduo uma maior liberdade, em comparação com aquela que possui no meio rural, onde os “círculos” sociais são mais pequenos: “Quanto menor é o círculo que forma o nosso meio e quanto mais restritas aquelas relações com os outros que dissolvem os limites do individual, tanto mais ansiosamente o círculo guarda as realizações, a conduta de vida e a perspectiva do indivíduo e tanto mais prontamente uma especialização quantitativa e qualitativa romperia a estrutura de todo o pequeno círculo.”, Georg Simmel, op. cit, p. 19

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão,
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio...e depois noite! Efémera beldade
Cujo olhar me faz renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?
Noutro lugar, bem longe! é tarde! Talvez *nunca!*
Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,
Tu que eu teria amado, tu que bem sabias!”⁶⁰

O movimento e o barulho ocupam apenas o primeiro verso do poema pois tudo se interrompe aquando da passagem da mulher que propaga solenidade tornando o tempo mais lento, algo que repousa na descrição que o poeta dela faz: desde a mão, ao vestido, às pernas e aos olhos, o poeta percorre esta figura desenvolvendo por ela um encantamento muito rápido, o único possível no cruzamento fugaz com gente anónima na metrópole, “Efémera beldade”.

A passagem da mulher na rua, na curta duração que possuem os encontros fortuitos da cidade, é geradora de luz, precedida, no passo rápido, pela escuridão - “Um raio...e depois noite!”.

O desaparecimento da mulher, uma esperança para o poeta que escreve, “Cujo olhar me fez renascer tão de súbito”, causa-lhe angústia, e na última estrofe, um rasgo de abandono o invade, “Tu que eu teria amado”.

A passagem da luz à escuridão, o confronto com a mulher, possível amada, e o seu desaparecer, revelam dois pontos do cruzamento entre o corpo da multidão, o poeta e o choque.

A descrição baseia-se na categoria da observação, que premeia o olhar, o *ver*. Os corpos que compõem a multidão são, na verdade, um apenas - a *multidão*. Não existe identidade, como refere

⁶⁰ Charles Baudelaire, *A Uma Transeunte*, em *As Flores do Mal*, Trad., Fernando Pinto do Amaral, Lisboa: Assírio & Alvim, 1993, p. 239

Benjamin, “Não se pode falar aqui de uma classe, nem de um colectivo estruturado. Trata-se nada mais nada menos do que da multidão amorfa dos transeuntes, do público das ruas.”⁶¹.

A figura da mulher destacou-se por de entre essa massa amorfa, e o poeta viu nela beleza, mas também uma esperança, pois os seus olhos geraram nele o sentimento de querer nascer de novo. O destaque para os olhos da mulher abre uma brecha naquele que é o carácter de repetição implicado na vida na metrópole: algo surge que escapa a essa condição e aquilo que é vislumbrado nos olhos desta figura é um céu lívido, “onde nasce o tufão”, elementos que não se identificam com a atmosfera da cidade.

Estes olhos são-lhe reveladores de esperança, e a convocação do verbo *ver* implica o modo como se relaciona com a multidão - é um *ver à distância* -, no desconhecimento, que se afasta do gesto implicado no *estar*. “Só te verei de novo na eternidade?”, reenvia para a categoria do observador anónimo, aquele que vê ao longe, na distância.

Ainda que sob a condição de desconhecido, o poeta é atingido pela passagem desta mulher. E este sentir é o *choque*, gerado pela sua passagem.

Podemos falar de um sentir propiciado pelo contacto do poeta com o mundo que requisita a emoção, diferente daquela que se baseia no “coração” mencionado por Simmel ao referir-se à vida no meio rural, mas que ainda assim, se funda no *sentir*.

Aquilo que conecta *A Uma Transeunte* ao *Velho Saltimbanco*, é uma atitude que não é apenas contemplativa, mas que se reveste de um efectivo *contacto emocional* circunscrito a uma vivência alicerçada no fugaz instante.

O modo como Baudelaire vive a miséria do saltimbanco e a passagem da mulher, são marcas de uma singularidade se a compararmos com os termos definidos por Simmel para qualificar a experiência da vida na metrópole.

Em Baudelaire, o intelecto e a individualidade coexistem com a emoção, e assim, não se opera um desligamento do mundo, permeando em vez disso o *contacto* - o poeta é interpelado por estas figuras.

Esse sentir, no seio de um século cujas mudanças de ordem técnica e social implicaram ajustes na vida dos sujeitos, traz consigo novas modalidades de experiência no cerne da crise da valores sobre a qual Walter Benjamin irá escrever, a matéria que o poeta enfrenta, a partir da poesia, como escreve Teresa Cruz, “A importância desta paixão da cidade moderna e das multidões é a que de que ela

⁶¹Walter Benjamin, op. cit, p. 116

permite ao artista encontrar a beleza e a harmonia onde se poderia ver apenas caos, desumanização, ou a própria impossibilidade de prosseguir ainda uma experiência humana.”⁶².

Essa experiência *humana*, ao invés de se recolher do contacto com a multidão e o tumulto do meio urbano, é poetizada, e os encontros fortuitos do poeta pela metrópole são matéria fértil para o acto poético, escrevendo caos em poema, por via desse alimento designado *experiência vivida do choque*⁶³.

O que qualifica os dois casos analisados, é que o contacto do poeta com estas duas figuras, atravessa o corpo e a carne, para se sediar num lugar de intimidade emocional.

O *choque* nestes dois casos, supera a ordem do corpo, para habitar num lugar de maior intimidade, uma atitude que apresenta a inversão do paradigma da *vivência* discutido por Benjamin, dado que Baudelaire resgata o potencial humano dos contactos fortuitos ao colocar a sua sensibilidade a favor de algo que por de entre o cenário inumano, pode ainda ser humano - um acto de resistência -, que dá a ver o corpo interior e emocional, fruto de uma interpelação que em vez de permanecer à flor da pele, a atravessa.

1.2 A não opacidade dos corpos: Herberto Helder: *sangue e corpo-carne*

“É preciso enrolar-se meticulosamente no linho, de modo a que as feridas fiquem bem vedadas. O que é preciso é vedar as feridas, conservar o sangue no seu lugar, no corpo.”⁶⁴

Aquele que dá a Vida, de Herberto Helder, oferece-nos um par para a experiência de Baudelaire.

Percorremos um caminho que nos conduziu aos lugares ruína da cidade de Paris pelo *corpo* de Baudelaire. Esse corpo cuja pele é fundada numa subjectividade fragmentária que se movimenta entre figuras destroçadas, partilha do olhar e dos sentidos erguidos na experiência de um sujeito poético que apreende os *outros* anónimos, que *consigo* e em *si*, acolhem um destino frágil, fruto precário nascido de uma tradição em dissolução, como analisa Walter Benjamin.

O corpo a que atendemos deriva da experiência do poeta que na vivência do *choque* em si inscrito, o escreve, transmutando a realidade decadente em produto poético.

⁶²Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Trad., Teresa Cruz, Lisboa: Vega, 2015, p. 90

⁶³Maria João Cantinho, op. cit, p. 103

⁶⁴Herberto Helder, *Aquele que dá a Vida*, em *Os Passos em Volta*, 3ª ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1970

No apelo à heterogeneidade implicada na obra *Os Passos Em Volta*, à semelhança de *O Spleen de Paris*, a prosa poética é convocada, e em Herberto Helder, podemos assinalar o recurso a uma densidade fragmentária que partilha o apelo à “dissolução” em causa na Modernidade “pós-baudelariana”, como refere Rosa Maria Martelo⁶⁵.

Publicados pela primeira vez em 1963, os textos de *Os Passos em Volta* distam cem anos das primeiras publicações de *O Spleen de Paris* de Baudelaire (1862). O estudo das afinidades entre ambos foi feito por Marco Alexandre Rebelo, na obra *O Espaço Sem Volta - Do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*. O autor prestou-se à análise dos “caminhos” propostos pela prosa poética no intervalo desses cem anos, dialogando com outros autores como Rimbaud, Kafka e Ducasse⁶⁶.

Assim como a prosa poética de Baudelaire, *Os Passos em Volta* apresentam o passeio de um corpo por lugares, sendo que aquilo que os une é a subjectividade implicada num “eu” que se perde e se fere.

Há nesta obra o apelo ao corpo, como se pode afirmar da poética de Herberto Helder numa visão global. Nas palavras de Martelo, “O poema emerge, assim, de um momento fenomenológico, no qual não se situa mimeticamente face à experiência porque constitui a própria experiência, experiência essa que se torna indissociável da formulação discursiva que o poema é.”⁶⁷.

O poema é a própria experiência do mundo, e não a sua representação⁶⁸, nele o corpo fere-se, e é sob essa premissa de que falamos sobre *Aquele Que dá a Vida*.

O conto apresenta-nos um corpo ensanguentado, trazendo ao leitor a história de um homem no combate com um animal⁶⁹. Este homem fica ferido e a carne é revelada. O sangue que lhe sai das

⁶⁵ “Em Herberto Helder, como em Luiza Neto Jorge que partilha das mesmas referências estético-literárias da Modernidade pós-baudelariana, reactivadas no contexto neo-vanguardista da década de 60, escrever com o corpo significa adquirir uma velocidade situável num plano puramente discursivo, e o processo de dissolução da identidade deve, por conseguinte, ser considerado nesse mesmo plano.”, Rosa Maria Martelo, «*Corpo, Velocidade e Dissolução (De Herberto Helder a Al Berto)*», em *Cadernos De Literatura Comparada*, Nº 3-4 (*Corpo e Identidade*), Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras do Porto, 2001, p. 52

⁶⁶ “Nos cento e um anos que decorrem entre as primeiras edições de *Les Petits poems en prose* (1862) e *Os Passos em Volta* (1963), são numerosos os autores e as obras literárias que exploraram os caminhos do pequeno poema em prosa. Do vasto número, vimos as correspondências e réplicas entre cinco autores - Baudelaire, Ducasse, Rimbaud, Kafka e Herberto Helder - e as réplicas e correspondências entre algumas das obras que, saindo claramente do espaço literário da poetologia, procuraram uma total redefinição das regras e uma reinvenção da forma do pequeno poema em prosa.”, Marco Alexandre Rebelo, *O Espaço Sem Volta - Do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*, Lisboa: Edições Vendaval, 2008, p. 92

⁶⁷ Idem, Ibidem, p. 50

⁶⁸ “Não se trata de representar o mundo, mas sim de produzir uma realidade discursiva simultaneamente concordante e dissonante face a outras realidades, pela qual, mais do que reconhecer os nossos mundos habituais nos é dado aceder à sua experiência verbal expansiva.”, Rosa Maria Martelo, op. cit, p. 50

⁶⁹ “O touro fixa o pano - e principia a obscura corrente de fascinação entre o homem e o touro. Pequenos movimentos espiados, ambiguidades, tortuosas suspeitas, lentas, súbitas, falsas intenções, ironias. Até que uma última vez o pano vermelho se move e o touro corre loucamente para ele e atinge o homem, que cai de cara na poeira, escondendo a cabeça

feridas é valioso, *é a sua vida*, “tenho que evitar que o meu sangue se perca”. O sangue é vital, tratado como um objecto a preservar, e este sangue tem morada no corpo.

A convocação do corpo permite o estabelecimento de pontos de contacto entre o conto de Herberto Helder e o *Velho Saltimbanco* de Baudelaire.

Em ambos, a acção decorre em lugares de festa, por de entre os risos e a alegria popular⁷⁰. O corpo de Baudelaire, que inscreve a miséria do *Velho Saltimbanco*, as lágrimas que quase lhe correm no rosto⁷¹, derivam de um contacto emocional já analisado - existe um *choque*, um sentir do *outro* por parte do poeta - mas não há sangue. A ferida é da ordem interior.

O que notamos no conto de Herberto Helder é uma ferida de uma outra ordem: “O homem arrasta-se pelo soalho, escorrendo sangue. Tenho de chegar ao alçapão e mais depressa possível - pensa. Depois já posso ir mais devagar, com as feridas tapadas. Devo dominar a dor, cerrar os dentes e avançar. Devo abrir o alçapão o mais depressa possível.”⁷²

O corpo revela-se carne, e em si sofre a ferida. “O sangue corre”.

Se com Baudelaire a experiência do corpo atravessa a pele para habitar a esfera de um corpo que se faz no interior, no seio da comoção, perfurando a pele e a carne, o corpo tratado por Herberto Helder, em *Aquele que Dá a Vida*, é um corpo que na “carne” é tocado e ferido, o que se afasta do sentir interior que para Baudelaire está em causa no conto analisado, e o estatuto que o corpo adquire nesse texto.

Se em Baudelaire não podemos falar de uma opacidade do corpo por via do contacto emocional que o atravessa, em *Aquele que dá a Vida* a opacidade é igualmente suspensa, mas em vez

sob os braços e com um rasgão na coxa, por onde o sangue escorre. O sol brilha muito. As janelas e os telhados emudecem, depois retomam o seu espesso ruído. Os homens descem ao largo e, com panos vermelhos afastam o touro que procurava ferir de novo o homem tombado. Mas o homem não quer abandonar a luta. Levam-no à força. A coxa deita mais sangue.” Herberto Helder, op. cit, p. 89

⁷⁰ Em *O Velho Saltimbanco* de Baudelaire, notamos que o encontro do poeta com esta figura tem lugar num cenário de festa popular “Por todo o lado aparecia, alastrava, folgava o povo em férias. Era uma dessas solenidades com que, durante muito tempo, contam os saltimbancos, os artesãos, os amestradores de animais e os vendedores ambulantes, para compensarem as épocas más do ano. (...) O próprio homem do mundo e o homem ocupado em trabalhos espirituais escapam dificilmente à influência desse jubileu popular.”, Charles Baudelaire, *O Velho Saltimbanco*, op. cit, p. 45. Em *Aquele que Dá a Vida* de Herberto Helder, a acção também tem lugar num ambiente de festa “A festa. Há gritos, canções, vozes de aplauso e protesto e foguetes, foguetes. A bárbara festa dos homens que atraí o homem solitário, o que repousava na casa. É uma espécie de urso. Um homem grande e forte, com duas mãos enormes, uma tabela amarela debaixo do sol. Um andar propriamente de urso. Então pára e põem-se a ouvir o barulho bárbaro da festa. Esteve muito tempo a dormir, a comer e a pensar. Regressava agora ao formidável mundo das pessoas com seus movimentos e palavras ardentes, com a sua paixão de pessoas. Ele vem à festa.”, Herberto Helder, op. cit, p. 87

⁷¹ Recordamos a passagem citada num primeiro momento, “Senti a minha garganta apertada pela mão terrível da histeria, e pareceu-me que os meus olhos estavam ofuscados por essas lágrimas rebeldes que teimam em não cair.”, Charles Baudelaire, *O Velho Saltimbanco*, op. cit, p. 45

⁷² Herberto Helder, op. cit, p. 93

de ser perfurada de modo a atingir o íntimo da emoção/comoção, é-o até chegar ao lugar da *carne*. O íntimo, neste caso, ultrapassa a pele, não para ser emocional, mas *visceral*.

Esta incursão pelo *corpo-carne* na poesia de Herberto Helder, serve-nos para ampliar a análise anterior dedicada à experiência do corpo poético de Baudelaire, saindo do *corpo-interior*, para gradualmente nos posicionarmos no lugar da *carne* - aquela que nos permitirá avançar para a experiência do *ser-no-mundo*, atendendo ao contributo da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty que veremos em seguida.

2. Corpo, Experiência e Mundo

A fenomenologia adequa-se à leitura da Modernidade como até então a temos considerado - o sujeito está no mundo que experiencia *através*, e, *no* corpo⁷³.

As teses de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) servem-nos para o aprofundar o entendimento do corpo enquanto *ser-no-mundo*, podendo esta concepção aproximar-se da proposta baudelariana de *homem do mundo*⁷⁴. Ainda que separados por um século, Baudelaire e Merleau-Ponty escreveram ambos com o corpo, sugerindo um *estar no mundo* que não vive de uma relação dialéctica entre sujeito e mundo, operando antes, a fusão entre ambos.

Com Merleau-Ponty, prestaremos continuidade ao caminho que nos permitirá avançar na reflexão da experiência do corpo no mundo - esse corpo efectivo que é interpelado - e que, enquanto *carne*, também se fere, recordando o conto de Herberto Helder.

Servir-nos-á a incursão pelo trabalho do filósofo francês para reforçar, e consolidar, o caminho que traçámos até aqui, e que procura estabelecer bases as teóricas que adiante nos permitirão discutir o modo como o corpo é tratado nas obras de Rui Chafes que analisaremos neste trabalho.

⁷³ Leia-se a passagem de Georges Didi-Huberman a respeito de Walter Benjamin: “O «materialismo histórico» de Benjamin expressa-se, sem dúvida, menos na adesão aos esquemas filosóficos de Marx do que na certeza espontânea, infantil, sempre verificável, de que o *tempo é a matéria das coisas*. Esta é a razão por que Benjamin acerta exactamente – em termos antropológicos e históricos – quando se aproxima das figuras de cera, dos objetos em pelúcia, dos espelhos baços ou das nuvens de poeira na Paris do século XIX: é uma verdadeira arqueologia material da modernidade que, nesta fenomenologia das texturas, se constitui ao longo do *Passagen-Werk*.”, Georges Didi-Huberman, *Diante do Tempo*, Trad., Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2017, p. 131. As passagens de Paris apresentavam a Benjamin vestígios através dos quais lhe foi permitido fazer um estudo de Paris do século XIX, baseado na premissa de que não existem épocas de decadência, como escreve no fragmento [N1, 6]. A obra, traduzida por João Barrento por, *As Passagens de Paris*, é fragmentária, composta por anotações e citações, seguindo o método da montagem literária, como se pode ler no fragmento [N3, 3]. O que resulta desta obra, pode ser entendido como sendo uma *arqueologia da modernidade*, que convoca a realidade material do que podia ser visto nas galerias e armazéns das passagens parisienses. A fenomenologia da Modernidade proposta por Benjamin com a obra das *Passagens*, repousa, entre outras coisas, na atitude do colecionador, que anula o valor utilitário das coisas, entregando-se à paixão de redimir o que já não tem uso. Uma atitude semelhante está na base do interesse de Benjamin pelas passagens, e por Paris. A relação estabelecida entre Benjamin e Paris pode ser lida, à semelhança do que escreve Didi-Huberman, como uma experiência fenomenológica. Ver, *As Passagens de Paris*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2019

⁷⁴ O homem do mundo é designado por Baudelaire como um homem com uma sensibilidade universal, que se afasta do desígnio do *artista* enquanto um mero executante de um ofício. O homem do mundo concretiza, na esfera da arte, a união com a vida fruto do seu espírito curioso a cada momento em convalescença no contacto com as impressões do mundo. “Quando por fim o encontrei, vi desde logo que não se tratava precisamente de um artista, mas sim de um homem do mundo. Entendi aqui, por obséquio, a palavra artista, num sentido muito restrito, e a expressão homem do mundo num sentido muito alargado. Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; artista, isto é, especialista, homem preso à paleta como o servo à gleba.”, Charles Baudelaire, op. cit, p. 16. A vivência do homem do mundo qualifica-se por ser uma relação profunda com o mundo, uma predisposição para acolher e depositar-se no mundo, que partilha afinidade com a fenomenologia de Merleau-Ponty - à *dialéctica* sujeito/ objecto, substitui-se a *totalidade* - *ser com* o mundo.

O “corpo-actual”, proposto por Merleau-Ponty, como veremos, estabelece um ponto de contacto com a proposta de sujeito espectador inaugurado pela arte no século XX, assunto ao qual nos dedicaremos no capítulo seguinte.

A noção de *interpelação* - entre escultura e corpo; escultura e mundo -, contribuirá para sustentar o argumento que pretendemos defender em relação às propostas de Rui Chafes em análise: a de que as obras em análise esbatem a divisão entre obra e mundo, contribuindo para superar a noção de auto-suficiência da obra de arte operada pelo formalismo moderno. A noção de “corpo-actual” de Merleau-Ponty, fornecer-nos-á uma hipótese para pensar a relação entre sujeito e mundo sob o ângulo da interpelação, aquela que é fundada na carne, e no corpo.

Edmund Husserl (1859 - 1938) é o nome incontornável da fenomenologia para quem Merleau-Ponty escreve no prefácio da *Fenomenologia da Percepção* (1945). O filósofo visa responder a uma pergunta que, como indica, permanece ainda por responder, cinquenta anos depois: “O que é a fenomenologia? Pode parecer estranho que se tenha de colocar essa questão meio século depois dos trabalhos de Husserl. No entanto, ela está longe de ser resolvida.”⁷⁵.

A noção de “intencionalidade” desempenha um papel decisivo na fenomenologia. É pela via da consciência - e aquilo que Husserl designou por “consciência intencional” -, que se joga a diferença entre a definição de consciência para a fenomenologia, e a aquela que é apresentada pela tradição filosófica moderna. Na fenomenologia, a consciência não é entendida como algo separado do mundo, à semelhança do que propõe o *cogito* de Descartes com um projecto de consciência auto-suficiente. O conceito de consciência intencional apresentado por Husserl, pressupõe que a consciência é sempre a consciência de “algo”. Esse *algo* remete para o mundo, estando a consciência “aberta” a ele. Nas suas palavras:

“As vivências de consciência são também denominadas *intencionais*, em que a palavra “intencionalidade” não significa, então, outra coisa senão esta propriedade universal e fundamental da consciência de ser consciência *de* qualquer coisa, de transportar em si, enquanto *cogito*, o seu próprio *cogitatum*.”⁷⁶

Taylor Carman traça uma breve história do termo intencionalidade, desde o sentido que lhe era atribuído pelos Gregos Estóicos, até a um ponto relevante no qual, na Idade Média, a noção de

⁷⁵ Merleau-Ponty, *A Fenomenologia da Percepção*, 2a ed., Trad., Carlos Alberto Ribeiro Moura, São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.1

⁷⁶ Edmund Husserl, *Meditações Cartesianas: Conferências de Paris*, Trad., Pedro M. S. Alves, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010, p. 71

intencionalidade adquire um significado ambíguo: “Alongside but crucial distinct from the image of aiming or direction toward something in the world, intentions were now understood semantically, as the intelligible contents of linguistic expressions.”⁷⁷. Será precisamente o conceito *semântico* de intencionalidade, que irá estar presente na fenomenologia de Husserl, e do seu antecessor, Brentano (1838 - 1917).

Joga-se neste ponto a diferença entre a proposta de Merleau-Ponty e a de Husserl.

A definição de intencionalidade é entendida por Ponty não como uma *representação*, mas como *sentido do corpo* dirigido ao mundo. Se a intencionalidade pode surgir como uma “imagem”, ou “representação primitiva”, não é aí que Merleau-Ponty situa a sua definição de intencionalidade. O filósofo procura atribuir uma existência *efectiva* à intencionalidade, aquela que não permanece refém das imagens mentais do projecto cartesiano.

Merleau-Ponty trabalhou no sentido de propor uma definição de consciência e de intencionalidade inseparáveis do mundo vivido através da noção de “consciência perceptiva”, alojando a intencionalidade na direcção do mundo, desfazendo as representações abstractas⁷⁸, “No que concerne à consciência, temos que concebê-la não mais como uma consciência constituinte e como um puro ser-para-si, mas como uma consciência perceptiva, como sujeito de um comportamento, como ser-no-mundo ou existência...”⁷⁹.

A consciência tratada por Merleau-Ponty é o que designa por “consciência perceptiva”, o *ser-no-mundo*, uma noção fundamental também para o pensamento de Martin Heidegger, tratado na obra, *Ser e Tempo* (1927). Essa noção pressupõe uma raiz na *existência* do mundo fenoménico no qual os sujeitos estão inscritos, uma vez que a sua *textura*, é a mesma do mundo. Como escreve na *Fenomenologia da Percepção*: “Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direcção ao qual ela não cessa de se dirigir — e o mundo como este indivíduo pré-objetivo cuja unidade imperiosa prescreve à consciência a sua meta.”⁸⁰.

⁷⁷ Taylor Carman, *Merleau-Ponty*, London; New York: Routledge, 2008, p. 31

⁷⁸ Neste sentido, umas das diferenças entre Husserl e Merleau-Ponty, prende-se com o facto de que para Ponty, a fenomenologia não é o tratamento de uma teorização de representações mentais, mas a consideração da percepção como sendo dirigida a um mundo. Para Ponty, apenas nessa relação com o mundo podem ser fundadas as representações - daí que o seu projecto se situe numa ancoragem à noção de corpo, e contexto -, sendo um projecto que se dirige a um “estar no mundo”, distinguindo-se das premissas defendidas por Husserl ao privilegiar a noção de *redução* que divide consciência da realidade mundana, atingindo desse modo o *ser absoluto*, e a essência. “Merleau-Ponty departs from Husserl, however, by insisting that the purpose of a phenomenology of perception cannot be to describe how some property or capacity internal to the subject constitutes its relation to external objects, for that implies that the subject’s own internal states or properties can be conceptually carved off from the wider context of its situatedness and embeddedness in the world.”, Taylor Carman, op.cit, p. 36

⁷⁹ Merleau-Ponty, op. cit, p. 404

⁸⁰ Merleau-Ponty, op. cit, p. 15-16

O tratamento da consciência como um projecto fora do mundo alinhava com a divisão entre sujeito e mundo afirmada pelo cartesianismo, mas também pela ciência e a psicologia⁸¹. A crítica à filosofia moderna liga-se com a necessidade, para Merleau-Ponty, de pensar a “actualidade” e “facticidade” de um lugar que é anterior ao “logos” cartesiano. Só desse modo se entende o alcance da noção de comunidade em Ponty, uma vez que, para o filósofo, o mundo já existe antes de nós⁸², e a percepção, e o “corpo-actual”, são o veículo que permite o posicionamento do sujeito numa ordem que antecede a análise reflexiva que a filosofia moderna inaugura.

A “razão” em Merleau-Ponty é “corporal”, e nessa medida, existe um hiato entre as suas teses e o intelectualismo racional e objectivo da ciência moderna e da psicologia, que na sua perspectiva, carecem de um *aprofundamento* nas coisas, negligenciando o estudo do comportamento humano com uma mecanicidade desadequada ao seu tratamento, alojada em estudos e hipóteses, e na dialéctica causa/ efeito⁸³.

⁸¹ “(...) eu não posso pensar-me como uma parte do mundo, como o simples objecto da biologia, da psicologia e da sociologia, nem fechar sobre mim o universo da ciência. Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 3

⁸² “O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. A análise reflexiva acredita seguir em sentido inverso o caminho de uma constituição prévia, e atingir no “homem interior”, como diz Santo Agostinho, um poder constituinte que ele sempre foi.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 5

⁸³ Numa crítica ao behaviorismo de John B. Watson e Ivan Pavlov, no campo da psicologia, Merleau-Ponty empenha-se na defesa de que o comportamento humano não pode ser explicado na medida de uma relação causa/efeito, estímulo/resposta. Estas perspectivas repousam numa mecanicidade na abordagem do comportamento humano que se desadequa à leitura da experiência do sujeito no mundo. Merleau-Ponty recorre à psicologia alemã, a escola da *Gestalt*, de modo a explorar uma abordagem holística do comportamento humano, que o coloca a par de uma *estrutura*. O contexto, como mostra a teoria da *Gestalt*, é um dos pontos importantes na definição de liberdade apresentada pelo filósofo, “We are in the world, mingled with it, compromised with it. Freedom exists only in contact with the world not outside it.”, Merleau-Ponty «*The War has Taken Place*», em *The Merleau Ponty-Reader*, Ed. Ted Toadvine and Leonard Lawlor, Northwestern University Press: Evanston, Illinois, 2007, p. 65-66. Esse compromisso do corpo com o mundo, na base de uma abrangência que qualifica a relação de um sujeito imbricado no mundo, é o que justifica que não possamos operar uma divisão entre ambos, “o mundo não é aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 14

2.1 O «*corpo-actual*» em Maurice Merleau-Ponty

“É necessário que o pensamento da ciência - pensamento do sobrevoo, pensamento do objecto em geral - se coloque de novo num a priori, in locus, sobre o solo do mundo sensível e do mundo trabalhado. Tal como existe na nossa vida, para o nosso corpo, não esse corpo possível em relação ao qual é permitido defender que se trata de uma máquina de informações, mas este corpo actual que eu chamo meu, a sentinela que se mantém silenciosamente sob as minhas palavras e os meus actos. É necessário que, com o meu corpo, despertem os corpos associados, os “outros”, que não são meus congéneres, como diz a zoologia, mas que me assombram, que eu assombro, com os quais comungo um ser único actual, presente, como nunca nenhum animal assombrou os da sua espécie, do seu território, ou do seu meio. Nesta historicidade primordial, o pensamento apressado e improvisador da ciência aprenderá a aprofundar-se nas coisas enquanto tais e em si mesmo, tornar-se-á de novo filosofia...”⁸⁴

O resgate do “corpo-actual” levado a cabo por Merleau-Ponty apresenta uma crítica à abordagem do pensamento científico moderno e ao primado da filosofia reflexiva que antecipa aquilo que podemos “saber” no contacto efectivo com o mundo⁸⁵. No “corpo-actual” repousa a hipótese de existir de novo filosofia.

A ciência moderna é criticada por Merleau-Ponty pois para o filósofo, a ciência recusa o *habitar* nas coisas. A crítica à ciência moderna está na base da definição de “corpo possível”, o corpo aliado ao estatuto de *hipótese* abstracta.

Recorrendo a fórmulas e modelos, a ciência cria um campo de acção que pouco se confronta com o mundo, recusando a particularidade das coisas, empenhando-se no tratamento dos fenómenos de um modo generalizado, sob o estatuto de “coisas distantes”, não as considerando na sua particularidade, delegando-as à categoria de um mero “artifício” que define sob a alçada do “pensamento operatório”⁸⁶.

⁸⁴ Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Trad., Luís Manuel Bernardo, Lisboa: Vega, 1992, p. 15

⁸⁵ A crítica à ciência moderna estende-se a uma outra em relação ao estudo da análise reflexiva, própria da filosofia, com particular foco no contributo da reflexão cartesiana “É verdade que talvez nós desfiguramos uma segunda vez o intelectualismo. Quando dizemos que a análise reflexiva realiza, por antecipação, todo o saber possível acima do saber actual, encerra a reflexão nos seus resultados e anula o fenómeno da finitude, talvez isso ainda seja uma caricatura do intelectualismo, a reflexão segundo o mundo, a verdade vista pelo prisioneiro da caverna que prefere as sombras às quais está acostumado e não compreende que elas derivam da luz.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 72

⁸⁶ “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las. Para si estabelece modelos internos das coisas e, operando sobre estes índices ou variáveis, as transformações permitidas pela sua definição só se confrontam de quando em

Na diferença entre aquilo que designa como “corpo possível” e “corpo actual”, tal como apresenta em *O Olho e o Espírito* (1960), o primeiro corresponde a uma “máquina de informações”⁸⁷, e o segundo, a algo que está ligado ao sujeito, o “seu” corpo. A diferença entre as duas noções radica na *potencialidade* da primeira. O “corpo possível” é aquele que actua enquanto hipótese, aquele que é resultado de estudos e do equacionar de “dados”, um corpo que não *age no mundo* e que é uma entidade abstracta, um modelo.

O “corpo actual” diz respeito ao corpo próprio, o corpo que é, em cada caso, o *seu*. A importância do corpo próprio é equiparada à dos *outros* corpos, os que, sob a energia do “assombro”, contribuem para a constituição do “si”, e que de igual modo, contribuem para a constituição do “outro”. Ao contrário do corpo possível, o “corpo actual” é aquele que requisita uma *actualidade* que permite o “aprofundamento” nas coisas.

Esta relação de *troca* funda a noção de *ser no mundo* apresentada por Merleau-Ponty.

O corpo a considerar em Merleau-Ponty não existe por si mesmo e em si mesmo, ele estabelece-se na base de um contacto com o mundo e comunica com outros corpos sob a condição de *interpelação*. Nessa interpelação mútua, funda-se a actualidade e a sua constante renovação, que por isso, se afasta do previamente conhecido, ou fundado na base de um corpo *possível* de hipóteses e dados.

2.2 Corpo e Visão - por uma hipótese *dinâmica* em *O Olho e o Espírito* (1960)

“Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa. Mas posto que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são o seu anexo ou prolongamento, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofado do corpo. Estas inversões, estas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão parte ou se faz do meio das coisas, aí onde um visível se põe a ver, se torna visível para si e

quando com o mundo actual. Ela é, sempre foi, esse pensamento admiravelmente activo, engenhoso, desenvolto, essa opção de tratar qualquer ser como “objecto em geral”, ou seja, ao mesmo tempo como se não nos fosse nada e se encontrasse, no entanto, predestinado para os nossos artificios.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 13

⁸⁷ Sobre este ponto, Merleau-Ponty refere-se àquilo que designa de pensamento operatório - “O pensamento “operatório” torna-se uma espécie de artificialismo absoluto, como se vê na ideologia cibernética, na qual as criações humanas derivam de um processo natural de informação, mas concebido com base no modelo das máquinas humanas. Se este género de pensamento toma a seu cargo o homem, a história, e se, fingindo ignorar o que nós deles sabemos por contacto e por posição, empreende a sua construção a partir de alguns indícios abstractos, como fizeram nos Estados Unidos uma psicanálise e um culturalismo decadente, uma vez que o homem se torna verdadeiramente o *manipulandum* que pensa ser, entramos num regime de cultura em que deixa de haver verdadeiro e falso no que respeita ao homem e à história, num sono ou num pesadelo do qual nada o saberia despertar.”, Merleau-Ponty, op.cit, p.15

pela visão de todo o tipo de coisas, aí onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do que sente e do sentido.”⁸⁸

Em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty discute algumas teses que têm em vista tratar aquilo que designa como “o enigma da visibilidade” em causa na pintura⁸⁹.

Como vimos anteriormente, o filósofo não poupa críticas ao pensamento “operatório” da ciência, ou à análise reflexiva da filosofia, exercendo também uma resistência à mecanicidade *desadequada* da psicologia no tratamento do comportamento humano.

Ainda na esfera da crítica, em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty discute as teses de Descartes em torno da visão, redigidas no seu trabalho *Dióptrica* (1637).

De acordo com Merleau-Ponty, Descartes encara a pintura como uma metafísica, uma operação cingida ao pensamento. Em *O Olho e o Espírito*, o filósofo está empenhado na defesa da visão e da pintura, assim como na defesa da própria filosofia, no sentido de mostrar que em ambas está implicada uma necessária *abertura ao mundo*, aquilo que deixa para trás, ou resgata apenas parte, do contributo de Descartes para pensar o potencial da visão.

Merleau-Ponty considera que a visão não se cinge a uma relação unilateral, *o sujeito que vê*, afirmando antes o potencial dinâmico da relação entre corpo e visão. Nesta relação *dinâmica*, o corpo deixa de ser apenas um *meio* para que a visão se concretize, “Não se trata, doravante, de falar do espaço e da luz, mas de fazer falar o espaço e a luz que aí estão.”⁹⁰. Fazer o espaço e a luz falar passa pelo corpo daquele que vê. A visão, nesta perspectiva, não depende apenas do aparelho óptico do sujeito, mas repousa na abrangência total do corpo uma vez que para o filósofo, corpo e mundo são costurados com o mesmo tecido.

Merleau-Ponty mostra como a perspectiva de Descartes em torno do desenho e da profundidade permanecia encerrada na possibilidade que o *visível* e o *empiricamente confirmável*

⁸⁸Merleau-Ponty, op. cit, p. 21

⁸⁹ “O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, sobre a paleta, a cor que o quadro espera, e vê uma vez feito, o quadro que responde a todas estas faltas e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas. Assim como não se pode fazer um inventário limitativo das utilizações possíveis de uma língua, ou simplesmente do seu vocabulário e das suas variantes, tão-pouco se pode fazê-lo em relação ao visível. Instrumento que se move a si mesmo, meio que inventa os seus fins, o olho é o que foi comovido por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível através dos traços da mão”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 26. “(...) a pintura nunca celebra outro enigma senão o da visibilidade. O que acabamos de afirmar não é mais do que um truísmo: o mundo do pintor é um mundo visível, nada mais do que visível, um mundo quase louco, pois está completo, não sendo, contudo, senão parcial. A pintura desperta, eleva à sua máxima potência um delírio que é a própria visão, posto que ver é ter à distância, e a pintura estende esta bizarra possessão a todos os aspectos do Ser, que devem de qualquer modo tornar-se visíveis para a ela acederem.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 26

⁹⁰ Merleau-Ponty, op. cit, p. 49

ofereciam: “Mas o que agrada a Descartes nas gravuras é que elas retêm a forma dos objectos, ou pelo menos oferecem-nos destes sinais suficientes. Apresentam o objecto através do seu exterior ou do seu invólucro.”⁹¹.

Coloca-se, para Merleau-Ponty, a questão de que se Descartes tivesse ido mais longe nas suas análises dos elementos da gravura, ter-se-ia deparado com elementos que quebram com a relação entre o “real” e a “coisa apresentada”. Essa relação, para Merleau-Ponty, não necessita de ser considerada nos termos de uma *verdade*: “É para Descartes uma evidência que não se possam pintar senão coisas existentes, que a sua existência consista em serem extensas, e que o desenho torne possível a pintura tornando visível a representação da extensão.”⁹².

Merleau-Ponty considera que a análise mais aprofundada da cor teria remetido Descartes ao encontro de uma “universalidade sem conceitos”, e que nela repousaria o potencial da cor para revelar caminhos através dos quais na pintura se podem ver “florestas, tempestades, enfim o mundo.”⁹³. A cor seria, para Descartes, apenas um ornamento, que assim permanece alinhada com o potencial de “artifício”, que na sua perspectiva, seria a pintura.

“A pintura não é mais, então, do que um artifício que apresenta aos nossos olhos uma projecção semelhante àquela que as coisas aí inscreveriam e aí inscrevem na percepção comum, que nos permite ver na ausência de um objecto verdadeiro a forma como o vemos na vida e, nomeadamente, nos dá a ver espaço, aí onde espaço não existe.”⁹⁴

A perspectiva de Merleau-Ponty em relação à profundidade relaciona-se com ímpeto de *abertura* que qualifica a sua filosofia e o projecto de fenomenologia que defende: “O que eu chamo profundidade nada é ou é a minha participação num Ser sem restrição, e primeiro no ser do espaço para além de todos os pontos de vista.”⁹⁵.

Para o filósofo, o espaço está em ampla relação com o Ser que nele participa, que nele habita, e que nele exerce uma presença. Aquilo que se dá no espaço está em relação com a *presença*. Por oposição, o espaço de Descartes era um espaço “idealizado” com limites conceptuais definidos⁹⁶.

⁹¹ Merleau-Ponty, op. cit, p. 38

⁹² Merleau-Ponty, op. cit, p. 38

⁹³ Merleau-Ponty, op. cit, p. 38

⁹⁴ Merleau-Ponty, op. cit, p. 38

⁹⁵ Merleau-Ponty, op. cit, p. 40

⁹⁶ “O espaço de Descartes é verdadeiro contra um pensamento agrilhado ao empírico e que não ousa construir. Era necessário, primeiro, idealizar o espaço, conceber esse ser perfeito no seu género, claro, manobrável e homogéneo, que o pensamento sobrevoa sem ponto de vista, e que reporta por inteiro sobre três eixos rectangulares, para que se

A crítica de Merleau-Ponty a Descartes aponta no sentido de um fechamento que não considera o Ser como presença, sendo que é em relação a este que o espaço se constitui. A importância dada à presença, é a mesma que o filósofo atribui ao corpo em relação ao pensamento da visão, “Ela pensa segundo o corpo, não segundo si mesma, e no pacto natural que a une a ele estão estipulados também o espaço, a distância exterior.”⁹⁷.

Para Merleau-Ponty a visão não poderia ser considerada enquanto uma “operação do pensamento”, como a visão era para Descartes. A visão *abre-se* ao mundo no qual o corpo tem lugar, ela está integrada nesse corpo actual, “o enigma da visão não foi eliminado: ele foi remetido do “pensamento de ver” para a visão em acto.”⁹⁸.

A visão *age* no mundo dos fenómenos, não sendo desligada do corpo *com* o qual, e *através* do qual ela opera. Ela não pode ser “pensada” por essa razão, “Sendo pensada como unida a um corpo, ela não pode por definição ser verdadeiramente pensada.”⁹⁹.

Merleau-Ponty termina a crítica a Descartes com uma hipótese que contribui para sustentar a importância e singularidade deste filósofo. O autor sugere uma hipótese que radica num equilíbrio executado entre a ciência e filosofia, equilíbrio esse que repousa numa mediação entre a esfera do *pensamento* e a do *sensível*, “A nossa ciência e a nossa Filosofia são duas seguidoras fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos do seu desmembramento. Nada mais resta à nossa Filosofia senão empreender a prospecção do mundo actual.”¹⁰⁰.

A prospecção do mundo actual implica o “estar nas coisas”, que subscreve as teorias do filósofo em torno da percepção, e a sua tentativa em superar a divisão entre consciência e mundo, que em *O Olho e o Espírito*, se reporta ao pensamento da visão numa medida que pretende reequilibrar as tese da visão como algo fechado - que emana de um “interior” para um “exterior”, “o que vê e o que é visto” –, para algo mais abrangente: “Eu não vejo de acordo com o seu invólucro exterior, vivo-o de dentro, estou nele englobado. Seja como for o mundo está à minha volta, não à minha frente.”¹⁰¹.

pudessem um dia encontrar os limites da construção, compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem quatro ou duas patas, que as dimensões são analisados pelas diversas métricas com base numa dimensionalidade, num Ser polimorfo, que as justifica a todas sem ser completamente expresso por nenhuma.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 41

⁹⁷Merleau-Ponty, op. cit, p. 44

⁹⁸Merleau-Ponty, op. cit, p.45

⁹⁹Merleau-Ponty, op. cit, p. 45

¹⁰⁰ Merleau-Ponty, op.cit, p. 48. Como nota Adriana Maria da Silva, “Trata-se desse modo, de reestabelecer a relação entre ciência e filosofia ou de incorporar a ciência na dimensão do mundo da vida, reabilitando o sensível por meio de uma reflexão (*razão*) oriunda do corpo”, Adriana Maria da Silva, «A visão dos gestos: corpo, arte e conhecimento em *O Olho e o Espírito de Merleau-Ponty*», *Revista En_Fil - Encontros com a Filosofia*, Nº 5, (Junho), (*Dossiê Modernidade e Pós-modernidade*), Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Filosofia Política e Educação da Universidade Federal Fluminense, 2015, p. 5

¹⁰¹ Merleau-Ponty, op. cit, p. 48

A visão manifesta, e a sua manifestação repousa no corpo, “A visão retoma o seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais do que ela própria”. Uma vez em *acto*, a visão não se encerra, e o corpo é o elemento que permite que ela não se feche. Assim, é criada a possibilidade para que a visão possa, pela primeira, vez *falar*: “Ora, esta Filosofia, que ainda está por fazer, é a que anima o pintor, não quando este exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que a sua visão se faz gesto, quando, di-lo-á Cézanne, ele «pensa pictoricamente».”¹⁰².

2.3 O Corpo atravessado pelo Mundo - o caso Cézanne

“A coisa mais antiga de que me lembro é dum quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria.”¹⁰³

“O pintor é o único a ter o direito do olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que perante ele as palavras de ordem do conhecimento e da acção perdem a sua virtude.”¹⁰⁴

Contra a reflexividade própria da filosofia moderna iniciada por Kant, coloca Merleau-Ponty a actividade do pintor. A pintura instaura um lugar que se furta à actividade de conhecimento, inaugurando uma outra coisa.

A tarefa de “repousar” e “habitar” as coisas é de tal ordem, que a “técnica” do pintor não é senão a “criada pelos seus olhos e pelas suas mãos à força de ver, obstinado a tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que nada acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém se queixa.”¹⁰⁵.

O pintor, de acordo com Merleau-Ponty, está empenhado numa “urgência” que ultrapassa qualquer outra. A sua urgência ultrapassa a do escritor, do filósofo ou do cientista¹⁰⁶, é uma urgência

¹⁰² Merleau-Ponty, op. cit, p. 49

¹⁰³ Sophia de Mello Breyner Andresen, *Livro Sexto*, Lisboa: Moraes Editores, 1976, p. 75

¹⁰⁴ Merleau-Ponty, op. cit, , p. 16

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, op. cit, p. 17

¹⁰⁶ “Ora, a arte e especialmente a pintura bebem dessa camada de sentido bruto da qual o activismo nada quer saber. Elas são mesmo as únicas a fazê-lo em toda a sua inocência. Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que tenham o mundo em suspenso, exige-se que tomem posição, não podem declinar as responsabilidades do

que se faz na actividade de “ruminação” do mundo - “Que ciência secreta é esta que ele possui ou procura?”¹⁰⁷.

Na relação entre corpo e visão, Merleau-Ponty formula que é devido às condições reunidas entre ambos que se constitui aquilo que designa como o “enigma da visibilidade” - “o enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível.”¹⁰⁸.

A interpelação gerada entre o “si” que vê, e que simultaneamente é “visto”, constitui o enigma, pois o “si” não se compreende *a si mesmo* e não se constitui *a si mesmo* por “transparência”, como o autor refere que sucede em relação à actividade do pensamento: “É um si, não por transparência, como o pensamento, que não pensa o que quer que seja sem o assimilar, constituindo-o, transformando-o em pensamento.”¹⁰⁹.

Falamos de um “si” que não se constitui através da assimilação em “si” do “visto”, mas da consideração do papel que o “visto”, tem no “si”: “um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que se sente ao que é sentido - um si portanto, que se compreende no meio de coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro...”¹¹⁰.

Fruto da duplicidade inerente ao corpo “visível e móvel”, o corpo está “preso na textura do mundo”, no qual as coisas são um “anexo” ou “prolongamento”, um corpo que assim não se desliga do mundo, e que por isso, partilha a condição de estar “aí” *no e para* o mundo.

O sujeito não se constitui enquanto entidade separada daquilo que vê, nem dos outros que o vêem. Na sua condição de ser móvel, o “si” e as “coisas” do mundo “assombram-se” umas às outras, e por isso, corpo e mundo são constituídos pela mesma textura¹¹¹.

Merleau-Ponty refere-se à pintura como sendo o lugar onde se apresentam os problemas deste sistema de trocas - “o olho é que foi comovido por um lento impacto do mundo e o restituiu ao visível, através dos traços da mão.”¹¹².

homem falante. A música, ao invés, está demasiado aquém do mundo e do designável para representar outra coisa que não sejam depurações do Ser, o seu fluxo e refluxo, o seu crescimento, as suas explosões, os seus turbilhões. O pintor é o único a ter direito do olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que perante ele e as palavras de ordem do conhecimento e da acção perdem a sua virtude.”, Merleau-Ponty, op. cit., p. 16

¹⁰⁷ Merleau-Ponty, op. cit., p. 17

¹⁰⁸ Merleau-Ponty, op. cit., p. 20

¹⁰⁹ Merleau-Ponty, op. cit., p. 21

¹¹⁰ Merleau-Ponty, op. cit., p. 21

¹¹¹ “O mundo que eu distinguia de mim enquanto soma de coisas ou de processos ligados por relações de causalidade, eu redescubro “em mim”, enquanto horizonte permanente de todas as minhas cogitações.”, Merleau-Ponty, op. cit., p. 9

¹¹² Na condição de “ver” e “ver-se”, Merleau-Ponty identifica a possibilidade de existir humano e humanidade dado que nessa apenas nessa condição existe um “eu” que se conhece e *re-conhece*, “Se os nossos olhos fossem feitos de tal maneira que nenhuma parte do nosso corpo fosse abrangida pelo nosso olhar, ou se qualquer dispositivo maligno, deixando-nos livres de passear as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar o nosso corpo - ou simplesmente se,

Há uma relação entre visão e corpo, de um modo que, fruto dessa troca, as coisas se revelam no corpo, e simultaneamente, o corpo revela as coisas. Neste segundo caso, cabe o exemplo da pintura como forma de prestar “visibilidade” às coisas do mundo.

Uma vez que “O mundo é feito do mesmo estofado do corpo”, é necessário que a visão das coisas se “desdobre” no corpo - “Uma vez que as coisas e o meu corpo são feitos do mesmo estofado, é necessário que a sua visão de alguma maneira se faça nelas, ou melhor, que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele numa visibilidade secreta.”¹¹³. Assim, para Merleau-Ponty, a tarefa do pintor é a de prestar às coisas a visibilidade que é invisível.

“Luz, iluminação, sombras, reflexos, cor, todos estes objectos da investigação não são propriamente seres reais: tal como os fantasmas, só têm existência visual. Eles só estão, aliás, no limiar da visão profana não são geralmente vistos. O olhar do pintor pergunta-lhes como conseguem arranjar-se para fazer surgir de repente alguma coisa, e a esta coisa, para compor este talismã do mundo, para nos fazer ver o visível.”¹¹⁴

É através do legado do impressionismo que Merleau-Ponty discute a pintura de Cézanne no texto *A Dúvida de Cézanne* (1945). Ainda que bebendo desse legado, a pintura de Cézanne convocou um conjunto de técnicas que permitiram a ampliação das propostas impressionistas¹¹⁵. A técnica de Cézanne promove, nas palavras de Merleau-Ponty, uma “iluminação” que surge do interior dos objectos pintados:

“The object is no longer covered by reflections and lost in its relationships to the air and to other objects: it seems subtly illuminated from within, light emanates from it, and the result is an impression of solidity and material substance. Moreover, Cézanne does not give

como em certos animais, nós tivéssemos olhos laterais, sem corte dos campos visuais -, esse corpo que não se reflectiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria já carne, não seria tão-pouco um corpo de homem, e não haveria humanidade” Merleau-Ponty, op. cit, p. 22

¹¹³Merleau-Ponty, op. cit, p. 23

¹¹⁴Merleau-Ponty, op. cit, p. 27

¹¹⁵ Há uma fase específica na pintura de Cézanne em que isto sucede. Deixando para trás o foco na tonalidade local da pintura, a cor não podia, por isso, ser aplicada na tela sem o recurso à *complementaridade*, um exercício que naturalmente está implicado no exercício da visão. Não apenas as cores complementares, mas o exercício de justaposição cromática, implicam que o “resultado final”, corresponda a uma verdade da impressão, “Likewise, he does not break up the tone; rather, he replaces this technique with graduated mixtures, with a progression of chromatic nuances across the object, with a modulation of colors which stays close to the object’s form and to the light it receives.”, Merleau-Ponty, «*Cézanne’s Doubt*», em, *The Merleau-Ponty Reader*, Ed. Ted Toadvine and Leonard Lawlor, Evanstone, Illinois: Northwestern University Press Evanston, 2007, p. 72

up making the warm colors vibrate, but achieves this chromatic sensation through the use of blue.”¹¹⁶

A questão em Cézanne, aquilo que o distinguiu dos impressionistas e um dos fundamentos que fizeram dele um pintor interessante para Merleau-Ponty, é o facto de Cézanne partir de uma investigação em torno da realidade que privilegia o aspecto “inumano” da mesma, o que resulta num *mergulho* no território de um “prévio”, um ante predicativo.

“His painting would be a paradox: investigate reality without departing from sensations, with no other guide than the immediate impression of nature, without following the contours, with no outline to enclose the color, with no perspectival or pictorial composition.”¹¹⁷

Aquilo que importa ao pintor é a captação de uma experiência primordial, da ordem involuntariedade, que diz o mistério e que faz o real falar numa língua ainda não aprendida pelos humanos. Aquilo que pelo pintor é visto, é o anterior ao *logos*, algo que, na leitura de Merleau-Ponty, é da ordem não apenas do visível, mas da efectiva *inscrição* no corpo daquele que pinta.

O mistério na pintura de Cézanne respeita à fenomenologia de Merleau-Ponty nessa via. O corpo e o mundo imbricados numa relação de permanente descoberta, dado que para Merleau-Ponty, a percepção é um “logos nascente”¹¹⁸.

A percepção corresponde-se com o que antecede o objectivismo da ciência ou o racionalismo do *cogito*, uma vez que ambos requisitam um pensar *esvaziado* do fundamento que considera o “mergulho” no real que o mundo é de cada vez que nasce. É nesse eixo que discorre o mistério de Cézanne, e a filosofia de Ponty, “The painter who thinks and seeks the expression first misses the mystery - renewed every time we gaze at someone - of a person’s appearing in nature”¹¹⁹.

¹¹⁶ Idem, Ibidem, p. 72

¹¹⁷ Merleau-Ponty, op.cit, p. 72

¹¹⁸ “the experience of perception is our presence at the moment when things, truths, values are constituted for us; that perception is a nascent Logos; (...)”, Merleau-Ponty, «*The Primacy of Perception*» em *The Merleau-Ponty Reader*, Ed. by Ted Toadvine and Leonard Lawlor, Evanstone, Illinois: Northwestern University Press Evanston, 2007, p. 101

¹¹⁹ Merleau-Ponty, op. cit, p. 75

Aquilo que importava para Cézanne consistia em “recapturar” esse minuto do mundo¹²⁰ que passou ao qual o pintor se dedicava no gesto de captar a “vida” desse organismo, a paisagem. Os meios através dos quais o pintor concretizava esta tarefa, tinham morada no corpo, “The landscape thinks itself in me”. Não só a paisagem se pensa, mas também se inscreve e sente no corpo daquele que pinta. Nesta afirmação, a dialéctica do sentir/pensar¹²¹, encontra no corpo o lugar onde tudo se agrega para formar a unidade capaz de efectuar a transmutação para a pintura daquilo que o corpo acolhe na relação com a natureza, no mundo “actual”.

“O artista só é um receptáculo de sensações, um cérebro, um aparelho registador...Um bom aparelho, essa é que é essa, fácil, complicado, sobretudo em relação aos outros...Mas se ele intervier, se ousar, se ele, insignificante, se meter voluntariamente no que deve traduzir, infiltra lá a sua pequenez. A obra será inferior.”¹²²

O pintor não executa uma cópia do real. Sobre esta ideia escreveu Merleau-Ponty: “Art is not imitation, nor is it something manufactured according to the wishes of instinct or good taste. It is a process of expression.”¹²³. Este exercício promove, ainda em relação à visão, o oposto à proposta cartesiana da visão como uma operação do pensamento e a pintura como uma metafísica e um artifício. No corpo do pintor inscreve-se o mundo que traduz em pintura, não numa medida que assenta no mimetismo, mas no processo que nasce do *acordo* entre corpo e a impressão desse “estar” no mundo.

“É emprestando o seu corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura.

Para compreender estas transsubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e

¹²⁰ Cézanne diz a este respeito, “o génio seria soltar a amizade de todas estas coisas em pleno ar, na mesma ascensão o mesmo desejo. Está a passar um minuto do mundo. Pintá-lo na sua realidade! E por causa disso esquecermo-nos de tudo. Tornarmo-nos nesse minuto. Seremos então a placa sensível. Dar a imagem do que vemos, esquecermo-nos de tudo o que apareceu antes de nós.”, Paul Cézanne por Élie Faure, op. cit, p. 67

¹²¹ Cézanne não se entregou exclusivamente à sensação, dedicando-se ao balanço estabelecido entre sensação e pensamento, algo que alinha com as teses de Merleau-Ponty vistas anteriormente, que visam atingir um equilíbrio entre o *pensar* e a *actualidade* do corpo, aquilo que se estende à sua crítica à ciência moderna e à necessidade da mesma em considerar um aprofundamento na vida *efectiva* das coisas do mundo. Escreve Merleau-Ponty, “Cézanne did not think he had to choose between sensation and thought, as if he were deciding between chaos and order. He did not want to separate the stable things which appear before our gaze and their fleeting way of appearing. He wanted to paint matter as it takes on form, the birth of order through spontaneous organization. He makes a basic distinction not between “the senses” and “intelligence” but rather between the spontaneous order of perceived things and the human order of ideas and sciences. We perceive things; we agree about them; we are anchored in them; and it is with nature as our base that we construct the sciences.”, Merleau-Ponty, op. cit, p. 73

¹²² Paul Cézanne por Élie Faure, op. cit, p. 62

¹²³ Merleau-Ponty, op. cit, p. 77

actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.”¹²⁴

Importa-nos esta incursão pelo contributo de Merleau-Ponty, e a sua leitura de Cézanne, uma vez que o caso Cézanne consubstancia o edifício teórico erguido por Merleau-Ponty no que respeita à preponderância da percepção e o seu primado na relação que o pintor estabelece com o mundo.

É no corpo do pintor que o mundo é inscrito para depois ser pintura. O corpo é um receptáculo de sensações que exprimem a vida das coisas através de si. Neste domínio, o corpo ocupa um papel central. Essa centralidade do corpo, e as noções de *ser-no-mundo* e “corpo actual” avançadas por Merleau-Ponty, importam-nos trazer para discussão.

Existe uma condição de *interpelação*, entre o sujeito e os objectos, que parte de um caminho percorrido pela escultura no contexto do século XX. Esse caminho, requisita a expansão da noção de fechamento interno da escultura, e da obra de arte. É em relação a essa *expansão*, particularmente no caso da escultura que se *abre ao mundo*, que pretendemos confrontar a proposta de Chafes, mostrando que os três objectos em análise podem participar dessa discussão.

¹²⁴ Merleau-Ponty, op. cit, p. 19

3. O contributo crítico do minimalismo norte-americano e os seus principais debates na década de sessenta: a *abertura da escultura ao mundo*

Vimos, nos dois primeiros capítulos deste trabalho, o modo como em campos distintos - na literatura, e na filosofia -, as categorias do “corpo” e da “experiência”, estiveram implicadas no modo como figuras tutelares da Modernidade inscreveram o *mundo* na sua actividade.

Atendendo à noção de *interpelação*, vimos de que modo a mesma determina a confluência das coordenadas do corpo, do mundo e da experiência, lembrando a vivência de Baudelaire numa época em dissolução - a mesma que o poeta redime -, ao tornar o *choque* matéria poética, atravessando a pele para se fixar num íntimo emocional.

Vimos também como a carne e o mundo se cosem no poema-sangue de Herberto Helder, saindo do espaço interno de Baudelaire para inaugurar o *visceral*.

Por último, atendemos à definição de “corpo-actual” avançada por Maurice Merleau-Ponty - um corpo que se dirige ao mundo -, assim como nos debruçámos no modo como o autor propõe olhar a relação entre mundo e o pintor pela via de Cézanne, aquele que cumpre a visão em *acto*.

No campo das práticas artísticas, importa atender ao cenário que pautou a primeira metade do século XX e o contributo das vanguardas históricas, as mesmas que implicaram as coordenadas do espaço, do tempo e do corpo espectador nas suas propostas, introduzindo as relações que procurámos pensar nos primeiros dois capítulos estabelecidas entre corpo, mundo e experiência, mas agora, inseridas no contexto das práticas artísticas.

As vanguardas históricas plantaram sementes que operaram desdobramentos na segunda metade do século XX - aqueles que nos permitirão entrar no contexto do minimalismo norte-americano e os seus principais debates.

Recordemos o modo como o dadaísmo superava os limites entre médiums atendendo à heterogeneidade de práticas implicadas nas suas propostas¹²⁵, bem como ao tratamento da noção de

¹²⁵“One effect of Dada tactical model is the violation of traditional object and medium boundaries. It is worth remembering that Picasso *Still Life with Chair Caning*, and the introduction of the mechanically reproduced elements of collage into the sphere of painting, predates Dada by only four years.”, Leah Dickerman, «*Dada Gambits*», em *October*, Vol. 105, (Summer), Cambridge: MIT Press, 2003, p. 9

*choque*¹²⁶, e conseqüentemente, a noção de *interpelação* que implicava o corpo do sujeito espectador¹²⁷.

A superação de barreiras disciplinares, nomeadamente a superação do discurso pictórico, esteve igualmente no cerne das preocupações de Marcel Duchamp ao propor o *ready-made*¹²⁸. Duchamp estava a inscrever, no campo da arte, algo que permanecia alheio a esse domínio e que pertencia ao domínio da *vivência* quotidiana, o lugar do espaço e tempo “reais”¹²⁹.

O espaço real permaneceu também implicado naquelas que foram as propostas de Vladimir Tatlin, artista cujo ímpeto *construtivo* supôs também a superação do discurso focado na *composição* pictórica, privilegiando, ao invés disso, a afirmação das qualidades dos *materiais* nas suas obras, que podiam ser designadas *construções*¹³⁰. O espaço e o tempo, em estreita relação com o sujeito

¹²⁶Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, identifica o choque como uma das categorias exploradas pela actividade levada a cabo pela vanguarda. Bürger pensa, através da categoria do “choque”, a relação que a vanguarda instaura entre obra de arte e espectador, o ponto que nos importa destacar. Bürger considera as obras de vanguarda como portadoras de uma qualidade que define como “inorgânica”, por oposição àquilo que designa “obra de arte orgânica”. O autor escreve: “Nas obras de arte orgânicas (simbólicas) a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas (alegóricas), pelo contrário, entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz.”, Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*. 1a ed., Trad., Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega, 1993, p. 102. O modo de receber as obras de arte inorgânicas não se adequa ao modo de recepção em causa num tipo de obra em que se verifica uma harmonia entre as partes e o todo. Nessa não-harmonia encontram-se as obras de vanguarda, aquelas que delegam a categoria do sentido ao receptor: “A obra de vanguarda não produz uma impressão geral que permita uma interpretação do sentido, nem a suposta impressão pode tornar-se mais clara dirigindo-se às partes, porque estas já não estão subordinadas a uma intenção da obra. Tal negação de sentido produz um choque no receptor”, Peter Bürger, op. cit, p. 131. A ausência de sentido é aquilo que permite ao autor identificar o choque enquanto o elemento pretendido pelo artista de vanguarda, que assim interpela o espectador ao que considera ser uma “mudança de comportamento”, “o choque procura-se como estímulo para uma alteração de comportamento; é o meio indicado para acabar com a imanência estática e iniciar uma transformação da *praxis* vital dos receptores”, Peter Bürger, op. cit, p. 109. Nota-se como Bürger procura subsumir o efeito de choque nos receptores à missão politizada que atribui à vanguarda. Contudo, importa-nos constatar o reconhecimento que o autor executa sobre a presença activa do corpo do sujeito que é interpelado pela categoria estética do *choque*.

¹²⁷“At the same time that the frame of Dada piece no longer serves as a barrier to the outside world, Dada works spill out of traditional object boundaries into performance, media pranks, installation, and various new means of distribution.”, Leah Dickerman, op. cit, p. 9

¹²⁸“Dieter Daniels has made some interesting arguments regarding that overall guiding sense propelling the direction of Duchamp’s heterogeneous ready-mades, the meaning of which was not otherwise explained succinctly by their maker. The common link between the ready-mades and the *Large Glass* is, says Daniels, the pursuit of “an art beyond painting,” and he links this idea to a query often posed by the artist: “Can one make works which are not ‘art’?”, John F. Moffitt, *Alchemist of the avant-garde, The case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003, p. 226

¹²⁹O ideal de superação de um discurso delimitado e categorizado - “pintura” - e a exploração de potenciais caminhos que operassem à margem desse discurso, implicava, de um modo mais profundo na produção de Duchamp, não apenas a superação de divisões de campos disciplinares, mas a inclusão de um não-campo num campo delimitado - o campo da arte. Esta estratégia de subversão iria abrir brechas no território artístico, que assim, passa a acolher propostas que o superam, integrando objectos da esfera do “real” no objecto final.

¹³⁰Recordemos a obra *Selection of Materials: Iron, Stucco, Glass, Asphalt* (1914) (Fig. 22), o espaço pictórico deixa de assumir preponderância, impondo-se antes o ímpeto *construtivo* que assim, supera a necessidade *composicional* associada à pintura. A incorporação destes materiais nestas *construções* contribui para a inscrição do mundo e do espaço “real” nas obras. Importa também lembrar que o sujeito espectador foi um elemento activado pela proposta de Tatlin, com aquilo que designou por *Contra-Relevos*, “These corner counter-reliefs were complex complex constructions of metal planes, squared and curves, perpendicular and angular. Not painting, not sculpture, or “architecture”, they were “counters” to all three arts that activated materials, spaces, and views in new ways.”, Hal Foster; Roalind Krauss; Yve-Alain Bois; Benjamin H. D Buchloh, *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004, p. 127

espectador, foram também premissas exploradas por El Lissitzky, com aquilo que designou por *Proun*¹³¹.

Se o impulso que pauta a produção artística no início do século XX, e o dinamismo que qualifica as vanguardas¹³² convoca o corpo, o espaço e o tempo, realizando o entrelaçamento entre as noções de “corpo” e “experiência” trazendo o *mundo* para o interior da obra de arte, na segunda metade do século XX, o cenário pós II Guerra vem trazer novamente a questão da vanguarda para a discussão sob a tutela do crítico de arte norte-americano, Clement Greenberg.

A proposta de Greenberg instaura um discurso no qual a vanguarda surge vinculada a um estatuto de autonomia. Desse modo, o elemento “real”, o aspecto vivencial que vimos estar implicado nos contributos das vanguardas históricas, deveria ser suspenso, colocando uma divisão entre a esfera artística e a esfera do mundo.

A vanguarda encontra, na teoria de Clement Greenberg, um *meio* de manter a salvo a cultura erudita, aquela que defende em relação à cultura de massas, ou *kitsch*¹³³. Nessa investida, a proposta de Greenberg afasta-se radicalmente daquilo que fora a actividade das primeiras vanguardas.

¹³¹ O *Proun* proposto por Lissitzky, apresentava uma composição heterogénea que resultava do cruzamento de diversos campos. Com o propósito de conciliar formas abstractas com o plano real, uma ampliação das propostas do suprematismo que se jogavam na tensão entre bidimensionalidade e tridimensionalidade, entre a abstracção e formas arquitectónicas, o *Proun* resulta numa ambiguidade, como nota Victor Margolin ao analisar *Proun IA, Bridge* (Fig. 23).

Além do entrosamento de campos, o *Proun* implicava também o mundo, “Com as múltiplas referências ao espaço real e espaço abstracto, os Prouns tornaram-se um sistema através do qual Lissitzky não só explorava as propriedades formais de transparência, opacidade, cor, forma e linha, mas também através do qual começou a ponderar o desdobramento destas formas para o espaço social, situando-se assim no caminho do construtivismo emergente, que usando um vocabulário visual identicamente reduzido, tenta fundir arte e vida através da produção em massa industrial.”, Matthew Drutt, «*El Lissitzky na Alemanha*», em, *El Lissitzky: para além da abstracção*, Porto: Fundação Serralves, 1999, p. 9

¹³² Não sendo o propósito desta investigação o tratamento aprofundado do contributo levado a cabo pelas vanguardas históricas no início do século XX, importou-nos direccionar esta referência à actividade das vanguardas a um leque reduzido e sucinto de contributos desse contexto, que, neste trabalho, servem o propósito de alimentar preliminarmente, o percurso que pretendemos construir - o pensamento sobre a inclusão do espaço, do tempo e do corpo espectador na obra de arte, em medidas que activam a componente vivencial e a inscrição do “real” no campo das práticas artísticas. Serve-nos esta breve incursão pela actividade das vanguardas para introduzir os posteriores desdobramentos da arte produzida na segunda metade do século XX, antecipando a ideia de *abertura* da obra de arte ao mundo, e em particular, a *abertura da escultura ao mundo*, ideia que nos acompanhará no penúltimo capítulo, dedicado à análise das obras *Sonho e Morte, Comer o Coração e Unsaid*.

¹³³ Greenberg diagnostica um perigo associado à vanguarda na medida da sua potencial migração para o *comercialismo*. De acordo com o autor, a vanguarda poderia estar ameaçada na relação estabelecida com a sua *audiência*, uma vez que esta deixa de ser a elite - para quem o consumo da designada arte pura de vanguarda estava reservada -, para passarem a ser as massas - que no mesmo texto o autor relaciona com a arte popular. Greenberg define a arte popular como produto comercializável, destinado a clientes, operando sob fórmulas semelhantes àquelas usadas nos métodos industriais - o apelidado *kitsch* - que Greenberg demarca daquilo que considera a *cultura genuína*: “Kitsch using for raw materials the debased and academicized simulacra of genuine culture, welcomes and cultivates this insensibility. It is the source of its profits. Kitsch is mechanical and operates by formulas. Kitsch is vicarious experience and faked sensations. Kitsch changes according to style, but remains always the same. Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times. Kitsch pretends to demand nothing of its customers except their money - not even their time.”, Op. cit, p. 10. Sobre este ponto, escreve Mariana Pinto dos Santos: “Ao tornar-se a imagem da arte moderna do pós-guerra, a abstracção americana, expressionista, gestual ou monocroma, tornou-se também a face artística do capitalismo americano: paradoxalmente a essência da pintura, a *flatness* ou bidimensionalidade, que salvaguardaria a arte do consumo de massas, facilitou bastante o consumo de elite. Foi assim contributo para o afunilamento da concepção de arte, vista como prática

Neste ponto, importa recordar o contributo de Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* (1974), texto no qual o autor reforça a necessidade de recuperar o carácter social na definição de vanguarda. Para Bürger a vanguarda era detentora de uma missão empenhada no combate aos valores do esteticismo e autonomia da arte proclamados pela estética burguesa¹³⁴. A teorização de Greenberg atribuiu à vanguarda, ainda no final dos anos 1930, um sentido muito distinto.

Em 1939, em «*Avant Garde & Kitsch*», Greenberg escreve: “Hence it developed that the true and most important function of the avant-garde was not to “experiment”, but to find a path along which would be possible to keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence.”¹³⁵. A vanguarda apresenta o lugar onde uma arte pura e absoluta encontra as condições para existir, privilegiando a retirada da sociedade pautada por “contradições” e “confusão ideológica”¹³⁶.

Retirada da sociedade, a vanguarda poderia manter o *nível* da arte. O caminho para a designada pureza, encontra naquilo que designa como “arte absoluta”, o propósito da vanguarda: “It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at “abstract” or “nonobjective” art, and poetry too.”¹³⁷.

de excepção, de compreensão e deleite circunscritos a privilegiados, mediados pelos indispensáveis críticos e galeristas, juizes do seu valor de pureza. E seus promotores junto do mercado, afixando a sua modernidade.”, Mariana Pinto dos Santos, «*Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o paradigma da cópia*», em, *Revista de História da Arte* Nº 10, Lisboa: Instituto de História da Arte, FCSH-UNL, 2012, p. 190

¹³⁴ Peter Bürger procura traçar o modo como os movimentos de vanguarda tiveram um impacto na estrutura institucional da arte expressa pelo princípio da racionalidade dos fins praticado pela sociedade burguesa. Bürger entende por “instituição de arte” o “aparelho de produção e distribuição da arte”, bem como, as “ideias dominantes em arte numa dada época”, Peter Bürger, op. cit, p. 51. Um dos problemas discutidos na sua obra, relaciona-se com a fuga ao vínculo existente entre arte e sociedade proclamado pelos ideais da sociedade burguesa - o esteticismo herdeiro de Kant -, empenhado em afirmar o valor de autonomia reservado à arte. Nesse quadro, escreve Bürger: “A coincidência entre instituição e, contudo, da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte”, Peter Bürger, op. cit, p. 50. O esteticismo tornou a divisão entre *praxis* vital e a instituição o conteúdo das obras. Bürger entende por autonomia a “independência no que respeita à pretensão de aplicação social” Peter Bürger, op. cit, p. 58. Assim, separada da *praxis* vital, “a arte transforma-se num fim em si mesma” carecendo de uma função social, “A separação da obra de arte relativamente à *praxis* vital, relacionada com a sociedade burguesa, transforma-se assim na (falsa) ideia da total independência da obra de arte em relação à sociedade”, Peter Bürger, op. cit, p. 57. Considerando que a arte se encontra afastada da *praxis vital*, esse reencontro, é o intuito que identifica como sendo a tarefa da vanguarda que parte de uma de uma auto-crítica, conceito emprestado de Marx. Assim, na perspectiva do autor, as vanguardas executam pela primeira vez um pensamento que visa um questionamento de si mesmo, e nesse movimento, cabe-lhes a organização, a partir da arte, de uma nova *praxis* vital que se demarque dos fins a que a sociedade burguesa submete os propósitos artísticos. A categoria da obra de arte é no discurso de Bürger tida enquanto um potencial elemento transformador, sendo que as vanguardas desempenham um papel no progresso histórico. Contudo, escreve Bürger, “Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte nessa *praxis vital*; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme à racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado.”, Peter Bürger, op. cit, p. 91

¹³⁵ Clement Greenberg, «*Avant Garde & Kitsch*», em, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press, 1989, p. 5

¹³⁶ “Retiring from public altogether, the avant grade poet and artist sought to maintain the high level of his art by narrowing and raising it to the expression of an absolute in which relativities and contradictions would be either resolved or beside the point.” Clement Greenberg, op. cit, p. 5

¹³⁷ Clement Greenberg, op. cit, p. 6

A arte abstracta legitimava o carácter purista, que na teorização de Greenberg, conservava o impulso necessário à cultura da época para se manter em “movimento”. O tema deveria ser algo a evitar¹³⁸, algo que corresponde a uma negação do potencial do realismo, ou do ilusionismo¹³⁹. Desse modo, as artes tornar-se-iam puras, uma vez que apresentariam a expressão do absoluto em causa no tipo de trabalho que, retirado da figuração, se prestava antes ao foco nos valores da autonomia da forma. Nesta medida, o conteúdo do objecto artístico deveria coincidir com a sua própria forma, “Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself.”¹⁴⁰

Um ano depois de «*Avant Garde & Kitsch*», Greenberg publica «*Towards a Newer Laocoon*» (1940), na revista *Partisan Review*. O crítico introduz a temática dos efeitos específicos das artes, discussão que Lessing coloca no seu texto de 1766, «*An Essay on the Limits of Painting and Poetry*»¹⁴¹. Em causa, estavam os efeitos produzidos por cada arte, com ênfase na questão: *sendo que a pintura e poesia produzem efeitos semelhantes, podem estas artes ser colocadas ao mesmo nível?*

A noção de pureza defendida pelo crítico norte-americano, resulta daquilo que designa como “uma confusão nas artes”, como escreve: “purism is the terminus of a salutary reaction against the mistakes of painting and sculpture in the past several centuries which were due such a confusion.”¹⁴². Tal confusão fora antes reconhecida por Lessing, e Greenberg explica que esta advém da relação existente entre uma forma de arte dominante e as artes que perante essa ocupam uma posição subserviente¹⁴³. A consideração da existência de uma arte dominante, acarreta, no campo prático, a tentativa de imitar os efeitos dessa arte. Essa tentativa faz-se, nesta teorização, através da *forma*, e assim, Clement Greenberg atinge a ideia de *supressão do médium*.

O culminar do propósito de determinada expressão artística era a passagem de um *sentimento*, e nessa investida, o *médium* adquiria pouca importância, constituindo-se, no limite, como um obstáculo na relação estabelecida entre o artista e o propósito de determinada obra. A obra, considerada nestes termos, visava a expressão de um *sentir*, uma noção muito própria do

¹³⁸“«Art for art’s sake» and «pure poetry» appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague.”, Clement Greenberg, op. cit, p. 5

¹³⁹Excluída permanece a ilusão obtida através de uma imitação do real, através da perspectiva, pois convoca para o espaço pictórico elementos do espaço a três dimensões. Os efeitos da pintura, dessa maneira, não se enquadram no ideal de pureza uma vez que o *médium* é manipulado a favor de algo que permanece fora do domínio das suas qualidades - a planitude e bidimensionalidade.

¹⁴⁰Clement Greenberg, op. cit, p. 6

¹⁴¹ “*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*”, é a obra na qual Gotthold Ephraim Lessing diagnostica uma “confusão” nas artes, sobretudo na relação entre literatura e artes plásticas.

¹⁴² Clement Greenberg, «*Towards a Newer Laocoon*», *Partisan Review*, Vol. 7, Nº 4, (Julho-Agosto), 1940, p. 296

¹⁴³“A confusion of the arts results, by which the subservient ones are perverted and distorted; they are forced to deny their own nature in an effort to attain the effects of the dominant art.”, Clement Greenberg, op. cit, p. 297

Romantismo, a par da importância do elemento “audiência”. O *médium* era uma espécie de obstáculo que se colocava entre o artista e aquilo que queria comunicar à audiência¹⁴⁴:

“The Romantic theory of art was that the artist feels something and passes on this feeling - not the situation or thing which stimulated it - to his audience. To preserve the immediacy of the feeling it was even more necessary than before, when art was imitation rather communication, to suppress the role of medium.”¹⁴⁵

Com a exaustão da responsabilidade imposta ao artista na sociedade burguesa, o que Greenberg aponta como sendo a exaustão do Romantismo, gera-se, por volta de 1848, o impulso oposto - o de negar princípios que outrora delegavam responsabilidade ao artista, que visavam não a primazia da arte, mas a da estrutura e ideologia da sociedade.

É nesta sequência que Greenberg se refere à *vanguarda* como o lugar para o qual os artistas migraram para proteger e manter os valores da arte¹⁴⁶, e o ponto de chegada do crítico, reside na identificação da arte abstracta como uma arte absoluta¹⁴⁷.

Como uma arte pura na medida em que aquilo que comunica não é possível de ser reproduzido noutra *médium*, ao contrário do que sucede com a pintura, a música revelava a pureza que as artes plásticas não possuíam, “An imitative painting can be described in terms of non-visual identities, a piece of music cannot, whether it attempts to imitate or not.”¹⁴⁸. É através da incursão pelos efeitos

¹⁴⁴ “The medium was a regrettable if necessary physical obstacle between the artist and his audience, which in some ideal state would disappear entirely to leave the experience of the spectator or reader identical with that of the artist.”, Clement Greenberg, op. cit, p. 299

¹⁴⁵ Clement Greenberg, op. cit, p. 299

¹⁴⁶ “It was to be the task of the avant-garde to perform in opposition to bourgeois society the function of finding new and adequate cultural forms for the expression of that same society, without at the same time succumbing to its ideological divisions and its refusal to permit the arts to be their own justification. The avant-garde, both child and negation of Romanticism, becomes the embodiment of art’s instinct of self-preservation. It is interested in, and feels itself responsible to, only the values of art; and, given society as it is, has an organic sense of what is good and what is bad for art.” Clement Greenberg, op. cit, p. 301

¹⁴⁷ Greenberg identifica a música como sendo a exceção, em relação às outras artes. A música, por não ser susceptível de imitação, a par de estar implicada na sua natureza a convocação de uma “absorção” na qual o seu conteúdo se inscreve intimamente naquele que a escuta, assume para o crítico a expressão do absoluto sendo por isso considerada uma expressão de interesse para a vanguarda. “Because of its “absolute” nature, its remoteness from imitation, its almost complete absorption in the very physical quality of its medium, as well as because of its resources of suggestion, music had come to replace poetry as the paragon art. It was the art which the other avant-garde arts envied most, and whose effects they tried hardest to imitate.”, Clement Greenberg, op. cit, p. 304.

¹⁴⁸ Clement Greenberg, op. cit, p. 304

imediatos e sensíveis da música, que Greenberg, ainda no mesmo texto, se detém sobre o conceito de *abstracção*, que defende ser possível atingir também na pintura e na escultura¹⁴⁹.

Ainda que ao longo dos anos quarenta a crítica ao formalismo tenha conquistado território, a década de cinquenta iria mostrar que a teoria e ideias em torno da autonomia e especificidade disciplinar já não acompanhavam a produção artística, dentro fora do contexto americano.

Hal Foster relacionará este dado com a crise da modernidade e a tensão existente entre *moderno* e *pós-moderno*, a que a escultura de finais da década de cinquenta e início da década de sessenta, parece responder, instaurando uma ruptura:

“The crisis of modernity was felt radically in the late 1950s and early '60s, the moment often cited as the postmodernist break and still the site of ideological conflict (mostly disavowal) today. If this crisis was experienced as a revolt of cultures without, it was no less marked by a rupture of culture within even in its rarer realms, for example, in sculpture.”¹⁵⁰

Num contexto em que a multiplicidade de propostas ganhava terreno desafiando a crítica formalista e apostando na heterogeneidade, recordando a emergência da *pop art* e a apropriação e disseminação de imagens populares, em 1958, Clement Greenberg irá defender a arte abstracta por comparação à arte figurativa, no texto «*Abstract Expressionism and So Forth*».

O crítico escreve para aqueles que acreditam que a não-figuração está associada a um declínio da arte, argumentando que a arte abstracta não está associada a um declínio, mas que o declínio em questão, corresponde a um declínio geral da história da arte.

No reconhecimento de que a cultura ocidental vive imersa em imagens, Greenberg reconhece, na distinção entre arte figurativa e não-figurativa, a inevitabilidade de que, ao ter algo para identificar, se possa considerar que a arte figurativa proponha “uma arte melhor”, em comparação com a arte que não possui imagens reconhecíveis¹⁵¹.

¹⁴⁹ Neste sentido, Greenberg sublinha a importância da linha e da geometrização como elementos inerentes ao próprio *médium*, e que assim contribuem para uma acomodação ao mesmo. A mesma questão está implicada no plano e na sua relação com a bidimensionalidade “But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas.”, Clement Greenberg, op. cit, p. 308

¹⁵⁰ Hal Foster, *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1983, p. 8

¹⁵¹ “That a Picture gives us things to identify, as well as a complex of shapes and colors to behold, does not mean necessarily that it gives us more art. More and less art do not depend on how many varieties of significance are present, but on the intensity and depth of such significances, be they few or many, as are present.” Clement Greenberg, «*Abstract, Representational and so forth*» em, *Art and Culture: Critical Essays*, Boston : Beacon Press, 1989, p. 134. Deniz Tekiner argumenta que dos anos quarenta até ao final da década de sessenta, o criticismo de arte sob a égide formalismo, possuía

As propostas artísticas estavam a desafiar os limites estabelecidos pela teoria da divisão disciplinar, convocando para o interior das obras uma heterogeneidade de médiuns e práticas que confluíam, esbatendo o limite das diferentes categorias artísticas.

Justamente aquando da entrada na década de sessenta, Greenberg escreveu «*Modernist Painting*» (1960), numa altura em que as práticas artísticas pareciam desabar os limites existentes entre si, privilegiando o entrosamento entre campos, mas também, a inscrição do “real”.

Greenberg regressará neste texto às premissas em torno da especificidade do *médium*. Sob estas coordenadas, identifica a planura da tela como a única condição que pertence à pintura em exclusivo, associando a forma fechada da tela ao teatro, e a cor à escultura¹⁵².

No contexto norte-americano, e no que respeita ao debate em torno da escultura, o minimalismo apresentou-se como um movimento crítico das propostas formalistas que até à década de cinquenta proclamavam o Expressionismo Abstracto como ponto de chegada.

A pintura migra para o espaço tridimensional, permanecendo liberta das condições impostas pelo seu *médium*. Será em torno dessas premissas que a pintura poderá ser pensada como sendo um objecto no espaço - um “objecto específico” - como escreverá Donald Judd, em 1965, em «*Specific Objects*».

Robert Morris tratará a coordenada do tempo no campo da escultura. Também a implicação do corpo espectador no seu trabalho é um dos pontos em que o artista instaurará um caminho diferente

uma conotação que se indexava aos interesses de mercado e ao que designa por “sensibilidades convencionais”. A arte era considerada enquanto comodidade, servindo agendas políticas conservadoras que caracterizaram o contexto político norte americano do pós-guerra. A relação entre formalismo e conservadorismo pode ser avançada como sendo um instrumento que afasta a arte dos contextos sociais, políticos e económicos, criando para si uma esfera independente e autónoma. Referindo o trabalho de Terry Eagleton em *The Function Criticism*, Tekiner escreve, “Eagleton’s critique of literary theory is compared to the Frankfurt School’s critiques of scientism and positivism that change that much of scientific inquiry is complicit with systems of domination”, Deniz Tekiner, *Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning*, em *Social Justice*, Vol. 33, Nº2 (104), (*Art, Power, and Social Change*), 2006, p. 32. O formalismo ao considerar o ideal da forma como único valor, escreve o autor, “obscured the relationships of art to social contexts and the socially critical implications of art”, Deniz Tekiner, op. cit, p. 31. A relação entre o romantismo e o sublime kantiano, levou, verifica Tekiner, a que muitos artistas modernos colocassem a sua subjectividade a favor dos valores da liberdade e da imaginação. “The meaning content of Abstract Expressionism as shown through artist’s writings and statments was eventually well exposed, but only after the movement had passed its prime. During the period of its reign as the foremost modernist movement, Greenberg and other formalists took full avail of Abstract Expressionism’s susceptibility ro misunderstanding”, Deniz Tekiner, op. cit, p. 33. Tekiner escreve sobre como os escritos dos artistas não eram considerados pelo crítica norte-americana, permitindo que a arte produzida pelo véu do expressionismo abstracto fosse validada pela crítica formalista servindo determinados interesses que beneficiavam o mercado e a política conservadora da época, “Formalist art criticism is also subject to this charge. By excluding considerations of idea content and social context, it obscureces the substantive concerns that artists frequently south to express in their works”, Deniz Tekiner, op. cit, p. 32

¹⁵² “Flatness, two dimensionality, was the only condition painting sahered with no other art, and so Modernist painting oriented itself to flanes as it did to nothing else.”, Clement Greenberg, «*Modernist Painting*», em, Charles Harrison; Paul Wood (Ed.), *1900-1990: Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*, Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1998, p. 775.

para a escultura do seu tempo, premissas que deixa expressas no conjunto de textos «*Notes on Sculpture*» (1966 - 1969).

Será a crítica a essas propostas - a presença do corpo espectador imbricado numa experiência, e o carácter objectual, ou literal, das propostas de Judd e de Morris -, que motivará Michael Fried a escrever «*Art and Objecthood*», em 1967.

Como propõe Rosalind Krauss, em *Passages in Modern Sculpture*, o estudo da escultura moderna não pode pressupor apenas a consideração do espaço, ele necessita de integrar também o tempo.

Resgatando o contributo de Lessing, e a sua distinção entre as “artes do tempo” e do “espaço”, Krauss recorda que Lessing sabia da importância da relação entre espaço e o tempo: “To his famous distinction between the temporal and the spatial arts, he had added an important caveat: ‘All bodies, however, exist not only in space,’ he had cautioned, ‘but also in time’”¹⁵³. Assim, Krauss escreve “The history of modern sculpture is incomplete without discussion of the temporal consequences of a particular arrangement of form.”¹⁵⁴.

Não só o tempo permanece implicado nas noções de escultura que percorrem o século XX, mas este é o tempo que reenvia ao “real” - oposto ao tempo cristalizado da obra de arte que requisitava um estatuto de fruição anulando por isso as condições do espaço e tempo vivenciais¹⁵⁵.

Ecoando ainda o leque teórico a que nos remetemos nos dois primeiros capítulos, sublinhando o acordo entre o “corpo” e o *mundo*, implicados na vivência dos sujeitos na modernidade, o entrosamento dessas coordenadas permite-nos falar de “experiência” - a noção que, recordando o contributo de Walter Benjamin, foi tomada por uma nova ordem ditada pelo desenvolvimento técnico em finais do século XIX.

Os sujeitos estão implicados no mundo, cosidos a ele, como aponta a fenomenologia de Merleau-Ponty. É no cerne da reflexão em torno da *experiência* dos sujeitos, e da sua ancoragem à facticidade do mundo, que Benjamin pôde dizer que o estatuto da *experiência* se altera na modernidade. Assim, Benjamin propõe a distinção entre “experiência” e “vivência”.

Se isto nos permite avançar com uma hipótese de leitura fenomenológica para a modernidade - hipótese apenas possível devido ao entrosamento das noções de sujeito e mundo, e da não viabilidade de pensar os dois em separado -, é no eixo da não exclusão e delimitação de categorias

¹⁵³ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1981, p. 4

¹⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 4

¹⁵⁵ Sobre este ponto ver Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of Gallery Space*, Los Angeles; London: University of California Press, 1999

disciplinares, bem como do *acordo* entre o corpo do sujeito e o mundo, que assenta a relevância dos contributos que analisaremos em seguida.

3.1 Donald Judd - «*Specific Objects*» (1965)

“Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.”¹⁵⁶

O ponto chave do texto de Donald Judd, «*Specific Objects*», reside no conceito de tridimensionalidade, a qualidade em causa no tipo de trabalho que defende, revelada uma alternativa à noção normativizada de pintura e escultura.

O conceito de tridimensionalidade é uma alternativa ao que Judd considera ser o carácter de “contentor” da pintura e da escultura nos anos anteriores à década de sessenta, a par do facto de considerar que estas duas categorias se circunscreviam à definição de formas “particulares”, empenhadas em produzir “qualidades definidas”¹⁵⁷.

Judd diagnostica um desinteresse em dar continuidade às mesmas fórmulas que definiam a pintura e a escultura sob a tutela do Expressionismo Abstracto¹⁵⁸.

“The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it. In work before 1946 the edges of the rectangle are a boundary. The end of the picture. The composition must react to the edges and the rectangle must be unified, but the shape of the rectangle is not stressed; the parts are more important, and the relationships of color and form occur among them.”¹⁵⁹

¹⁵⁶ Donald Judd, «*Specific Objects*», em, Flavin Judd; Caitlin Murray, *Donald Judd Writings*, New York: Judd Foundation: David Zwirner Books, 2016, p. 181

¹⁵⁷ “They are particular forms circumscribed after all, producing fairly definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions is an obvious alternative. It opens to anything.” Donald Judd, op. cit, p. 181

¹⁵⁸ “The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again, not in as it is being done by those who developed the last advanced versions. New work always involves objections to the old, but these objections are really relevant to the new.”, Donald Judd, op. cit, p. 181

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 181 - 182

Judd defende a noção de *forma*, algo que amplia a noção de *plano* e bidimensionalidade. A *forma*, considerada tridimensionalmente, não era tida em conta na pintura. A atenção era prestada ao que estava dentro, “nos limites” da forma, não considerando a *forma* da tela enquanto corpo em si mesmo.

Judd dá os exemplos de artistas como Jackson Pollock, Marc Rothko, Barnett Newman ou Clyfford Still, que sustentam a sua teorização. No trabalho deles, o rectângulo é enfatizado, e por esse motivo, a pintura deixa de ser apenas um contentor para albergar um *conteúdo*. No trabalho destes artistas, a pintura revela a sua *forma*, possuidora de um lugar no espaço a três dimensões¹⁶⁰. Desta maneira, a pintura pode ser pensada em medidas que a espacializam, equacionando a categoria do espaço, ampliando a relação unilateral entre a planitude da tela e o sentido da visão. A argumentação de Judd visa estabelecer uma ponte entre a tridimensionalidade e a pintura¹⁶¹.

Ao convocar a pintura para um discurso em torno da *forma* que extravasa os limites do rectângulo, Judd coloca a pintura no campo dos objectos, a pintura considerada parte do “real”, designando este conjunto de objectos, “específicos”¹⁶².

Donald Judd está, em «*Specific Objects*», a abrir uma nova proposta para pensar a pintura, desafiando os princípios do formalismo de Clement Greenberg.

O crítico norte-americano defendia a *forma* no sentido da especificidade própria de cada *médium*, sublinhando a diferença entre pictórico e óptico¹⁶³. O pictórico na pintura, de acordo com Greenberg, seria aquilo que abriria o espaço a elementos que não são específicos do *médium* da mesma. O pictórico pode reenviar a uma imagem, convocando o ilusionismo, e em última instância, o *mundo*, algo que corrompe a especificidade daquilo que para si são as qualidades essenciais da pintura - a bidimensionalidade da tela, e aquilo que, circunscrito aos seus limites, pode ser visto: a cor, o pigmento, elementos que na sua teoria requisitam especificamente a visão.

Encontramos ecos desta teorização em torno da relação entre pintura e visão, na crítica que Merleau-Ponty faz ao entendimento de Descartes do que seria a visão.

¹⁶⁰ “The composition must react to the edges and the rectangle must be unified, but the shape of the rectangle is not stressed; the parts are more important, and the relationship of color and form occur among them.”, Donald Judd, op. cit, p. 182

¹⁶¹ “Except for a complete and unvaried field of color or marks, anything spaced in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround, which suggests an object or figure in its space, in which these are clearer instances of a similar world - that’s the main purpose of painting.”, Donald Judd, op. cit, p. 182

¹⁶² “So far the most obvious difference within this diverse work is between that which is something of an object, a single thing, and that which is open and extended, more or less environmental.”, Donald Judd, op. cit, p.183

¹⁶³ Algo que Greenberg escreve em «*Abstract, Representational and so forth*» “If it deceives his eye at all, it is by optical rather than pictorial means: by relations of color and shape largely divorced from descriptive connotations, and often by manipulations in which top and bottom, as well as foreground and background, become interchangeable.” Clement Greenberg, op.cit, p. 137

O filósofo, estava, como vimos, empenhado em abolir a ideia de que à visão está reservado apenas o exercício da vista, avançando que a visão implica a totalidade do corpo dos sujeitos. Numa linha semelhante, estará Judd a pensar a pintura na década de sessenta, ao propor que a “forma” na pintura não seja reduzida a uma qualidade meramente óptica, mas também espacial, evidenciando assim, que a pintura partilha algo próprio dos objectos *no espaço*.

Esta ideia subverte a argumentação greenbergiana. Ao prestar-se à consideração da dimensão *espacial* da pintura - ao invés do foco na plenitude bidimensional da tela, e àquilo que nesta é circunscrito e limitado -, Donald Judd reconhece a pintura enquanto um corpo no espaço. Neste entendimento, a pintura passa a estar inserida num contexto - num mundo -, quebrando o fechamento e autonomia idealizados pelo formalismo moderno.

3.2 Robert Morris - «Notes on Sculpture» Part I & Part II (1966)

“The object itself has not become less important. It has merely become less self-important.”¹⁶⁴

Se a incursão em torno de «*Specific Objects*» nos levou a considerar a tridimensionalidade como proposta operativa no campo não só da escultura, mas também da pintura, iremos agora analisar o contributo teórico de Robert Morris no sentido de alargarmos o debate iniciado com o texto de Donald Judd.

«*Notes on Sculpture*», o conjunto de textos publicados na revista *Artforum*, começam a ser publicados justamente um ano após a publicação de «*Specific Objects*».

As premissas em torno da defesa da tridimensionalidade como o caminho que a arte deveria privilegiar de modo a produzir algo que se revelasse alternativo às qualidades da pintura e da escultura sob a tutela do Expressionismo Abstracto, notadas no texto de Donald Judd, são ampliadas nos textos *Notes on Sculpture Part I e Part II*.

Notes on Sculpture Part I inicia com a discussão das diferenças implicadas naquilo que concerne a pintura e a escultura. Não existe, na argumentação de Morris, a intenção de aproximar as qualidades dos *médiuns* em causa na pintura e na escultura¹⁶⁵, como fez Donald Judd, no recurso à

¹⁶⁴ Robert Morris, «*Notes on Sculpture Part II*», em Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1993, p. 17

¹⁶⁵ “There may indeed be a general sensibility in the arts at this time. Yet the histories and problems of each, as well as the experiences offered by each art, indicate involvement in very separate concerns. At most, the assertions of common sensibilities are generalizations that minimize differences.”, Robert Morris, «*Notes on Sculpture Part I*», em, Robert

tridimensionalidade, considerada enquanto categoria que permitia diluir os limites entre disciplinas. A Robert Morris interessavam as propriedades que respeitam a escultura: a materialidade e a consciência das potencialidades de um discurso que se afirma no espaço.

A escultura sempre lidou com o espaço literal e com as qualidades nele implicadas, como a gravidade¹⁶⁶. Morris argumenta que a pintura necessitou de anos para se libertar de uma relação fundada no ilusionismo, adiando assim o confronto com as “qualidades literais do seu suporte”, - a planitude da tela -, a mesma que no corpo de tradição da pintura, era tomada meramente enquanto meio para representar o “real” e em torno da qual se gerou a atitude de “fuga” por meio da perspectiva e da profundidade, qualidades próprias do espaço a três dimensões¹⁶⁷. Liberta destes problemas, a escultura sempre foi uma arte táctil, ocupada com a matéria e os problemas em causa no espaço real.

De acordo com Robert Morris, é na relação que possui com o espaço que escultura encontra a máxima *consciência* do objecto. Este aspecto atravessa a consideração em torno da gravidade, pois de modo a que se instaure essa consciencialização, os objectos necessitam de estar em contacto com as forças gravitacionais não lhes oferecendo resistência. Dessa forma, o chão permite que o objecto se coloque em contacto efectivo com essas forças, “The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object.”¹⁶⁸.

As diferenças implicadas entre um *médium* que privilegia o táctil e o físico, e um outro que privilegia o óptico, conduzem ao argumento que Robert Morris utiliza em relação ao uso da cor na escultura, identificada como “optical, immaterial, non-containable, non-tactile”¹⁶⁹, - como algo que não é consistente com a natureza física da escultura¹⁷⁰.

Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1993, p. 1

¹⁶⁶“The autonomous and literal nature of sculpture demands that it have its own, equally literal space not a surface shared with painting. Furthermore, an object hung on the wall does not confront gravity; it timidly resists it. One of the conditions of knowing an object is supplied by the sensing of the gravitational force acting upon it in actual space. That is, space with three, not two coordinates. The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object.”, Robert Morris, op. cit, p. 4

¹⁶⁷“The primary problematic concerns with which advanced painting has been occupied for about half a century have been structural. The structural elements have been gradually revealed to be located within the nature of the literal qualities of the support. Sculpture, on the other hand, never having been involved with illusionism could not possibly have based the efforts of fifty years upon the rather pious, if somewhat contradictory, act of giving up this illusionism and approaching the object. Save for replication, which is not to be confused with illusionism, the sculptural facts of space, light and materials have always functioned concretely and literally.”, Robert Morris, op. cit, p. 3

¹⁶⁸Robert Morris, «Notes on Sculpture Part I», em, Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 1993, p. 4

¹⁶⁹ “It is this essentially optical, immaterial, noncontainable, nontactile nature of color that is inconsistent with the physical nature of sculpture.”, Robert Morris, op. cit, p. 4

¹⁷⁰ “The qualities of scale, proportion, shape, mass are physical. Each of these qualities is made visible by the adjustment of an obdurate, literal mass. Color does not have this characteristic. It is additive. Obviously things exist as colored. The objection is raised against the use of color that emphasizes the optical and in so doing subverts the physical.”, Robert Morris, op. cit, p. 4- 5

Da mesma maneira, Morris caracteriza a luz. Ainda que a luz seja uma qualidade não palpável, como a cor, a luz, porém, estabelece uma ligação com o espaço na medida em que a escultura se altera de acordo com a sua incidência¹⁷¹.

Na defesa das qualidades físicas da escultura, Morris considera os conceitos de *forma*, *unidade* e *percepção*, chaves na definição do tipo de objectos que lhe interessam explorar - formas unitárias - empenhadas na criação de sensações únicas na apreensão por parte do sujeito espectador.

Estas ideias apresentam uma ampliação do contributo de Donald Judd, que para o caso da escultura na discussão instaurada em «*Specific Objects*», se foca na diversidade de materiais e processos e não hierarquização do todo e das partes que a proposta da tridimensionalidade abria¹⁷².

Morris empenha-se no tratamento da escultura numa via que amplia essa proposta, ao colocar a par do espaço, e da importância das formas unitárias, o sujeito espectador, prestando foco na relação implicada entre estes, atendendo às coordenadas da percepção sob o signo da *Gestalt*, que implica também o tempo.

O aspecto fulcral em *Notes on Sculpture Part I* prende-se com a descrição que Robert Morris faz da apreensão desse tipo de formas unitárias por parte do sujeito espectador:

“One sees and immediately “believes” that the pattern within one’s mind corresponds to the existential fact of the object. Belief in this sense is both a kind of in spatial extension and a visualization of that extension. In other words, it is those aspects of apprehension that are not coexistent with the visual field but rather the result of the experience of visual field.”¹⁷³

A visão, no modo como é apresentada em *Olho e o Espírito*, torna-se dinâmica e deixa de estar cingida a uma atitude unilateral assente na sua primazia, bem como da primazia daquele que vê em relação ao que é visto. Da visão faz também parte o corpo.

¹⁷¹ “Ultimately the consideration of light, the last physical element, but one that is actual as the space itself. For unlike paintings, which are always lit in an optimum way, sculpture undergoes changes by the incidence of light.”, Robert Morris, op. cit, p. 5

¹⁷² Um outro ponto focado por Judd é o facto de a sua proposta ser aberta à utilização de materiais que outrora não estavam presentes no contexto do trabalho artístico. Neste ponto é focado o uso de materiais e técnicas industriais, o facto de as técnicas de produção em massa, por exemplo a estampagem, serem incluídas neste contexto. O uso de materiais, tal como são, tornam-se, na perspectiva de Donald Judd “específicos”. “Dan Flavin, who uses fluorescent lights, has appropriated the results of industrial production. Materials vary greatly and are simple materials - formica, aluminium, cold - rolled steel, plexiglas, red and common brass, and so forth. They are specific. If they are used directly, they are more specific. There is an objectivity to the obdurate identity of a material.”, Donald Judd, op.cit, p. 187

¹⁷³ Robert Morris, op. cit, p. 6

Robert Morris enfatiza a ideia de que a concretização de um padrão, surge ao sujeito não só como resultado da visão, mas também do corpo, que ao ser confrontado com determinada imagem, acredita nela. Essa confirmação dá-se na medida de um movimento em torno desses objectos, acentuando a importância da percepção para a sua teorização - note-se a expressão usada por Robert Morris quando diz “experience of the visual field”.

A visão, nesse sentido, está imbricada numa experiência, privilegiando formas capazes de instaurar uma constância na percepção do espectador.

Morris sublinha a importância das formas unitárias - algo que desafia uma escultura composta por vários elementos e várias partes - que se corresponde com a ideia de Donald Judd em torno da não hierarquização das partes na escultura, privilegiando antes uma unidade.

“The magnification of this single most important escultural value, shape, together with great unification and integration of every other essential sculptural value makes on the one hand, the multipart, inflected formats of past sculpture extraneous, and on the other, establishes both a new limit and a new freedom for sculpture.”¹⁷⁴

Esta teorização abre caminho para que se pense uma abertura de possibilidades, que a par da já discutida proposta de Judd, se empenha na diluição dos limites definidos para pensar cada prática artística, prestando agora ênfase ao corpo do sujeito espectador que inserido numa experiência apreende a obra activamente, movendo-se no espaço ao invés de ocupar perante a obra um lugar meramente passivo e contemplativo.

Em *Notes on Sculpture Part II*, Robert Morris detém-se no problema da escala, e da dimensão dos objectos tridimensionais, colocados no espectro do monumento ou do ornamento¹⁷⁵. Dependendo da sua dimensão, o objecto, e a relação que um corpo estabelece com ele, varia entre uma relação íntima - considerada fechada na medida em que o espaço é inexistente entre o sujeito e o objecto -, e uma relação que privilegia o estatuto público, possibilitando por isso, uma maior abertura, distância e espaço entre sujeito e objecto. No caso de objectos de grandes dimensões, é necessária distância entre o objecto e o espectador para que o primeiro seja apreendido na totalidade.

¹⁷⁴ Robert Morris, op. cit, p. 8

¹⁷⁵ “The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one’s body size, and the object. Space between the subject and the object is implied in such comparison.”, Robert Morris, op. cit, p. 13

Esta distância, promove a existência de um espaço, que para o caso dos objectos de pequenas dimensões, se apresenta nulo. Sobre essa abertura ao espaço propiciada pela distância, Morris escreve:

“It is this necessary greater distance of the object in pace from our bodies, in order that it be seen at all, that structures the nonpersonal or public mode. However, it is just this distance between object and subject that creates a more extended situation, for physical participation becomes necessary.”¹⁷⁶.

Morris propõe que a escultura se pense não apenas tendo em conta a esfera do objecto em si, mas do próprio contacto que se estabelece entre o objecto, o espaço, e o posicionamento do espectador, que nesta equação, se torna um elemento necessário, “The experience of the work necessarily exists in time.”¹⁷⁷. Esta é uma premissa importante no campo da escultura no enquadramento teórico que nos importa sublinhar.

O que está em causa na proposta de Morris, não é apenas uma apreensão visual do trabalho. Ainda que a *Gestalt*, a apreensão da unidade formal do objecto, aconteça de modo imediato na percepção dos sujeitos¹⁷⁸, aquilo que Morris sublinha com esta teorização é a ideia de um corpo em movimento, num espaço e num tempo, de modo a que a totalidade de vistas do trabalho seja apreendida, “The intention is diametrically opposed to Cubism with its concern for simultaneous views in one plane.”¹⁷⁹.

Existem vários eixos na proposta de Morris que superam a divisão entre escultura e mundo, e consequentemente, o formalismo moderno de Greenberg: não é apenas o objecto que importa nesta proposta, mas a ampliação da importância atribuída a outras variáveis como o espaço, a luz, a escala e a percepção do espectador. Todas as variáveis são importantes para a eficácia do trabalho que, deixando de estar fechado sobre si mesmo, se abre a um conjunto e factores que o determinam, “control is necessary if the variables of object, light, space, body, are to function”¹⁸⁰. Assim, o objecto

¹⁷⁶ Robert Morris, op, cit, p. 13-14

¹⁷⁷ Robert Morris, op, cit, p. 17

¹⁷⁸ Neste caso falamos dos poliedros regulares, aqueles que apresentam uma forma simples, que por isso oferece menos resistência à desintegração apresentando uma maior coesão, “In the simples regular polyhedrons, such as cubes and pyramids, one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt to occur.”, Robert Morris, op. cit, p. 6

¹⁷⁹ Robert Morris, op, cit, p. 17

¹⁸⁰ Robert Morris, op, cit, p. 17

“é menos importante em si mesmo”¹⁸¹, dado que partilha em conjunto com as restantes variáveis tanta importância como ele, algo que se opõe à teorização em torno da obra auto-suficiente.

3.3 Michael Fried - «*Art and Objecthood*» (1967)

O conflito que Michael Fried começa por apontar no seu texto, publicado um ano depois de «*Notes on Sculpture*» de Robert Morris, prende-se com o problema da *forma* em causa naquele que é o contexto da pintura moderna, e a “forma” considerada como qualidade dos objectos em geral¹⁸². O que resulta desse conflito é a dúvida de se, perante tais objectos, a experiência que o espectador deles possui, corresponde à experiência de uma pintura e de uma obra de arte, ou se antes, é a experiência de um sujeito face a mero objecto¹⁸³.

Este conflito remete para a proposta de Donald Judd no seu título «*Specific Objects*», proposta que, de acordo como o artista, não situa a produção emergente na década de sessenta nem no campo da pintura nem no da escultura, algo que gera a diluição de limites entre aquilo que pertence a um domínio ou a outro¹⁸⁴.

Para Michael Fried revela-se “imperativo” que a arte moderna suspenda ou derrote o carácter objectual. Se é da natureza da pintura evocar a forma, então esta deve ser pictórica e não literal, uma vez que dessa maneira a pintura estaria a projectar a objectualidade e não a pictorialidade que lhe é própria. O que está em causa na argumentação inicial de Michael Fried em «*Art and Objecthood*», corresponde à distinção que coloca entre objectos do mundo, e objectos que dispõem de qualidades que fazem deles não “meros” objectos aleatórios, mas obras de arte.

Partindo de uma divisão entre aquilo que é e não é considerado dentro dos limites necessários para a consideração de determinado objecto enquanto arte, Michael Fried convoca o texto de Clement Greenberg, «*Recentness of Sculpture*».

¹⁸¹ “The object itself has not become less important. It has merely become less *self*-important”, Robert Morris, op. cit, p. 17

¹⁸² “In several recent essays I have tried to show how, in the work of Kenneth Noland, Jules Olitski and Stella, a conflict has gradually emerged between shape as a fundamental property of objects and shape as a medium of painting.”, Michael Fried, «*Art and Objecthood*», em, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago; London: University of Chicago Press, 1998, p. 151

¹⁸³ “What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects, and what decides their identity as *painting* is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects.”, Michael Fried, op. cit, p. 151.

¹⁸⁴ “Half or more of the best work in the last few years has been neither painting nor sculpture”, Donald Judd, op. cit, p. 181

Ao fazer um diagnóstico do panorama das artes nos anos anteriores à década de sessenta, Greenberg tece comentários ao Minimalismo:

“The Minimalism appear to have realized, finally, that the far-out in itself has to be the far-out as end in itself, and that this means the furthest-out and nothing short of that. They appear also to have realized that the most original and furthest-out art of the last hundred years always arrived looking at first as though it had parted company with everything previously known as art. In other words, the furthest-out usually lay on the borderline between art.”¹⁸⁵

Greenberg argumenta que o espaço a três dimensões permitiu à pintura garantir um avanço, algo que, simultaneamente, a coloca na esteira da escultura e da tridimensionalidade que é igualmente o lugar de tudo aquilo que não é arte¹⁸⁶, um conflito que vimos expresso no texto «*Towards a Newer Laocoon*», a respeito da necessidade de uma disciplina afirmar o seu campo de acção próprio, mas que neste texto, publicado pela primeira vez em 1967¹⁸⁷, acusa o minimalismo de exceder não só os limites disciplinares, como os próprios limites dentro dos quais um objecto pode ser considerado arte.

É ao partir desta argumentação, da diferença entre o que é e não é considerado arte, que Michael Fried sustenta a premissa de que todo o trabalho que em si concerne a objectualidade pertence à esfera daquilo que não é arte.¹⁸⁸ De modo a dar resposta e justificar a sua aversão à objectualidade, e a consideração da mesma enquanto não-arte, Michael Fried explica que as propostas literalistas se aproximam do teatro - aquilo que considera ser a negação da arte¹⁸⁹.

¹⁸⁵ Clement Greenberg, «*Recentness of Sculpture*», em, Gregory Battcock, *Minimal art*, New York: E.P. Dutton, 1968, p. 183

¹⁸⁶ Para o crítico, o projecto em causa na mistura de *médiuns* e a diluição de limites entre os mesmos, é algo a que a Pop e a *assemblage* dão resposta, no entanto, é na análise do minimalismo que a sua crítica se concentra. A dedicação do minimalismo à tridimensionalidade representa para o crítico norte-americano aquilo que fora anteriormente explorada pelo Dadaísmo. “What seems definite is that they commit themselves to the third dimension because it is, among other things, a coordinate that art has to share with non-art (as Dada, Duchamp, and others already saw). The ostensible aim of the Minimalists is to “project” objects and ensembles of objects that are just nudgeable into art.”, Clement Greenberg, op. cit, p.183. Por esse motivo, Greenberg considera o minimalismo como sendo possuidor de uma afinidade com aquilo que não é arte - “Minimal works are readable as art, as almost anything is today - including a door, a table, or a blank sheet of paper”, Clement Greenberg, op. cit, p. 183

¹⁸⁷ Texto publicado pela primeira vez no catálogo *American Sculpture of the Sixties*, do Los Angeles County Museum of Art, e na *Art International*, no mesmo ano. Em 1968, o texto integrará a antologia organizada por Gregory Battcock, *Minimal Art*.

¹⁸⁸ “What is about objecthood as projects and hypostatized by the literalists that makes it, if not only from the perspective of recent modernist painting, antithetical to art?”, Michael Fried, op. cit, p. 153

¹⁸⁹ “The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art.”, Michael Fried, op. cit, p. 153

“The literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art. Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work.”¹⁹⁰

Este argumento visa um ataque directo à proposta de Robert Morris em *Notes on Sculpture*, ao modo como a percepção do espectador desempenha um papel decisivo na apreensão do trabalho, que dialoga com o espaço e está implicado numa duração que implica o movimento, a distância, a escala, e a mudança de pontos de vista do corpo dos sujeitos. De modo a obter a experiência da constância da forma, a *Gestalt*, o corpo do sujeito espectador necessita de se mover, e nessa medida, ele é parte integrante do trabalho.

Fried escreve: “Morris wants to achieve presence through objecthood, which requires certain largeness of scale, rather than through size alone”, e ainda “The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation, but the situation itself *belongs to* the beholder - it is his situation.”¹⁹¹.

O que está em causa para Michael Fried é a criação de uma *situação*, algo que podemos ler nas palavras de Morris ¹⁹² e que se revela um problema para Fried , “There is nothing in within his field of vision - nothing that he takes note of in any way - that, as it were, declares its irrelevance to the situation, and therefore, to the experience in question.”¹⁹³.

¹⁹⁰Michael Fried, op. cit, p. 153

¹⁹¹Michael Fried, op. cit, p. 154

¹⁹² “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one’s awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context.”, Robert Morris, op. cit, p. 15

¹⁹³ Michael Fried, op. cit, p. 155

Fried faz uma referência à experiência de Tony Smith no New Jersey Turnpike¹⁹⁴, de modo a sustentar o seu argumento em torno da proximidade da proposta literalista com o teatro. Michal Fried equipara a experiência de Smith com a experiência de um espectador numa *situação*, mas vazia¹⁹⁵.

“In comparison with the unmarked, unlit, all but unstructured turnpike - more precisely, with the turnpike as experienced from within the car, traveling on it - art appears to have struck Smith as almost absurdly small (“All art today is an art of postage stamps,” he has said), circumscribed, conventional... There was, he seems to have felt, no way to “frame” his experience on the road, that is, no way to make sense of it in terms of art, to make art of it as least as art then was.”¹⁹⁶

O que está em causa na experiência de Tony Smith é o carácter experiencial da arte, algo que reenvia à categoria daquilo que é intangível e que não possui um *limite* definido, ao contrário da arte que, como refere Fried, instaura a possibilidade de ser colocada num “frame”¹⁹⁷, ideia que se conecta com a questão do *valor* e da *qualidade* da arte, como escreve: “The concepts of quality and value—and to the extent that these are central to art, the concept of art itself—are meaningful, or wholly meaningful, only within the individual arts.”¹⁹⁸.

O argumento de Fried prende-se com o facto de considerar que os artistas “literalistas” evitam colocar em relação à sua prática os ideais de *qualidade* e *valor*, “at the same time as they have shown considerable uncertainty as to whether or not what they are making is art”¹⁹⁹. Fried lembra aquilo que Donald Judd define por um trabalho “interessante”, algo que, em última análise, designa o que é interessante para si.

¹⁹⁴ A passagem de Tony Smith pelo New Jersey Turnpike, de noite, teve para o artista um efeito revelador. Nas palavras de Michael Fried, a experiência de Tony Smith revelou-lhe a natureza pictórica da pintura, e a natureza convencional da arte, que naquela experiência lhe pareceram coisas absolutamente pequenas. A questão que se revelou importante para Tony Smith foi o facto de não ser possível colocar aquela experiência num “frame”, delimitá-la. A experiência vivida da passagem pelo Turnpike foi maior do que qualquer hipótese de a pretender limitar. Tony Smith insistiu na ideia de que “you just have to experience it”. Isto revela-se problemático para Michael Fried na medida em que o testemunho de Smith alinha com as qualidades do teatro que para Fried estão implicadas no terreno da arte literalista - a criação de uma situação na qual o objecto é inexistente, o que em última análise, para Michael Fried, representa a inexistência de arte.

¹⁹⁵ “It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, that is, without the art itself - as though the object is needed only within a room (or, perhaps, in any circumstances less extreme than these).”, Michael Fried, op. cit, p. 159

¹⁹⁶ Michael Fried, op. cit, p. 158

¹⁹⁷ “What replaces the object - what does the same job of distancing or isolating the beholder, of making him a subject, that the object did in the closed room - is above all the endlessness, or objectlessness, of the approach or onrush or perspective” Michael Fried, op. cit, p. 159

¹⁹⁸ Michael Fried, op. cit, p. 164

¹⁹⁹ Michael Fried, op. cit, p. 164

Na óptica de Fried, os valores de qualidade devem ser preservados na arte, e a arte literalista coloca esses valores em causa. Ao contrário das obras de arte que possuem em si algo da ordem da “inteireza”, ou, nas suas palavras - “fullness” -, o trabalho dos literalistas apresenta-se, pelo contrário, como impossível de esgotar, não porque haja uma inteireza a ser percorrida, mas por não haver nada para esgotar²⁰⁰.

Michael Fried refere-se ao trabalho de Judd, Morris e Smith como algo que se posiciona na esfera do *infindável*, um círculo ser percorrido infinitamente. Esta ideia traz uma importante consideração relativamente ao modo como Fried encara a produção “literalista”.

Compreendendo que ao contrário da arte moderna por si defendida, os objectos propostos pelo minimalismo envolvem uma *duração* - uma vez que implicam não apenas o objecto em si, mas requerem o envolvimento daquele que os experiencia, que assim, passa a ser parte de uma situação - aquilo que está implicado nesse tipo de proposta refere-se a um *tempo* associado à *teatralidade*, que a pintura e escultura moderna deviam estar empenhadas em derrotar.

Em relação à arte moderna, e ao trabalho especificamente de Noland, Olitski, David Smith ou Anthony Caro, Michael Fried escreve “at every moment the work itself is wholly manifest.”²⁰¹.

Esta afirmação refere-se àquilo que Michael Fried considera que está em causa na negação do teatro “It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that are experiences as a kind of instantaneousness; as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be large enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.”²⁰².

Michael Fried considera a instantaneidade no confronto entre objecto e sujeito o factor que afasta a arte moderna da arte teatralizada. O tempo do *instante*, difere do tempo da ordem da *duração*, e tempo da ordem do “instante”, é, na perspectiva de Fried, suficiente para que o trabalho seja contemplado na sua totalidade.

Sobre a experiência do Turnpike ou a experiência do espectador no encontro com as formas unitárias de Robert Morris, Fried está a dizer que não existe um momento no tempo em que o sujeito possa definir um limite. Esta ideia de limite é preocupante para Fried na medida em que, por um lado, coloca estes objectos no domínio dos objectos aleatórios do mundo, sem que por isso haja uma distinção entre onde começa e onde acaba aquilo que é considerado arte, por outro lado, esta não

²⁰⁰ “one never feels that one has come to the end of it; it is inexhaustible. It is inexhaustible, however, not because of any fullness - that is the inexhaustibility of art - but because there is nothing there to exhaust. It is endless the way a road might be: if it were circular, for example.”, Michael Fried, op. cit, p. 166

²⁰¹ Michael Fried, op. cit, p. 167

²⁰² Michael Fried, op. cit, p. 167

delimitação é um ataque ao coração da arte moderna que vivia na cristalização do tempo, o designado instante, que, como escreve, deixa o espectador convencido para sempre, privilegiando o “estado de graça” no contacto com a obra.

3.4 Hal Foster - «*The Crux of Minimalism*» (1996)

Hal Foster, revistando estes debates no texto «*The Crux of Minimalism*»²⁰³, pensa o minimalismo no interior de uma genealogia que o coloca como a potência que permite pensar as práticas artísticas desde a década de sessenta até aos dias de hoje, atendendo ao seu peso naquilo que podemos designar as práticas artísticas *pós-modernas*.

A ideia do minimalismo como um momento crucial na história da escultura contemporânea que resgatamos do contributo de Hal Foster, importa-nos para o estabelecimento de um diálogo entre esse momento, e aquilo que nos prestamos a analisar nos três trabalhos de Rui Chafes, e nesse sentido, recordamos a nossa primeira questão de partida: *podemos pensar estes objectos como uma potencial resposta às questões colocados pelo formalismo moderno, atendendo à sua superação?*

Os elementos a considerar na leitura de Foster, no que se refere ao movimento crítico instaurado pelo minimalismo, apresentam-no como o oposto daquilo que para Clement Greenberg estava em causa na defesa da vanguarda - o estabelecimento de uma arte pura afastada da vida.

Greenberg pretendia que a vanguarda se constituísse como um lugar de preservação da arte, que se afastasse dos intuitos da vanguarda histórica no seu potencial transgressor, empenhado em pensar as relações estabelecidas entre a arte e as instituições legitimadoras do seu valor, estratégia que, em alguns casos, lembrando o contributo do Dadaísmo, recorria ao “*choque*” enquanto atitude, fundindo arte e vida.

É numa via crítica que Hal Foster aponta a importância do minimalismo como um movimento empenhado em olhar para modos “alternativos” de pensar a arte afastados da política conservadora da época. O neo-expressionismo assumiu-se nesse contexto enquanto corrente hegemónica, legitimado pela crítica de arte formalista, que o validava como meio de instaurar um programa empenhado em criar um território autónomo viabilizado pela importância dos valores da forma, que ao nível prático, tinha lugar na criação da vanguarda - o espaço e lugar dedicado à “alta cultura”, anunciada por Greenberg na sua teorização.

²⁰³ Ver *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996

O minimalismo foi o movimento que pensou alternativas ao modelo autónomo e purista de Greenberg que dominou a crítica da arte no pós-Guerra norte-americano e Hal Foster aponta que o minimalismo fez isso de uma forma consciente²⁰⁴.

Foster refere o modo como o espaço transcendental e idealizado da arte moderna foi superado pelo “espaço efectivo”. As obras deixam de estar desligadas do lugar onde são apresentadas para serem pensadas em articulação com esse lugar ou espaço²⁰⁵. Como vimos, trata-se não apenas de um espaço que passa a ser pensado de um modo concreto, mas do facto de que os próprios objectos passam a substituir o estatuto de presença transcendente pelo estatuto de presença “mundana”, como Foster realça que observou o crítico, Michael Fried²⁰⁶.

A par da imbricação existente entre as obras e o espaço, um outro elemento que requer a atenção de Hal Foster - o lugar que o corpo assume nas propostas dos minimalistas. Como veremos adiante com o contributo de Rosalind Krauss, a noção de “público” e “privado” qualifica o estatuto do sujeito espectador na relação com as obras, e as diferenças entre ambos, remontam à distinção entre a obra experienciada como algo que pertence a uma ordem transcendente e privada, e a obra como algo integrado no “mundo”.

Como nota Foster, o minimalismo coloca em causa a “natureza do sentido” da obra, que passa a depender de uma relação fundada no contacto com o mundo, uma relação entre a obra e o espaço, e que inclui também o sujeito, tornando a obra virada para um estatuto público, assente no “contacto” efectivo com o mundo: “In this way, the stake of minimalism is the nature of meaning and the status of the subject, both of which are held to be public, not private, produced in a physical interface with the actual world, not in a mental space of idealist conception.”²⁰⁷.

²⁰⁴ Foster argumenta no sentido de ampliar a crítica das primeiras vanguardas à neo-vanguarda, num movimento inverso ao de Peter Bürger. Foster não desliga o potencial crítico do minimalismo, e da neo-vanguarda, da vanguarda histórica, argumentando que a institucionalização levada à cabo pela neo-vanguarda não cancela a crítica da vanguarda histórica: “In any case the becoming-institutional of the avant-garde does not doom all art thereafter to so much affectation and/ or entertainment. It prompts in a second neo-avant-garde a critique of this process of acculturation and/ or accommodation. Such is the principal subject of an artist like Broodthaers, whose extraordinary tableaux evoke cultural reification only to transform it into a critical poetic. Broodthaers often used shelled things like eggs and mussels to render this hardening at once literal and allegorical, in a word, reflexive - as if the best defense against reification were a preemptive embrace that was also a dire expose. In this strategy, whose precedent dates to Baudelaire at least, a personal reification is assumed - sometimes homeopathically, sometimes apotropaically - against a social reification that is enforced.”, Hal Foster, «*Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde*», em, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996, p. 24

²⁰⁵ “In short, with minimalism sculpture no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place.”, Hal Foster, op. cit, p. 38

²⁰⁶ “More fully than Judd and Morris, Fried comprehends minimalism in its threat to formalist modernism, which is why he prosecutes it with such passion. First Fried details the minimalist crime: an attempt to displace late-modernist art by means of a literal reading that confuses the transcendental “presentness” of art with the mundane “presence” of things.”, Hal Foster, op. cit, p. 50

²⁰⁷ Hal Foster, op. cit, p. 40

Um outro aspecto salientado pelo autor, prende-se com a recusa do antropomorfismo e do ilusionismo que percorre as propostas dos minimalistas, algo que relaciona igualmente com as leituras feitas por Rosalind Krauss, “Thus, to avoid the relational and the illusionist, as minimalism sought to do through its insistence on nonhierarchical orderings and literal readings, is in principle to avoid the aesthetic correlates of this ideological idealism as well.”²⁰⁸. Pelo facto de ser fundado na concretude da experiência efectiva do sujeito, a ilusão seria algo a evitar, atribuindo privilégio à experiência:

“In this transformation the viewer refuses the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now; and rather than scan the surface of a work for a topographical mapping of the properties of its medium, he or she is prompted to explore the perceptual consequences of a particular intervention in a given site. This is the fundamental reorientation that minimalism inaugurates.”²⁰⁹

Para o nosso trabalho, o caminho percorrido neste capítulo, atendendo à exploração de textos fundamentais para a compreensão do que estava em causa nas propostas artísticas que emergem a partir da década de sessenta no contexto-norte americano e a resposta que as mesmas visavam prestar aos problemas da época, permitir-nos-á dialogar com o nosso caso de estudo.

O contributo da posição de Hal Foster em relação ao minimalismo, prende-se com aquilo que nos pareceu ser uma potencial leitura, e alternativa de leitura, do trabalho de Rui Chafes, se pensarmos que Foster sublinha a relação dialéctica que o minimalismo instaura com a história da escultura que lhe é subsequente. Foster refere-se àquilo que designa enquanto “*método contra memória*”²¹⁰, para estudar o envolvimento do minimalismo com a arte que lhe é subsequente. É em torno desse *eco* que atravessa décadas, e da sua leitura crítica, que procuraremos estabelecer, em relação aos três objectos análise, o diálogo com o contexto de crítica e reivindicação à “abertura” da escultura ao mundo, anunciado pelo minimalismo.

Importa também reter da argumentação de Foster o modo como o autor considera o minimalismo um *ponto crucial* devido à resposta à ordem modernista que resgata o contributo das

²⁰⁸ Hal Foster, op. cit, p. 42

²⁰⁹ Hal Foster, op. cit, p. 38

²¹⁰ “To do so, the reception of minimalism must be set in place, then a counter-memory posed via a reading of its fundamental texts. Next this counter-memory will be used to define the dialectical involvement of minimalism with both late-modernism and neo-avant-garde art, which will suggest a genealogy of art from the 1960s to the present. In this genealogy minimalism will figure not as a distant dead end but as a contemporary crux, a paradigm shift towards postmodernism practices that continue to be elaborated today.”, Hal Foster, «*The Crux of Minimalism*», *The Return of The Real*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996, p. 36

vanguardas históricas, executada pelo minimalismo de um modo consciente pela via da *institucionalização* - aquela que para Foster permite prestar uma resposta efectiva à inclusão do “contexto” na apreensão das obras e que está longe da visão de Peter Bürger que cancela a crítica da neo-vanguarda, excluindo o seu potencial crítico e transformador²¹¹.

O autor chama a atenção para a necessidade de considerar estes dois elementos - a importância do minimalismo como um movimento que respondeu ao paradigma moderno da autonomia da obra de arte, em paridade com o resgate da vanguarda que executada pelos artistas deste movimento. Foster afirma que poucos são os estudos que consideram estes dois ímpetus em simultâneo²¹².

Procurámos, ainda que de um modo não aprofundado, mencionar que a ideia de abertura da obra de arte ao mundo foi trabalhada e explorada no início do século XX, e que o contributo das vanguardas históricas plantou uma semente no que viria a ser a segunda metade do século XX, algo visto por Foster²¹³.

Essa noção de *abertura* apresenta uma hipótese que nos interessou afirmar com este trabalho, aquela que também Hal Foster reconheceu no minimalismo - a superação do dualismo sujeito/ objecto -, que o autor considera estar implicado na experiência fenomenológica, “For it is precisely such metaphysical dualisms of subject and object that minimalism seeks to overcome in phenomenological experience. Thus, far from idealist, minimalist work complicates the purity of conception with the contingency of perception, of the body in a particular space and time.”²¹⁴.

²¹¹“For many critics the failure of the historical avant-garde to integrate art into life renders this avant-gardist project futile. “Since now the protest of the historical avant-garde against art as an institution is accepted as art,” Peter Bürger writes in *Theory of the Avant-Garde* (1974), “the gesture of the neo-avant-garde becomes inauthentic.” But this failure of the transgressive avant-garde in the 1910s and 1920s as well as of the first neo-avant-garde in the 1950s is not total; at a bare minimum it prompts a practical critique of the institution of art, the tradition of the avant-garde, and other discourses in a second neo-avant-garde that emerges in the 1960s. In this second neo-avant-garde, in which minimalism as well as pop art figure prominently, the aim is twofold at least: on the one hand, to reflect on the contextual conditions of art, as in minimalism, in order to expand its parameters; and on the other hand, to exploit the conventionality of the avant-garde, as in pop, in order to comment on modernist and mass-cultural formations alike. Both steps are important to the institutional critique that follows in art of the late 1960s and early 1970s.”, Hal Foster, op. cit, p. 56

²¹² “Again, only an analysis that allows for both parts of the minimalist equation - the break with late modernism and the return of the avant-garde - can begin to account for the advanced art of the last thirty-five years or so. A few readings of recent art approach minimalism and pop as such a crux, either as a break with the aesthetic order of late modernism or as a reprise of the critical strategies of the readymade (but not both); they are significant for “what they exclude as well as include.””, Hal Foster, op. cit, p. 58

²¹³ “In effect, this formalist avant-garde sought to preserve what the transgressive avant-garde sought to transform: the institutional autonomy of art. Faced with this account, the minimalists looked to the transgressive avant-garde for alternative models of practice. Thus Andre turned to Alexander Rodchenko and Constantin Brancusi, Flavin to Vladimir Tatlin, many others to Duchamp, and so on. In this way minimalism became one site of a general return of this avant-garde, a return that, with the force of the repressed, opened up the disciplinary order of late modernism.”, Hal Foster, op. cit, p. 56

²¹⁴ Hal Foster, op. cit, p. 40

Iremos defender, nos trabalhos que nos propusemos analisar, que podemos encontrar vestígios desse debate central na história da escultura contemporânea, que pensa a ideia de “abertura” da obra de arte ao mundo, alimentada por via do posicionamento crítico instaurado pelo minimalismo.

Como escreve Mariana Pinto dos Santos:

“O minimalismo pode ser entendido como um ultimar da teoria de Greenberg que ao mesmo tempo a liquidava, ao levar a pureza do medium ao suporte em si, o objecto específico que é a tela e daí passando para volumes geométricos produzidos industrialmente e apresentados em séries repetitivas que uma teoria essencialista não podia senão rejeitar. A reacção que parte da defesa do minimalismo contra a teoria greenberguiana que o rejeitava vai também reler por novos prismas teóricos vários momentos da arte do século XX, quer os ignorados por essa teoria, quer os que a sustentaram.”²¹⁵.

²¹⁵ Mariana Pinto dos Santos, op. cit, p. 190

4. As obras em diálogo com a noção de abertura da escultura ao mundo

4.1 *Sonho e Morte* (1993)

Sonho e Morte (Figs. 17 - 21) dá título a três estruturas apresentadas por Rui Chafes num dos pátios do Centro Cultural de Belém, o Jardim das Esculturas, no ano de 1993²¹⁶.

As estruturas apresentadas, dispostas de formas distintas entre si - duas delas apoiavam-se em muros do pátio (Figs. 17 e 18) e a última estava disposta numa espécie de plataforma de pedra (Fig. 19) -, correspondiam a três paralelepípedos em ferro²¹⁷ pintado de negro, iguais entre si. Nas estruturas podiam ser encontradas grelhas que ocupavam a zona superior, nos lados de maior comprimento, assim como uma porta erguida no lado de menor comprimento (Fig. 20). Também essa porta, uma porta de prisão, apresenta grelhas na zona superior e respiradores na zona inferior.

As três estruturas apontam para a ideia de célula²¹⁸. Também as palavras “volume”, “esquife” ou “câmara”, são hipóteses para dar nome ao que a geometria designa de “paralelepípedo”. Da mesma maneira, João Miguel Fernandes Jorge, comissário da exposição, coloca a hipótese da palavra “túmulo”, “caixa” ou “cofre”²¹⁹ para designar a *forma* destes objectos.

Estas designações, referências ao *mundo*, servem-nos para desde logo pensar que a proposta de *Sonho e Morte* não se trata de uma *mera* apresentação de paralelepípedos negros dispostos no pátio. *Sonho e Morte* não nos fala nesses termos.

²¹⁶ *Sonho e Morte* foi uma obra encomendada pelo Centro Cultural de Belém a Rui Chafes no ano de 1993, tendo sido uma obra executada especificamente para a ocasião. A análise a que nos prestamos baseia-se na documentação fotográfica disponível em torno da apresentação da obra em 1993, por Alcino Gonçalves, e os textos de José de Monterroso Teixeira e João Miguel Fernandes Jorge que acompanham o catálogo publicado no mesmo ano. Tivemos uma conversa com o artista que nos esclareceu sobre a apresentação desta obra, e as questões que pretendíamos colocar nesta investigação em relação à mesma.

²¹⁷ Rui Chafes trabalha em ferro desde a década de oitenta. Um dos motivos pelos quais a sua obra se apresenta num tom singular no contexto da arte em Portugal, reside no facto de Chafes trabalhar o ferro sempre deste modo - pintado de negro - não expondo a matéria no seu estado imperfeito. Numa das suas obras no terreno da escrita, *Entre o Céu e a Terra*, Chafes designa a sua escultura como uma espécie de *prótese do mundo*, “Próteses melancólicas de um mundo em extinção”, Rui Chafes, *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa: Documenta, 2014, p. 46. Maria João Cantinho, que trabalhou o conceito de alegoria em Walter Benjamin na obra, *O Anjo Melancólico, Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin*, relaciona as esculturas em ferro negro de Chafes com a ideia da alegoria no sentido benjaminiano, “Se o gesto do alegorista tem tudo a ver com o «dar morte» para petrificar o vivo e integrá-lo numa ordem eterna, como o afirma Walter Benjamin (Benjamin, A Origem do Drama Trágico Alemão, 2004), é também próprio do alegórico a constante dilaceração/tensão entre opostos, como algo que é insito à própria vida da obra e que a alegoria, enquanto método operatório, dá a ver.”, Maria João Cantinho, «Rui Chafes - Do sagrado na arte», *Revista Caliban*, Abril, 2017.

²¹⁸ José de Monterroso Teixeira, director do centro de exposições à data, utiliza o termo “arquitecturas celulares” para designar a proposta de Rui Chafes. *Rui Chafes, Sonho e Morte*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, p. 6

²¹⁹ “Túmulos, caixas, cofres negros. Paralelepípedos que no seu interior contemplam a sobrenatural claridade. E que no seu exterior inflamam o horizonte limitado e claro-escuro da existência”, João Miguel Fernandes Jorge, op. cit, p. 10

Ainda que formalmente a gramática destas esculturas se aproxime de uma proposta objectiva, que partilha algo com a ideia de *formas unitárias* - cada uma delas é uma célula, ou unidade, daquilo que poderíamos designar *série* -, formalmente *Sonho e Morte* não trata de formas rígidas, fechadas sobre si mesmas. Existem componentes desta proposta que reenviam estes objectos para um conjunto de referências que os inserem num *mundo*. Existe a possibilidade de *designar*, ou *nomear conceptualmente* estes objectos - “monumentos funerários”²²⁰. Também a inscrição do *detalhe* possibilita a sua retirada de um espectro de construções feitas apenas em torno de si. Nesse sentido, *Sonho e Morte* não nos fala apenas de uma existência no espaço.

As palavras que vimos terem sido utilizadas para designar estes objectos, partilham de uma condição que as aglutina - todas remetem para a ideia de algo que contém²²¹. Os objectos apresentados são um *contentor*, e assim, *Sonho e Morte* implica as noções de *interior* e *exterior*, algo que nos conduz a uma outra noção.

A noção de *contentor* não existiria se não fosse concebida a noção de “fora” - nada estaria fora de nada para que fosse percebido um “dentro”, e por isso atingimos assim a ideia de que aquilo que permanece em relação com estes contentores é um corpo - aquele que habita o lado de fora.

Vejamos a este respeito o que diz José Gil numa referência ao *espaço interno*.

“O espaço interno é paradoxal: sem o corpo exterior não existiria; mas só é interior porque é invisível; uma vez aberto (numa dissecação por exemplo), deixa de ser interior, torna-se exterior e objectivo. Enquanto vivido “interior visto do exterior”, tem uma extensão limitada (vista do exterior), mas, visto do interior, não tem extremos, é infinitamente plástico e proliferaste.”²²²

Não só o corpo é sugerido na medida em que se coloca num *fora* que pressupõe um *dentro*, mas esse *espaço interno* surge reforçado na medida em que estas esculturas possuem uma entrada - uma porta para o que dentro dela existe. Além da porta, as grelhas dispostas na parte superior dos

²²⁰ “A infinidade é uma das fontes do sublime, segundo Edmund Burke. E também porque ela participa, tal como sucede com estes monumentos funerários, da obscuridade, da solidão e do silêncio.”, João Miguel Fernandes Jorge, op. cit, p. 8

²²¹ Fora das designações “paralelepípedo” e “volume”, as designações utilizadas para *Sonho e Morte*, como vimos, “cofre”, “caixa”, “túmulo”, “câmara”, “esquife”, apontam no sentido da existência de algo que habita um interior, colocando-se em todas elas a importante ideia de que existe algo que permanece velado do mundo exterior, convocando a *duplicidade*, - espaço interior/exterior.

²²² José Gil, «*Ponto material e espaço de imagem*», em *A imagem nua e as pequenas percepções, Estética e Metafenomenologia*, 2ª ed., Trad., Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 170

objectos funcionam como potenciais entradas de luz, apressando a potencial concretização do exercício de ver o avesso, ou o “esqueleto”, destas estruturas intransponíveis, o seu espaço interior.

O espectador conseguia, através das grelhas, ver o interior dos esquifes, que, contudo, lhe permaneciam selados. A ideia de *porta* reenvia para uma dimensão do mundo quotidiano e perfaz igualmente a ideia de uma aproximação a um corpo. Somos confrontados, quer na referência a estes elementos - porta e grelhas -, quer através da duplicidade - interior/exterior -, com a noção de que estes objectos contêm em si um fundo que convoca um corpo.

Existe uma *forma* associada a *conceitos* que nos faz entrar no domínio daquilo que é reconhecível como desempenhando determinada função no mundo, e que nos fala através do nosso *próprio* corpo, aquele que se reconhece nas formas apresentadas.

Rui Chafes não está nestes objectos a tratar de formas abstractas e desligadas do mundo, está a colocá-las em contacto com ele e com aquele que as percebe, num mecanismo que alberga a intimidade do corpo de cada um.

Além das questões em torno do corpo, falemos também do contexto em que os objectos estão expostos.

Os paralelepípedos apresentam-se num espaço público, algo que reenvia para os debates em torno da abertura da obra de arte a lugares que se furtam ao contexto fechado do *white cube*, contribuindo para a ideia de uma separação entre arte e *praxis* vital. A escultura no espaço público²²³, abre o leque de possibilidades de leitura da obra, integrando o *lugar* na sua expressão formal. Também o modo como os objectos estão dispostos remete para a ideia de *site-specificity*. Cada um destes objectos integra o espaço na sua apresentação.

Dois dos volumes em ferro negro encontravam-se em contacto com os muros do pátio, e outro encontrava-se exposto numa plataforma de pedra, alguns centímetros elevada do chão. Se atendermos, em particular, ao modo como um dos esquifes se apoia no muro do pátio, a noção de tensão é convocada (Fig 17.). Sem estar apoiado totalmente, nem no chão, nem no muro, o volume negro fica entregue às forças que o sustentam no contacto com o muro, desafiando as forças gravitacionais.

²²³ Por diversas ocasiões Rui Chafes expôs em espaços públicos. Destacamos a apresentação de obras nos seguintes contextos: *Arte Urbana*, na *Expo 98* (1998); *Durante o fim*, no Sintra Museu de Arte Moderna - Coleção Berardo, Palácio Nacional da Pena e no Parque Histórico da Pena em Sintra (2000); *A Experiência do Lugar: Arte e Ciência*, no Jardim Botânico da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto (2001); *Corpo Impossível*, a estrutura em ferro usada em *Comer o Coração* na apresentação na Bienal de São Paulo em 2004 estava no Jardim do Palácio da Ajuda (2006); *A mesma origem nocturna*, no Jardim Botânico da Coimbra (2008); *Intervenção* na Igreja de S. Cristóvão, com o projecto *Ascensão* (2016); *Comer o coração nas árvores* com Vera Mantero, no Jardim da Sereia em Coimbra (2016)

Não só o corpo daquele que percebe é requisitado em *Sonho e Morte*, como as obras dialogam com o espaço onde se encontram numa ordem que é necessária para a sua identidade. A tensão entre as obras e o lugar onde são expostas, pode avançar uma estratégia formal para a confrontação com as qualidades da matéria com a qual Rui Chafes trabalha. Um trabalho de oposição - interior/ exterior ao nível do corpo -, e peso/ leveza ao nível do espaço.

*

Robert Morris defende em «*Notes on Sculpture Part I*», as qualidades estritamente físicas da escultura²²⁴, como vimos no capítulo anterior. As qualidades como a “escala”, “proporção”, “forma”, “massa”, apontam para um dos pontos fundamentais da sua proposta²²⁵ em torno das “formas unitárias”.

As formas unitárias estavam empenhas na criação de uma sensação única para o sujeito que com elas se confrontasse no espaço. A *Gestalt*, a unificação da forma na percepção do sujeito, era mais ou menos eficaz dependendo na regularidade e irregularidade dos poliedros dispostos no espaço: “In the simpler regular polyhedrons, such as cubes and pyramids, one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt to occur.”²²⁶. Neste quadro, joga-se a diferença da experiência do sujeito espectador face a formas regulares ou com formas irregulares, vista por Victor Flores:

“O conceito de *Gestalt* está associado à instantaneidade da visão total da forma, e que para a percepção da globalidade do objecto o espectador não precisará de conhecer ou experienciar o objecto, podendo limitar-se ou ao seu visionamento segundo uma única perspectiva, ou mesmo à forma mental que é anterior à experiência.”²²⁷

²²⁴ Lembremos a este respeito que Robert Morris considera a cor como uma qualidade imaterial e óptica, por isso, não consistente com a natureza física da escultura, “It is this essentially optical, immaterial, noncontainable, nontactile nature of color that is inconsistent with the physical nature of sculpture.”, Robert Morris, op. cit, p. 4

²²⁵ “The qualities of scale, proportion, shape, mass are physical. Each of these qualities is made visible by the adjustment of an obdurate, literal mass. Color does not have this characteristic.”, Robert Morris, op. cit, p. 4 - 5

²²⁶ Robert Morris, op. cit, p. 6

²²⁷ Victor Flores, *Minimalismo e Pós-Minimalismo, Forma, Anti-forma e Corpo na Obra de Robert Morris*, Covilhã: Livros LabCom, 2007, p. 36

Neste domínio, a experiência dos poliedros irregulares na proposta de Morris revela-se de interesse para pensar o estatuto da experiência do sujeito implicado numa duração.

Ao possuir a experiência da irregularidade da forma, o espectador não podia antever e antecipar totalidade da forma do objecto sem antes experienciar a obra no tempo e no espaço. Isto não sucedia na experiência dos poliedros regulares.

Acrescenta ainda Victor Flores: “É exactamente pela utilização destes poliedros irregulares e pela sua confrontação com o espaço público em que se inserem que Morris quis rejeitar a concepção de um espaço mental, interior ou íntimo como configurado da obra.”²²⁸.

Importa-nos esta questão em causa na proposta de Robert Morris de modo a tornar presente a ideia de que o espaço mental, no qual a obra poderia ser antevista no caso das formas simples, é desafiada pela premissa de que existe uma experiência do campo visual e espacial, e que essa experiência implica um movimento do corpo espectador no contacto e interpelação com as esculturas que as tornam objectos de um domínio público e não privado. Tal experiência implica a percepção do sujeito. O espaço mental que o modernismo reservou para a apreensão da obra de arte é superado pela experiência de um corpo em contacto com os objectos, colocando a escultura numa posição de “coisa” *do, e para* o mundo.

Rosalind Krauss trata a ideia de uma escultura que supera um domínio privado para inaugurar um estatuto público²²⁹:

²²⁸ Victor Flores, Idem, *ibidem*, p. 32

²²⁹ A escultura proposta pelo minimalismo descarta a ideia de um espaço “interior” e um “centro”. Esta é uma ideia que Rosalind Krauss desenvolve em *Passages in Modern Sculpture* (1977). Se a ideia de um centro do qual emanava a energia e força do trabalho foi uma importante premissa para a arte e escultura moderna, aquilo que o século XX vem inaugurar é a diluição desta ideia ao focar-se na opacidade do objecto escultórico, o que, de acordo com a autora, se deve ao desenvolvimento da ideia de *ready-made*. O que sucede no minimalismo, na visão de Krauss, é que os artistas lidam com o *ready-made* enquanto “ideia”, recorrendo à sua “estrutura” - o objecto enquanto unidade abstracta, que no caso do minimalismo, permitiu pensar um conjunto de questões que diferem daquelas em causa na Pop. Não era o trabalho em torno do uso de imagens “reconhecíveis” que interessava aos minimalistas, mas o tratamento da “ideia”. Apresentar “formas”, “unidades” ou “objectos” não construídos pelo artista, recordando as propostas de Robert Morris e Donald Judd. Este tipo de produção, na leitura de Krauss, gera uma resistência à leitura de carácter ilusionista. Aquilo que é colocado a descoberto neste tipo de propostas é a *opacidade* dos objectos, a sua “finalidade” entendida como ser matéria, ser coisa, que anula a ideia de *sentido e centro* “interno” da escultura. A importância do *interior* migra para o *exterior* - para o mundo. Esta ideia é reforçada na proposta minimalista pelo facto de os artistas trabalharem em torno da lógica de repetição e serialização. O não estabelecimento de uma hierarquia entre todo e partes, resulta na retirada do foco em um eixo “central” do trabalho. Os trabalhos de Henry Moore e Jean Arp, pretendiam que a escultura fosse uma espécie de “metáfora” da vida orgânica, ao colocarem nas suas propostas um centro do qual emanava a vida dos trabalhos. A mesma ideia é analisada por Rosalind Krauss em relação à escultura de Naum Gabo e Antoine Pevsner. No recurso a uma gramática escultórica sob o signo do *industrial*, ambos os artistas trabalharam em torno da mesma premissa, a ideia de um centro de forças do qual emanava a energia da escultura, “Behind the surface of their abstract forms an interior was always indicated, and it was from this interior that the life of the sculpture emanated.”, Rosalind Krauss, *op. cit.*, p. 253

“The symbolic importance of a central, interior space from which the energy of living matter derives, from which its organization develops as to the concentric rings that annually build outward from the tree trunk’s core, had played a crucial role for modern sculpture. Because, as twentieth-century sculpture discarded realistic representation as a source of major ambition and turned to far more generalized and abstracted plays of form, the possibility arose - as it had not for naturalistic sculpture - that the sculpted object might be seen as nothing but inert material.”²³⁰

A antevisão da regularidade da forma, requisita, desse modo, numa esfera privada uma vez que não é necessária uma experiência no tempo e no espaço por parte do sujeito espectador. Dessa maneira, a percepção da obra repousa numa imagem com lugar na consciência, no espaço mental, e não no espaço e tempo efectivos do real “vivido”. Assim, as formas irregulares propostas por Morris descartam a ideia de um espaço “interior” para se jogarem na efectividade do real através do corpo do sujeito. Essa diferença importa-nos para pensar a proposta de Rui Chafes, em primeiro lugar, atendendo à articulação dos conceitos de público e privado em *Sonho e Morte*.

A proposta de Rui Chafes aponta, ao nível formal, para ideia de célula e unidade - o que suscita ecos da gramática minimalista proposta por Morris em torno do tratamento de formas rígidas, geometrizadas, objectivas e racionais. Todavia, a proposta de Rui Chafes aproxima-se da noção de *contentor*, o que imediatamente contribui para instaurar um ponto de ruptura face à definição de formas unitárias de Morris.

Um espaço interior permanece velado ao sujeito, o que não sucede nas “formas unitárias”. Contudo, esse espaço interior não se apresenta *totalmente velado* devido aos aspectos da obra que evidenciam uma entrada - as grelhas -, que rompem, ao nível formal, com a noção de que esta é uma proposta focada na auto-referencialidade e fechamento da forma - os paralelepípedos não são unidades fechadas, não são formas unitárias. Existem elementos nesta proposta que descartam essa ideia, algo que, em contraponto, foge aos intuitos teóricos e práticos de Morris, nos trabalhos onde vemos formas que suspendem a presenças de elementos do mundo²³¹.

²³⁰ Rosalind Krauss, op. cit, p. 253

²³¹ Na década de sessenta, e ainda em torno da teorização a que nos estamos a remeter, importam lembrar os trabalhos apresentadas em 1964, na Green Gallery em Nova Iorque, dos quais faziam parte peças como *Untitled (Corner Beam)* (Fig. 25), *Untitled (Corner Piece)* (Fig. 26), *Untitled (Cloud)* (Fig. 28), obras que respondiam à formulação teórica que Robert Morris enunciaria nos textos «*Notes on Sculpture Part I e Part II*». As formas dispostas no espaço eram rígidas e objectivas, não apresentando quaisquer referências que não a si mesmas. *Untitled (Corner Beam)* era uma estrutura colocada em cima da entrada da exposição, que intersectava duas das quatro paredes da sala; *Corner Piece*, uma obra colocada num dos cantos da sala, no chão, no lugar onde as paredes se intersectam formando um ângulo de noventa graus. Dizer que estas obras suspendem elementos do mundo é sublinhar que ao nível formal elas não apontam para nada exterior a si mesmas. Esse estatuto público é dado por algo que não depende das formas dos objectos, mas sim de elementos *interpelados* por estas formas - o corpo numa dinâmica fenomenológica. Há a considerar que os temas aos quais se dedica

Lembremos ainda a este propósito, o caso de *Die* (Fig. 27), de Tony Smith. Falamos de um cubo de grandes dimensões, (1,83 cm x 1,83 cm x 1,83 cm), em aço, e que ao contrário da proposta de Chafes, respeita uma unidade fechada, não existindo na obra uma *abertura* ou referência a nada que não seja a forma e a efectividade do objecto no espaço.

Atendendo ao que do exterior se podia encontrar em *Sonho e Morte*, importa também sublinhar que o corpo espectador que se movimenta em torno dos esquifes não estava envolvido numa experiência no tempo e no espaço - não no sentido para o qual apontam os poliedros de Morris, empenhados na *absoluta* necessidade de voltar o conteúdo da obra para um “fora”, para a experiência daquele que, sobretudo nos poliedros irregulares, necessitava de se mover de modo a atingir a apreensão da obra que não se resolvia de uma só vez.

Em *Sonho e Morte*, o sujeito é *interpelado* pelas formas que se apresentam, mas não no sentido fenomenológico no qual repousam as propostas de Morris. O corpo espectador em *Sonho e Morte* é interpelado pelas formas apresentadas, mas de um modo que passa activamente pelo seu *reconhecimento* nelas. O sujeito que reconhece o seu corpo nas formas apresentadas nos esquifes, através dos detalhes neles apresentados - grelhas, portas -, os elementos que se por um lado excluem a hipótese de esta ser uma proposta auto-referencial, uma das vertentes excluídas da proposta de Morris²³², por outro, não deixa de existir a *interpelação* ao corpo daquele que percepção a obra. Há também que considerar que ainda que exista a noção de “fora”, há um espaço que permanece interdito. O sujeito podia através das grelhas ver o interior destes objectos, no entanto, ainda que o espaço interior dos esquifes fosse visível, permanecia intransponível.

Existe na obra um movimento para dentro, e simultaneamente, para fora - o único lugar alcançável pelo corpo efectivo. A este respeito, podemos pensar que se a escultura de Morris reenvia na sua totalidade para o estatuto público, esta proposta de Rui Chafes aloja-se numa dinâmica que

Robert Morris na década de sessenta sofrem posteriormente mudanças. Se nos anos sessenta Robert Morris está a defender a teoria das formas unitárias e da *gestalt*, já na década de setenta, estará interessado na destruição de toda essa teorização prestando foco na arte enquanto processo, concentrando-se particularmente nas formas que se desagregam de uma unidade privilegiando aquilo que é a negação da forma terminada e conhecida. Na esfera do anti-form, lembremos as suas *Felt Pieces* (Fig. 24). Pedacos de feltro dispostos no chão ou na parede que convocavam a não previsibilidade da forma, resultado de um processo aleatório, algo que contrasta com aquilo que procura ainda em *Notes On Sculpture Part I & II*. Sobre este tópico ver “*Anti-form*” em, *Continuous Project Altered Daily: The complete writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993, p. 41

²³² “The term «detail» is used here in a special and negative sense and should be understood to refer to all factors in a work that pull it toward intimacy by allowing specific elements to separate from the whole, thus setting up relationships within the work. Objections to the emphasis on color as a medium foreign to the physicality of sculpture have also been raised previously, but in terms of its function as a detail one further objection can be raised. That is, intense color, being a specific element, detaches itself from the whole of the work to become one more internal relationship. The same can be said of emphasis on specific, sensuous material or impressively high finishes. A certain number of these intimacy-producing relations have been gotten rid of in the new sculpture.”, Robert Morris, op. cit, p. 14

subentende o público, o *fora* ao qual o sujeito acede, e o *privado*, que permanece velado à totalidade do corpo efectivo.

O estatuto público, o exterior, respeita ao nível do corpo e do sujeito, ao reconhecimento que este tem de si mesmo nas formas apresentadas que respeitam a um universo de conceitos que integram o mundo e que desalinham a noção de fechamento dos esquifes em unidades autónomas. Nesse sentido, a escultura abre-se ao mundo na relação estabelecida entre as suas qualidades formais inscritas nestes elementos e a relação que com eles o corpo espectador estabelece. Público também porque o corpo daquele que está de fora é obrigado a habitar esse espaço, um espaço mundano, ainda que para este, o interior se revele. A relação entre corpo e escultura, neste caso, não é dada pela forma pura dos esquifes, mas pela presença dos detalhes que nestes se apresentam, e que relegam o sujeito à consciência e percepção do seu próprio corpo e da barreira que se coloca entre a obra e o seu corpo que não lhe permite aceder ao espaço interior.

Sonho e Morte dialoga com o espaço arquitectural no qual é apresentado, um espaço público, que contribui igualmente para abrir a noção de uma escultura fechada sob condições restritas. O pátio é também um rectângulo, à semelhança dos esquifes (Fig. 21), sendo que os muros que no seu interior possuem a forma quadrangular e a plataforma no chão, outro rectângulo. Estabelece-se um diálogo formal entre as obras e a própria arquitectura do espaço, contrastando, no entanto, em dois aspectos.

As peças, ainda que em harmonia com a arquitectura do pátio ao nível da forma, cedo se revelam como desalojadas daquele lugar - como elementos que não pertencem ali. Essa ideia é sugerida em primeiro lugar pela cor negra dos esquifes, mas também pelo modo como as peças se apresentavam no espaço, onde a relação de *tensão* estava colocada.

Rui Chafes desafia as propriedades do material com o qual trabalha - o ferro -, atendendo ao modo como expõe as suas peças. Retomando o exemplo de Robert Morris, que como vimos, refere a noção de gravidade como um modo de afirmar a escultura, indicando que o chão é o meio através do qual a escultura melhor pode afirmar as suas qualidades²³³, ao olhar para a proposta de Rui Chafes, verificamos que essa gravidade é desafiada. Chafes opera uma inversão, se pensarmos que em vez do chão, muitas das suas propostas inscrevem-se num terreno que visa pensar a escultura em *ascensão*, contrariando a ideia de força gravitacional imperativa para a escultura de Morris.

²³³ Escreve a este respeito Robert Morris: “The autonomous and literal nature of sculpture demands that it have its own, equally literal space - not a surface shared with painting. Furthermore, an object hung on the wall does not confront gravity; it timidly resists it. One of the conditions of knowing an object is supplied by the sensing of the gravitational force acting upon it in actual space. That is, space with three, not two coordinates. The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object. One more objection to the relief is the limitation of the number of possible views the wall imposes, together with the constant of up, down, right, left.”, Robert Morris, op. cit, p.

O desalinhar da coincidência da escultura com a força que lhe é própria enquanto matéria grave no espaço, é atingida no trabalho de Rui Chafes pelo modo como o ferro é trabalhado e igualmente no modo como os objectos são apresentados, prescindindo em parte do chão.

Lembremos a este respeito a intervenção do escultor na Igreja de S. Cristóvão, denominada *Ascensão*²³⁴:

“Bem ao centro da nave surgia, logo «Ascensão II, ferro, 2016» ou a «escada» como vulgarmente era chamada. Suspensa por cabos de aço, sem tocar em chão ou tecto, o “ferro flutuante” de Rui Chafes estabelecia uma simetria tensa com a pesada patine da “poeira das eras”. Quando em contra-luz, aparecia quase como um distúrbio bidimensional às leis do espaço e do tempo da volumetria tangível em que estava apoiada.”²³⁵

As escadas de *Ascensão II* (Fig. 29), encontravam-se suspensas no ar.

Opera-se nesta proposta do artista uma imposição do movimento ascendente que se relaciona com o paradoxo de uma escada que não permanece apoiada no chão, o lugar que lhe atribui uma função. Uma escada que recusa o chão revela a presença desse movimento ascendente do ferro aparentemente leve²³⁶, um gesto que também se encontra em *Véu* (Fig. 30), apresentada na mesma exposição, e que consistia numa fina plataforma rectangular em ferro, suspensa alguns centímetros acima do chão, em suspensão.

Ainda em relação a este tópico, os trabalhos realizados entre 1998 e 2005, nos quais Rui Chafes apresenta esferas acima do chão sustentadas por finos pés, apresentam a aparente leveza da matéria²³⁷.

²³⁴ *Ascensão*, inseriu-se no projecto *Não te faltará a distância*, com curadoria de Paulo Pires do Vale. A intervenção de Rui Chafes foi o terceiro momento de um conjunto de quatro. *Não te faltará a distância* foi um projecto que visava criar uma experiência da Igreja de S. Cristóvão, prestando-se a efectuar uma ligação entre as obras e a vida deste Santo. A proposta de Paulo Pires do Vale foi a criação de um percurso de quatro momentos, inspirado na noção de “viagem”, que contou com a apresentação de trabalhos de outros artistas, entre os quais Martin Monchicourt, Madalena Victorino, Margarida Mestre, Francis Alÿs e Agnes Martin.

²³⁵ Daniel Peres, «A distância aqui tão perto, um relato», em *RE.VIS.TA*, N°2, 2011, p. 34

“Ascensão II eterniza a incessante transitoriedade da vida na lentidão do ferro, numa imagem feita de uma matéria que aparece etérea mas que é fisicamente pesada, que é melancolicamente pesada mas que parece «fisicamente» leve.”²³⁶
Daniel Peres, op. cit, p. 38

²³⁷ Contrariando a ideia de chão, os trabalhos, *Não Durmas* (1999) (Fig. 31), ou, no contexto da exposição no Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, *Um Sopro Dolorosamente Suave* (2001) (Fig. 32), apresentavam esferas de ferro colocadas no interior de uma malha que sustentava as esferas em altitude que assim permaneciam gravitando. Ambas as obras tratam a ideia de ascensão ou suspensão do peso da matéria, dada pela *malha* que abrigava as esferas em ferro, criando a aparência de as mesmas serem leves, algo que é reforçado e sustentado pelo seu modo de apresentação, uma vez que as obras se encontravam suspensas no ar. Também o trabalho *Perder a alma* (1998) (Fig. 33), exposto no contexto da exposição *Durante o Fim*, no antigo Sintra Museu de Arte Moderna Coleção Berardo, apresentava circunferências em ferro suspensas por cabos presos no tecto, em altitudes distintas entre si. Lembremos ainda as esferas erguidas do

Em relação a *Sonho e Morte*, não vemos a *ascensão*, mas o ímpeto de tensão, que como o movimento de ascensão, faz da materialidade dos objectos um elemento crucial. No que respeita à noção de tensão, pode ser estabelecido um diálogo com a obra *The Word Remains Silent* (Fig. 36), (2004). Nela, duas circunferências negras em ferro encontravam-se dispostas num espaço público, sendo que numa das zonas, o objecto está apoiado no solo. A mesma estratégia é utilizada na obra *Parar o Tempo* (Figs. 37 - 38) (2009), no jardim do Palácio de Sant’Ana, “Um anel que toca o chão num ponto, para se elevar na amplitude oposta sobre dois varões metálicos.”²³⁸.

A questão em *Sonho e Morte* parece não ser ainda a *ascensão*, uma questão central para *Comer o Coração*, como veremos. Em *Sonho e Morte* surge aquilo que pode ser entendido como sendo um teste à matéria e à gravidade atendendo ao modo como os esquifes se colocam nos muros e plataforma do pátio em medidas que reenviam à noção de tensão. *Sonho e Morte*, conduz-nos ao estabelecimento do diálogo com Richard Serra, e a noção de “prop”, que estava em causa em algumas propostas do artista, dado que “os esquifes mal tocam a pedra do pátio”²³⁹.

Numa atitude auto-crítica, Richard Serra na exploração da lista de verbos transitivos, traz para a escultura o conceito de *prop*²⁴⁰. A sua obra *One Ton Prop (House of Cards)* (1969) (Fig. 39), pode ser lida como uma deslocação do sentido interno da escultura para o seu exterior, alinhando com a discussão enunciada por Rosalind Krauss a propósito do estatuto público e privado da escultura.

“With House of Cards (1969) there was no question as to the capacity to view in the round, to look through and into the work. It linked to a history of pre-existing forms which has been denoted as sculpture. The four plate’s tendency to implode, to collapse inward and downward was a gravity-defining, interdependent and self-supporting structure not unlike the wall props, but here the pictorial allusions were completely expunged.”²⁴¹

chão das obras do início dos anos dois mil, *Apaga-me os olhos* (2005) (Fig. 34), ou mais tarde *Já não estás cá* (2013) (Fig. 35). Estas obras, entre outras que podem ser integradas nesta série não linear no tempo, tendo a sua produção sido iniciada nos anos noventa, continuando até à década seguinte, com interrupções, respeita ao trabalho em torno da retirada do chão das esferas em *ascensão*, contudo, com a particularidade, em relação aos outros trabalhos aqui referidos, de que essa *ascensão* não se liberta do chão. A sustentar as esferas desta série de trabalho, encontram-se finas linhas de ferro com formas orgânicas que sustentam a aparente leveza do ferro esférico erguido do chão e apoiado nessas finas pernas de ferro.

²³⁸ João Miguel Fernandes Jorge, «*Parar o Tempo*», em, *Parar o Tempo*. Ponta Delgada: Presidência do Governo Regional dos Açores, 2009, p. 5

²³⁹ João Miguel Fernandes Jorge, op. cit, p. 8

²⁴⁰ “These pieces, utilizing the floor and the wall retained a memory of pictorial concerns even though their content was predicated on their axiomatic building principles.”, «*Interview: Richard Serra & Bernard Lamarche-Vadel*», em Richard Serra, *Richard Serra: Interviews, Etc., 1970-1980*, New York: The Hudson River Museum, 1980, p. 142

²⁴¹ Richard Serra, op. cit, p. 142

Prop, “sustentar”, ou “apoiar”, era um dos termos que constava na lista de verbos transitivos²⁴² de Richard Serra. *One Ton Prop* é uma peça que remete para a *acção* - sustentar, através do contacto que estabelecem nas extremidades superiores, quatro pratos de chumbo com a forma quadrangular, que no seu conjunto, constroem um cubo.

Desde logo importa sublinhar a dinâmica “construtiva” implicada nesta obra. O cubo apresentado por Richard Serra resulta de um processo. O termo *prop*, remete a uma *acção*, que se afasta da dinâmica da apresentação de formas “predefinidas”, executadas *a priori*. O cubo constrói-se através do gesto “*to prop*”. A ideia de um tempo idealizado para a escultura é anulada. Nesse tempo “ideal” as formas apresentam-se “terminadas” e sem vestígios de uma *acção* e de um tempo. O cubo de Serra difere por isso das formas unitárias de Morris, a obra constrói-se e os vestígios desse processo, baseado na *acção* “sustentar”.

Os quatro pratos de chumbo dispensam a coesão interna, ao apresentarem, ao invés disso, uma “tensão”. O mecanismo de construção da peça é simultaneamente aquilo que pode contribuir para que a mesma desabe. A coesão interna das formas “unitárias” é anulada na proposta de Richard Serra e o que se coloca em evidência são as próprias condições do material²⁴³, e a relação que o artista no seu gesto, e o mundo nas suas condições, estabelecem com ele: os termos dinâmicos de um movimento e de uma temporalidade que nega um centro imanente de forças. Nessa dinâmica, a qualquer momento o cubo pode desabar²⁴⁴. A força reside no próprio material, e a tensão é gerada através da relação que os pratos estabelece entre si. A este respeito, Rosalind Krauss fere-se ao termo

²⁴²“In place of an inventory of forms, Serra has substituted a list of behavioral attitudes. Yet one realizes that those verbs are themselves the generators of art forms: they are like machines which, set into motion, are capable of constructing a work.”, Rosalind Krauss, op.cit, p. 276. Da lista de verbos transitivos, publicada pelo artista no jornal *Avalanche*, em 1971, fazem parte no total oitenta e quatro verbos como “to roll, to crease, to fold, to store (...)”.

²⁴³ Sobre os materiais usados por Richard Serra importa convocar a observação de Douglas Crimp que escreve a respeito do modo como Serra usa os materiais na sua escultura no seu estado “cru”, sublinhando que dessa maneira, a sua escultura contribui para o ímpeto de resistência ao carácter *mítico* implicado no trabalho do artista, que desse ponto de vista, está empenhado em apresentar um “produto” finalizado que oculta as condições do processo implicadas no seu trabalho. Essa ocultação, na leitura de Crimp, contribui para o tratamento da obra como sendo uma “comodidade” e um “produto” pronto a comercializar: “Whereas any large scale sculpture requires such processes, whereas even the manufacture of paint and canvas require them, the labor that has been expended in them is now here to be discerned in the finished product. That labor has been mystified by the artist’s own “artistic” labor, transformed by the artist magic into a luxury commodity. Serra not only refuses to perform the mythical operations of art but also insist on confronting the art audience with materials that otherwise never appear in the raw state. Serra’s materials, unlike those of the minimal sculptors, are materials used only for the means of production. They normally appear to us transformed into finished products or, more rarely, into luxury goods that are works of art.” Douglas Crimp, «*Redefining Site-Specific*», em, *On The Museum’s Ruins*, Cambridge, Mass.: MIT Press. 1993, p. 159

²⁴⁴ Krauss descreve o modo como artistas como Jasper Johns ou Donald Judd, procuram outros sentidos além da lógica de coesão interna dos objectos. Assim como existe uma mudança na procura de um sentido que deixa de estar no interior, passando para o exterior, essa questão atravessa também a linguagem na medida em que a procura de um sentido é “re-avaliada”, situando-se no espaço público, ao invés de se procurar no espaço privado. “This question of language and meaning helps is by analogy to see the positive side of minimalism’s endeavor, for in refusing to give the work of art an illusionistic center or interior, minimal artists are simply re-evaluating the logic of a particular source of meaning rather than denying meaning to the aesthetic object altogether. They are asking that meaning be seen as arising from - to continue the analogy with language - a public, rather than a private space.” Rosalind Krauss, op. cit, p. 262

“perpetual climax”²⁴⁵. Não existindo um momento definido e específico para que determinado acontecimento suceda, o espectador permanece nessa espera “perpétua” pelo clímax - a qualquer momento as estruturas tensionadas podem desabar, o que remete a temporalidade da obra para a ordem do infinito. Não há um fim mas existe um *durante*, e é aí que se posiciona o tempo da obra, por oposição, como escrevera Krauss, ao tempo “narrativo” que se instaura sob a lógica de um início, um meio e um fim, “It is not a time within which something develops, grows, progresses, achieves. It is a time during which the action simply acts, and acts and acts.”²⁴⁶. Esta ideia de duração subverte também a categoria de coesão interna da escultura - as *prop pieces* de Serra abrem-se à iminência de um desabar que resulta precisamente da ausência de um centro coeso que sustente a estrutura, assim entregue às condições do mundo - a tensão.

Podemos dizer que no caso de *Sonho e Morte*, ainda que a tensão esteja convocada, ela não remete esse gesto para o elemento temporal, à maneira de Richard Serra. Rui Chafes, em *Sonho e Morte*, presta antes foco na materialidade da escultura e ao seu confronto com o modo como os objectos se apresentam no espaço.

A duração apresentada na obra de Serra, a negação do elemento *a priori*, da obra terminada sem vestígios do processo e do tempo de execução, que não encontramos em *Sonho e Morte*, é o factor que determina a tensão que permanece implicada em *One Ton Prop*.

A tensão em *Sonho e Morte*, todavia, parece ser da ordem do reconhecimento de um desajuste entre o peso, a dimensão das peças, e o seu modo de apresentação no espaço.

As peças não coincidem absolutamente com o espaço, não se apoiam absolutamente no chão do pátio, sendo que num dos casos, a força gravitacional é desafiada pela tensão gerada entre a peça e o muro que fornece o seu suporte. Este aspecto aponta para a ideia de um desalojamento destas esculturas daquele lugar, algo que remete para a discussão da negação do carácter monumental da escultura, assunto que aprofundaremos e retomaremos em seguida, na análise de *Comer o Coração*.

²⁴⁵ Ao referir-se à questão da temporalidade na obra de Richard Serra, *Hand Catching Lead* (1968) (Fig. 39), Rosalind Krauss estabelece uma comparação com a obra *One Ton Prop*. Se a temporalidade em *Hand Catching Lead* remetia a uma serialidade, devido à repetição do gesto, não há um momento que aponte para nenhum “clímax” devido à repetição do gesto. De um modo contrário, podemos falar do tempo implicado em *One Ton Prop*. Há uma espécie de “espera” de algo que pode, ou não pode vir a acontecer. “The serial nature of the film, its “one thing after another”, its flattened profile in which an action is denied its climax, its points, has here been powerfully recharged into something more like a perpetual climax, and end-point that continues, and continues. In the prop pieces Serra discovered what might be called an erotics of process. And this erotics of process can be thought of as a new site within which to locate the problematics of sculpture.”, Rosalind Krauss, «Richard Serra: Sculpture», em Hal Foster; Gordon Hughes, *Richard Serra*, Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2000, p. 108-109

²⁴⁶ Rosalind Krauss, op. cit, p. 101

4.2 Comer o Coração com Vera Mantero (2004)

Comer o Coração (Figs. 9 - 15) foi a obra escolhida para representar Portugal na 26ª Bienal de São Paulo no ano de 2004²⁴⁷. Falamos de uma obra que resulta da actividade conjunta entre Rui Chafes e a bailarina e coreógrafa, Vera Mantero²⁴⁸.

Comer o Coração, apresentada no espaço do Pavilhão Ciccilio Matarazzo, alinha, ao contrário daquilo que vimos em *Sonho e Morte*, com a lógica de um espaço neutro. Na sala branca do pavilhão, estava disposta uma estrutura de ferro com seis metros de altura (Fig. 9). Duas esferas de grande dimensão encontravam-se erguidas do chão, sendo cada uma delas sustentada por três pernas. Ambas as esferas possuíam a si acoplados dois assentos²⁴⁹, por sua vez, unidos por uma estreita linha de ferro.

²⁴⁷ A análise a que nos prestamos baseia-se na documentação disponível em torno da apresentação da obra na Bienal de São Paulo, imagens e textos presentes no catálogo publicado no mesmo ano, com textos de Alexandre Melo, Doris von Drathen e Laurent Goumarre; fotografias de Alcino Gonçalves e Laura Castro Caldas; e o vídeo de Helena Inverno. Partindo da apresentação na Bienal, importa ainda sublinhar que esta é uma obra que já viajou no tempo. *Comer o Coração* foi apresentada posteriormente, em 2005, no Centro de Exposições do Centro Cultural de Belém, em 2008 no contexto do International Arts Festival, em Salamanca, em 2016 no Jardim da Sereia em Coimbra, com uma versão reduzida - a estrutura em ferro mostrada na Bienal de 2004 deu lugar a uma outra de menores dimensões que permanecia alojada às árvores, tendo ainda essa versão reduzida, sido apresentada “*em cena*”, em 2019, primeiro no Centro Internacional de Artes José de Guimarães, e depois e no Teatro Nacional D. Maria II, no contexto da BoCA, Bienal of Contemporary Arts. Estas viagens de *Comer o Coração* são fundamentais para o entendimento de que existe uma heterogeneidade implicada nesta obra que escapa ao intuito da ideia de obra fixada e terminada no tempo. Ao mudar a estrutura original mostrada na Bienal de São Paulo, o conceito mantém-se, mas a configuração da peça altera-se, contribuindo para o entendimento de que a obra beneficia de um estatuto de heterogeneidade. Em conversa com o artista, entendemos que a peça original, devido aos constrangimentos implicados no seu transporte, foi pensada numa versão alternativa. Essa versão, além de ser mais reduzida, beneficia de uma portabilidade que a versão original que tratamos neste trabalho, não possui. O elemento performativo da obra é também o que faz com que ela resista à fixação. Uma performance nunca é igual em todas as suas apresentações, do mesmo modo que uma peça de teatro. Em ambos os casos, devido ao trabalho em confluência com o tempo como *médium*, é impossível que, ainda que num estatuto repetível, a obra seja igual. Neste ponto importa sublinhar que a versão “reduzida” da estrutura em ferro executada pelas mãos de Rui Chafes, concretiza, para a escultura, a adaptação a esse carácter repetível próprio da performance. A análise das distintas configurações formais que *Comer o Coração* apresentou no tempo, podendo evocar essa noção de obra em “movimento” e não terminada, escapa, porém, aos intuítos desta investigação. Importou-nos focar os aspectos formais implicados na sua apresentação no contexto da Bienal de São Paulo.

²⁴⁸ Vera Mantero, bailarina e coreógrafa, inicia a sua actividade na dança na década de oitenta. Estudou dança clássica, mas o seu questionamento em torno da dança, a exploração da subjectividade e o modo como o corpo age na dança, inseriu o seu trabalho naquele que é o contexto da Nova Dança em Portugal, emergente na década de oitenta, em conjunto com nomes como Madalena Victorino, Francisco Camacho e Paulo Ribeiro. Integrou o Ballet Gulbenkian entre 1985 e 1989. Foi posteriormente para Nova Iorque, onde procedeu à exploração de campos disciplinares, como é o caso do teatro e da voz, acumulando um conjunto de técnicas e saberes que privilegiaram a abertura do seu corpo àquela que viria a ser a multidisciplinaridade implicada na exploração do corpo e da dança que até hoje habita a sua prática. Tem vindo a desenvolver trabalho no panorama nacional e internacional desde então, sendo hoje um dos principais nomes da dança em Portugal. No sentido de pensar a dança integrada num conjunto de práticas multidisciplinares, os seus trabalhos vivem da exploração do improvisado, da instalação, a integração de objectos quotidianos nas suas apresentações. Colaborou com artistas como Rui Chafes, Julião Sarmento, e em 2019 fez um espectáculo intitulado *As Práticas Propiciatórias dos Acontecimentos Futuros*, baseada na actividade de Ernesto Sousa - também um caso paradigmático da multidisciplinaridade na arte portuguesa -, e a pesquisa desenvolvida pelo mesmo compreendia entre 1966 e 1968 em torno da escultura popular portuguesa.

²⁴⁹ Sobre este tópico, o trabalho de 2000, *Doce Flor da Desordem II* (Fig.40), mostra, à semelhança do que sucede em *Comer o Coração*, um lugar que formalmente encontra correspondência com o que surge apresentado em *Comer o*

Existe uma ligação entre os vários elementos da estrutura de ferro, desde as pernas erguidas do chão, até às esferas em ascensão²⁵⁰ que suportam os assentos, tornando a peça num organismo comunicante entre si, uma ideia sustentada pela simetria da estrutura.

Existe na obra a convocação da ideia de *duplo* - duas esferas, dois assentos e uma linha que une ambos. A simetria da estrutura, contudo, é quebrada. Este organismo em ferro negro é animado por uma vida que nele habita (Fig. 10). Num dos assentos biomórficos está um corpo que oferece movimentos, gestos, sons e palavras, apresentando-se como o potencial coração deste organismo revelado híbrido. Este corpo quebra a simetria, rigidez e estatismo do ferro silencioso. Opera-se a fusão entre ferro e pele, entre ferro e corpo.

Comer o Coração resulta da fusão entre práticas artísticas que convocam campos disciplinares distintos²⁵¹. De um lado, o trabalho em torno da escultura, a estrutura em ferro executada por Rui Chafes, do outro, a composição de movimento, gestos e sons executada por Vera Mantero. Ambos os campos disciplinares criam, em *Comer o Coração*, uma possibilidade de encontro e co-habitação. Este ponto leva-nos a considerar que esta obra trata a possibilidade de uma “criação”, assente na heterogeneidade de práticas, apresentando a sua coexistência num terreno que vive da sua interpenetração, sublinhando o quebrar da especificidade disciplinar.

Para Rui Chafes, cuja gramática formal habita desde o final da década de oitenta em torno de uma única matéria - o ferro -, *Comer o Coração* apresenta uma singularidade, dado que até este momento, Rui Chafes não tinha colaborado com uma bailarina e com um corpo performativo.

Coração. Também a obra de 2005, *Menos Arte* (Fig. 41), convoca aquilo que formalmente poderíamos designar “assento”, que também notamos existir na obra *Comer o Coração*.

²⁵⁰ Sobre a ideia de ascensão no trabalho de Rui Chafes e a referência a esferas, ver a entrevista de Rui Chafes com Rui Serra, em torno do conjunto de obras compreendidas entre os anos de 1995 e 2005, Rui Serra, «*Esferas Suspensas, entrevista a Rui Chafes*», em *Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*, Vol. 5, Nº10 (Julho-Dezembro), (*Deus*), Lisboa: Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2014, 2014, p. 178-184. A obra *Apaga-me os Olhos* (Fig. 34), de 2005, inserida nessa constelação de trabalhos, apresenta uma esfera sustentada por finas pernas de ferro com formas curvas. Nesta proposta, a dilalética peso/ leveza, é convocada duplamente. Não só o ferro esférico possui a aparência de ser leve, mas este é igualmente sustentado por finas pernas de aparência frágil, uma fragilidade aparente, pois são essas pernas que sustentam a esfera. Ambos os elementos, aparentemente leves, são de ferro. Do ponto de vista formal, *Comer o Coração* partilha, ao nível da estrutura em ferro, algo que está em causa na escultura de 2003, *Secreta soberania (até que chegue o nosso doce reencontro)* (Fig. 42), apresentada no contexto da exposição *A Experiência do Lugar: Arte e Ciência*, em 2001, no Jardim Botânico do Porto. Nesta estrutura encontramos alguns pontos de contacto com a obra *Comer o Coração*: a utilização de quatro pernas que sustentam uma estrutura ascendente a sete metros de altura, uma espécie de jaula cilíndrica com ferros no sentido horizontal e vertical que formam uma grelha. Também a obra *Abrigo*, (Fig. 43) de 2005, sugere a mesma forma do assento convocado em *Comer o Coração*, e também essa proposta se faz em torno do pensamento da *altura* ou *ascensão*.

²⁵¹ Esta ideia remete-nos para a teorização de Clement Greenberg e as ideias de pureza, autonomia e fechamento dos objectos, o ideal de uma arte que se pretendia referente a si mesma, excluindo qualquer contaminação entre *médiuns*. Podemos avançar que *Comer o Coração*, estabelece um diálogo com esses debates. “O ponto de partida de *Comer o Coração* é a identificação de pontos de coincidência ou complementaridade que existem entre os universos dos dois artistas, ambos com uma marca pessoal bem vinculada, e a aceitação do desafio que lhes foi proposto para juntos criarem uma obra destinada a uma circunstância especial.”, Alexandre Melo, op. cit, p. 19

Lembrando a dualidade entre a *sugestão* e a *ausência* de corpos, com os quais o seu trabalho convive em muitas ocasiões, *Comer o Coração* é um caso único no trabalho do artista.

A composição de gestos e movimentos apresentada por Vera Mantero coloca o elemento performativo em cena, requisitando um corpo distinto daquele que é o da estrutura em ferro. Falamos de um corpo vivo que ocupa esta estrutura (Figs. 11- 13).

Numa gramática de gestos e movimentos sem uma ordem ou lógica aparente, Vera Mantero explora o movimento e os sons do corpo, criando um hiato de comunicabilidade entre si e esse *outro* corpo, que diante do seu, permanece sem resposta. Estes sons não são traduzíveis em nenhuma língua, e aquilo que obtemos é um conjunto de questionamentos, algo que constitui uma linha que podemos encontrar na sua produção artística no campo da dança²⁵².

Este corpo performativo não é apenas o berço da vitalidade deste organismo, ele próprio é um corpo que contém em si um pulsar.

O corpo de Vera Mantero é animado por desenhos de formas vegetais (Figs. 14 - 15), desenhadas por Rui Chafes, as quais têm um par nos desenhos que ocupam um lugar singular na produção do artista, e que são, simultaneamente, a base para o seu pensamento em torno da escultura²⁵³. Nesse sentido, *Comer o Coração* não é apenas uma obra que evoca a categoria da

²⁵²Neste ponto é interessante convocar o solo de Vera Mantero, *Perhaps She Could Dance Fist and Think Afterwards*, apresentado pela primeira vez 1991, no contexto do festival Klapstuk, na Bélgica.

O título do solo apresenta a ideia da diferença entre dançar e pensar, se quisermos, a ausência de um corpo que se movimentava sem um “logos”, estabelecendo uma relação entre dança e improviso, algo que marca presença nas composições da bailarina, e que requisita a ordem de algo não pensado e não premeditado. Este solo é um improviso. Não só a tónica no improviso, mas a inclusão, na dança, de uma gramática de gestos, movimentos, sons, e até objectos. Este solo, no princípio da sua carreira, evidencia as marcas que mais tarde veremos serem expressões da sua prática - a consideração de um corpo naquilo que ele é, convocando para o terreno da dança essa sua condição “intraduzível”, uma espécie de espasmo do corpo sem *língua*, aquilo que o corpo é enquanto hipótese afastada da mediação que a linguagem e o pensamento oferecem, ideia que estabelece pontos de contacto com as propostas de Merleau-Ponty no sentido da atenção prestada pelo autor a um terreno anterior ao “logos”.

²⁵³ O desenho é considerado por Rui Chafes como um caminho que se executa sem “mediação”. O desenho para o artista importa não só como prática autónoma da escultura, mas o desenho desempenha um papel importante para o seu pensamento sobre a execução de esculturas. Falamos neste terreno de um desenho que se posiciona ao nível do esquema, ou rascunho e que antecede a prática. Rui Chafes desenvolve desde o final da década de oitenta, desde 1987, uma actividade em torno do desenho. Nas palavras do artista, “o desenho é o caminho mais directo e mais imediato entre o cérebro e a mão, o olhar e a mão, a alma e a mão”, *Rui Chafes - Sob a pele, Conversas com Sara Antónia Matos*, Lisboa: Documenta, Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015, p. 119. Diz ainda Rui Chafes que “o desenho é um trabalho de solidão em que não existem máquinas, nem processos mecânicos complexos, nem tempos de espera introduzidos por outros intervenientes”, Rui Chafes, op.cit, p. 119. Essa não mediação e inscrição directa da ideia no papel, sem espera, não é aquilo que sucede na escultura, “pelo contrário a disciplina da escultura não é directa, há toda essa mediação introduzida pela técnica e até pelo trabalho operário (sobretudo nas obras de grandes dimensões, que exigem processos industriais), Rui Chafes, op. cit, p. 120. O desenho, contudo, ainda que encarado como um exercício onde existe essa ausência de mediação, é também visto por Rui Chafes como um processo que decorre num tempo, uma coisa da ordem da inscrição de *camadas*. A este respeito lembremos um momento de exposição dos desenhos de Rui Chafes com desenhos de Alberto Carneiro, na Fundação Carmona e Costa, em 2010, a exposição intitulada *Khora* (Fig. 44). Sobre os desenhos de Rui Chafes, Sara Antónia Matos, curadora da exposição, escreveu as seguintes palavras “o movimento percorrido nos desenhos de Rui Chafes é o da corporalização. As alusões aos órgãos, ou periodicamente à figura humana completa não deixam de cessar”, Sara Antónia Matos, em *Khora: Alberto Carneiro, Rui Chafes*, Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa, 2010, p. 68. Os desenhos apresentados por Rui Chafes no contexto desta exposição,

escultura, e do acto performativo, mas também da articulação com esses traços silenciosos que ganham vida no movimento do corpo de Vera - o desenho -, que do papel, passa para a pele, criando no trabalho do artista uma nova possibilidade para este *médium*. Para além do corpo de Vera Mantero, existe ainda um outro corpo a considerar.

Como observámos em relação a *Sonho e Morte*, também em *Comer o Coração* existe um nível de *convite ao corpo* do sujeito espectador, neste caso, dado pela estrutura ocupada por Vera Mantero, uma espécie de cadeira no ar que para si encontra um par - vazio. Há também nesta escultura a referência a elementos do mundo, que como em *Sonho e Morte*, convidam o sujeito a experienciar a obra num apelo ao seu próprio corpo, que neste caso, é confirmado pelo efectivo habitar de um corpo num dos lugares. A estrutura com a qual o corpo do sujeito se relaciona está ocupada por um corpo efectivo deixando espaço para um outro corpo - a noção de duplo permanece incompleta.

*

“Eu só podia acreditar num Deus que soubesse dançar.

E quando vi o meu Diabo, achei-o grave, meticuloso, profundo, solene; era o espírito de Gravidade. É ele que faz cair todas as coisas.

Não é a cólera, é o riso que mata. Adiante! matemos o espírito de Gravidade!

Eu aprendi a andar: desde então deixei de esperar que me empurrassem para mudar de sítio.

Vede como me sinto leve; vede, estou a voar; vede, agora vejo-me do alto, como um pássaro; vede, um Deus dança em mim”²⁵⁴

revistados também na exposição de 2019, com curadoria de Delfim Sardo e Nuno Faria, *Desenho sem fim*, apresentada no Centro Internacional de Artes José de Guimarães e posteriormente, na Casa da Cerca, em Almada. A exposição tratava da produção compreendida entre trinta anos. Resgatando os desenhos mostrados na Fundação Carmona e Costa - uma série de desenhos em que as linhas delicadas do lápis sugerem o interior de corpos, aludindo a uma visceralidade, assente em várias camadas, que utiliza não só as linhas, mas também materiais como tintura de iodo, caneta, pólen de flores, remédios, pó, chá. Os desenhos sugerem a visceralidade daquilo que está no interior do corpo, Sara Antónia Matos utiliza a expressão “desenhos estereoscópicos” para designar os desenhos de Chafes. No ano seguinte, Rui Chafes apresenta na Galeria João Esteves de Oliveira, a exposição *Inferno (A Minha Fraqueza é muito Forte)* (Fig. 45), uma série de desenhos com recurso a lápis, caneta, tinta, medicamentos e flores esmagadas, resgatando alguns dos desenhos mostrados no ano anterior em Khora. Escreve sobre eles Paulo Pires do vale: “Descer aos infernos, mais do que ir às “entranhas da terra”, é descer às nossas próprias entranhas. É isso que este desenho parece ousar. Não temer entrar por todos os orifícios do corpo para olhar as vísceras, os órgãos, o seu batimento e funcionamento, o latejar da carne, o fluir dos líquidos, o jorrar do sangue. Vemos órgãos dissecados, feridas abertas, fendas... Abre o interior, exterioriza-o, revela-o.”, Paulo Pires do Vale, «O Método Infernal», em *Inferno (A Minha Fraqueza é Muito Forte)*, Lisboa: Galeria João Esteves Oliveira, 2011, p. 35

²⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Assim Falava Zarathustra*, Trad., Alfredo Margarido, Babel: Lisboa, 2019, p. 67

Por ser uma obra desenvolvida em co-autoria, *Comer o Coração* abre-se a questões que a colocam no cerne do debate em torno da transdisciplinaridade que responde às questões lançadas pelo formalismo moderno no que respeita à especificidade disciplinar. Esta obra, e *Unsaid*, como veremos de seguida, são dois casos paradigmáticos que justificam o interesse em trazer Rui Chafes para esta discussão sobre a superação das premissas formalistas na arte.

Vimos que as artes deveriam estreitar o seu campo de acção, de acordo com a teorização de Clement Greenberg. Neste quadro, o critério de pureza garantia a autonomia de cada campo disciplinar. A este respeito, Alexandre Melo escreve que as barreiras disciplinares outrora firmadas pelo formalismo, começam a desabar na década de sessenta:

“Ao longo da segunda metade do século XX, e sobretudo no contexto das experiências vanguardistas de meio de 1960 e da sua revisitação longo da década de 1990, foram progressivamente desabando as barreiras estanques entre as várias disciplinas artísticas, ao mesmo tempo que se iam ultrapassando todos os tradicionais limites definidos das características peculiares de cada criação.”²⁵⁵

A diluição de categorias que percorre o território artístico, conduz ao que Rosalind Krauss teoriza sobre a escultura, já em finais da década de setenta.

Krauss apresenta uma espécie de estratégia de definição *negativa* - que não deixa ela mesma de ser uma *definição*²⁵⁶ -, para dar conta das propostas emergentes na segunda metade do século XX,

²⁵⁵ Alexandre Melo, op. cit, p. 19

²⁵⁶ Alguns autores acusam Rosalind Krauss de propor, com esta não-definição, uma outra *definição*. Notemos a este respeito o comentário de Miguel Leal “Na realidade, Krauss insurgia-se contra um historicismo latente que pretenderia justificar a existência do novo numa linha de continuidade com as formas do passado, resultando daí uma anulação das diferenças e até do seu carácter subversivo relativamente às normas. Mas este posicionamento revelava-se também algo contraditório, propondo em simultâneo uma aceitação da diferença e do novo e um reenquadramento instrumental dos limites gerados no interior da própria escultura. Tratava-se ainda de um campo, aberto e reconduzido em função da prática artística mas, contudo, ainda um instrumento de controlo do discurso.”, Miguel Leal, «*O Modelo Extra escultural*», em *Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, Nº1, Junho, Guimarães: Escola Superior Artística do Porto, 2000, p. 25. Outros diagnosticam que a tentativa de Krauss, não conseguiu ela própria dar conta da plasticidade de propostas que emergiram ao longo da segunda metade do século XX. Delfim Sardo escreve: “O brilhante texto de Krauss e o seu esforço de compreensão das transformações na relação da arte com a tradição escultórica, a recusa do historicismo que insiste em rever o mesmo na evidência da diferença não consegue, no entanto, dar conta da plasticidade das transformações nos próprios campos da arquitetura e da paisagem, na mesma altura sob inúmeros processos de mudança – abarcando áreas que poderiam estar sob os guarda-chuvas das três categorias topográficas que Rosalind Krauss detetou. Nos últimos trinta anos, esta situação voltou a alterar-se significativamente, quer em termos de nomenclatura – com muitos destes artistas a voltarem a reivindicar-se da tradição escultórica –, quer também em termos da possível conceção de uma aceção de escultura como «ambiente».”, Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea*, Dissertação de Doutoramento em Arte Contemporânea, Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2012, p. 162

cujo território não podia ser absolutamente contido no campo da escultura, privilegiando antes, a intersecção da escultura com outros campos.

Krauss propõe um modo de olhar a escultura que a considera um “campo ampliado” de hipóteses em «*Sculpture in the Expanded Field*» (1979). A escultura intersecta o campo da arquitectura e da paisagem, mas igualmente o seu oposto, a não-arquitectura e a não-paisagem. Assim, a definição de escultura corresponde nestes termos não a um domínio fechado, mas ao resultado de uma intersecção de várias possibilidades que correspondem a uma dificuldade em definir aquilo que é escultura numa época em que o terreno de propostas é vasto.

“In this sense sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the not-landscape to the not-architecture.”²⁵⁷

A discussão da escultura enquanto campo de possibilidades que não se limita a uma fórmula, definição ou conceito, concerne a discussão em torno da especificidade dos médiums que temos vindo a discutir. Essa especificidade vai, a partir da década de sessenta, como nota Alexandre Melo, sendo abandonada a favor de propostas que executam não só uma crítica a esses desígnios, como abrem outras possibilidades, especificamente no que respeita à intersecção entre o objecto e o espaço de exposição, algo que também nota Rosalind Krauss²⁵⁸.

O debate torna-se ao longo das décadas cada vez mais denso, pois não só ao nível formal a escultura convocará para si o processo enquanto “obra”, materiais fora do domínio artístico, o corpo espectador, mas também o próprio espaço - aquilo que Krauss pretende sublinhar com o termo “campo expandido”. Este espaço rompe com o contexto fechado do idealismo moderno, requisitando uma hipótese mais ampla e dinâmica - a de própria escultura encontrar na paisagem, na arquitectura, e no espaço público, parte daquilo que a define.

²⁵⁷ Rosalind Krauss, «*Sculpture in the Expanded Field*», em *October*, Vol. 8 (Spring), Cambridge: MIT Press, 1979p. 36

²⁵⁸ “As the 1960s began to lengthen into the 1970s and “sculpture” began to be piles of thread waste on the floor, or sawed redwood timbers rolled into the gallery, or tons of earth excavated from the desert, or stockades of logs surrounded by firepits, the word *sculpture* became harder to pronounce-but not really that much harder.” Rosalind Krauss, op. cit, p. 33

Como escreve Miwon Kwon, “In turn, the uncontaminated and pure idealist space of dominant modernisms was radically displaced by the materiality of the natural landscape on the impure and ordinary space of every day.”²⁵⁹.

A transdisciplinaridade que vemos na proposta de Rui Chafes com Vera Mantero, alinha nesta noção de heterogeneidade de práticas implicadas numa proposta que convoca campos disciplinares distintos. Sublinha, contudo, Alexandre Melo, que a peça não constitui uma “espécie de cocktail experimentalista em que se mistura o maior número possível de ingredientes com vista a obter o mais extravagante efeito possível. Estamos perante dois autores com um universo autoral próprio, original e autónomo.”²⁶⁰.

Ao contrário do ímpeto “transformador” e “reconfigurador” das expressões que ao longo do século XX tomaram lugar propondo novas categorias para pensar a noção de “obra”, *Comer o Coração* procura concretizar uma proposta que visa o co-habitar de dois universos distintos entre si, alinhando com a noção de *superação* do confinamento disciplinar. Não dizemos que esta é uma proposta que visa a inauguração de novas categorias, à semelhança do que se passou no decorrer do século XX, mas ainda assim, alinha na superação dos cânones modernos do formalismo em torno da noção de especificidade do *médium*, superação que pode ser igualmente equacionada quando pensamos a relação estabelecida entre escultura e base: “Um corpo que deixa para trás o chão, um corpo que não precisa do chão é uma das maiores utopias da dança. Uma escultura que existe no ar, como uma voz ou um silêncio, é uma das utopias da escultura.”²⁶¹.

A noção de *ascensão* em *Comer o Coração*, reenvia para uma espécie de subversão dos pilares em causa nos trabalhos dos dois artistas.

Se a dança necessita do chão, e a tradição na escultura está alicerçada na noção de monumento²⁶² pensando a escultura em directa relação com a sua “base”, *Comer o Coração* é uma obra na qual ambos os artistas estão a desafiar o seu campo disciplinar no sentido tradicional.

²⁵⁹ Miwon Kwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge, Mass: The MIT Press, 2002, p. 11

²⁶⁰ Alexandre Melo, op. cit, p. 19

²⁶¹ Alexandre Melo, op. cit, p. 25

²⁶² Rosalind Krauss em *Sculpture in the Expanded Field* considera a escultura como uma categoria histórica. Nessa medida, a autora aproxima a lógica da escultura da lógica do monumento, considerando a história da escultura como possuidora de uma relação com as premissas em causa na lógica do monumento: “The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commmorable representation. It sites in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning on use of that place” Rosalind Krauss, op. cit, p. 33 Alois Riegel, no estudo que faz em torno dos valores em causa no monumento, sublinhando o diálogo permanente com o seu tempo - “o moderno” -, e na tentativa de encontrar os critérios adequados à conservação que estabelecesse um diálogo entre tempos e valores - a antiguidade e valor de actualidade e novidade -, define monumento: “Por monumento, no sentido mais antigo e original do termo, entende-se uma obra criada pela mão do homem e elaborada

A palavra *orfandade* é usada por Manuel Castro Caldas para se referir à produção de Rui Chafes ainda na década de oitenta.

“São colares coroas de louros ou de espinhos, espécie de molduras ou medalhões intensamente ornamentais, enquadrando apenas o vazio em torno do qual se fecham. Onde quer que estes círculos venham a pousar - na parede, onde ganham a aparência um troféu; na areia molhada da praia, onde o vaivém da maré gradualmente os enterra e torna incerto o seu chão e imprecisa a sua demarcação; atravessando-se numa passagem, apertada, onde uma parte do círculo é obrigada a elevar-se e vencer a altura de um pequeno murete - eles revelam uma incapacidade fundamental para se apoiarem do chão ou parede contra os quais se projectam enquanto fundo. São esculturas que não pertencem ao solo, que não se erguem dele para falar: no chão ou na parede, jazem como formas que o mundo não acolhe mas nele foram abandonadas, sinalizando que o seu lugar não é aqui.”²⁶³ .

com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos).”, Alois Riegel, *O Culto Moderno dos Monumentos, A Sua Essência e Origem*, Trad., Werner Rothschild Davidsohn e Anac Falbel, São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 31. O foco de Rosalind Krauss, ao trazer o debate em torno da noção de monumento, é contudo distinto daquele que esta na base da obra de Riegel, escrita de modo a encontrar uma adequação moderna ao tratamento de algo que escapa a esse tempo. Krauss ao debater a noção de monumento está, no cerne da contemporaneidade, a procurar sublinhar a mudança de paradigma da lógica do monumento, que defende estar na base das mudanças sofridas na escultura desde o final do século XIX, ao analisar as obras de Rodin, *Gates of Hell* e *Balzac*. “With these two sculptural projects, I would say, one crosses the threshold of the logic of the monument, entering in the space of what could be called its negative condition - a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place which is to say one enters modernism, since it is the modernist period of escultural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as a pure marker or base, functionally placeless and largely self referential.”, Rosalind Krauss, op. cit, p. 34. Krauss justifica o falhanço das duas obras enquanto monumento devido ao facto de ambas serem susceptíveis a múltiplas versões, e pelo facto de que nenhuma versão existe no lugar original, algo que aponta estar relacionado com problemas práticos na sua concepção, o alto grau de subjectividade para o caso de Balzac, e o facto de existir estruturalmente na sua execução algo que tornava as portas em *Gates of Hell* “inoperativas”. “ Their failure is also encoded onto the very surfaces of these works: the doors having been gouged away and anti-structurally encrusted to the point where they bear their inoperative condition on their face; the Balzac executed with such a degree of subjectivity that not even Rodin believed (as letters by him attest) that the work would ever be accepted”, Rosalind Krauss, op. cit, p. 34. O monumento, perdendo uma das suas qualidades essenciais - o seu lugar - e a relação *necessária* que se estabelecia ente lugar e os símbolos apresentados, o acontecimento, ou figura a destacar, ou lembrar, como escreve Riegel em torno da premissa do monumento servir para se manter “na consciência das gerações futuras”. Como destaca Krauss, existem destas propostas múltiplas versões e nenhuma no seu “site” original. Ainda que Krauss justifique a categoria histórica da escultura em relação às premissas em causa na lógica do monumento, nomeadamente a sua vertente comemorativa e a sua pertença a um lugar, que vimos servirem o argumento que apresenta para construir o conceito de escultura sem território, neste aspecto, Riegel vai mais longe, pois o autor escreve que as categorias artísticas e históricas se desdobram umas nas outras “Na verdade, o “monumento de arte” entendido nesse sentido é um “monumento histórico-artístico”, assim, ele não possui “valor de arte”, mas “valor histórico”. Resultaria, portanto, que a distinção entre monumentos “artísticos” e “históricos” não é apropriada, pois os primeiros estão contidos nos últimos e se confundem com eles.” Alois Riegel, op. cit, p. 33

²⁶³ Manuel Castro Caldas, «*regnum peccati*», em *Durante o Fim*, Lisboa: Assírio & Alvim; Sintra: Sintra Museu de Arte Moderna, 2000, p. 123. Destes trabalhos fazem parte as peças *Ivandra*, *dois irmãos* (Fig. 46), *Dollund* (Fig. 2), *irmãos II* (Fig. 3), *irmãos III* (Fig. 4) e *escultura* (Fig. 47). Sobre eles, escreve Castro Caldas: “consistem em círculos compostos de modo fragmentário (por secções relativamente irregulares que caminham, lado a lado, no mesmo plano, até completarem a forma, quer ainda como um entrelaçado decorativo, mais ou menos apertado, de faixas de ferro (por vezes juntamente com poliéster).”, Manuel Castro Caldas, op. cit, p. 123. Se estas obras, “evitam” a lógica do monumento, também essa premissa é analisada por Castro Caldas em relação aos trabalhos apresentados na exposição *Um Sono*

Convocando o debate em torno da relação entre escultura e monumento, trazido por Rosalind Krauss no já mencionado «*Sculpture in the Expanded Field*», o facto de estas propostas de Rui Chafes, lidas por Castro Caldas, não “pertencerem” ao solo, usando-o antes enquanto *fundo*, dialoga com a ausência de lugar em causa na escultura que nega a *necessária* relação entre o objecto e o lugar presente na lógica do monumento. Neste caso, essa relação *necessária*, dá lugar ao seu inverso - um registo de “orfandade” que qualifica estas peças. Se na estratégia em causa nestas esculturas o chão é um *fundo*, e por isso a escultura não depende do lugar, o chão serve, nestas obras, um propósito que não é “central” aos objectos, desalinhando a pretensão e *necessidade* de um “lugar” para a escultura, desterritorializando-a, e por isso, subvertendo a lógica do monumento.

A este respeito, Bernardo Pinto de Almeida comenta a leitura de Castro Caldas, alinhando com a noção de orfandade para qualificar as peças de Chafes em questão:

“O problema, porém, como este autor entende - recorrendo ao pensamento de Agamben, que em nada se detém nas causas formalizantes de Krauss e companhia -, é que uma obra como a de Chafes desenha um espaço de suspensão relativamente a muitas dessas questões, situando-se num «registo de abandono e de orfandade».”²⁶⁴

Podemos dizer que em *Comer o Coração* a escultura apresenta um dinamismo que rompe com o estatismo do ferro, e esse dinamismo existe devido à presença do corpo de Vera Mantero, que em altitude, deixa o chão para trás. Se deixar o chão para trás é uma utopia para a dança, também o é para a escultura. Em *Comer o Coração*, esse movimento é permitido pelas “pernas” da estrutura em ferro.

Em *Comer o Coração* as pernas da estrutura funcionam como uma espécie de *meio* que catapulta a escultura, as esferas e assentos, e o corpo de Vera Mantero, para as alturas.

Comer o Coração apresenta a possibilidade de ao movimento horizontal contrapor a verticalidade da ascensão. Esse movimento de verticalidade e afastamento do chão, trata de um

Profundo (1988) (Fig. 1), “onde estruturas esqueléticas, espécie de contentores pseudo-sacrificais, lembram hieráticas posturas animais e estranhas fossilizações vegetais. De novo o território do monumento é duplamente evitado: porque o solo real, chão ou parede, se compõe em falso fundo (plano que atrai a forma e que ela atrai, não simbólica, mas apenas literalmente, materialmente), colocando o objecto no mundo num registo de abandono, de orfandade, porque ao designar o seu fundo próprio como perpetuamente adiado, suspenso, a forma não pode sendo aludir obliquamente à situação de encontro de que depende a revelação de um conteúdo, isto é, não pode jamais (como é imperativo que o monumento faça) unir presença e ausência, colocar o *deus* aqui.”, Manuel Castro Caldas, op. cit, p, 125

²⁶⁴ Bernardo Pinto de Almeida, «*O Espaço Suspenso, O Impróprio*», em *Rui Chafes, A Doce Flor da Desordem*, Lisboa: Caminho, 2006, p. 8

afastamento e desfasamento das premissas revistadas que respeitam ao minimalismo, ocupado com a horizontalidade, equacionada em *Sonho e Morte*. Nesse sentido, existe um afastamento em relação às propostas do escultor na década de oitenta, analisados por Manuel Castro Caldas.

Bernardo Pinto de Almeida relaciona a negação da base em causa na escultura designada “antimonumental” com um alinhamento de Rui Chafes com a lógica de fuga ao formalismo moderno. O registo de orfandade, visto por Manuel Castro Caldas em relação às propostas de Rui Chafes qualifica a escultura como possuidora de qualidades que afastam a condição de “pertença” a um lugar, dando antes lugar à sua qualidade nómada, sem lugar. Esse estatuto órfão, do sem lugar, da escultura fora da lógica do monumento, resulta do trabalho em relação à noção de “base”. Em vez de existir uma separação entre escultura e base, assiste-se à fusão entre ambos quando a escultura incorpora em si mesma os mecanismos que a sustentam não necessitando de operar uma divisão entre si o pedestal²⁶⁵, algo que nota Rosalind Krauss: “Through its fetishization of the base, the sculpture reaches downward to absorb the pedestal into itself and away from actual place; and through the representation of its own materials or the process of its construction, the sculpture depicts its own autonomy.”²⁶⁶.

As pernas que sustentam as esferas de *Comer o Coração* dão a ver o próprio mecanismo da escultura empenhada em erguer as esferas em ascensão, e a escultura é um organismo, desde as pernas às esferas.

A este respeito, podemos notar que existem obras do artista onde esse mecanismo de ascensão, que em *Comer o Coração* é visível através das “pernas” da estrutura em ferro - aquilo a que Krauss se refere quando menciona a escultura que torna visível o seu “processo de construção” - , é inexistente, não existindo mecanismos internos à própria escultura para criar a sua elevação.

Este é o caso das obras *Um Anjo* (2016) (Fig. 48), e *Viagem* (2015) (Fig. 49), duas esculturas que alinham formalmente com as propostas esféricas iniciados pelo artista no final da década de noventa - as esferas possuem a si acopladas filamentos em ferro que possuem o dinamismo das formas orgânicas, aparentemente não rígidas, em torno das quais o artista trabalha em algumas ocasiões. Ambas as propostas sublinham a noção de ascensão superando a necessidade do chão a que a escultura estaria potencialmente submetida, e que, contrariamente a *Comer o Coração*, não revelam

²⁶⁵ Sobre este ponto, Rosalind Krauss analisa o trabalho de Brancusi em relação ao tratamento da base e a sua incorporação na própria escultura, “Brancusi’s art is an extraordinary instance of the way this happens. The base becomes, in a work like the *Cock*, the morphological generator of the figurative part of the object; in the *Caryatids* and *Endless Column*, the sculpture is all base; while in *Adam and Eve*, the sculpture is in a reciprocal relation to its base. The base is thus defined as essentially transportable, the marker of the work’s homelessness integrated into the very fiber of the sculpture. And Brancusi’s interest in expressing parts of the body as fragments that tend toward radical abstractness also testifies to a loss of site, in this case the site of the rest of the body, the skeletal support that would give to one of the bronze or marble heads a home.”, Rosalind Krauss, op. cit, p. 34

²⁶⁶ Rosalind Krauss, op. cit, p. 34

o mecanismo interno à própria escultura de modo a atingir a sua elevação. A ascensão encontra nestas duas obras a sua *improvável* possibilidade de concretização, pois as esferas e os filamentos que delas caem, apresentam-se em flutuação, sem nada que as conecte ao chão²⁶⁷.

Se em *Comer o Coração* encontramos o registo do chão através das pernas que sustentam a ascensão das esferas, podemos pensar *Um Anjo* e *Viagem* como a retirada absoluta das necessidades que unem o ferro ao chão, consumando a fuga ao chão sob a aparência de leveza, que sublinha, como já vimos, a atenção às condições da própria matéria com a qual o artista trabalha - a paradoxal superação da impossibilidade de ascender a rigidez e peso do ferro, tornadas, assim, efectivas possibilidades.

Podemos pensar que as sugestões de artistas como Morris, ou Carl Andre, trataram essa retirada de pedestal de um modo que privilegiou a horizontalidade das obras - a sua retirada de um pedestal para ocupar um lugar no chão - algo que notamos no trabalho de Carl Andre, ao realizar obras como *144 Lead Square* (Fig. 50) ou *Equivalent V* (Fig. 51)²⁶⁸. A obra é impulsionada pela horizontalidade no espaço, estendendo-se a linha de tijolos pelo chão. Aquilo que verificamos no caso de *Comer o Coração*, resgatando as palavras de Bernardo Pinto de Almeida, é, todavia, o facto de que a negação do monumento ocorrer na obra de Rui Chafes num recurso não à horizontalidade, mas à verticalidade:

“Situação que, porventura, decorre do facto de a uma horizontalidade programática própria de toda a arte minimalista e pós-minimalista, o artista opor um sentido de verticalidade (que ele próprio designa por gótica) que, em certa medida, gera um paradoxo por reverter num efeito de inactualidade.”²⁶⁹

²⁶⁷ Como escreve Alexandre Melo, “A ideia de ascensão associa-se às fantasias do voo e da viagem. Se quisermos acalantar a ideia de voo podemos pensar em ninhos ou em balões de viagem. Ganha aqui pleno sentido a contradição entre a evocação da leveza e a evidência do peso industrial e proletário do material utilizado e da forma de construção, com juntas e parafusos à vista. Como se uma chaminé de fábrica não fosse assim tão diferente de uma árvore. Um labirinto de tubos de metal pode ser um bosque maravilhoso. Podemos inventar uma metalurgia dos sonhos.”, op. cit, p. 25.

²⁶⁸ *144 Leads Square* (1969), apresentada pela primeira vez na Dwan Gallery, em Nova Iorque, como indica o título, mostra cento e quarenta e quatro quadrados de chumbo dispostos no chão, formando um quadrado. *Equivalent V* (1966), apresentada pela primeira vez em 1966, em Nova Iorque, na Tibor de Nagy Gallery, mostra cento e vinte tijolos dispostos no chão, formando, tal como na obra anterior, um quadrado. Em ambos os casos, o chão é utilizado como meio de demarcar a horizontalidade da escultura, aquela que em relação ao movimento vertical instaurado pelo pedestal, se presta antes à extensão horizontal da obra no chão.

²⁶⁹ Bernardo Pinto de Almeida, op. cit, p. 8.

Poderíamos dizer que *Sonho e Morte* integra a horizontalidade na estratégia de fuga à monumentalidade, um aspecto que partilhado com as peças executadas pelo artista na década de oitenta.

Sonho e Morte ainda que não usando o chão como fundo, não o toma para a escultura de um modo que exalte a força gravitacional que lhe é própria - ao invés, *Sonho e Morte* procura desafiá-la pelo facto dos esquifes não se apoiarem totalmente no chão, como vimos, devido à tensão que estava colocada entre as obras e o modo como se apresentavam dispostas no espaço.

A ideia apontada por Rosalind Krauss - de uma necessidade de “pedestal”, ou de uma “base” -, na escultura sob a égide do monumento, é diluída no facto de as propostas de Chafes assentes na verticalidade, prestam ao chão o papel de elemento não central.

O chão não é pensado em *Comer o Coração* como centro, a obra desterritorializa o chão como centro da obra, e num movimento de migração, inaugura um território outro para pensar o “centro” da escultura, esse que dista da horizontalidade e do apelo à gravidade programática do minimalismo, para se erguer do chão na verticalidade em ascensão.

Em *Comer o Coração*, as práticas dos dois artistas encontram um território comum, que pode ser entendido como um desabar das condições que mantêm reféns as práticas de ambos, no que à gravidade diz respeito. Neste sentido o evocar do tema da monumentalidade em relação à escultura, e a sua necessidade de um lugar fixo que alinha com esta lógica, apresenta um modo singular na prática do artista, um desvio em relação ao modo como a fuga à monumentalidade é operada na contemporaneidade²⁷⁰.

Veremos agora o caso da fuga ao chão para o caso da dança.

²⁷⁰ A este respeito, o trabalho de Vanessa Rato, *Rui Chafes: Traços do Antigo na Contemporaneidade*, trata daquilo que a autora designa por “sensibilidade gótica”, que defende estar presente no trabalho do escultor. Essa ideia decorre do tratamento da verticalidade no trabalho de Chafes, mas também da aparência de leveza com a qual a sua escultura se apresenta em algumas ocasiões, uma escultura empenhada em “ascender”, contrariando o peso do ferro e a gravidade. A autora cita o trabalho de Wilhelm Worringer, *A Arte Gótica* (1912), no qual se pode ler o seguinte: “Se olharmos para a catedral gótica, vemos apenas um tipo de movimento vertical petrificado no qual a lei de gravidade parece ter sido completamente eliminada. Em contraste com a natural pressão para baixo da pedra, vemos apenas o prodigioso movimento de forças para cima. Não há parede, não há massa para comunicar-nos a impressão de uma existência material cristalizada; apenas mil forças individuais que nos falam, e praticamente não tomamos consciência da sua materialidade, porque elas agem apenas como portadoras de uma expressão imaterial, como portadoras de um movimento irrestrito para cima. Procuramos em vão por uma indicação [...] da relação entre peso e poder. Nenhum peso parece existir. Vemos apenas forças livres que se projectam em direcção ao céu com um élan prodigioso. Aqui a pedra fica aparentemente livre do seu peso material. Aqui ela é apenas o veículo de uma expressão não sensual, incorpórea. Em resumo, aqui ela desmaterializou-se [...]”, citado em Vanessa Rato, *Rui Chafes: Traços do Antigo na Contemporaneidade*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa: FCSH-UNL, 2011. Decorre desta leitura de Worringer a premissa que a autora defende estar em causa na escultura de Rui Chafes, a noção de “desmaterialização” da escultura, por via da leveza a que se presta o seu trabalho em alguns momentos, “Worringer (1962) oferece-nos o exemplo da catedral gótica, a que o homem chega apesar do seu material de construção, ou seja, a que homem chega medindo-se numa relação de forças contra a pedra. Exactamente da mesma maneira que a leveza das esculturas de Chafes é possível apesar do ferro, aproximando-se de uma ideia específica de desmaterialização da obra de arte.”, Vanessa Rato, op. cit, p. 54

No texto de Heinrich Von Kleist, «*Sobre O Teatro de Marionetas*» (1810), o autor apresenta uma história que contrapõe as qualidades dos bonecos articulados às dos bailarinos humanos. O texto resulta do diálogo ente duas personagens - o *Senhor C* -, o primeiro bailarino da ópera da cidade que trabalha com marionetas, e o seu interlocutor - ao que tudo indica -, o próprio Kleist.

O texto desenvolve-se na apresentação da hipótese apresentada pelo Senhor C: a de que os bonecos articulados possuem qualidades que não estão disponíveis aos bailarinos humanos. O fundamento para tal argumento reside na necessidade que os bailarinos possuem do chão. A marioneta, ainda que *desumanizando* a dança, torna-a mais graciosa, pois ao contrário dos bailarinos humanos, os bonecos não necessitam do chão²⁷¹.

Em torno da ideia distópica avançada por Kleist, a superioridade da graça de um boneco mecânico em relação ao humano, podemos pensar o corpo de Vera Mantero, elevado a seis metros de altura, que desafia a força gravitacional para dançar no ar, sem necessitar do chão.

Ao nível formal, e como vimos anteriormente em *Sonho e Morte*, o ferro tencionado nos muros do pátio coloca em evidência as condições da matéria com a qual Rui Chafes trabalha, através da exploração do limite entre peso e leveza dado pela situação de tensão no modo como um dos objectos se encontrava exposto.

Em *Comer o Coração*, as esferas alinham na estratégia de trabalhar a matéria rígida com uma aparência de leveza, e aquilo que poderia ser uma mera aporia, é uma possibilidade efectiva, dada pela ascensão da matéria, mas também do *corpo*, habitado por formas vegetais que se inscrevem na flor da pele de Vera Mantero.

No que respeita ao tratamento do corpo nesta obra, Delfim Sardo escreve sobre a ideia de “corporalização” que pauta a escultura de Rui Chafes:

“Por outro lado, a escultura de Rui Chafes, nas várias dimensões que assume - em diálogo com o Romantismo Alemão, como a obsolência do futuro recentemente (e

²⁷¹ A vantagem dos bonecos articulados em relação aos humanos reside no facto de estes serem anti graves. “Para além do mais, disse ele, estes bonecos têm a vantagem de serem *anti-graves*. Nada sabem da inércia da matéria, essa propriedade que mais do que qualquer outra contende com a dança: porque a força que os ergue no ar é maior do que a que os prende à terra”, Heinrich Von Kleist, *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*, Trad., José Miranda Justo, Lisboa: Antígona, 2009, p. 138 - 139. “Os bonecos, tal como os elfos, só precisam do chão para o tocarem ao de leve e revitalizarem o impulso dos membros por via desse refreamento instantâneo; nós precisamos dele para nos apoiarmos e recobramos do esforço da dança: um momento que manifestamente não é dança e com o qual nada pode fazer-se senão eclipsá-lo o mais possível.”, Heinrich Von Kleist, op. cit, p. 139

desajustadamente) antevisto, ou em putativa escatologia sobre o corpo -, propõe sempre um conforto entre a nossa corporalização e uma outra, de um qualquer *allien*.²⁷²

Também Alexandre Melo escreve sobre a procura por um corpo que a escultura de Rui Chafes evoca: “Admitamos que todas as esculturas, ou todas as esculturas de Rui Chafes, procuram um corpo e que Vera lhes deu um corpo.”²⁷³.

O corpo de Vera Mantero, uma espécie de criatura natural, alinhando com o que escreve Delfim Sardo em torno da “corporalização outra”, parece ser uma criatura não humana – que na maioria do tempo se apresenta destituída de “linguagem” -, lembrando Rousseau e o estado de natureza²⁷⁴.

A ausência de *logos* coloca uma distância entre o organismo vivo - o corpo de Mantero -, e o corpo vivo do sujeito espectador. Notamos por isso, a existência de um diferimento entre ambos os corpos - um deles possui *linguagem* mas o outro expressa-se numa “linguagem” de uma ordem outra, aquela que pode ser entendida como um retorno a um estado *originário*, um estado sem um edifício linguístico construído, que opera através de sinais sensíveis e sons, aquilo que, como escreveu Rousseau, foram as primeiras maneiras do humano comunicar entre si, ainda antes de possuir o que designa por “língua de convenção”²⁷⁵.

²⁷² Delfim Sardo, «*O Silêncio da Noite é Ensurdecedor*», em *A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas*, Lisboa: Babel, 2011, p. 395

²⁷³ Alexandre Melo, op. cit, p. 26

²⁷⁴ Aquilo que por Rousseau é designado de “estado de natureza” na obra *Emílio ou Da Educação*, corresponde a uma espécie de grau zero da condição humana, um momento originário. O facto de o humano “desejar”, partindo dessa condição originária, revela que existe qualquer coisa que lhe permanece em falta. Existe no humano uma *incompletude* intrínseca, a qual, originariamente, não pode ser suprimida, uma vez que os instrumentos para combater esse vazio não nascem com o humano. Sem instrumentos à sua disposição para suprir essa falta, Rousseau pensa a importância dos “sentidos” e o seu empenho na tarefa de *mediar* esse “vazio” inerente à condição humana originária. De modo a comunicar-se a um outro, de acordo com Rousseau, o humano recorre à “instituição dos sinais sensíveis”, para comunicar o pensamento, e daí, decorre a invenção da linguagem. Ver Jean-Jacques Rousseau, «*Ensaio Sobre a Origem das Línguas*», em *Os Pensadores: Jean-Jacques Rousseau*, Trad., Lourdes Santos Machado, São Paulo: Abril Cultural, 1973

²⁷⁵ “A língua de convenção só pertence ao homem e esta é a razão por que o homem progride, seja para o bem ou para o mal, e por que os animais não o conseguem. Essa distinção, por si só, pode levar-nos longe.”, Jean Jacques Rousseau, «*Ensaio Sobre a Origem das Línguas*», em *Os Pensadores: Jean-Jacques Rousseau*, Trad., Lourdes Santos Machado, São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 169. A invenção da linguagem, e da palavra, revela-se como uma necessidade, mas não no sentido fisiológico do termo. As necessidades a colmatar em causa na origem da linguagem, são aquilo que Rousseau designa como necessidades morais, ou paixões, aquelas que aproximam os homens, e que nascem de um desejo alojado nas profundezas humanas - querer comunicar sentimentos: “Daí se conclui, por evidência, não se dever a origem das línguas às primeiras necessidades dos homens; seria absurdo que da causa que os separa resultasse o meio que os une. Onde, pois, estará essa origem? Nas necessidades morais, nas paixões. Todas as paixões aproximam os homens, que a necessidade de procurar viver força a separarem-se. Não é a fome ou a sede, mas o amor, o ódio, a piedade, a cólera, que lhes arrancaram as primeiras vozes.”, Jean-Jacques Rousseau, op. cit, p. 169, 170. Esta incursão pretende afirmar que contrariamente aos sinais sensíveis, que resultam de uma atitude não mediada pelos sentimentos, aquilo que para Rousseau está no coração da comunicação entre humanos, são os sentimentos os causadores das primeiras vozes. Entendemos assim o diferimento entre o corpo-espasmo de Vera Mantero e o corpo espectador que não encontra no

A língua como sendo uma convenção e a sua ausência neste corpo-espasmo, habitado por murmúrios, sons do toque do corpo na pele e no ferro, coloca a tónica no modo como o corpo pode agir à margem da língua, e do sentido. Assim, opera-se um abismo que separa o corpo espectador e o corpo em acção de Vera Mantero²⁷⁶.

Num outro nível, em relação ao corpo em ferro, a impossibilidade física de ascensão por parte do sujeito de modo a ocupar o lugar que se encontra vazio ao lado de Vera, revela esse confronto, que pode ser qualificado como uma “interpelação” negativa. Interpelado a reconhecer aquele lugar como possibilidade de presença efectiva, resta, contudo, ao sujeito, a alteridade possível.

“Nesse sentido, a escultura de Rui Chafes propõe uma alteridade na qual as linhas de contacto e de isomorfismo entre o corpo ou a sua ideia, ora são presentificadas pela similitude fora de escala, ora são propostas através de “espaços negativos”, isto é, casulos, máquinas, peças ou próteses, uma prótese que permite vislumbrar um corpo ausente mas presentificado pelos prolongamentos ou encapsulamentos pressentidos.”²⁷⁷

O lugar vazio corresponde a uma possibilidade de vislumbre de um corpo que não existe, mas que é, como refere Delfim Sardo “pressentido”. Esse pressentimento, do ponto de vista do sujeito que está de “fora” ecoa naquilo que é seu e que pode ser reconhecido nessas formas que levantam a possibilidade de um efectivo ocupar aquele lugar, ainda que só seja possível de um ponto de vista metafísico, através da alteridade com a qual o humano pode colocar-se num lugar outro.

A possibilidade de um confronto entre corporalidades sublinha a ideia que pretendemos desde início colocar em diálogo com estas obras - a de que existe uma interpelação entre objectos e sujeito em causa no caso dos três objectos em análise.

Delfim Sardo refere que o “confronto”, é um elemento que se pode vislumbrar “sempre” no trabalho do artista. Importa-nos, no entanto, a particularidade destes três trabalhos, sendo necessário

primeiro um espelho e um acolhimento na maior parte do tempo devido à preponderância dos sinais sensíveis que antecedem a construção de um edifício linguístico na performance de Vera Mantero.

²⁷⁶ Importa notar que por breves instantes no decorrer da performance Vera Mantero profere algumas palavras murmuradas: “Um dia claríssimo/ um pacote impressionante/ de forças azuis antigas/ prestes a jejuar (...)”, e “appetizing your love/ for sale”, trechos da canção *Love For Sale*. Essas palavras são lançadas no ar como se correspondessem ao despertar de um sonho, ou à chegada de uma memória distante e que repentinamente habita aquele corpo. Após proferir as primeiras palavras, Vera Mantero repousa novamente na sua dança-espasmo, como se delas não tivesse recordação. No caso das palavras da canção, elas são praticamente imperceptíveis, vociferadas gota a gota.

²⁷⁷ Delfim Sardo, op. cit, p. 395

um estudo exaustivo de modo a confirmar se, efectivamente, esse confronto entre corporalidades se concretiza *sempre*.

Em *Comer o Coração*, este confronto, reenvia para algo que é da ordem de um corpo efectivo - o de Vera Mantero. Ambos esses corpos - o da bailarina e o da estrutura -, confrontam a corporalidade do sujeito em medidas que o colocam face a uma impossibilidade de várias ordens, o tópico que discutiremos no capítulo seguinte.

Longe da alteridade inscreve-se o desenho que habita a pele de Vera Mantero.

Ao suspender o *médium* a duas dimensões - a folha de papel -, o desenho migra para um suporte vivo, transportando a carga das linhas orgânicas desenhadas por Rui Chafes para o corpo de Mantero. Ao desenho é trazido o sopro vivo da voz e o calor de um organismo em movimento. Os traços de formas vegetais pautam a produção de Rui Chafes no campo do desenho, a par da dissecação do corpo e da imagem do seu interior²⁷⁸. O diálogo entre limites - entre o céu impossível e a terra possível - é suspenso na relação instaurada entre corpo e desenho.

O potencial desenho do *avesso do corpo*, é ele mesmo desenhado num *órgão*, contribuindo para que a dialéctica presença/ausência seja superada - não por um desenho que recorra à alteridade de um lugar interior e inacessível -, mas pela sua inscrição no território do possível -, a pele viva de Vera Mantero.

As linhas traçadas na carne, são também elas um contributo para o superar de barreiras entre médiums - um desenho que não trata da potencialidade ou sugestão do corpo - o corpo possível -, mas que migra do papel para a pele de um corpo-vivo e efectivo.

4.3 *Unsaid*, com Orla Barry (2001)

Unsaid (Fig. 16)²⁷⁹, apresentada na Galeria Canvas, e posteriormente numa das salas do Palácio de Queluz, no contexto da exposição *Corpo Impossível*, é uma estrutura em ferro com cerca de dois metros de altura, que apela à noção de albergue - um albergue para outro corpo. Este é um

²⁷⁸ A este respeito, lembremos os desenhos apresentados na exposição *Inferno*, na Galeria Esteves de Oliveira

²⁷⁹ *Unsaid* foi pela primeira vez exibida em 2001, na Galeria Canvas. Mais tarde a obra foi aparentada no contexto da exposição *Corpo Impossível*, que teve lugar no Palácio de Queluz em 2006. Tratou-se de uma exposição que reuniu os trabalhos de Adriana Molder, Noé Sendas, Rui Chafes e Vasco Araújo. Baseámo-nos da documentação disponível sobre a obra, o catálogo publicado em 2001 no contexto da apresentação na Galeria Canvas, e o catálogo publicado em 2006, *Corpo Impossível*, com textos de José Gil e Nuno Crespo, fotografias de Alcino Morais e Laura Casto Caldas. O trabalho em torno da documentação disponível foi completado com uma conversa com Rui Chafes.

trabalho que assim como *Comer o Coração*, resulta de uma parceria, neste caso, entre Rui Chafes e a artista irlandesa, Orla Barry²⁸⁰.

A estrutura apresentada é composta por um lugar, ou assento, que marca igualmente presença em vários trabalhos do escultor²⁸¹, assim como trata da dialéctica interior/exterior²⁸², que como vimos, marca igualmente presença em *Sonho e Morte*, uma ideia que podemos encontrar em obras do período próximo à execução de *Unsaid*, por exemplo, na obra *Cicatriz* (Fig. 52) de 1999²⁸³.

A esfera que ocupa a parte superior da estrutura é também um elemento que marca presença na gramática formal de Rui Chafes - vimos a forma esférica em *Comer o Coração* -, mas ela está também presente em outras propostas do escultor²⁸⁴.

²⁸⁰Orla Barry, artista irlandesa, trabalha com vários *médiums*, entre os quais o vídeo, a performance, o texto e o som. A artista já trabalhou com Rui Chafes em diversas ocasiões. Em 2011, ambos os artistas apresentaram uma exposição em conjunto no Museu Coleção Berardo, intitulada *Five Rings*. A mostra contava com esculturas de ferro e bronze (A série de 278 esculturas de pequena dimensão para serem “guardadas na mão”; desenhos de Rui Chafes; propostas em vídeo de Orla Barry, bem como pedras e serigrafias e desenhos). A peça *Burning in a Forbidden Sea*, de Rui Chafes, com *Filling Egg Shells*, de Orla Barry (Fig. 53) apresenta a junção entre palavra e som que se podia escutar numa das salas da exposição. A escultura em ferro de Rui Chafes era acompanhada de som, resultando numa instalação sonora, ou “escultura sonora”, da qual se escutava um texto recitado por Orla Barry. Criadora de um espaço imersivo, a obra integrava as práticas distintas de ambos fundidas nesta proposta. Mais recentemente, em 2017, ambos colaboraram em *Golden Pocket* (Fig. 54), uma proposta híbrida em torno de uma cortina de cerca de quinze metros, habitada por palavras (Orla Barry). Esta estrutura criava uma espécie de labirinto cujo centro é habitado pela proposta de Rui Chafes, uma escultura em ferro que não se chega a dar a ver, permanecendo essa ambiguidade entre o material e o imaterial deixando apenas o rasto do que de si é possível perceber através e por detrás das cortinas.

²⁸¹Vimos, em relação a *Comer o Coração*, a colocação formal do “assento”, o lugar habitado pelo corpo de Vera Mantero. *Unsaid* apresenta formalmente essa sugestão, ainda que de um modo muito distinto. O lugar disponível formalmente recorre a referências que podemos encontrar no trabalho de Rui Chafes. A ideia de biomórfico, o privilégio por formas curvas, como podemos encontrar em trabalhos de 2002, *O Sangue de Marcel Duchamp* (Fig. 55) - convocando neste caso a ideia de *prótese*. Nestes objectos podemos encontrar a coexistência de um formato curvilíneo nas extremidades, e a abertura de buracos na estrutura em ferro. Esta proposta estabelece um paralelo formal com o lugar proposto na obra *Unsaid*.

²⁸²A escultura de Rui Chafes posiciona-se num território que faz apelo a uma duplicidade de conceitos. Os binómios interior/exterior; armadura/ferida; céu, ascensão/ terra, chão, estão em causa em alguns dos objectos, nos quais se inserem as obras em análise. *Sonho e Morte* convoca as noções de interior e exterior, algo que está igualmente implicado em *Unsaid*. A ideia de ascensão/ terra é tratada na estrutura em ferro de *Comer o Coração*

²⁸³Em *Cicatriz*, podemos observar que o artista apresenta, tal como em *Unsaid*, a junção de dois elementos. Um deles é uma cadeira, sendo que do lugar a ocupar se erguem quatro pernas que sustentam um outro elemento - uma espécie de viseira com uma pequena grelha. A noção de corpo é convocada, o lugar reenvia para a ideia de ocupação por um corpo, sendo que a estrutura superior convoca de alguma maneira a referência à máscara e à cabeça de um corpo.

²⁸⁴A ideia de esfera, presente no trabalho de Rui Chafes como já referimos, é uma referência recorrente que se presta à ideia de ascensão. O que se passa em *Unsaid*, contudo, parece colocar em causa o uso da esfera numa ideia que convoca a ascensão para fazer um movimento oposto - esta é uma esfera cujo movimento ascendente é quebrado pelo facto de ser possível a este corpo penetrar a esfera e o seu interior, aquele que nas obras que colocam a esfera num lugar de ascensão, é uma hipótese inacessível àquele que experimenta a obra (recordemos a já mencionada *Apaga-me os Olhos*, ou o caso de *Comer o Coração*, onde a hipótese de Vera Mantero penetrar as esferas ascendentes não se concretizou). Importa em relação a esta esfera, penetrável pelo sujeito espectador, realçar esse aspecto, a possibilidade de um habitar do seu espaço interior, aquilo que à semelhança de *Sonho e Morte*, implica uma dinâmica que insere os conceitos de interior e exterior. A duplicidade de um dentro e fora, está também implicada em *Unsaid*, a par de um outro aspecto que nos parece de relevo, e que diz respeito à ideia de máscara. A máscara é uma das formas que habitam o universo de propostas de Rui Chafes, notemos a série *Crystal*, de 1966. Uma série de objectos com a forma do crânio humano, compostos por grelhas, no caso particular de *Crystal VII* (Fig. 7), essa grelha protege não só o crânio, mas uma malha posiciona-se também na frente, formando uma espécie de viseira protectora de uma cabeça. A peculiaridade destes objectos comporta em si uma outra duplicidade, algo que se presta também aos trabalhos de Rui Chafes que inscrevem a ideia de prótese ou armadura. Todos habitam na ambiguidade de funcionarem quer como mecanismo que protege, quer como algo que fere. Doris von

Em comparação com os trabalhos vistos anteriormente, a ocupação da escultura é em *Unsaid* uma efectiva possibilidade, ideia que encontramos numa escultura do mesmo ano, *Schattenfeld* (Fig. 56)²⁸⁵.

Falamos de uma obra que requisita a ocupação de um corpo, algo que aponta para o quebrar dos limites entre um espectador contemplativo e passivo, e um espectador numa activa participação no conjunto com a obra. A ocupação do lugar pelo corpo espectador que a estrutura em ferro apresenta, rompe com a utopia purista do modernismo e a separação entre o espectador e a obra de arte investida na perpetuação de um *estado de graça*.

Rompendo com esse paradigma, *Unsaid* é uma obra que requisita o corpo activo e participativo na obra, trazendo igualmente dois outros elementos para a discussão em torno da ideia de contaminação entre *médiuns*.

Unsaid apresenta um lugar - o qual o espectador pode ocupar -, e uma vez nesse interior, um outro interior é revelado - no interior da esfera ascendente, o espectador podia escutar palavras. Falamos de um elemento que activa uma outra componente -, a convocação de dois elementos que pensados em articulação com a escultura, contribuem para o pensamento deste trabalho como algo convocatório de uma transdisciplinaridade já vista em *Comer o Coração*: a acrescentar à presença física do espectador, a linguagem e o som são dois elementos que não limitam esta obra a um discurso apenas em torno da escultura mas que a *abrem*, nesse diálogo.

A palavra e o som contribuem para que no interior daquela estrutura o espectador pudesse escutar um texto, a proposta de Orla Barry²⁸⁶. Através do som, da palavra dita e escutada, a experiência do sujeito que ocupava aquele lugar, permanece implicada numa *duração*, algo que nos conduz à ideia de que existe uma fusão entre corpo, som, palavra e escultura. Essa fusão, ou interpelação, é operada de tal modo que o espectador não consegue operar uma divisão entre aquilo que é seu e aquilo que lhe vem de fora. Há uma unidade que esta obra estabelece, uma unidade que

Drathen, "Thus three aspects of the mask appear in one image: pain and wounding, fear of them, and at the same time, protection of them.", Doris von Drathen, "*Magnetic Fields of Being*", em *Rui Chafes*, Edizioni Charta: Milano, 2007, p. 25. *Unsaid* posiciona-se também na ambiguidade de um lugar que sugere ser habitado, mas que simultaneamente, coloca a questão do seu desabitado, como veremos no último capítulo. Formalmente podemos falar de uma ambiguidade entre um lugar de recolhimento, atendendo à protecção da cabeça e a sua ocupação desse interior esférico, bem como o lugar à disposição de um corpo que é acolhido, mas simultaneamente posicionam-mos no território de uma espécie de máquina de tortura, no diálogo com a força que a violência e o movimento para algo da ordem da ferida, habita as propostas a par das quais *Unsaid* pode ser pensando, e que alinham com a gramática formal implicada nas obras que requisitam elementos da ordem do bélico, como as referidas armaduras ou *instrumentos* de ferir.

²⁸⁵ *Schattenfeld*, do ano de 2001, uma escultura que apresenta um comprimento vertical aberto, o qual podia ser ocupado por um corpo, convoca a dinâmica interior/exterior em causa em *Unsaid*.

²⁸⁶ "O diálogo cedo se revela como um monólogo, palavras que o sujeito diz a si próprio no momento em que é assaltado pela estranheza de ter um corpo, de ter linguagem, de estar vivo.", Nuno Crespo, "*Impossibilidade e Limite*", em *Corpo Impossível*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 38

se opera no interior do sujeito, “Este corpo dentro do corpo, estas palavras dentro de palavras que revelam o pensamento, que é sempre e já palavra (...)”²⁸⁷.

*

Podemos dizer, em relação a *Sonho e Morte e Comer o Coração*, no que respeita à noção de corpo, que em ambos os trabalhos está presente a noção de *interpelação*, ainda que de modos distintos daquela que propõem os textos de Charles Baudelaire, Herberto Helder, ou Maurice Merleau-Ponty, que vimos num momento inicial desta dissertação.

Se com estes autores sublinhámos a ideia de um fazer poético que *incorpora e inscreve* em si o mundo, tornando aquilo que desse contacto em si se efectiva, objecto poético - o *Velho Saltimbanco* tornado poema no cerne da vivência do choque; a *vivência* inscrita no corpo do poeta fruto do contacto com o mundo daquele homem, o mesmo contacto fundado no anonimato que verificámos estar presente no poema que trata do encontro com a *Transeunte*; o poema como resultado de uma indiscernibilidade entre o acto poético e a experiência do mundo, como refere Rosa Maria Martelo em relação à poética de Herberto Helder; ou ainda com Merleau-Ponty, o “corpo-actual” pensado como um modo de habitar o mundo que se furta aos exercícios da filosofia reflexiva, privilegiando a percepção e o corpo como modo de conhecer, ou de criar, como testemunha o caso de Cézanne que pinta com o corpo inteiro, e não apenas com os olhos, deixando-se atravessar pelo mundo, numa atitude que repousa no contacto entre o mundo e aquilo que do mundo o corpo capta para inscrever na pintura. Se com estes autores o corpo é requisitado nessas medidas, sublinhando a noção de interpelação efectiva entre o corpo do sujeito e o mundo, aquilo que Rui Chafes nos apresenta é um corpo que não é sempre da ordem do “efectivo”, do “actual”, retomando as palavras de Delfim Sardo vistas anteriormente - existe um confronto entre a ordem da nossa corporalidade e uma *outra*, que nem sempre está presente. Existe um movimento que não deixa de pensar o corpo, de o interpelar e convocar, mesmo que seja através do fosso da sua ausência, de um vazio.

Em *Sonho e Morte* existe uma interpelação - os elementos que o corpo reconhece nos objectos como partes de si mesmo -, a porta que se apresentam em cada um dos esquifes mas e que no entanto se encontra selada e interdita ao corpo. Em *Comer o Coração* há um corpo efectivo - o de Vera Mantero. A interpelação do sujeito é sustentada pelo facto de existir a sugestão à ocupação do outro lugar que permanece vazio ao lado de Vera Mantero. Ao nível efectivo, o sujeito permanece em

²⁸⁷Nuno Crespo, op. cit, p. 39

Comer o Coração, refém de um “convite” sem possibilidade de efectivar essa ocupação, assim como vemos suceder em *Sonho e Morte* devido ao carácter interdito dos três volumes de ferro.

Veremos que esta estratégia, a de uma presença do sujeito que não é *total* na relação com as obras, marca o ponto decisivo daquilo que está em causa nestes trabalhos, que revelam, apesar das sugestões ao corpo, um nível de intransponibilidade para aquele que se depara com estas formas.

Unsaid, contrastando com as hipóteses dadas por *Sonho e Morte* e *Comer o Coração*, trata da possibilidade de um corpo ocupar *efectivamente* o lugar sugerido pela estrutura em ferro.

A primeira questão em relação a *Unsaid*, prende-se com a consideração de que esta obra - que se apresenta como uma das poucas excepções na produção de Rui Chafes em que existe um corpo efectivo -, contribui para a superação do paradigma do formalismo moderno em torno da obra autónoma, paradigma para o qual o minimalismo começou por dar resposta na década de sessenta, através da exploração da necessidade da obra depender daquele que a experiencia, ultrapassando o dualismo sujeito-objecto através da experiência fenomenológica, como desenvolveu Hal Foster²⁸⁸.

No terreno da argumentação de Michael Fried, revistada no capítulo anterior, estabelecemos um diálogo entre *Unsaid* e o criticismo de Fried em relação à colocação de um espectador numa situação.

Unsaid é uma obra que apresenta o potencial de abertura da escultura “aberta ao mundo”, contrariando a proposta do crítico norte-americano. No lugar de uma obra concretizada para ser meramente vista, “de fora”, coloca-se a noção de *experiência* e criação de uma *situação* que aponta para a ordem de algo que existe para ser efectivamente vivido por um corpo albergado na esturra de ferro proposta por Rui Chafes.

²⁸⁸ Hal Foster responde a críticas que consideram o minimalismo como um movimento idealista empenhado numa redução. Foster argumenta que o minimalismo responde a tais questões por via da experiência fenomenológica, afastada de uma perspectiva idealista encerrada num purismo abstracto. Acrescenta Hal Foster, “Thus, far from idealist, minimalist work complicates the purity of conception with the contingency of perception, of the body in a particular space and time.”, Hal Foster, op. cit, p. 40. Importa ainda assim reconhecer que nem todos os problemas ficam resolvidos pelo movimento crítico ao formalismo que surgiu na década de sessenta no contexto norte-americano por via do minimalismo. No mesmo texto, Hal Foster refere-se às insuficiências do movimento no que à questão do *contexto* respeita. “Yet, a problem emerges here too, for minimalism considers perception in phenomenological terms, as somehow before or outside history, language, sexuality, and power. In other words, it does not regard the subject as a sexed body positioned in a symbolic order any more than it regards the gallery or the museum as an ideological apparatus.”, Hal Foster, op. cit, p. 43. “For if minimalism does initiate a critique of the subject, it does so in abstract terms, as subsequent art and art theory develop this critique, they also come to question minimalism (this is especially true of some feminist art).”, Hal Foster, op. cit, p. 44. Se o minimalismo abre a obra ao *contexto* - espaço, tempo e corpo daquele que percebe as obras - a consideração do “corpo” enquanto “sujeito”, permanece adormecida nesse movimento crítico. Douglas Crimp, em *On the Museum's Ruins* acusa a abstracção minimalista de ser uma outra forma de formalismo. De acordo com o autor, o minimalismo empenhou-se em abrir a obra a um contexto que ainda assim, é tratado numa base que encara a obra como “centro”, e o sujeito como um elemento periférico e anónimo, interpelado enquanto “corpo”, mas não enquanto “sujeito” integrado numa ordem simbólica muito mais ampla que o espaço de museu ou galeria. Ver Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass : The MIT Press, 1993

Unsaid coloca igualmente em diálogo médiums distintos, cuja imbricação nos permite abordar a noção de transdisciplinaridade - o som, a linguagem, a estrutura em ferro apresentada por Rui Chafes, e a convocação do corpo que habita essa estrutura coexistem na mesma obra.

Em *Unsaid*, no interior da estrutura proposta por Rui Chafes existe a possibilidade de o espectador escutar palavras, ditas por Orla Barry. Neste ponto, importa que nos detenhamos sobre as considerações sobre a especificidade do som em *Unsaid*, colocando-se a relevância do debate entre a diferença implicada entre os sentidos da visão e da audição.

Em *Unsaid* o espectador podia escutar palavras, as de Orla Barry. Se a visão delimita os objectos no espaço, no caso da audição, essa delimitação não existe uma vez que o som opera através do tempo. O som apresenta a especificidade de não ser delimitado em relação ao corpo, sendo qualquer coisa que não se separa do corpo do que escuta. O som desdobra-se em vibrações que habitam simultaneamente o dentro e fora do corpo, sem pedir ao segundo permissão²⁸⁹.

A duplicidade interior/exterior, para o caso de *Sonho e Morte*, e a duplicidade da altitude inatingível - o céu -, e a possibilidade efectiva do chão - a terra -, em *Comer o Coração*, no que à duplicidade respeita, atendendo agora a *Unsaid*, resulta na constatação de que a dinâmica dúplice é quebrada.

Em *Unsaid* um corpo efectivo ocupa o lugar da escultura, abolindo a ideia de uma interpelação que não se consuma na totalidade, como vemos nas outras duas propostas. De igual modo, devido à presença do som, constata-se a existência de uma dupla ocupação e criação de um segundo espaço interno - o som que vem de fora para dentro de um sujeito que encontra no corpo um lugar de habitação. Um interior situado no lugar íntimo da consciência do sujeito, sem que por isso os limites entre exterior/interior sejam discerníveis nesse lugar de intimidade que perfura os limites da pele e do corpo.

A palavra escutada confunde-se com o fluxo de pensar do próprio sujeito, criando uma indiscernibilidade entre ambos - entre o que habita *fora* e o que reside *dentro*. A este respeito, escreve José Gil:

²⁸⁹ Lembremos a este respeito o que escreve Kant acerca da música, na 3ª Crítica, quando se refere à falta de urbanidade que qualifica a música, e como a música, ao contrário das outras artes, é uma ameaça à liberdade. “§53 Além disso (a) é inerente à música uma certa falta de urbanidade, pelo facto que principalmente de acordo com a natureza dos instrumentos ela estende a sua influência além do que dela se pretende (à vizinhança) e assim como que se impõe, por conseguinte causa dano à liberdade de outros, estranhos à sociedade musical; as artes que falam aos olhos não fazem isto, enquanto se pode apenas desviá-los quando não se quer aceitar a sua influência. Quase o mesmo se passa com fruição de uma fragrância que se propaga amplamente. Aquele que tira do bolso o seu perfumado lenço de assoar trata a todos em seu redor contrariamente à vontade deles e coage-os; por isso também já está fora de moda.”, Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 3ª Ed., Trad., António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2017, p. 251

“Ao fim de alguns minutos já não se ouve, como vindo de fora, de um outro, o marulhar das palavras, antes parece emanar agora do próprio fluxo de pensamento: ouço-me pensar. Nesta autocoicidência do corpo consigo mesmo realiza-se o limite último - como o viu Husserl - da interioridade do ego cogito, desaparecendo toda a vida empírica do corpo.”²⁹⁰

Retomando a argumentação de Michael Fried, no que respeita aos limites da obra e à sua ausência, no caso particular da experiência de Tony Smith no New Jersey Turpike, podemos avançar com a leitura, para a presença do som em *Unsaid*, de que esses mesmos limites não se estabelecem devido à natureza temporal do som.

Os limites entre aquilo que é o sujeito e o que é a obra são diluídos devido às qualidades do som, o seu alojamento no tempo, que é o mesmo tempo da consciência dos sujeitos. O som inscreve-se no interior dos corpos sem que haja uma medida, um início e um fim daquilo que é obra e daquilo que é sujeito. Ao percorrer o tempo no qual o espectador habita - em simultâneo - o som e a consciência partilham o mesmo lugar, o mesmo tempo. A coexistência do tempo da obra com o tempo da vivência dos sujeitos, é também aquilo que permanece implicado nas propostas que ao longo do século XX procuraram a entrada da esfera do “real” no domínio da obra de arte, abrindo-a ao mundo.

Devido à presença do som, podemos dizer que a interpelação em *Unsaid* sucede a um nível que atravessa o corpo para se depositar num nível outro - o fluxo do pensar. Esta ideia retoma o que vimos estar em causa no texto de Baudelaire, *O Velho Saltimbanco*.

Se a vivência do *choque* no encontro entre o poeta e esta figura lhe atravessa a pele para se situar num lugar de maior intimidade - o interior de si - na atitude de comoção que contagia o poeta, recordando as lágrimas que quase lhe correm do rosto -, notamos que esta corporalidade, da ordem interior, habita esta proposta de Chafes e Orla Barry. Por outro lado, com o conto de Herberto Helder vimos de que forma o corpo é ferido no mundo, em medidas que partilham afinidade com o “corpo actual” na teorização de Merleau-Ponty. *Unsaid* apresenta-nos a co-habitação destes dois tipos de corporalidade - uma que habita no interior da consciência do próprio sujeito, quebrando a opacidade da carne, e outra no exterior, no corpo que habita o lugar da escultura. Ambas as hipóteses são costuradas com a presença efectiva do corpo do sujeito na obra.

O posicionamento de *Unsaid* nesta discussão, em conjunto com as outras duas obras analisadas, pode ser pensado enquanto potencial *resposta* aos problemas que nos dois casos anteriores, optam pelo território da ausência - as dinâmicas de interior e exterior em *Sonho e Morte* impossibilitam o corpo espectador de ocupar a obra; a impossibilidade de ascender em *Comer o*

²⁹⁰ José Gil, «Presenças Virtuais», em, *Corpo Impossível*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p. 27

Coração, revela o contraste entre a presença do corpo de Vera Mantero e o vazio deixado ao seu lado. Ambos os casos encontram em *Unsaid* respostas - o sujeito tem a experiência da *interioridade* que não atinge em *Sonho e Morte*²⁹¹, sendo-lhe permitido o efectivo contacto com a obra ao ser acolhido pela estrutura em ferro, hipótese que em *Comer o Coração* permanecia acessível apenas ao corpo de Vera Mantero.

Unsaid realiza um exercício de *abertura* que se consuma em dois níveis: o primeiro nível prende-se com a ocupação da escultura por parte do corpo do sujeito espectador, e o segundo nível com a presença da obra no interior do próprio sujeito - o elo que perfaz a total indivisibilidade entre obra e corporalidade, que atravessa a carne para se situar na consciência. O espectador que nas duas primeiras obras estava condenado ao fora, é duplamente interpelado em *Unsaid*.

²⁹¹ Esta ideia é dada não só ao nível do “corpo actual”, que experimenta e integra o lugar sugerido pela estrutura em ferro. Esse interior é atingido duplamente pois também a esfera que se encontra acoplada a esta estrutura abre a possibilidade ao sujeito de a penetrar. O interior sucede duplamente, algo que em *Sonho e Morte* permanece impedido.

5. Corpo, Experiência e Impossibilidade em Rui Chafes

“O ficar aquém parece ser o destino de qualquer obra de arte: fica sempre algo por dizer, por mostrar, por desvelar. Esta coroa de espinhos e de glória do trabalho artístico talvez constitua simultaneamente a sua condição de possibilidade: trata-se da ideia de incompletude transformada em princípio ou origem do impulso de dar forma.”²⁹²

Iremos neste último capítulo ocupar-nos em especificar e pensar a experiência que está em causa para o corpo do sujeito espectador no contacto com os três objectos em análise, reflectindo sobre a experiência que possui este sujeito, e sobre como a podemos qualificar, algo que visa dar resposta à segunda pergunta que colocámos com este trabalho: *que especificidades estão em causa nestes três trabalhos que colocam em causa a noção de unidade da experiência do sujeito espectador no confronto com estes objectos?*

Iremos analisar os três casos sequencialmente e, simultaneamente, traçar um diálogo entre os trabalhos, na convicção de que esse diálogo contribui para aprofundar a questão do estatuto da experiência que o sujeito espectador possui destas obras.

Cripta Sem Corpo

Os corpos em *Sonho e Morte* são agentes activos.

No entanto, vimos que existem aspectos neste trabalho que estão distantes da teorização do corpo imbricado numa situação, no sentido para o qual reenvia a teorização de Merleau-Ponty com o “corpo-actual”, e no modo como o corpo é tratado por artistas que na segunda metade do século XX pensam um corpo *vivo* para a escultura, como vimos através da incursão feita pelos debates em torno da escultura norte-americana no terceiro capítulo.

Robert Morris, em *Notes on Sculpture*, escreve sobre a ideia de um sujeito envolvido na percepção de formas unitárias e o processo implicado na criação da *Gestalt*. Tal situação implicaria a unidade formal e cromática, como escreve Morris, algo que trabalhasse no sentido oposto do *detalhe* e das *partes* de modo a estabelecer uma experiência que fosse a favor da unificação perceptiva, no caso das formas regulares. Ainda no texto de 1965, «*Specific Objects*», Donald Judd defende

²⁹² Nuno Crespo, op. cit, p. 34

igualmente a importância de um trabalho que pudesse ser visto de uma vez só, sublinhando a unidade respeitante a uma relação entre “todo” e “partes”.

Aquilo que Rui Chafes propõe com estes objectos, passa, por um lado, pela convocação de variáveis pensadas pelo minimalismo, nomeadamente o objecto que age no espaço instaurando a noção de *site-specificity*, o trabalho em torno de formas objectivas, geometrizadas e racionais. A escultura existe no confronto com um espaço que se desliga do contexto fechado e neutro do *white cube* para se inscrever no espaço público. Partindo dos detalhes implicados nas esculturas, importa também compreender que esses elementos reenviam para conceitos e formas do *mundo* - aquilo que potencia que estas unidades não sejam sobre si mesmas.

Esses elementos requisitam um corpo que participa de um potencial reconhecimento de si mesmo nas formas apresentadas. Formalmente estes objectos apresentam portas que reenviam para a consciência de um corpo humano a que a potencial “entrada”, feita à escala humana, responde.

Aquilo que as *Gestalts* de Morris nos mostram, é um sujeito que numa situação apreende a *totalidade* dos objectos. A imagem que o espectador tem deles, varia mediante o ponto de vista e o diálogo que esse ponto de vista estabelece com as variáveis espaciais e de iluminação. O espectador possui a experiência dessas formas enquanto algo a que lhe é possível aceder, enquanto algo que em si é *inscrito*.

Seria possível possuir uma experiência *completa* daquelas formas - nos termos de uma unidade -, e é sob este eixo que reside o propósito dos poliedros regulares que contribuem para a formulação da noção de “imbricação total”. Neste caso, o sujeito é *com* a obra, fruto dessa experiência no espaço e no tempo, acedendo a uma unidade que se aproxima da fenomenologia de Merleau-Ponty quando pensa uma não divisão entre o sujeito e o mundo.

Sonho e Morte, pelo contrário, não nos revela uma possibilidade de completude, mas sim a *impossibilidade* da experiência do sujeito ser completa, ou uma, com a obra.

Se na dimensão fenomenológica, voltando à proposta de Morris, a apreensão da totalidade da forma pelo movimento do corpo espectador em torno dos objectos é aquilo que lhe permite possuir uma experiência completa, que repousa nessa apreensão de uma totalidade, o espectador de *Sonho e Morte* encontra-se longe uma *totalidade* devido ao facto de estar condenado a habitar um “fora”. Existe o vislumbre de “dentro”, um espaço interior, mas este permanece inacessível ao sujeito. A porta, que reenvia a uma dimensão corporalizante, encontra-se selada, impedindo o sujeito de completar essa sugestão formal dada pela obra. O seu acesso é negado, e o sujeito permanece circunscrito ao “fora”.

Na impossibilidade de habitar o interior destes objectos, o espectador fica com aquilo que lhe é possível - o interdito -, a barreira.

É a co-habitação entre o estatuto público e privado de *Sonho e Morte*, que diferencia a experiência total e imersiva dos poliedros de Morris, das esculturas de Chafes. A experiência possível que o espectador obtém destes trabalhos é a da apresentação de um convite ao corpo - o sujeito reconhece-se nas formas apresentadas -, aquilo que Delfim Sardo referiu em torno da apresentação de formas que remetem a um corpo, mas que no plano efectivo, permanecem no plano da *sugestão*.

A porta selada não permite ao corpo penetrar o lugar interior destes objectos, não é possível ao sujeito desvelar estes objetos - o sujeito está sentenciado a ficar do lado de fora, impossibilitado de completar essa experiência, que assim, jaz no terreno da incompletude. O acolhimento do corpo é negado, a experiência que o sujeito possui da obra é a do acesso a uma barreira - o impossível instaura-se.

A impossibilidade de ascender, a impossibilidade de acolher

No encontro com *Comer o Coração*, o espectador era confrontado com uma estrutura com uma altitude para si impossível de atingir. Como vimos anteriormente, a estrutura em ferro tem acoplados a si dois lugares que se encontram a seis metros de altitude.

Um desses lugares está ocupado pelo corpo vivo de Vera Mantero - e o silêncio dos esquifes é quebrado a favor de um movimento que anula a morte para instaurar a vida em sonhos de ascensão. Mas existe um *outro*, e esse lugar, permanece vazio.

A ideia do vazio que faz par com o corpo de Vera Mantero, quebra a noção de simetria implicada na estrutura em ferro. A força dúplice da estrutura, vivificada por um corpo, é abalada por um espaço negativo. É na reflexão em torno desse vazio que *assenta* o lugar do espectador em *Comer o Coração*.

Tal como *Sonho e Morte*, *Comer o Coração* trata da presença de elementos com os quais o sujeito relaciona o seu próprio corpo, neste caso, o lugar que se encontra por ocupar e que comunica com a possibilidade de ser ocupado.

A dinâmica interior/exterior, convocada em *Sonho e Morte*, é em *Comer o Coração*, paralelamente implicada sob a dinâmica da dialéctica presença/ ausência.

O espectador não consegue fazer-se presente, estar ao lado de Vera Mantero. A incompletude instala-se aquando do confronto dos sujeitos com um organismo que assume o paradoxal motivo de

apelo e desapelo à presença do seu corpo na estrutura. A experiência que o sujeito possui é da ordem da impossibilidade - a de aceder àquele lugar em ascensão.

A ideia de incompletude, e do acesso negado ao sujeito na ocupação daquele lugar de modo a completar a simetria da obra, é também sugerida pela linguagem do corpo híbrido e animado de Vera Mantero - os sons, os gestos produzidas por este corpo não fornecem ao sujeito uma experiência una, mas “dilacerada” -, como escreve Nuno Crespo: “A instrumentalização que Vera Mantero faz da voz é assumida como tentativa de recuperação de uma linguagem perdida: mas o elemento irremediavelmente perdido não é só a palavra com sentido, o próprio corpo surge enquanto entidade destituída, dilacerada, esburacada.”²⁹³.

A mensagem transmitida por aquele corpo abre-se a um exercício de comunicabilidade negativa - não há um *sentido* que chegue ao espectador de modo a que consiga responder, ou acolher devidamente aquele corpo.

O vazio torna-se duplo: quer ao nível da impossibilidade física de ocupar e completar o vazio espacial, quer do ponto de vista deste não-discurso, gerador de um desencontro.

“O vazio do lugar ao lado reclama um outro corpo e esse apelo relança a consciência dos limites do corpo encontrado e do nosso próprio corpo. Falta o outro lado. Continua a faltar um corpo. Continuamos a não conseguir chegar ao outro lado. Há quem fale em problemas de comunicação. O que há é isso: que falta, o corpo em falta.”²⁹⁴

A obra revela-se numa impossibilidade de plenitude. Resta ao sujeito espectador a contemplação da sua experiência de incompletude, acolhendo a barreira que o torna inapto a ascender - habitar a ferida, ou *Comer o Coração*.

Uma possibilidade de retirada

Tanto em *Sonho e Morte* como em *Comer o Coração*, a experiência oferecida ao sujeito espectador é a do confronto com a impossibilidade de uma experiência desses trabalhos no sentido de uma *plenitude*, ou *completude*.

²⁹³ Nuno Crespo, Op. cit, p. 39

²⁹⁴ Alexandre Melo, Op. cit. p. 26

Unsaid é uma obra que apresenta um ponto que difere dessas duas propostas.

Existe em *Unsaid* a efectiva presença e habitação da obra pelo corpo do sujeito espectador. Não está em causa neste trabalho a *sugestão* de um corpo na escultura, como vimos estar implicado nos dois trabalhos anteriores através da inscrição do detalhe e de elementos que reconduzem o sujeito a pensar o seu próprio corpo. Em *Unsaid* essas *sugestões* concretizam-se, e deste ponto de vista, diríamos que *Unsaid* em diálogo com as duas outras obras, apresenta a excepção que concede ao sujeito a hipótese de uma experiência una e completa - o seu corpo habita e é acolhido pela escultura.

Ao ocupar o lugar da escultura, contudo, existe um elemento na obra que levanta questões. Se nos trabalhos vistos anteriormente a barreira que se colocava entre a unidade da experiência do sujeito e a obra impedia o acesso ao seu interior ou à sua ocupação, *Unsaid*, ainda que possibilitando a completude a nível do corpo, apresenta uma *barreira* ao sujeito dada pelo elemento sonoro da obra - o texto recitado por Orla Barry.

“Estou aqui. Entro na tua cabeça. Encorajo-te a ficar.

A minha voz chama-te a descansar.

Somo-nos estranhos, mas tu conheces esta voz.

Toda a gente conhece esta voz, é a voz para lá da razão.

De facto é a tua própria voz. Sentas-te dentro da tua própria cabeça.

Eu estou apenas aqui influenciando os teus pensamentos.

E estamos sós! E estou só!

E estás só! E é tudo um.

Quem se importa!”²⁹⁵

Existe uma voz que interpela o sujeito que ocupa o lugar da escultura.

Essa voz não possui um corpo, “Sou uma voz. Nada senão uma voz livre”²⁹⁶. Devido à interpelação produzida pelo discurso, essa voz cria uma situação - ela acolhe o sujeito num lugar

²⁹⁵ *Unsaid*, texto de Orla Barry, em *Corpo Impossível*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 88

²⁹⁶ *Unsaid*, texto de Orla Barry, idem, ibidem, p. 89

particular e íntimo - a esfera do seu próprio pensar - “E agora estamos aqui, tu e eu, neste lugar escuro/ Eu rodeio-te. Envolve-te, por um momento”²⁹⁷.

Esta voz exerce um poder sobre o sujeito, uma vez que habita no recôndito lugar do seu próprio pensamento. Esta é uma voz que se assume como invasora desse espaço íntimo, também ela assumindo que o sujeito está no interior dela própria “Estás dento da minha cabeça e não consigo tirar-te de lá”²⁹⁸, ou “Quem está no meu espaço? Quem és tu? / Não é contigo que estou a falar ? Estás a ouvir? Estás a ouvir?”²⁹⁹.

O corpo que nos objectos anteriores se colocava numa posição em que a experiência se assume como incompleta, negando a plenitude da experiência dos sujeitos no contacto com a obra, encontra-se em *Unsaid* numa situação em que a experiência deste objecto não só se revela efectiva na medida da ocupação do espaço interior do objecto, como atravessa um território que se estende para lá do perfurar da carne - há um habitar num espaço profundo -, o da própria consciência do sujeito. *Unsaid* apresenta a hipótese que é impossível nos dois outros casos - há uma interpenetração entre obra e sujeito que resulta na fusão profunda de ambos.

Como vimos, não existe divisão em *Unsaid* - quer no plano físico, quer no plano da consciência do sujeito, ambos coexistem, no mesmo tempo e no mesmo espaço. Há um corpo que ocupa mas que simultaneamente é ocupado, e o espaço interior revela-se duplamente - o interior da estrutura em ferro e o interior da própria consciência do sujeito, ocupada pela voz que considera este corpo um ocupante de si.

Aquilo que habita o sujeito é a linguagem, algo que Nunca Crespo nota que realiza o efeito de mostrar ao sujeito a sua condição humana, a de possuir um corpo “O diálogo cedo se revela como monólogo, palavras que o sujeito diz a si próprio no momento em que é assaltado pela estranheza de ter um corpo, de ter linguagem, de estar vivo.”³⁰⁰.

O que qualifica a presença da linguagem é, contudo, um aspecto que oferece à experiência que o sujeito tem da obra, a noção de *repulsa*, aquilo que Nuno Crespo considera ser a força que a linguagem nesta obra tem - “Este poder da linguagem torna-se visível enquanto resistência, como se fosse uma força de repulsão e não de atracção.”³⁰¹. Este aspecto é consolidado por algo que Alexandre Melo classifica de uma força desconfortável: “Em vez do fechamento, a peça, solidamente implantada no chão, abre-se para que o visitante se sente no seu interior. Desconfortável, encerrado num espaço

²⁹⁷ *Unsaid*, texto de Orla Barry, idem, ibidem, p. 87

²⁹⁸ *Unsaid*, texto de Orla Barry, idem, ibidem, p. 88

²⁹⁹ *Unsaid*, texto de Orla Barry, idem, ibidem, p. 89

³⁰⁰ Nuno Crespo, Op.cit, p. 38

³⁰¹ Nuno Crespo, Op.cit, p. 38

diminuto, com a cabeça bloqueada por um capacete ouve uma voz que o interpela e recita um texto íntimo.”³⁰²

O desconforto de estar cingido a um espaço confinado no plano físico, aliado a uma ocupação do espaço consciente do sujeito pela força da linguagem, constrói a noção de *repulsa* no corpo do sujeito espectador.

Um corpo cujo plano físico se desvanece para dar lugar a um corpo consciente - sendo que no retomo ao *seu* corpo -, o sujeito decide abandonar a obra.

A não permanência do sujeito na obra - com a obra -, é o elemento paradoxal.

Se em *Sonho e Morte* e *Comer o Coração* ao sujeito não está acessível o acolhimento e acesso à “totalidade” da obra, *Unsaid*, num primeiro plano, apresenta essa possibilidade, mas posteriormente essa hipótese é posta em causa devido ao nível de intimidade gerada e à total diluição de limites entre sujeito e obra. Gera-se a impossibilidade de permanecer.

³⁰² Alexandre Melo, Op. cit, p. 21

Considerações Finais

“A urgência da contradição mostra uma crise demasiado manifesta da cultura. A contradição conduz à linguagem sobrecarregada, alusiva, recorrente, descontínua e permanentemente incompleta.”³⁰³

“Se nos fosse possível imaginar, enfim, a dissonância feita criatura humana - e o que é o homem senão isso?”³⁰⁴

Procurámos com este trabalho, dar resposta a duas questões que apresentaram a nossa tentativa em propor uma leitura para o trabalho de Rui Chafes que colmatasse a brecha que acreditamos existir no tratamento crítico e historiográfico da sua obra.

De modo a responder a tal problema, colocámos uma primeira questão - *podemos pensar estes objectos como uma potencial resposta às questões colocadas pelo formalismo moderno, atendendo à sua superação?*

Esta foi uma questão que partiu do olhar e da atenção prestada aos problemas implicados nas três obras escolhidas - *Sonho e Morte*, *Comer o Coração* e *Unsaid*, e pertinência por lhe dar resposta, residiu no facto de que esse exercício implicaria um leque de referências e a convocação de um contexto histórico que se apresenta como alternativo à constelação de autores do Romantismo Alemão com os quais o trabalho do artista é normalmente confrontado.

As noções “corpo” e “experiência” ecoaram nas três obras, e ambas foram uma via de entrada para pensar a dilatação da categoria *escultura* que acreditámos estar problematizada nos três trabalhos. Este foi um problema que nos interessou pensar, e que se articula com a noção de *superação* das categorias artísticas fechadas e diferenciadas entre si, sustentadas pelo formalismo moderno.

Em termos teóricos, metodológicos e estruturais, este trabalho apresentou a hipótese do diálogo entre campos - o mesmo assunto que nos importou pensar nos três trabalhos analisados, e assim, para responder à primeira pergunta, trabalhámos as noções de “corpo” e “experiência” com recurso à poesia de Charles Baudelaire e de Herberto Helder, e à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

³⁰³ Herberto Helder, (*vulcões*), em *Photomaton & Vox*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 120

³⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Trad., Álvaro Ribeiro, Lisboa: Ed Guimarães, p. 178

Partindo dos textos de Walter Benjamin e da sua leitura da crise de valores na Modernidade alimentada pela pobreza de “experiência” que dá lugar à “vivência” desenraizadora dos sujeitos, procurámos posicionar o *corpo* nessa constelação, partindo para o modo como o mesmo pode ser pensado à luz da poética de Charles Baudelaire, nascida no contexto da crise apontada por Benjamin.

O corpo de Baudelaire, e a sua consideração no íntimo da esfera da comoção, propiciada pelo *choque*, interessou-nos por operar um ímpeto de resistência à modalidade de experiência vazia vista por Benjamin. Na mesma medida, importou-nos a dialéctica interior / exterior que começa a ser delineada na análise da não opacidade dos poemas de Baudelaire, e que se estende a Herberto Helder. Essa duplicidade, por seu turno, é um dos eixos explorados nas obras analisadas, em particular em *Sonho e Morte* e *Unsaid* - a existência de um *interior* e *exterior* em relação ao qual se coloca um corpo.

Com Herberto Helder, operámos o movimento de sair do *interior*, para habitar o *exterior* - concretizando a ponte entre o corpo *baudelariano* e a noção de *carne*, que tem lugar na poesia de Helder e que surge, posteriormente, na teorização que apresentámos de Maurice Merleau-Ponty.

O “corpo-actual” é a definição que sublinha o carácter efectivo do corpo, a mesma que quisemos trazer para a discussão das obras. A ideia de um corpo que não se divide do mundo, ao contrário dos esquemas cartesianos, é uma ideia a sublinhar deste trabalho e que a análise que Merleau-Ponty fez da pintura de Cézanne, procurou igualmente sustentar.

Em *Unsaid* dá-se a ocupação da escultura pelo corpo do espectador em medidas que concretizam a ideia de *interpelação*, e de não divisão entre o corpo dos sujeitos e o mundo, que vimos estar implicada no contributo destes três autores. A noção de interpelação é crucial quando falamos do debate que a partir da década de sessenta, em particular, no contexto norte-americano, ganha força no território da escultura. Nesse sentido, o foco prestado ao minimalismo neste trabalho, assenta na crença de que à semelhança da posição tomada por Hal Foster no citado «*The Crux of Minimalism*», o minimalismo é um ponto crucial da história da escultura contemporânea por ter dado resposta à crise da hegemonia dos valores da forma que desertavam a importância da efectividade do corpo, do mundo e da experiência real no contacto com a obra de arte. Tendo em conta que optámos pela leitura destes três trabalhos possuindo como eixos de discussão as noções de “corpo” e “experiência”, a reflexão levada a cabo pelos artistas que no contexto norte-americano estavam a trabalhar para uma reorientação de valores focados na “actualidade” e “efectividade” do contexto, e do corpo, pareceu-nos importante de trazer para este diálogo.

O contributo do minimalismo prestou-se a sublinhar aquilo que designámos como a *abertura da escultura ao mundo*, ideia que procurámos pensar em cada uma das obras, sustentando que a noção de “abertura” e “interpelação” se encontra igualmente nos trabalhos de Charles Baudelaire,

Herberto Helder e Merleau-Ponty, que numa perspectiva cumulativa, quisemos preservar ao longo de todo o trabalho.

Em *Sonho e Morte*, os esquifes dispostos no pátio contêm elementos e detalhes que suspendem a noção de forma pura. As formas de *Sonho e Morte* apresentam-se num espaço público, algo que contribui para salientar a ideia de que as obras não são fechadas sobre si mesmas, destinadas a um contexto que privilegia o estatuto privado. O diálogo entre o espaço de exposição e os esquifes negros, é um elemento que contribui para a dinâmica *site-specific* dos três volumes, em tensão com os muros do pátio, sublinhando a fuga à necessidade de pertença a um lugar que a escultura na década de sessenta parece empenada em responder, como diagnostica Rosalind Krauss.

O corpo espectador participa, em *Sonho e Morte*, de uma experiência que activa um reconhecimento de si mesmo, do seu corpo, nas formas apresentadas pelos esquifes negros. Os corpos são activados pelas formas apresentadas nestes objectos, e por isso, também ao nível do corpo, *Sonho e Morte* contribui para a superação da ideia de obra fechada e autónoma. Os esquifes pertencem ao mundo e falam a mesma linguagem dos corpos.

Comer o Coração trata-se de uma obra que vive do cruzamento de disciplinas, o território da escultura e da dança, mas também o do desenho. *Comer o Coração* é uma obra que quebra o confinamento disciplinar ao qual as artes estavam submetidas sob a égide do formalismo moderno. Há um corpo que habita a escultura - um corpo vivo, um organismo -, que suspende a premissa de que a escultura é imóvel e destinada à contemplação.

Se a dança nasce no chão, a escultura também necessitou do chão, e do *lugar*, como sublinha a sua história e tradição na sua ligação ao carácter monumental. *Comer o Coração* contrapõe a horizontalidade terrena do chão com a verticalidade num movimento que instaura uma fuga do chão através da ascensão. Se a escultura sob a égide do monumento necessita do chão como condição que lhe atribui um sentido alojado na dinâmica *lugar-símbolo*, a fuga a esse lugar, e a hipótese de ascensão dada por *Comer o Coração*, coloca o centro da estrutura em ferro, fora do chão.

Do ponto de vista do corpo espectador e da sua experiência, o corpo de Mantero, executa o mecanismo encontrado também em *Sonho e Morte* - há um reconhecimento de uma potencialidade - a de um corpo ocupar o lugar da escultura, pois se em *Sonho e Morte* havia uma porta, em *Comer o Coração* existe um corpo vivo que habita a escultura e um lugar vazio ao lado de Vera Mantero.

Unsaid efectiva a possibilidade de ocupação da escultura por parte do corpo do sujeito espectador. A autonomia e fechamento da obra é quebrada a favor possibilidade de o sujeito *ser/com* a obra.

Não só do ponto de vista do corpo físico a obra contribui para a superação da autonomia, mas a par da ocupação da obra, *Unsaid* apresenta o carácter de duração que abre a potencialidade do tempo - um tempo que é activado pela experiência do espectador na escuta de palavras.

A obra inscreve-se no território de uma transdisciplinaridade que activa campos distintos - a linguagem, o som, a escultura, e o corpo do espectador. Uma obra heterogénea, *Unsaid* requisita tanto o corpo como o tempo, este último de uma ordem particular.

A obra toca o plano da fisicalidade, mas simultaneamente, o da consciência dos sujeitos, devido ao elemento sonoro que perfura a carne. Não havendo limites entre o que está de fora e o que está dentro, obra e sujeito fundem-se, quebrando a separação entre ambos. Este dado alinha com as perspectivas que preservámos dos autores convocados nos dois primeiros capítulos – a opacidade dos corpos é quebrada, o sujeito é perfurado pela obra, como o reconhecimento do *Velho Saltimbanco* por parte do poeta; o corpo exposto às contingências de um lugar incómodo, que é tocado pela obra no real, como o "corpo actual" proposto por Merleau-Ponty.

Podemos dizer que as três propostas alinham com os intuitos de superação do ideal da forma pura e autónoma, empenhando-se na abertura da escultura ao mundo, desfazendo a noção de escultura /obra como sendo uma unidade fechada em si mesma, existindo nesse movimento para “fora”, o envolvimento de outros campos disciplinares e médiuns, por seu turno estimulados pelo ímpeto co-autoral de duas das obras, mas também pelo envolvimento do espaço de apresentação criando dinâmica *site-specific* ou a activação e presença do corpo dos sujeitos espectadores.

Um aspecto a sublinhar, em particular em relação a *Comer o Coração* e *Unsaid*, é que devido à fusão de práticas e médiuns, devido à heterogeneidade de processos implicados nestas propostas, podemos dizer que ambas são menos sobre *escultura* do que *Sonho e Morte* – a única obra executada apenas por Rui Chafes. Nos casos de *Comer o Coração* e *Unsaid*, a *hierarquia* e *divisão* das práticas artísticas não existe – ambas são obras que convergem campos e modos de fazer distintos, ao ponto destas obras serem tanto sobre escultura, como sobre performance ou sobre som e linguagem. Este dado importou-nos pensar porque cremos que contribui para ampliar o espectro do discurso que normalmente é executado em torno obra de Rui Chafes.

A par da noção de *abertura*, importou-nos salientar a especificidade das propostas em análise, atendendo àquilo que não é domesticável pela ideia que identificámos como sendo *a abertura da escultura ao mundo*. Isso conduziu-nos ao tratamento da segunda questão a que nos propusemos responder, explorada no último capítulo - *que especificidades estão em causa nestes três trabalhos que colocam em causa a noção de unidade da experiência do sujeito espectador no confronto com estes objectos?*

O facto de não podermos encaixar absolutamente estas obras na matriz teórica que usámos para dar resposta à primeira questão, resulta numa espécie de contraponto, uma *contradição* no teor do trabalho de Rui Chafes.

Ainda que formalmente *abertas* ao mundo, as três obras oferecem elementos que subvertem esse impulso de abertura, gerando o impulso inverso, com um impacto no *corpo* dos sujeitos - a impossibilidade de o sujeito concretizar o convite para o qual os aspectos formais das esculturas reenviam, revelando assim, a impossibilidade de uma experiência *una e total* das obras.

As três obras abrem-se às noções de *tensão* e de *limite* – a experiência última que os corpos dos sujeitos possuem no contacto com estes objectos. O abismo entre o público e o privado, o acessível e o inacessível, o interior e exterior - o possível e o impossível –, o completo e o incompleto. Ser-se vivo.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História, Destruição da Experiência e Origem da História*, Trad., Henrique Burigo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Livro Sexto*, Lisboa: Moraes, 1962

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art*. New York: E.P. Dutton, 1968

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*, Trad., Fernando Pinto do Amaral, Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____. *As Flores do Mal*, Trad., Maria Gabriela Llansol, Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

_____. *O Meu Coração a Nu*, Trad., João da Costa, Lisboa: Guimarães, 1988.

_____. *O Pintor da Vida Moderna*, Trad., Teresa Cruz, Lisboa: VEGA, 2015

_____. *O Spleen de Paris (Pequenos Poemas em Prosa)*, Trad., Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

_____. *As Passagens de Paris*, Trad., João Barrento, Assírio & Alvim: Lisboa, 2019

_____. *Histórias e Contos*, Trad., Telma Costa, Lisboa: Teorema, 1992.

_____. *Imagens de Pensamento*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed., Trad., Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. *O Anjo da História*, Trad., João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

_____. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Trad., Maria Luz Moita; Maria Amélia Cruz; Manuel Alberto, Lisboa: Relógio D'Água, 1992

BERGER, Maurice. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and The 1960s*, New York: Harper & Row, 1989

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. 1ª ed., Trad., Ernesto Sampaio, Lisboa: Vega, 1993

CALINESCU, Matei. *As Cinco Faces da Modernidade*, 1ª ed., Trad., Jorge Teles de Menezes, Lisboa: VEGA, 1999.

CANTINHO, Maria João. *O Anjo Melancólico. Ensaio Sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*. Coimbra: Angelus Novus, 2002.

CHAFES, Rui. *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa: Documenta, 2014

_____. *Fragments de Novalis* (Selec. Trad.), Lisboa : Assírio & Alvim, 1992

_____. *O Silêncio de...*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005

_____. *Würzburg, Bolton, Landing*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995

CRIMP, Douglas. *On The Museum's Ruins*. Cambridge, Mass. : The MIT Press, 1993

DUCHAMP, Marcel. *Engenheiro do Tempo Perdido. Entrevistas com Pierre Cabanne*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990

DA CÂMARA, José Manuel Bettencourt. *Do espírito do pintor ao olhar do filósofo : Maurice Merleau-Ponty e Paul Cézanne*, Lisboa : Salamandra, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo*. 1ª ed., Trad., Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

FAURE, Élie; **GASQUET**, Joaquin. *Paul Cézanne por Élie Faure seguido de O que ele me disse... por Joachim Gasquet*, 2ª ed., trad. de Aníbal Fernandes, Lisboa: Sistema Solar, 2016

FLORES, Victor. *Minimalismo e Pós-Minimalismo, Forma, Anti-forma e Corpo na Obra de Robert Morris*. Covilhã: Livros LabCom, 2007

FOSTER, Hal; **HUGHES**, Gordon. *Richard Serra*, Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2000

FOSTER, Hal; **KRAUSS**, Rosalind; **BOIS**, Yve-Alain; **BUCHLOH**, Benjamin H. D. *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Washington: Bay Press, 1983

_____. *The Return of The Real*. Cambridge, Mass. / London : The MIT Press, 1996

FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago ; London : University of Chicago Press, 1998

FREUD, Sigmund. *Textos Essenciais da Psicanálise Vol I - O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Trad., Inês Busse, Mem-Martins: Europa América, 1989

GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções, Estética e Metafenomenologia*, 2ª ed., Trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água, 2005

GREENBERG, Clement. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston : Beacon Press, 1965

HARRISON, Charles; **WOOD**, Paul (ed.). *1900-1990: Art in Theory – An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Cambridge: Blackwell Publishers, 1998

HELDER, Herberto. *Os Passos em Volta*, 3ª ed., Lisboa: Editorial Estampa, 1970

HUSSERL, Edmund. *Meditações Cartesianas: Conferências de Paris*, Trad. Pedro M. S. Alves, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010

JONES, Amelia; **WARR**, Tracey (ed.). *The Artist's Body*, London: Phaidon, 2000

JONES, Dafydd. *Dada Culture, Critical Texts on the Avant-Garde*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2006

JUDD, Flavin; **MURRAY**, Caitlin (ed.). *Donald Judd Writings*, New York : Judd Foundation : David Zwirner Books, 2016

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3ª Ed., Trad., António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2017

KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetas e outros escritos*. Trad., José Miranda Justo, Lisboa: Antígona, 2009

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge : The MIT Press, 1981

KWON, Miwon. *One place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass. / London: The MIT Press, 2002

LAUREL, Maria Hermínia Amado. *Itinerários da Modernidade. Paris, espaço e tempo da modernidade poética em Charles Baudelaire*, Coimbra: Minerva Coimbra, 2001.

LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. *El Lissitzky: Life. Letters. Texts*. London / New York: Thames & Hudson, 1992

MARGOLIN, Victor. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy. 1917-1946.* Chicago / London: The University of Chicago Press, 1997

MARX, Karl. *O Capital (Livro 1)*, Trad., J. Teixeira Martins; Vital Moreira, Coimbra: Centelha, 1974

MATOS, Sara Antónia. *Rui Chafes - Sob a pele, Conversas com Sara Antónia Matos*, Lisboa : Documenta, Cadernos do Atelier - Museu Júlio Pomar, 2015

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Fenomenologia da Percepção*, 2a ed., Trad., Carlos Alberto Ribeiro Moura, São Paulo: Martins Fontes, 1999

_____. *O Olho e o Espírito*, Trad., Luis Manuel Bernardo, Lisboa: Vega, 1992

MOFFITT, John F. *Alchemist of the avant-garde, The case of Marcel Duchamp.* Albany: State University of New York Press, 2003

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

_____. *Matérias Sensíveis*, Lisboa: Relógio D'Água, 1999

_____. *Semear na Neve*, Lisboa: Relógio D'Água, 1999

MORAN, Dermot. *Introduction to Phenomenology*, London and New York: Routledge, 2000

MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris.* Cambridge Mass. ; London, England : The MIT Press, 1993

NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*, Lisboa: Ed Guimarães

_____. *Assim Falava Zaratustra*. Trad., Alfredo Margarido, Babel: Lisboa, 2019

_____. *Considerações Intempestivas*, Trad., Lemos de Azevedo, Portugal: Ed. Presença / Brasil: Martins Fontes, 1976

O'BRIAN, John. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Chicago / London : University of Chicago Press, 1988-1995

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. *Rui Chafes, A Doce Flor da Desordem*. Lisboa: Caminho, 2006

RAMOS ROSA, António. *Poesia, Liberdade Livre*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1962.

REBELO, Marco Alexandre. *O espaço sem volta: do spleen de Baudelaire aos passos de Herberto Helder*, Lisboa: Edições Vendaval, 2008

RICHTER, Hans. *Dada: Art and Anti-art*, Trad., David Britt, London: Thames and Hudson, 1997

RIEGEL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos, A Sua Essência e Origem*, Trad., Werner Rothschild Davidsohn e Anac Falbel, São Paulo: Perspectiva, 2014,

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 2a ed., Trad., Fernando Guerreiro, Lisboa: Estampa, 2001

_____. *Pensadores: Jean Jacques Rousseau*, Trad., Lourdes Santos Machado, São Paulo: Abril Cultural, 1973

SANTOS, David. *Marcel Duchamp e o Readymade - une sorte de rendez-vous*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007

SARDO, Delfim. *A Visão em Apneia: Escritos sobre artistas*. Lisboa: Babel, 2011

SELZ, Peter; **STILES**, Kristine (ed.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist's Writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996

SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. Trad., Sérgio Marques dos Reis, em, *O Fenómeno Urbano*, 2a ed., org. de Otávio Guilherme Velho, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1993.

TOADVINE, Ted; **LAWLOR**, Leonard. *The Merleau-Ponty Reader*, Illinois: Northwestern University Press Evanston, 2007

VON DRATHEN, Doris. *Rui Chafes*. Milão: Charta, 2007

_____. *Unborn: Rui Chafes*. Bial, 2017

WEYERGRAF-SERRA, Clara (ed.); **BUSKIRK**, Martha. *The Destruction of Tilted Art: Documents*, Cambridge, Mass.; London : The MIT Press, 1991

Artigos em Periódicos

CANTINHO, Maria João, «*A Teia de Penélope e o Anel da Tradição: Cultura e Rememoração na obra de Walter Benjamin*», em *Philosophica*, Nº 46 (Novembro), Lisboa, Departamento de Filosofia & Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015, p. 79-95. [Em linha] [Cons. 20. 11. 2019] <URL:

<https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25607/1/Maria%20Joao%20Cantinho%2079-95.pdf>>.

CANTINHO, Maria João, «*Rui Chafes - Do sagrado na arte*», em *Revista Caliban*, Abril, 2017. [Em linha] [Cons. 17. 06. 2020] <URL: <https://revistacaliban.net/chafesrui-chafes-pedra-luz-e-vento-aede10669f3a>>.

DICKERMAN, Leah, «*Dada Gambits*», em *October*, Vol. 105, (Summer), Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 3–12 . [Em linha] [Cons. 25. 11. 2020] <URL : <https://www.jstor.org/stable/3397679>>.

DA SILVA, Adriana Maria, «*A visão dos gestos: corpo, arte e conhecimento em O Olho e o Espírito de Merleau-Ponty*», *Revista En_Fil - Encontros com a Filosofia*, Nº 5, (Junho), (*Dossiê Modernidade e Pós-modernidade*), Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Filosofia Política e Educação da Universidade Federal Fluminense, 2015, p. 76 - 88. [Em linha] [Cons. 10. 08. 2019] <URL : <https://periodicos.uff.br/enfil/article/view/44308/25284>>.

DE LIMA, João Tiago Pedroso, «*Maurice Merleau-Ponty, Paul Cézanne e o problema da essência da pintura*», *Revista Filosófica de Coimbra*, Vol. 7, Nº 13, Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, p. 149 - 161. [Em linha] [Cons. 16. 05. 2019] <URL: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/maurice_merleau_ponty_paul_c%C3%A9zanne_e_o_problema_da_ess%C3%Aancia_da_pintura>.

GREENBERG, Clement, «*Towards a Newer Laocoon*», em *Partisan Review*, Vol. 7, Nº 4, (Julho-Agosto), 1940, pp. 296 - 310. [Em linha] [Cons. 15. 04. 2021] <URL : <http://www.bu.edu/partisanreview/books/PR1940V7N4/HTML/files/assets/basic-html/index.html#296>>.

KRAUSS, Rosalind, *Sculpture in the Expanded Field*, *October*, Vol. 8 (Spring), Cambridge: MIT Press, 1979, pp. 31– 44. [Em linha] [Cons. 13. 03. 2019] <URL : <https://www.jstor.org/stable/778224>>.

LEAL, Miguel, «*O Modelo Extra escultural*», em *Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, Nº1 (Junho), Guimarães: Escola Superior Artística do Porto, 2000. [Em linha] [Cons. 22. 03. 2019] <URL: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/62499/2/46554.pdf>>.

MARTELO, Rosa Maria, «*Corpo, Velocidade e Dissolução (De Herberto Helder a Al Berto)*», em *Cadernos De Literatura Comparada*, Nº 3-4 (Dezembro), (*Corpo e Identidade*), Porto: Instituto de

Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001 p. 42 - 59. [Em linha] [Cons. 18. 06. 2020] <URL : <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/14203/2/05Corpovelocidade000073901.pdf>>.

NUNES, Paulo Simões, «*Objecto, Espaço e Corpo: Judd, Serra e Heizer (Três Poéticas do Espaço)*» em, *Arte teoria*, Nº2, Lisboa: Faculdades de Belas-Artes 2001, pp. 92-105

PERES, Daniel, «*A distância aqui tão perto, um relato*». *RE.VIS.TA*, Nº2, 2011, pp. 32-43

PINTO DOS SANTOS, Mariana, «*Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o paradigma da cópia*» em, *Revista de História da Arte*, Nº 10, Lisboa: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 189 - 209. [Em linha] [Cons. 04. 11. 2020] <URL : https://run.unl.pt/bitstream/10362/16827/1/RHA_10_ART_9_MPSantos.pdf>.

QUINTAIS, Luís, «*Vazio, colapso da forma*», em *Convergência Lusíada*, Nº 35, (Janeiro-Junho), Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2016, p. 64 - 68. [Em linha] [Cons. 27. 04. 2019] <URL: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/41740/1/Vazio%2c%20colapso%20da%20forma.pdf>>.

SERRA, Rui, «*Esferas Suspensas, entrevista a Rui Chafes*», em *Revista: Estúdio, Artistas sobre Outras Obras*, Vol. 5, Nº10 (Julho-Dezembro), (*Deus*), Lisboa: Centro de Estudos e de Investigação em Belas-Artes da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa , 2014, pp. 178-184. [Em linha] [Cons. 27. 10. 2018] <URL: https://issuu.com/fbaul/docs/est_dio10>.

TEKINER, Deniz, *Formalist Art Criticism and the Politics of Meaning*, em *Social Justice*, Vol. 33, Nº2 (104), (*Art, Power, and Social Change*), 2006. [Em linha] [Cons. 03. 11. 2020] <URL : <https://www.jstor.org/stable/29768369>>.

Dissertações Académicas

BRITO ALVES, Ana Margarida. *O Espaço na Criação Artística do Século XX: Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa: FCSH-UNL, 2011

LINO, João, *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Dissertação de Mestrado em Escultura, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013

MAZZOCCHI, Paul. *The Flesh of History: Intersubjectivity, Experience and Utopia in Merleau-Ponty and Benjamin*. Dissertação de Doutoramento no Programa de Graduação em Ciência Política da Universidade de York, Toronto, Ontario, 2016

MURRA, Cristina Maria Mendanha da Costa. *O Conceito de Contemporâneo e as Reflexões sobre Arte e Estética de Rui Chafes*, Dissertação de Mestrado em Filosofia, Lisboa: FCSH-UNL, 2014

QUINTELA, Ana Carolina. *A suspensão do tempo na escultura de Rui Chafes*. Dissertação de Mestrado em Escultura, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2015

RATO, Vanessa. *Rui Chafes: Traços do Antigo na Contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, Lisboa: FCSH-UNL, 2011

SARDO, Delfim. *O Exercício Experimental da Liberdade, Sobrevivência, Protocolo e Suspensão da Descrença: Medium e Transcendentais da Arte Contemporânea*. Dissertação de Doutoramento em Arte Contemporânea, Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2012

Catálogos

A Experiência do Lugar : Arte & Ciência. Porto: Porto 2001

A Vocação do Medo. Lisboa : Galeria Diferença ; Porto : Galeria Atlântica, 1990

Comer o coração: uma obra de Rui Chafes, Vera Mantero / 26a Bienal de São Paulo - Representação portuguesa. Lisboa : Instituto das Artes, 2004

Corpo a Corpo: Rui Chafes, Rui Sanches. Porto: Canvas & Companhia, 1996

Corpo Impossível. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006

Corpo Intermitente. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, 2008

Corpus: Visões do Corpo na Colecção Berardo, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2003

Durante o Fim. Lisboa: Assírio & Alvim; Sintra: Sintra Museu de Arte Moderna, 2000

El Lissitzky: Para Além da Abstracção. Porto: Fundação Serralves, 1999

Exúvia, Gelo e Morte: A Arte de Rui Chafes Depois do Fim. Lisboa : Sistema Solar/Documenta; Vila Nova de Famalicão : Câmara Municipal, 2015

Involução, Vila Nova de Gaia : Câmara Municipal, 2008

Inferno (A Minha Fraqueza é Muito Forte). Lisboa: Galeria João Esteves Oliveira, 2011

Júlio Pomar, Rui Chafes: Desenhar. Lisboa : Documenta : Atelier-Museu Júlio Pomar, 2015

Khora: Alberto Carneiro, Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim: Fundação Carmona e Costa, 2010

O Peso do Paraíso. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014

Parar o Tempo. Ponta Delgada: Presidência do Governo Regional dos Açores, 2009

Richard Serra: Sculpture, New York : The Pace Gallery, 1989

Robert Morris: The Mind, Body Problem, New York : Guggenheim Museum, 1994

Rui Chafes: a mesma origem nocturna. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008

Rui Chafes: Como uma nuvem pesada. Porto: Galeria Atlântica, 1989

Rui Chafes: Contramundo (Esculturas 2002-2011). A Coruña : Fundación Luis Seoane ; Santiago de Compostela : Dardo, 2011

Rui Chafes, Incêndio. Lisboa, Galeria Filomena Soares , 2017

Rui Chafes: Involução. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, Património e Turismo, 2008

Rui Chafes: Pássaro Ofendido. Lisboa: Galeria Leo, 1986

Rui Chafes: Um Sopro (Esculturas 1998-2002). Porto: Galeria Graça Brandão, 2003

Rui Chafes: Um Sono Profundo. Lisboa: Galeria Leo, 1988

Sonho e Morte. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993

Unsaid. Porto: Galeria Canvas, 2001

Videografia

Comer o Coração, uma obra de Rui Chafes e Vera Mantero, Representação Portuguesa à XXVI Bienal de São Paulo, Vídeo de Helena S. Inverno, 2004 [DVD, 14:08 min] [Cons. 01.03. 2019]

Comer o Coração (Promo) de Rui Chafes e Vera Mantero, 2004. [Em linha] [Cons. 28. 02. 2019] <URL: <https://vimeo.com/58479293> >.

Comer o Coração nas Árvores, Vera Mantero. [Em linha] [Cons. 05. 05. 2019] <URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AR5ZH3mdUxk>>.

O que podemos dizer do Pierre, Vera Mantero, Festival Panorama, 2015. [Em linha] [Cons. 20.06. 2020] < URL:

https://www.youtube.com/watch?v=a3xclNjB2ek&ab_channel=festivalpanoramafestivalpanorama>

Perhaps she could dance first and think afterwards (Promo), Vera Mantero, Europalia Festival, 1991. [Em linha] [Cons. 20. 06. 2020] <URL:

https://www.youtube.com/watch?v=20U7qc5BmDg&ab_channel=orumodofumoorumodofumo>.

Vera Mantero - Entrevista. [Em linha] [Cons. 14. 03. 2019] <URL: https://www.youtube.com/watch?v=Rnek3ufLZ1U&ab_channel=CoffeepasteCoffeepaste>.

Webgrafia

<http://gfilomenasoaes.com/>

<http://orlabarry.be/>

<https://ruichafes.net/>

<https://www.orumodofumo.com/>

POMAR, Alexandre, «*Rui Chafes e o Cam*», 16 de Fevereiro de 2014 [Em linha] [Cons. 14. 04. 2019] <URL: https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/rui_chafes/>.

ANEXOS

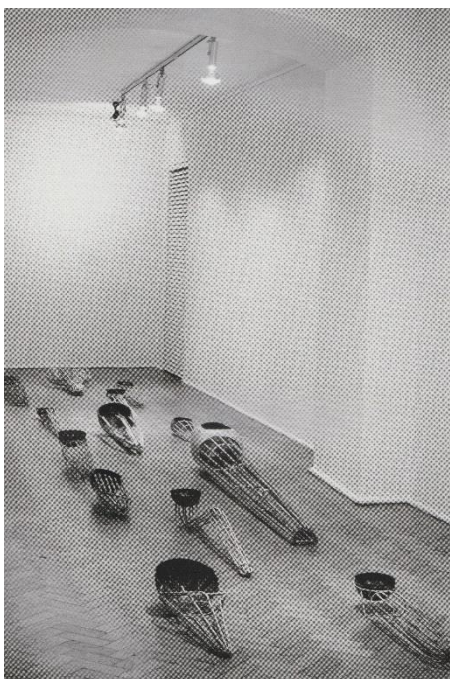


Fig. 1

Rui Chafes
Vista da exposição *Um Sono Profundo*, 1987/ 88
Galeria Leo, Lisboa



Fig. 2

Rui Chafes
Dollund, 1987
ferro
123 x 123 x 10 cm
Colecção Fundação Luso-
Americana para o Desenvolvimento

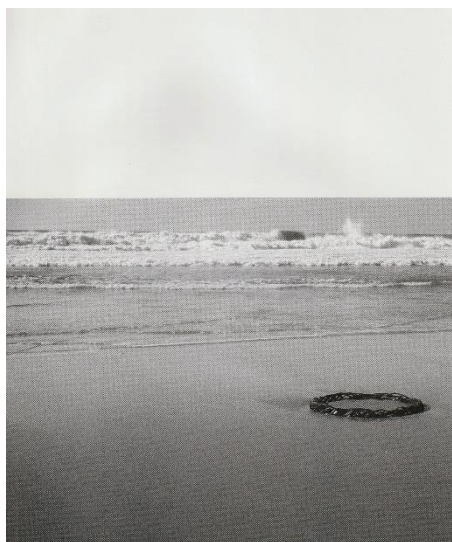


Fig. 3

Rui Chafes
irmãos II, 1987
ferro cromado
1,5 x 51,5 x 51,5 cm
Colecção José Paulo Ferro

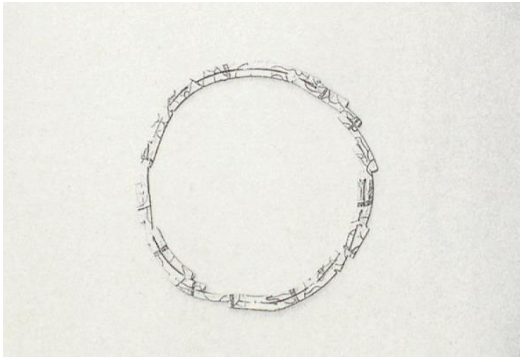


Fig. 4

Rui Chafes
irmãos III, 1987
ferro
1,5 x 51,5 x 51,5 cm
Coleção Alberto José Caetano



Fig. 5

Rui Chafes
Depois de Para Sempre I, 1988
Ferro
18,5 x 68 cm x 4 cm
peça integrada na exposição
Como uma Nuvem Pesada
Galeria Atlântica, Porto, 1989



Fig. 6

Rui Chafes
Dez Almas Brancas I, 1988 / 89
ferro
109 x 13 x 10 cm
peça integrada na exposição
Como uma Nuvem Pesada
Galeria Atlântica, Porto, 1989

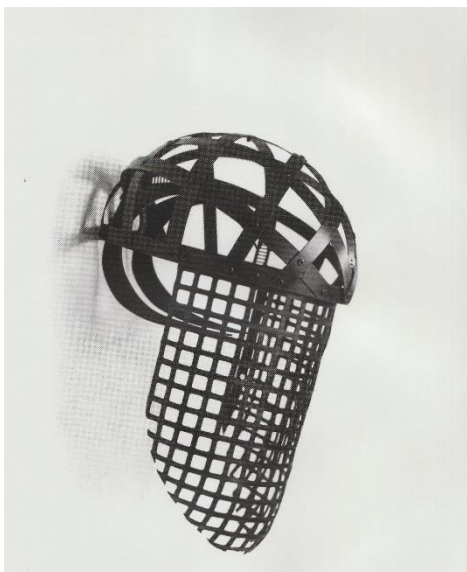


Fig. 7

Rui Chafes
Crystal VII, 1966
da série *Crystal*
ferro
32 x 17 x 20 cm
Coleção Victor Pinto da Fonseca



Fig. 8

Rui Chafes
Vista da exposição
Incêndio,
Galeria Filomena Soares,
Lisboa, 2017



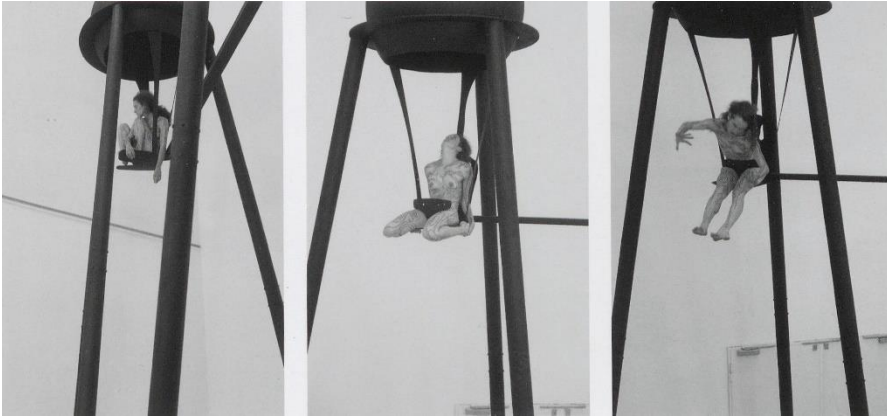
Fig. 9

Rui Chafes
Comer o Coração, com Vera
Mantero
ferro, performance, vídeo
690 x 700 x 300 cm
26ª Bienal de São Paulo, 2004



Fig.10

Rui Chafes
Comer o Coração, com Vera
Mantero
ferro, performance, vídeo
690 x 700 x 300 cm
26ª Bienal de São Paulo, 2004



Figs. 11, 12, 13

Rui Chafes
Comer o Coração, com
 Vera Mantero
 ferro, performance, vídeo
 690 x 700 x 300 cm
 26ª Bienal de São Paulo,
 2004



Figs. 14, 15

pele de Vera
 Mantero desenhada
 por Rui Chafes,
Comer o Coração,
 26ª Bienal de São
 Paulo, 2004



Fig. 16

Rui Chafes
Unsaid, com Orla Barry
 2001
 ferro e voz
 108 x 79 x 210 cm
 Galeria Canvas, Porto



Fig. 17

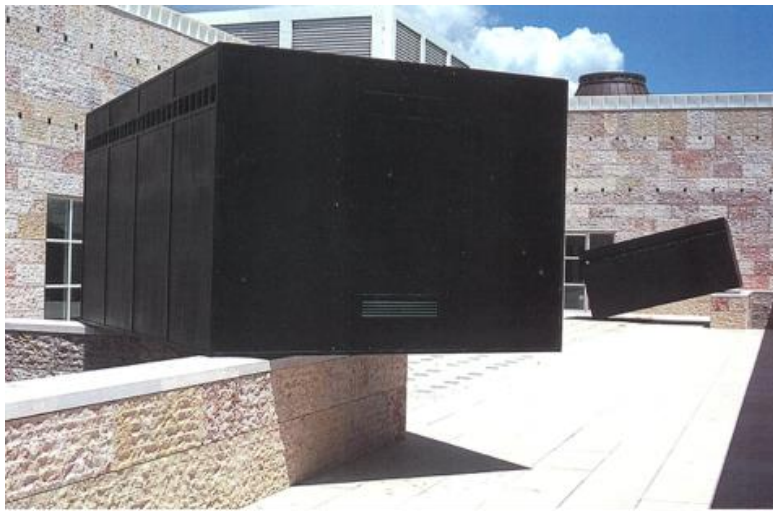


Fig. 18

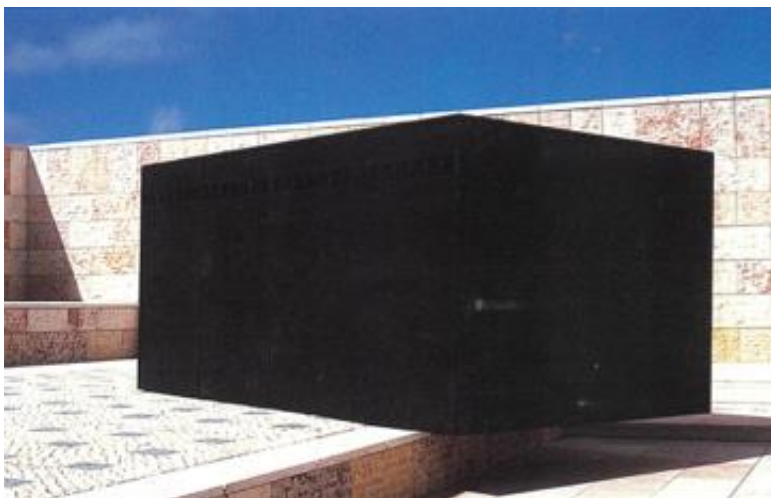


Fig. 19

Figs. 17, 18, 19, 20, 21

Rui Chafes
Sonho e Morte, 1993
3 esculturas
ferro
200 x 260 x 400 cm
Colecção Centro Cultural de Belém

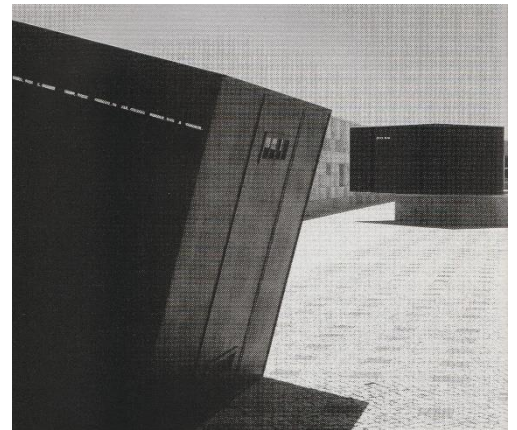


Fig. 20



Fig. 21

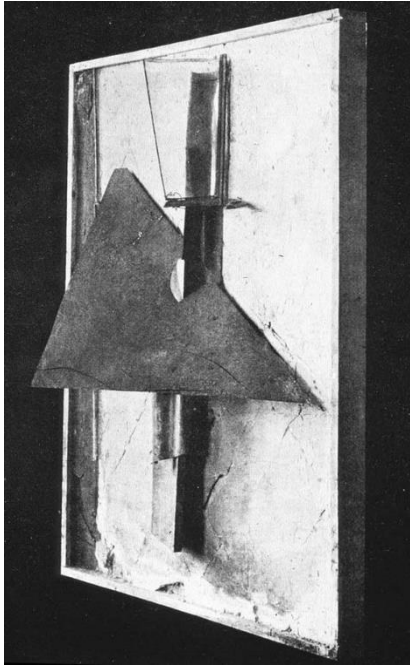


Fig. 22

Vladimir Tatlin
*Selection of Materials: Iron,
Stucco, Glass, Asphalt*, 1914

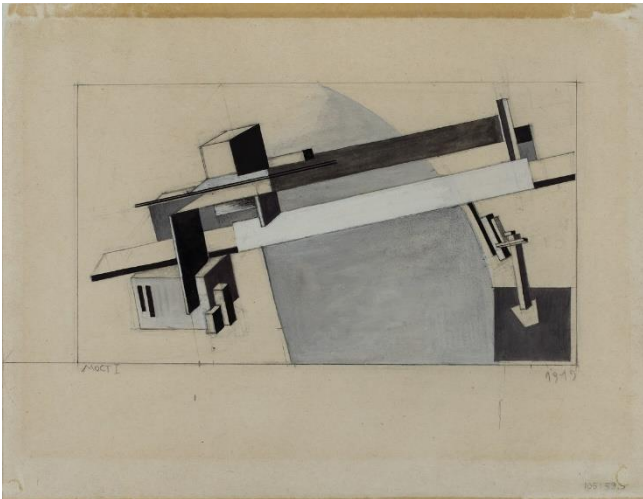


Fig. 23

El Lissitzky
*Proun Study 1 A (Proun S.K.)
The Bridge*, 1919
lápiz e guache sobre papel
15 x 19,5 cm



Fig. 24

Robert Morris
Untitled (Pink Felt), 1970
tiras de feltro de dimensões
variáveis



Fig. 25

Robert Morris
Untitled (Corner Beam),
1964
contraplacado pintado
30,5 x 61,0 x 365,8 cm

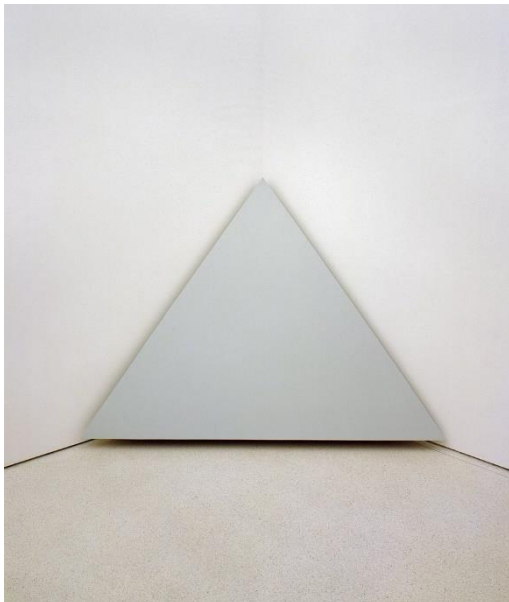


Fig. 26

Robert Morris
Untitled (Corner Piece), 1964
contraplacado pintado
198,1 x 274,3 cm



Fig. 27

Tony Smith
Die, 1962
aço
182,9 x 182,9 x 182,9 cm

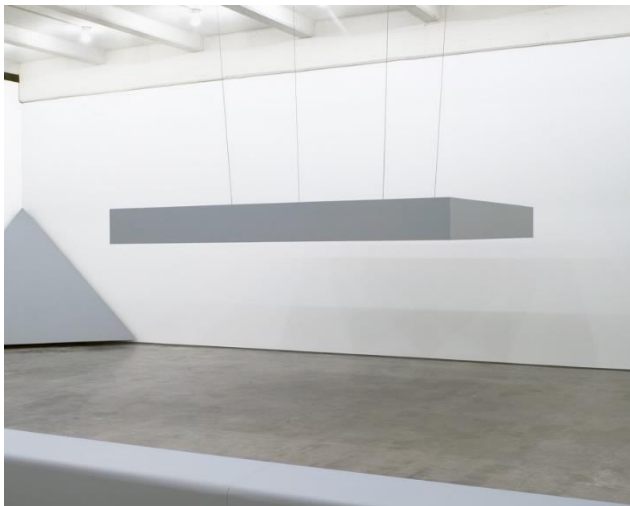


Fig. 28

Robert Morris
Untitled (Cloud), 1962
contraplacado pintado
30,5 x 274,3 x 274,3 cm



Fig. 29

Rui Chafes
Ascensão II, 2016
ferro
900 x 77 x 6,5 cm
Igreja de S. Cristóvão,
Lisboa

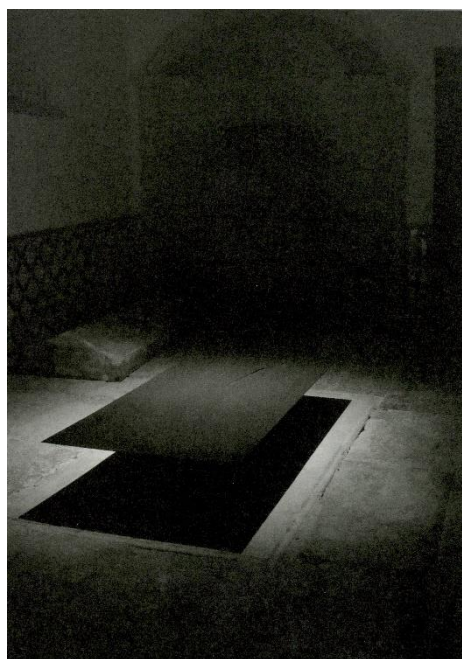


Fig. 30

Rui Chafes
Véu, 2016
ferro
13 x 90 x 200 cm
Igreja de S. Cristóvão,
Lisboa

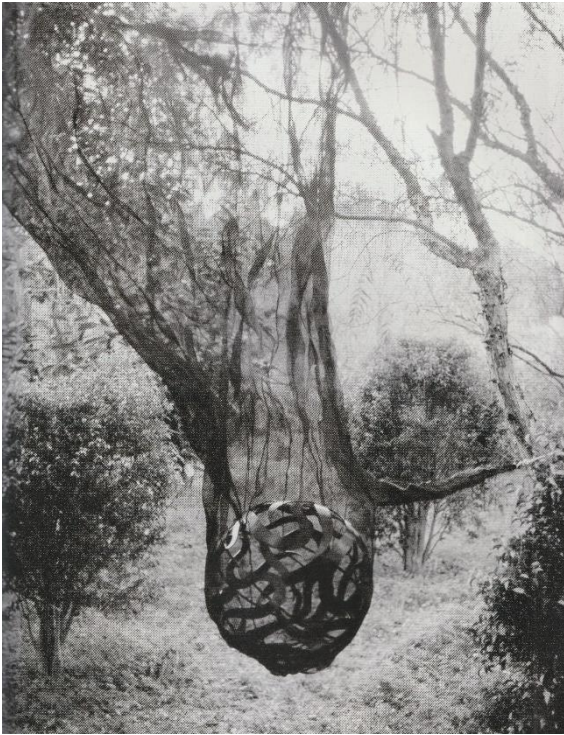


Fig. 31

Rui Chafes
Não Durmas II, 1999
ferro
30 x 110 x 350 cm
Colecção Jerôme
Jullien-Cornic

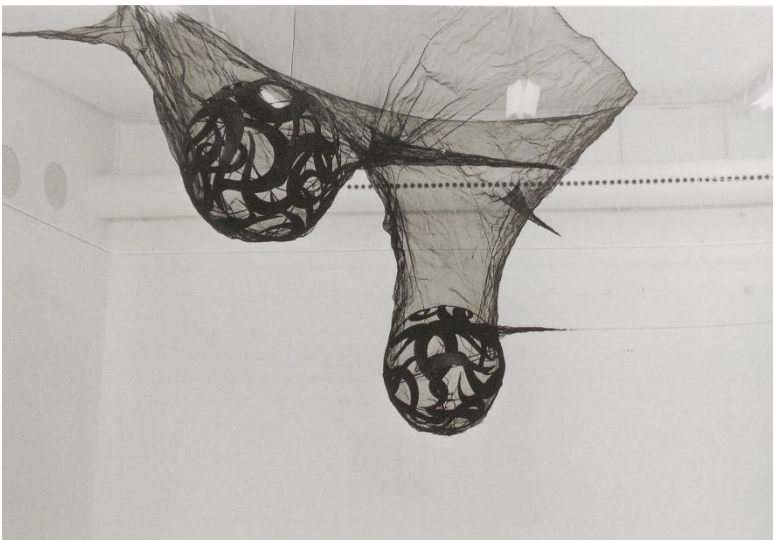


Fig. 32

Rui Chafes
*Um sopro dolorosamente
suave*, 2001
ferro
290 x 720 x 325 cm



Fig. 33

Rui Chafes
Perder a alma, 1998
ferro, 7 estruturas de
dimensões variáveis
Colecção Berardo

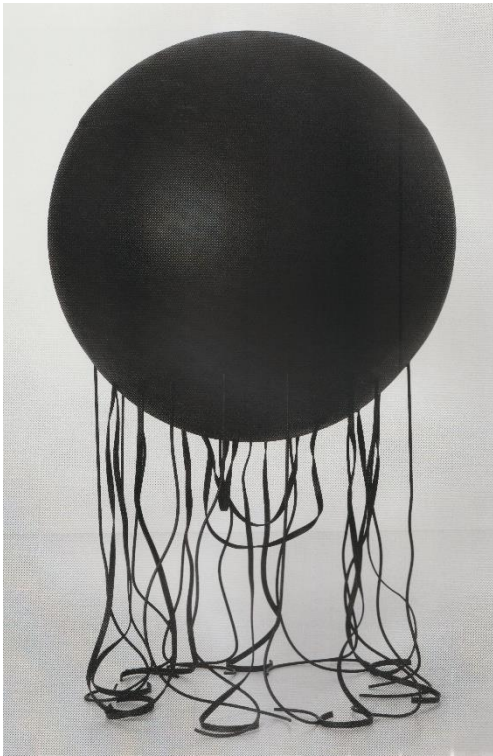


Fig. 34

Rui Chafes
Apaga-me os olhos, 2005
ferro
214 x 130 x 130 cm
Coleção Kunstmuseum
Esbjerg

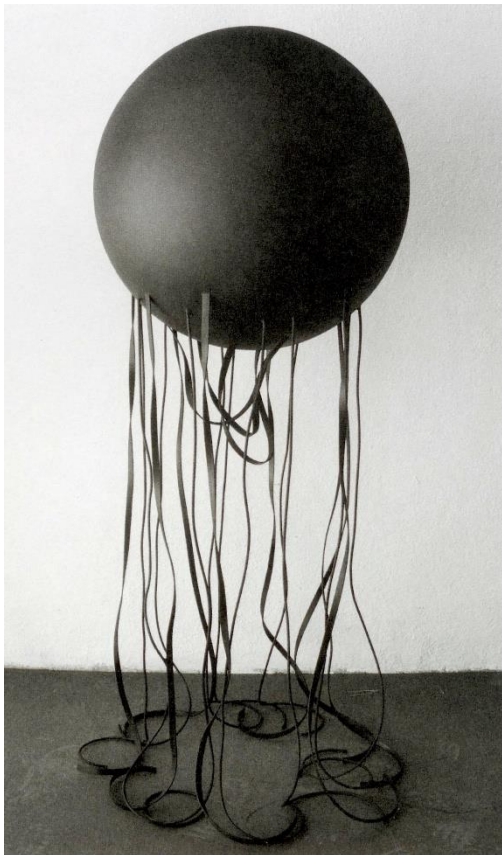


Fig. 35

Rui Chafes
Já não estas cá, 2013
ferro
71 x 91 x 90 cm
Coleção Particular



Fig. 36

Rui Chafes
The world remains silent,
2004
ferro, 2 esculturas
50 x 1000 x 1000 cm
Jardim da Sereia,
Coimbra



Figs. 37, 38

Rui Chafes
Parar o tempo, 2009
aço
50 x 1000 x 1000 cm,
Jardim do Palácio de
Sant'Ana, Ponta Delgada





Fig. 39

Richard Serra
One Ton pro (House of Cards), 1969
antimónio de chumbo
122 x 122 x 2,5 cm

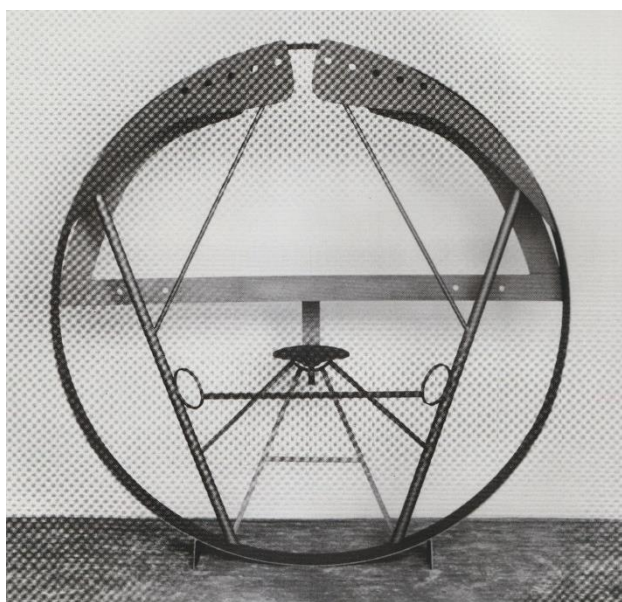


Fig. 40

Rui Chafes
Doce Flor da Desordem II, 2000
ferro
192 x 192 x 57 cm
Colecção Caixa de Galicia



Fig. 41

Rui Chafes
Menos Arte, 2005
ferro
304 x 247 x 280 cm
Colecção Berardo



Fig. 42

Rui Chafes
*Secreta Soberania (até que
chegue o nosso doce
reencontro)*, 2000
ferro
714 x 280 x 280 cm
Coleção Peter Meeker

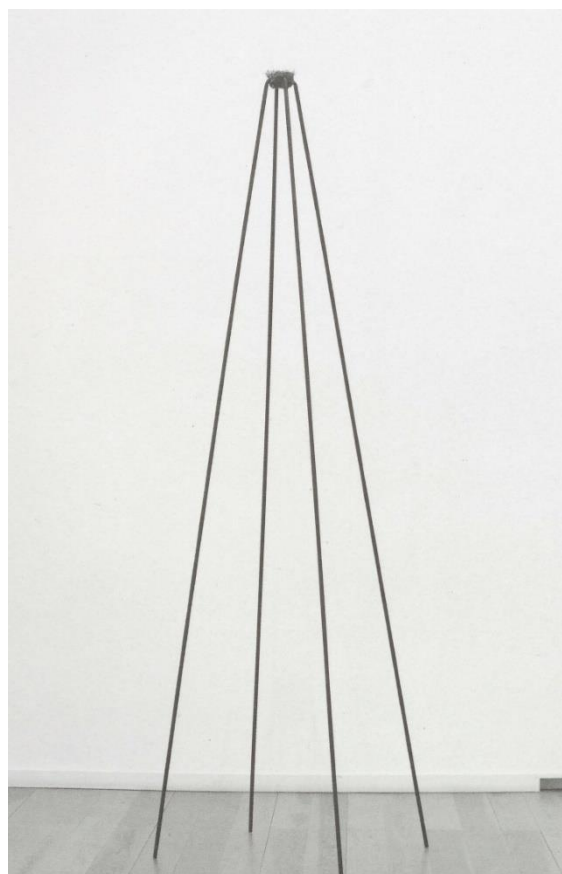


Fig. 43

Rui Chafes,
Abrigo 2016
ferro e ninho de pássaro
300 x 80 x 80 cm



Fig. 44

Rui Chafes
Desenho apresentado na
exposição *Khora*, na
Fundação Carmona e
Costa, 2011
lápiz, tinta e chá sobre
papel
42 x 29,5 cm



Fig. 45

Rui Chafes
Desenho apresentado na
exposição *Inferno (A Minha
Fraqueza é muito Forte)*, na
Galeria João Esteves de
Oliveira, 2011
lápiz, caneta, medicamentos e
glicínias esmagadas sobre
papel
42 x 29,5 cm



Fig. 46

Rui Chafes
dois irmãos, 1987
ferro e poliéster
6 x 46 x 46 cm
Colecção António Vieira
de Castro



Fig. 47

Rui Chafes
escultura, 1987
ferro e plástico
30 x 800 x 800 cm

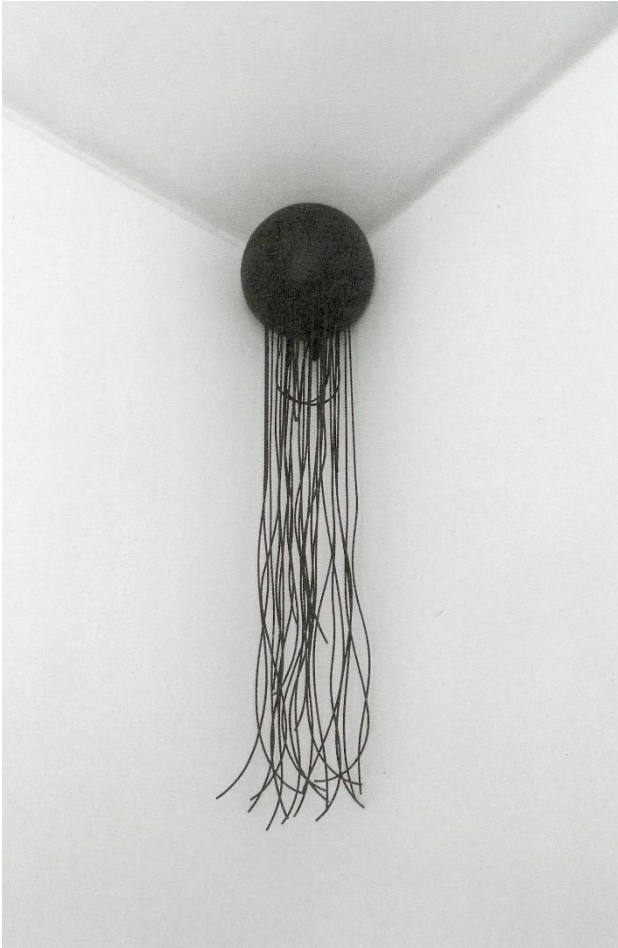


Fig. 48

Rui Chafes
Um Anjo, 2015
ferro
128 x 30 x 30cm
Colecção Margarida
Lagarto e João Cutileiro



Fig. 49

Rui Chafes
Viagem, 2016
ferro
86 x 30 x 30cm
Colecção Particular



Fig. 50

Carl Andre
144 Lead Square,
1969
144 unidades de
chumbo
1 x 367,8 x 367,8



Fig. 51

Carl Andre
Equivalen V, 1966
- 1969
120 tijolos
refratários
12,8 x 114,3 x



Fig. 52

Rui Chafes
Cicatriz, 1999
 ferro
 142 x 38 x 32 cm
 Coleção Particular
 Vista da exposição
Durante o Fim, 2000, no
 Palácio Nacional da Pena;
 Parque Histórico da Pena;
 Sintra Museu de Arte
 Moderna Coleção Berardo

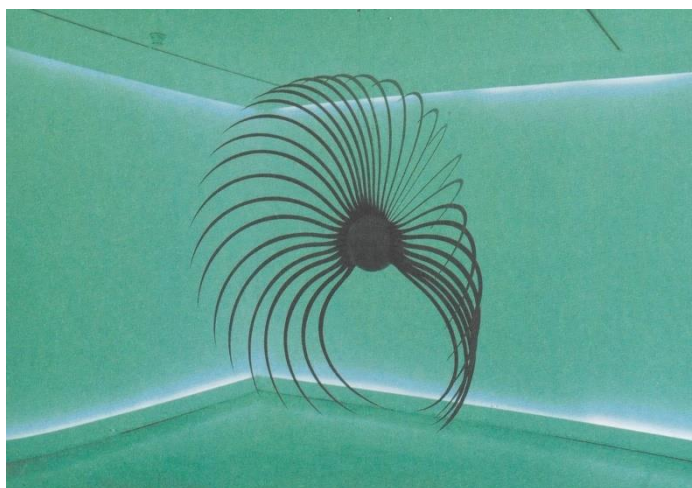


Fig. 53

Rui Chafes
Burning in the forbidden Sea,
 2011
 ferro
 194x160x100 cm

com

Orla Barry
Filling Pegg shells, 2011
 som
 9'36''
 voz e texto, Orla Barry
 bateria, Boris Gronemberger
 edição de som, Gilles
 Laurent

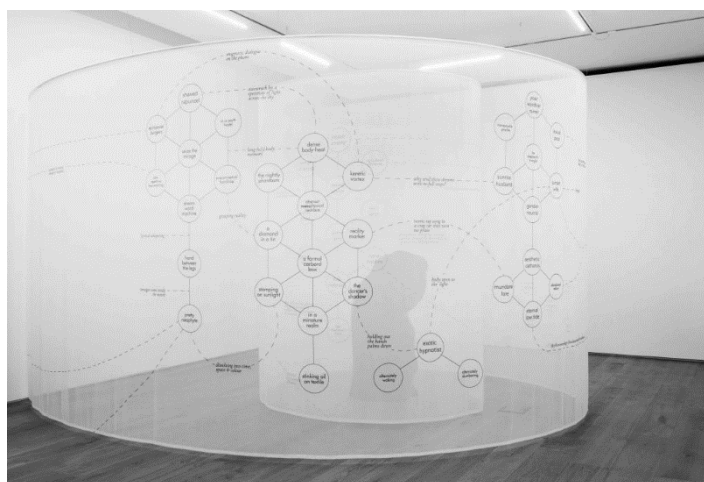


Fig. 54

Rui Chafes e Orla Barry
Golden Pocket, 2017
 tecido impresso e ferro
 pintado



Fig. 55

Rui Chafes
*O sangue de Marcel
Duchamp*, 2002
ferro
30 x 45 x 100 cm
Colecção particular

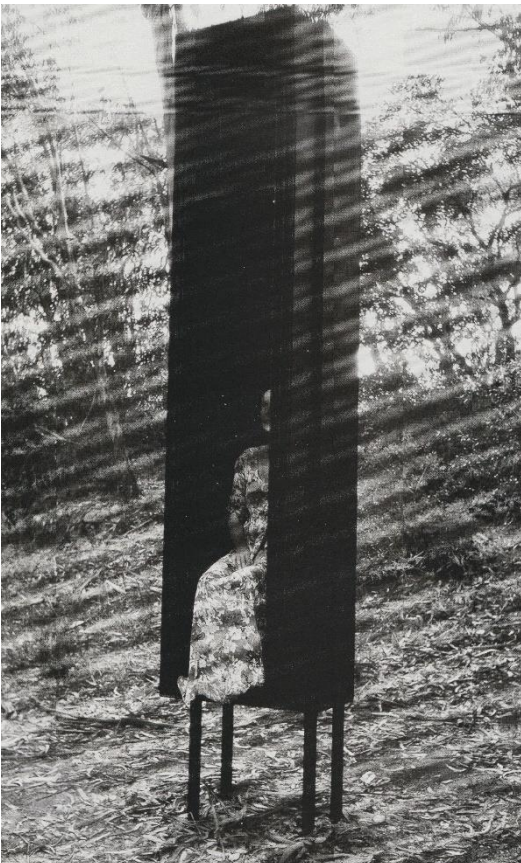


Fig. 56

Rui Chafes
Schattenfeld, 2001
ferro
57 x 60 x 330 cm
Colecção Villax de
Burnay