

REVISTA

Nº2 /2019



CASCAIS INTERARTES

CROSSROAD OF THE ARTS

U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA



LETRAS
LISBOA



FUNDAÇÃO
D. LUIS

CASCAIS
Tudo começa nas pessoas





ficha técnica

Director

Mário Avelar

Coordenação

Maria de Jesus Ventura

Grafismo

Nuno Lemos

Conselho Editorial

Antonio Franco Dominguez

Haden Guest

Howard Wolf

István Rákóczi

Susani França

Viorica Patea

Victor K. Mendes

Conselho Redatorial

Alfredo Teixeira

Cristiana Vasconcelos Rodrigues

Fátima Freitas Morna

Jeffrey Scott Childs

José Bértolo

Fundação D. Luís I, F.P.

Conselho Diretivo

Presidente

Salvato Teles de Menezes

Vogais

Fernando Garcia

Filipa Melo

Diretor Executivo

Pedro Vinagre

índice

PORTFÓLIO

- 13 *Ana Hatherly:
Programabilidade e Criação*
ANA MARQUES
- 21 *Poema-ensaio
com variações de A a H
e algumas rasuras,
negações e silêncios
pelo meio*
BRUNO MINISTRO
- 35 *Anamusa: uma calculadora
de (im)probabilidades*
DIOGO MARQUES
- 45 *Mãos Obíquas: Da mão e da
escrita em Ana Hatherly*
RITA NOVAS MIRANDA
- 57 *A Palavra Aberta*
TERESA PROJECTO

POÉTICAS I

- 73 *Edifício Cruzeiro*
MIGUEL ARRUDA

POÉTICAS II

- 83 *Look Homeward, My Sailor!*
HOWARD WOLF

ARTE DO TEMPO

- 95 *António Borges Coelho
ou diálogos sobre a escrita
de uma História...*
ANA PAULA MENINO AVELAR

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

- 111 *Ana Hatherly:
Programabilidade e Criação*
ANA MARQUES

BRISAS

- 117 *Da imaginação para a chapa*
CATARINA ALFARO
- 133 *John Dos Passos
and Carlos de Oliveira:
A New Art of the Novel*
SALVATO TELES DE MENEZES

AURORAS ESTÉTICAS

- 149 *Only Lovers Left Alive
ou o regresso do(s) fantasma(s)*
MÁRIO AVELAR

ABSTRACTS

- 159 *Resumos*

EDITORIAL

Mário Avelar

Fiéis ao projecto e à estrutura enunciada no primeiro número da Revista Cascais Interartes/ Cascais Crossroad of the Arts, vinda a lume na primeira metade deste ano, é com júbilo que damos a conhecer este segundo número.

A entusiástica adesão à iniciativa da bolseira Ana Marques que reuniu em Cascais mais de uma dezena de investigadores oriundos dos mais diferentes pontos e instituições do país, levou-nos a, uma vez mais, dedicar o Portfólio à artista visual, poeta e ensaísta Ana Hatherly. Os ensaios de Ana Marques, Bruno Ministro, Diogo Marques, Rita Novas Miranda e Teresa Projecto oferecem, assim, neste espaço, uma abordagem polifónica de alguém que fez da incessante abertura a novos solos de diálogo um projecto de vida. Simultaneamente, esta secção amplia o diálogo com o espaço web da Cátedra concebido por Rita Novas Miranda em torno daquela artista e de Herberto Helder.

A secção Poéticas I dá voz ao projecto de recuperação do Edifício Cruzeiro, da autoria do arquitecto Miguel Arruda, que, de uma forma sintética, enuncia as linhas gerais que a ela presidiram.

A secção Poéticas II prossegue uma colaboração iniciada no primeiro número da Revista com o professor e escritor norte-americano Howard R. Wolf. Desta feita, damos a conhecer outro original

seu, o conto intitulado *Look Homeward, My Sailor!* A secção Arte do Tempo continua a ser dedicada à obra de historiadores ligados a Cascais. Neste número Ana Paula Menino Avelar aborda a vasta e diversificada produção ensaística de António Borges Coelho, figura de referência na historiografia portuguesa contemporânea.

A secção Quadros de uma Exposição dá a conhecer uma vertente do projecto concebido pela bolseira Ana Marques, a exposição com fragmentos da obra de Ana Hatherly, acolhida pelo Centro Cultural de Cascais.

A diversidade da secção Brisas é assegurada por dois ensaios marcados por impulsos interdisciplinares, o de Catarina Alfaro sobre a multifacetada prática artística de Paula Rego, e o de Salvato Teles de Menezes sobre instantes de empatia criativa nas obras de John Dos Passos e de Carlos de Oliveira.

Por fim, na secção Auroras Estéticas Mário Avelar oferece uma leitura de inesperados encontros e insinuações culturais no filme *Only Lovers Left Alive*, de Jim Jarmusch.

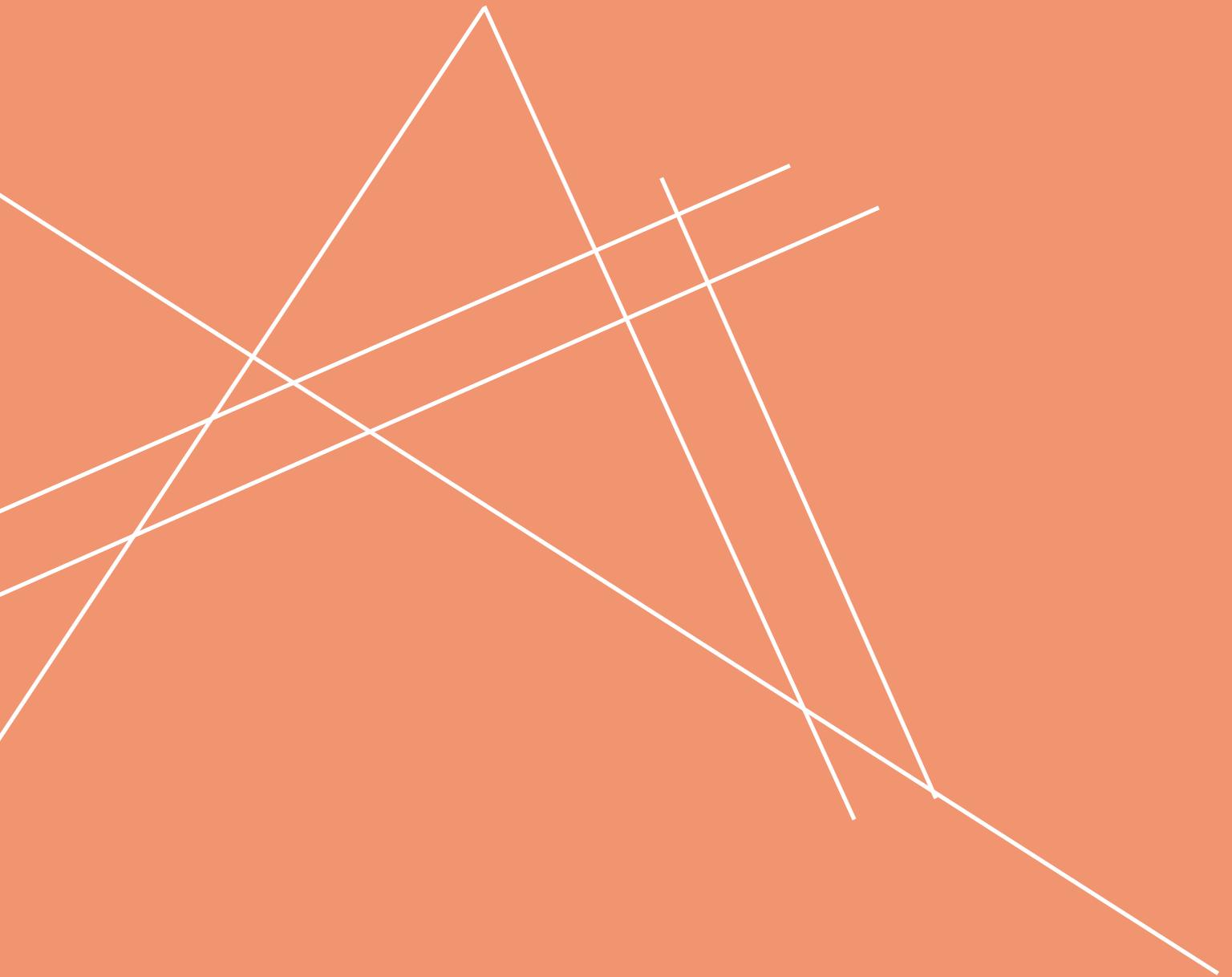
Boas leituras!

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

PORTFÓLIO



PORTFÓLIO

Ana Hatherly: Programabilidade e Criação

ANA MARQUES¹

*fujo da minha casa de Lisboa (...)
para ir para o meu atelier em Cascais
onde ninguém me fala, ninguém me vê.²*

Ana Hatherly é um nome ímpar na cultura e na arte Portuguesa. Trabalhou incansavelmente como artista plástica, poeta, ensaísta, tradutora e professora, e enveredou também pela música, pelo cinema e pelas artes performativas. Uma parte do seu trabalho criativo desenvolveu-se em Cascais, onde teve o seu atelier. Aí, nesse espaço onde “ninguém me vê”, pôde a artista ser um pouco como “o homem invisível”, personagem do filme de 1933 realizado por James Whale e baseado no romance homónimo de H. G. Wells, que marcou Hatherly indelevelmente e que funciona como metáfora da artista que se oculta na obra, porque a arte é opacidade.

O conceito de programa, explorado em termos teóricos e práticos na obra de Ana Hatherly, permite reflectir acerca dos mecanismos criativos que regem a produção artística. Mais do que desocultar o que não se pode ver, interessa-nos, aqui, sublinhar a importância da exploração sistemática de procedimentos no acto criativo, contrariando noções de inspiração, herdadas do Romantismo, e favorecendo uma perspectiva meta-crítica e auto-referencial sobre a experimentação poética. A definição de procedimentos na construção de um objecto (plástico ou literário) implica a definição de um

¹ Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Bolseira da Cátedra Cascais Interartes 2019

² Ana Hatherly em entrevista ao programa “Entre Nós” (Universidade Aberta, 2003).

programa de composição. Assim, e na medida em que todo o programa criativo é produtor e aberto, a obra torna-se uma máquina geradora de novos objectos e de novas leituras, e um programa torna-se um mecanismo de produção de sentido.

Toda a literatura segue determinadas regras: as regras formais da linguagem enquanto sistema abstracto; as regras inter-subjectivas da linguagem enquanto fenómeno discursivo; e as regras da própria literatura. A literatura cria as suas próprias regras, segundo as quais se reproduz através da experimentação aberta com os constrangimentos formais e discursivos da linguagem, assim expandindo as suas possibilidades (PORTELA, 2017). As regras e os constrangimentos permitem à linguagem tornar-se literatura na medida em que articulam e materializam os mecanismos criativos do sujeito criador.

Marjorie Perloff distinguiu o uso de regras e de constrangimentos na poesia, considerando que as regras dizem respeito a determinadas propriedades de um modelo textual (por exemplo aspectos formais como a métrica), propriedades essas que o leitor assume que o autor seguirá, ao passo que os constrangimentos não são uma propriedade intrínseca do texto mas antes um procedimento generativo determinado pelo/a autor/a (SCHOENBECK, 2013). Os constrangimentos são restrições que operam como ferramentas criativas de composição, e a sua descoberta, pela leitura, é parte integrante do jogo literário. As experiências de escrita e de leitura em objectos literários marcados pela noção de programabilidade centram-se por isso mais nos próprios processos de escrita e de

leitura do que nas formas escritas e lidas.

A experimentação artística suportada pela exploração criativa de procedimentos programáticos inscreve-se, deste modo, numa lógica auto-referencial que resulta de uma consciência da linguagem enquanto matéria organizada, composta de elementos discretos e suas relações lógico-linguísticas ou sintáctico-retóricas, relações essas que o escritor manipula e das quais extrai uma fórmula literária. A estética experimental em que a obra de Ana Hatherly se situa é anti-romântica e anti-expressiva, no sentido em que substitui a expressão da subjectividade pelo paradigma do programa, do algoritmo que condensa, como um corolário, uma teoria do texto.

Em Portugal, a geração da PO.EX. deu uma atenção particular à experimentação com a decomposição e recombinação de elementos linguísticos em função de uma lógica cibertextual (das relações intra-textuais) que reflecte sobre a linguagem enquanto sistema e que nela opera através da permutação de elementos (caracteres, sílabas, palavras, conjuntos de palavras). Note-se como, em *Electronicolírica* (1964), Herberto Helder afirmou que “[o] princípio combinatório é, na verdade, a base linguística da criação poética” (1964: 50). A noção de programabilidade transcende assim o seu sentido contemporâneo associado à computabilidade e encontra-se em experiências desenvolvidas entre os anos 60 a 80 do século XX, as quais, por sua vez, se afirmam como tributárias de uma tradição com raízes na performatividade da poesia trovadoresca mas também, e sobretudo, nos labirintos, anagramas e constelações de textos visuais barrocos, como Ana Hatherly demonstrou (1995).

Hatherly desenvolveu experiências criativas sobre a programabilidade através de séries de exercícios que testam e expandem os modelos canonizados de produção estética. O seu trabalho representa uma reflexão atenta e produtiva sobre os mecanismos expressivos dos meios verbais e visuais, explorando as suas gramáticas e os seus aspectos plásticos de um modo sistemático. Um dos mais fecundos exemplos do recurso sistemático a constrangimentos na obra de Ana Hatherly encontra-se em *Anagramático* (1970), obra composta por quatro livros: “A maldade semântica” (1966-68), “A detergência morosa” (1966-68), “Leonorana” (1965-70) e “Metaleitura” (1968-69). A série “Leonorana”, que é a que aqui nos interessa, é um exercício prático e, simultaneamente, uma demonstração teórica sobre a programabilidade na poesia.

Em “Leonorana”, Ana Hatherly toma como mote três versos de Camões (“Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura/ vai formosa e não segura”) aos quais responde com uma série de exercícios que testam e expandem a literariedade e os seus modelos, neste caso o modelo do vilancete, uma forma poética renascentista particularmente comum na poesia ibérica. Nas palavras de Hatherly, “Leonorana” consiste em “trinta e uma variações temáticas sobre o mote de um vilancete de Camões”, sendo que essas variações são elaboradas em função da definição de um conjunto de instruções. Esta dimensão programática confere às experiências de composição uma dimensão lúdica associada ao jogo: desenvolver esta série de exercícios implica obedecer ao programa inicial e observar os seus resultados.

PROGRAMA

VARIAÇÃO I	— 1.º desenvolvimento do tema. Discurso sem interferência.
VARIAÇÃO II	— Variação sobre o 1.º desenvolvimento com rima obrigada.
VARIAÇÃO III	— Síntese da 1.ª e 2.ª Variações com leituras múltiplas.
VARIAÇÃO IV	— Síntese da Variação anterior com leitura simétrica.
VARIAÇÃO V	— Síntese máxima de todas as Variações anteriores.
VARIAÇÃO VI	— Atomização temática e formal.
VARIAÇÃO VII	— 2.º desenvolvimento do tema. Multiplicidade semântica. Concomitância. Consonância obrigada.
VARIAÇÃO VIII	— Ambiguidade semântica por co-incidência sonora obrigada.
VARIAÇÃO IX	— Ininteligibilidade por sonorização absoluta. Semantização da forma.
VARIAÇÃO X	— A ininteligibilidade torna-se significante por sonorização harmónica. Semantização da forma.
VARIAÇÃO XI	— 3.º desenvolvimento. Circunscrição absoluta aos elementos do tema. Des-semantização por alteração sintáctica. Autonomização dos elementos que constituem o tema.
VARIAÇÃO XII	— Idem. Mas primeira reformulação do tema. Primeiro afastamento.
VARIAÇÃO XIII	— Circunscrição absoluta aos elementos do tema. Primeira reformulação total.
VARIAÇÃO XIV	— Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual.
VARIAÇÃO XV	— Reformulação temática por absolutização concreta. Semantização visual.
VARIAÇÃO XVI	— Reformulação por atomização concreta. Semantização visual.
VARIAÇÃO XVII	— Afastamento por imagem absoluta.
VARIAÇÃO XVIII	— Formulação ideográfica. Semantização visual.
VARIAÇÃO XIX	— Ininteligibilidade por semantização visual absoluta.
VARIAÇÃO XX	— Ininteligibilidade parcial. Semantização visual concreta.
VARIAÇÃO XXI	— 4.º desenvolvimento do tema. Semantização crítica.

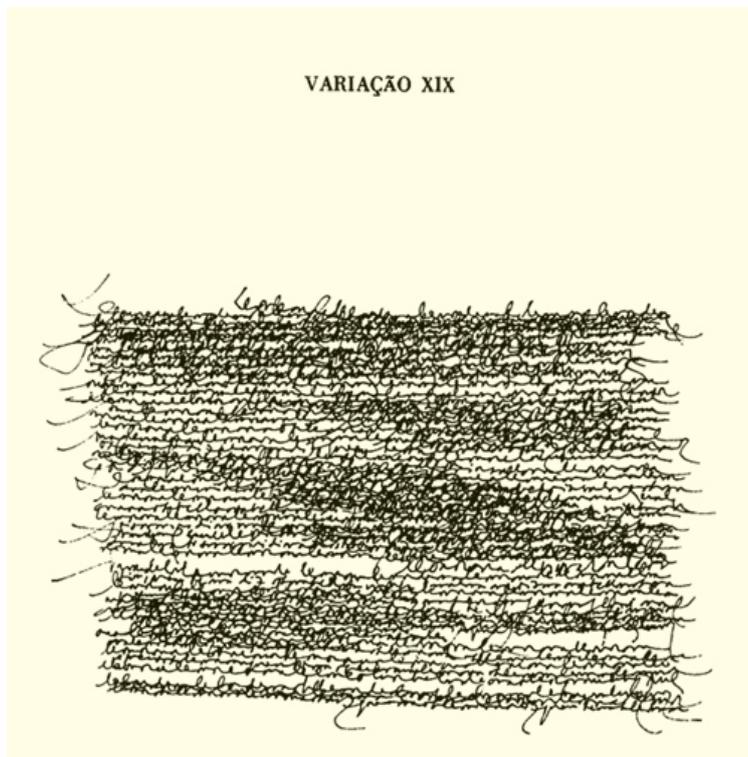
VARIAÇÃO VII

descalça ia leonor. ia à fonte leda efria.
 ia lesta &ia. a fonte corria. leonorapenasia.
 pela aragem fria. pela manhãia. sorria &ia.
 leonor. leonorana leonor. anaia bela &ia.
 despedia. sorria &ia. leonor. leonorana.
 pela manhã. florelia floribela. anafior anafiora.
 anafloreana. leonorana. ana&bela e ana&ana. leonorana.
 oh quem te ama. leonorama. floralia. floriela.
 floriana. oh leonorana. leonorana. leonorfesta.
 leonorfasta. leonorafasta. leonorresta. leonormestra.
 mestra &ana. leonorana. oh leonorcravo. leonortravo.
 comigo te trago. oh leonorana. que me insana.
 oh insulana. leonorilha. minha anafilha.
 arvorea. leonorana. oh lucibela. oh lucidor.
 analeonor. oloreana. oh leonorana. analiana.
 leo&ana. leão de ana. oh quem te ama. leonorama.
 amadisana. anatisana. eleonor. eleonorana.
 miridiana. rio de ana. leonorana. oh quem te ama.
 leonorama. leonorala. leonorola. anacorola.
 anacoreta. leonoreta. rosaliana. leonorana.
 leonorinda. leonorana. a la ventana. leonorana.
 oh analivia. lívida&ana. viridiana. analionor.
 anabellana. a la fontana. leonorana. oh quem te ama.
 leonorama. leonor&ana. oh leonorana.

Varição VII. Fonte: Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (po-ex.net)

A primeira variação corresponde ao “1º desenvolvimento do tema”, através de um “discurso sem interferência”. O texto que aqui resulta, situado na fronteira entre a poesia e a prosa, é uma descrição macro e microscópica do facto de ser manhã e Leonor acordar e poisar um pé no chão. Este texto é depois exaustivamente trabalhado em função das instruções enunciadas no programa, instruções essas que passam pela manipulação textual em função de aspectos formais e estilísticos, semânticos e estruturais. O programa de “Leonorana” tem em comum com um programa computacional o facto de cada variação ser pensada numa lógica de relação com a variação anterior, o que significa que o programa, no seu conjunto, opera de forma iterativa: a informação é processada por etapas, e cada etapa acrescenta ou modifica a informação da etapa precedente.

A sétima variação, designada por Hatherly como “2º desenvolvimento do tema. Multiplicidade semântica. Concomitância. Consonância obrigada”, consiste em sujeitar o texto a uma regra — a concomitância —, que dá origem à consonância e à multiplicidade semântica: a co-presença, ou a junção de elementos textuais distintos, manifesta-se tanto na aglutinação de palavras (“à fonte”, “efria”, “apenasia”, “manhãia”, etc), como na repetição do hiato “ia”, dando origem a um gradual afastamento do mote, o qual ecoa apenas como motivo de fundo. Através de um conjunto de procedimentos o mote de Camões dá lugar a um novo texto, sendo que esse movimento de deriva se caracteriza por ser constrangido por regras mas por ser também, e simultaneamente, fruto de um gesto de liberdade: a apropriação e a



Varição XIX. Fonte: Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (po-ex.net).

transformação radical do texto de partida. As regras contidas no programa tornam-se assim elementos geradores de novidade e é através da exploração de tais regras que a autoria se liberta do modelo literário do qual parte.

Na décima nona variação, intitulada “Ininteligibilidade por semantização visual absoluta”, os signos verbais dão lugar à visualidade. As linhas desenhadas semantizam o mote de Camões no sentido que reconfiguram a verbalidade através de uma interpretação visual das palavras. O sentido contido na linguagem verbal torna-se ininteligível por via da semantização visual do mote, a qual invoca ainda a linguagem verbal na medida em que consiste em linhas que sugerem a escrita caligráfica, afastando-se, porém, o suficiente da linguagem para gozar qualquer leitura.

Na vigésima primeira variação, “4º desenvolvimento do tema. Semantização crítica”, o processo de ressignificação prolonga o afastamento que gradualmente e de forma iterativa se tem desenvolvido relativamente ao texto de partida. Este afastamento é agora tal, que apenas três dos elementos temáticos presentes no mote de Camões permaneçam presentes: o acto de caminhar, a “verdura” e a formosura. A “semantização crítica” consiste numa reflexão distanciada acerca dos sentidos dos vocábulos que nomeiam esses três elementos temáticos. Hatherly desvincula estes três elementos do seu contexto original e reflecte, num registo de linguagem mais próximo do ensaístico do que do poético, acerca da capacidade locomotora de “primatas evoluídos” enquanto função organizadora do espaço e enquanto fonte de prazer, acerca

VARIAÇÃO XXI

NOS SECULOS AD DA SE A TRANSFORMACAO DO CONCEITO DE ESPACO EM FACTORES ESTETICOS PERMITINDO LUXUO SAS DESLOCACOES A PE ELEMENTO AUTOMOVEL UTILIZADO PELOS PRIMATAS EVOLUIDOS NO SECTOR DAS SUCESIVAS FLORESTAS MUITO APRECIADAS PELA SENSACAO EPI DERMICA DENOMINADA VERDURA QUE ENTAO PROPORCIONAVA AOS INDIVIDUOS MEIOS DE SUBSISTENCIA E DE ORGANIZACAO CORPORATIVA A QUE SE ATRIBUIA A DESIGNACAO DE FORMOSA ETIMO OBSCURO CUJA ADEQUACAO SE PERDEU NAS SUCESSIVAS TRANSFORMACOES SEMANTICAS

LIANORIDADE 65 LAT. N. — C. CRIS.

Varição XXI. Fonte: Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa (po-ex.net).

da “verdura” enquanto enquanto fonte de “meios de subsistência” e de organização social, e acerca da formosura enquanto categoria desconhecida ou obscurecida pelas “sucessivas transformações semânticas”. Podemos ler esta vigésima primeira variação como um jogo meta-crítico no qual a autora considera os sucessivos processos de re-semantização explorados em “Leonorana” e que são, afinal, um corolário dos próprios processos de atribuição e negociação de sentido em contextos intersubjectivos.

Podemos, finalmente, considerar a série “Leonorana” como uma demonstração do “teorema” de Hatherly, enunciado em “Metaleitura”, o último livro de Anagramático, segundo o qual “[a]o nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional

e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” (HATHERLY, 1970: 236). Neste caso, os primeiros três versos do vilancete de Camões são tomados como exemplo de texto poético e são sistematicamente submetidos a processos de fragmentação, atomização, desconstrução, distorção e re-significação, sendo que os seus elementos nucleares mantém uma “integridade funcional” suficientemente robusta para que resistam, transmutados, a essas operações, permanecendo intacto o seu potencial gerador de novas formas textuais — cada uma das trinta e uma variações que compõem esta série.

Nas variações propostas em “Leonorana” três aspectos merecem ser sublinhados. Em primeiro lugar, o estreito diálogo que a sua

obra estabelece com a tradição literária. Com efeito, ao partir de um poema de mote e glosa Renascentista, a série chama a atenção para a lógica formalizável das regras de repetição e variação que definem as práticas poéticas, colocando a experimentação programática das décadas de 1960 e 1970 numa profunda relação com a toda a tradição literária e os seus modelos. Em segundo lugar, demonstra como os exercícios de variação propostos podem ser formalizados algoritmicamente, ou seja, segundo regras explícitas que constituem um programa de criação textual e que podem ser computacionalmente tratáveis. Por último, a multiplicação dos procedimentos de variação demonstra que uma parte significativa dos procedimentos sugeridos não são automatizáveis, já que muitas variações têm de ser singularmente produzidas de um modo que não pode ser pré-determinado mas que resulta de um processo emergente, envolvendo um corpo e uma autoconsciência crítica sobre o acto de criação. Por outras palavras: o conjunto de textos que constitui este livro excede o seu próprio programa de escrita, já que uma parte dessa escrita só pode ser produzida no acto auto-reflexivo de se escrever. Deste modo, *Anagramático* permite-nos compreender a programabilidade da linguagem e da escrita, mas também aquilo que, na linguagem e na escrita, excede a programabilidade e que é singularidade não-gramaticalizável que se manifesta no acto de criação. O título *Anagramático* parece sugerir isso mesmo: há uma gramática da linguagem que permite ao sujeito escrever-se enquanto sujeito, mas há também a singularidade não-gramaticalizável que se manifesta na singularidade de um acto não programável de escrita.

BIBLIOGRAFIA

- HATHERLY, Ana (1970). *Anagramático*, Moraes Editores, Lisboa. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>
- _____ (1995). *A Casa das Musas, uma releitura crítica da tradição*, Editorial Estampa.
- _____ (2003). *Entrevista a Ana Hatherly*. *Entre Nós: Universidade Aberta*, disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/4969>
- HELDER, Herberto (1964). *Electronicolírica (Posfácio)*, Lisboa, Guimarães Editores.
- PORTELA, Manuel (2017). "Writing under constraint of the regime of computation", *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, Tabbi, Joseph (Ed.), Bloomsbury Academic.
- SCHOENBECK, Robert (2013). "Playing with Chance: On Random Generation in Playable Media and Electronic Literature", *Digital Humanities Quarterly*, Volume 7, Number 3.

PORTFÓLIO

Poema-ensaio com variações de A a H e algumas rasuras, negações e silêncios pelo meio

BRUNO MINISTRO¹

*One day when I was studying with Schoenberg,
he pointed out the eraser on his pencil and said,
"This end is more important than the other."
John Cage, "Indeterminacy"*

O surgimento e expansão, em décadas recentes, da denominada escrita ou poesia conceptual norte-americana tem esquecido recorrentemente as experiências poéticas que a antecedem. Não raras vezes, os seus autores e teorizadores estabelecem pontos de contacto com as artes plásticas, performativas e literárias, sem nunca sair, contudo, de uma esfera de referências anglófona e raramente se descolando do seu passado imediato. O texto que a seguir se apresenta toma como tema a rasura na obra de Ana Hatherly. O texto que se apresenta a seguir toma como estrutura uma série de variações pela rasura. O texto a seguir apresentado convoca e incorpora o conceito de poema-ensaio tal como definido e praticado por Ana Hatherly em vários dos seus textos, nomeadamente em alguns dos que a seguir se apresentam.

¹ Centro de Literatura Portuguesa — Universidade de Coimbra

A. DESVIO

Antes de entrar no tema deste texto, antes de chamar à análise a autora nele abordado, inicio este poema-ensaio com um desvio. A escrita conceptual é **desvio**. Caracterizada pela insistência numa “escrita não criativa” (para usar os termos de Kenneth Goldsmith, o poeta conceptual mais conhecido e reconhecido), tudo na escrita conceptual é não original. Não temos uma palavra para definir “**não original**”, pois não? Qual é o contrário de “original”? Entre as várias técnicas usadas pelos escritores conceptuais, algumas destacam-se pela recorrência do seu uso. Apenas em termos ilustrativos, refiram-se estratégias como a transcrição, a rasura, a redução, interpolação, variação, transposição, entre outros categorizados e descritos por Annette Gilbert (2014) e igualmente discutidos na bibliografia recente sobre a escrita conceptual (Dworkin 2013; Kaufmann 2017; Marczevska 2018). Sugiro que nos concentremos na rasura.

Em *The ms of my kin* (2009), Janet Holmes toma o volume *The Poems of Emily Dickinson* e, a partir dessa coletânea, produz um conjunto de apagamentos seletivos.

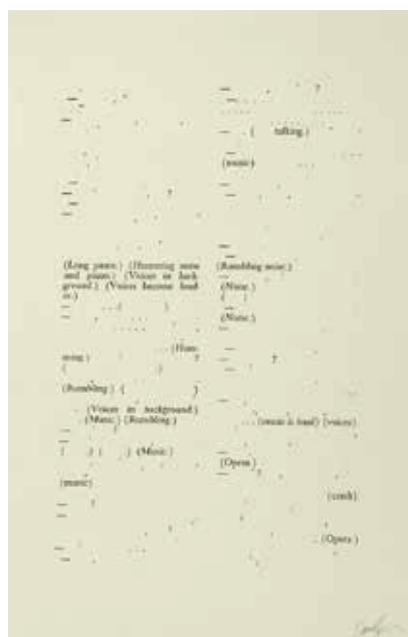


Nick Thurston — Reading The Remove Of Literature (2006)²

A apropriação da tradução para inglês de *O Espaço Literário* (1955), de Maurice Blanchot, revela-se em *Reading The Remove Of Literature* (2006) através do cancelamento do texto original que deixa apenas visíveis as anotações, comentários e demais marginalia da mão de Nick Thurston.



Janet Holmes — *The ms of my kin* (2009).



Derek Beaulieu — *a, A Novel* (2017).

² Reproduzido a partir de Printed Matter, Inc.

O apagamento pode atingir mesmo todas as palavras. No caso de *a, A Novel* (2017), Derek Beaulieu apaga o texto da “pseudo-novela” de Andy Warhol deixando apenas os sinais de pontuação, as onomatopeias e outras referências sonoras.

Claro que, em certos momentos, num dado trabalho, várias categorias ou técnicas de escrita conceptual se confundem e misturam. Problematizam-se, fogem às definições estritas. O que a escrita conceptual é sempre, por definição, é anti-sentimental, não-expressiva, anti-original; é uma escrita repetitiva, iterativa, reiterativa... aborrecida mesmo. Aliás, Kenneth Goldsmith fala de aborrecimento total pela leitura. Diz que os seus livros não são para ler. Ficamos é sem saber se ele leu ou não Ulises Carrión, que disse o mesmo em alguns dos seus trabalhos como *Dear Reader. Don't Read* (1973) e também no texto seminal *A Nova Arte de Fazer Livros*, de 1975: “Para entender e apreciar um livro de velha arte é necessário lê-lo por inteiro. / Na nova arte é comum NÃO ser necessário ler o livro por inteiro. A leitura pode cessar no momento em que se compreendeu a estrutura total do livro.”³

B. DIÁLOGO

Os métodos conceptuais contemporâneos estabelecem um aberto **diálogo** com outras disciplinas e campos artísticos inscritos em diversos momentos da história da arte. Desde logo, revelam-se conexões com as artes plásticas (e não só com o conceptualismo), bastando para isso invocar o conhecido **Erased de Kooning Drawing** (1953), de Robert Rauschenberg, ou

“Lautgedicht” (1924), de Man Ray. Por outro lado, a ligação à música encontra um eco preconizador em várias obras de John Cage, com particular destaque para *Empty Words* (1974). Convém ainda nomear, neste breve mapa de relações, aquelas outras áreas de cruzamento entre poesia, artes visuais, tipografia e design tal como se revelaram em obras como *A Humument* (1970), de Tom Phillips, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1969), de Marcel Broodthaers, ou, para citar de novo Ulises Carrión, *A poem to be (or not) to be erased* (1973), uma obra, de resto, pouco conhecida de entre a sua produção.

Talvez devido a esse passado da rasura radicada noutras artes tenha dito Kenneth Goldsmith, em 2002, que “A literatura está 50 anos atrás da pintura.” Também ele chegou um pouco atrasado, mais concretamente 43 anos e alguns meses, porque essa frase foi escrita por Brion Gysin em *The Third Mind*, de 1959. Gysin, 39 anos depois de Tristan Tzara ter proposto um método de escrita aleatória em “How to make a dadaist poem”, diz assim: “A escrita está 50 anos atrás da pintura. Proponho aplicar as técnicas dos pintores à escrita; coisas tão simples e imediatas como a colagem e a montagem.”⁴ E prossegue depois com uma explicação (que é também um manifesto) da técnica que ele e William Burroughs denominaram de “cut-up”. Em certa medida, esta é também uma forma particular de rasura.

C. DETERGÊNCIA

A arqueologia atrás traçada não é propriamente minha. Algumas das obras que mencionei e muitas outras são explicitamente referidas

³Tradução do autor.

⁴Tradução do autor.

pelos conceptualistas nos seus trabalhos, artigos, entrevistas, antologias. Três antologias têm especial destaque quando falamos da escrita conceptual. *A UbuWeb Anthology of Conceptual Writing* (2003) e *Against Expression* (2011), ambas organizadas por Craig Dworkin e Kenneth Goldsmith, às quais se soma, em 2012, uma outra publicação especialmente dedicada à escrita conceptual de mulheres, editada por Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody e Vanessa Place com o título *I'll Drown My Book* (2012). Enquanto esta última é mais aberta no seu leque geográfico, as duas primeiras reproduzem sobretudo textos de autores anglófonos. Embora estas antologias se constituam enquanto projetos que procuram explorar textos e formas antecessoras do conceptualismo, as obras que nelas encontramos hesitam muito em sair para fora das fronteiras de língua inglesa. Encontramos poucos autores estrangeiros e aqueles que encontramos são: Mallarmé, Queneau, Tzara, Perec e pouco mais. Todas elas são, por isso, marcadas por uma certa forma de **detergência**.

D. NOVO DESVIO, OUTRO DIÁLOGO, DETENDO-NOS NA DETERGÊNCIA

Chegados a este momento no texto que aqui se apresenta, com a insistência da letra D de **desvio**, **diálogo** e **detergência**, proponho uma aproximação ao **E** de **Exemplo** e de **Exercício**. Passa pelo seguinte: esqueça, caro/a leitor(a) tudo o que atrás escrevi, tudo o que leu até aqui. Reiniciemos o programa. Clique, por favor, em *refresh* no seu *browser* e certifique-se de que faz um *deep clean* da *cache* de navegação. Assim que esta página se encontre *reloaded*, certifique-

se de que tudo o que está atrás neste texto ficou rasurado e que não há mais itálicos anglófonos a ocupar o espaço deste poema-ensaio. Convém, pois lembrar, que o texto que aqui se apresenta está incluído num *dossier* (a palavra tem origem francesa) sobre Ana Hatherly e ainda não escrevi uma palavra sobre a autora. Vamos já na letra **D**, praticamente a meio caminho entre o **A** e o **H**. A autora foi esquecida nas duas principais antologias da poesia concreta e visual internacional (Emmett Williams, 1967; Mary Ellen Solt, 1968) e os seus trabalhos não aparecem naquelas três publicações referidas a propósito do conceptualismo. Também eu estou a deixá-la de fora do texto que aqui se apresenta.

E. EXEMPLO-EXERCÍCIO ERÓTICO



Ana Hatherly — “Tema e variações 5B-59/70” em *Eros Frenético* (1968) Excertos: I (tema) e II (primeira variação) ⁵

⁵ Reproduzido a partir de Um Calculador de Improbabilidades (2002).

inclusive se refere a estas obras como “partituras musicais” ou “constelações sonoras”.

Em “Noite Canto-te Noite”, a palavra “noite”, repetida ao infinito no texto-matriz ou semente, desaparece depois no segundo texto pela sua eliminação.

A palavra “noite”, apagada nesse texto, é a única que aparece no terceiro dos textos, ocupando ali os mesmos lugares de ocorrência do primeiro texto e os mesmos lugares de omissão do segundo. Mantém-se intocável a estrutura. Oblitera-se de forma radical uma palavra-chave ou, deixando esta à superfície, abolem-se todas as outras.

Outra vez Ana Hatherly nas suas “Notas para uma teoria do poema-ensaio”: “Operação de limpeza, detergência, como eu costumo dizer, a prática do espaço em branco e do esvaziamento sistemático conduz, obriga à reformulação, por parte do leitor, do horizonte de expectativa. O leitor não pode já ser o passivo descodificador de imagens conhecidas: tem de passar a ser o activo codificar de imagens a conhecer, a formular.” (HATHERLY, 1983: 82)

Em entrevista por ocasião da edição de *Eros Frenético* (1968), diz a autora que, a partir de *O Mestre* (1963), todas as suas obras “incidem sobre os problemas da estrutura da narrativa, na sua concepção lata, e da linguagem poética correspondente” (HATHERLY, 1968: 5).



Ana Hatherly — “Escrever é falar com o silêncio” (1979) seguido de variações II, III e IV intituladas “Falar é escrever com o silêncio”.⁷

⁷ Obras pertencentes ao *Arquivo Fernando Aguiar*. Reproduzido a partir de Ana Hatherly: *Anagramas* (2017), org. Helena Vieira e Fernando Aguiar. Lisboa, Mariposa Azul.

Acrescenta:

“o poeta é um pesquisador total da realidade. A minha pesquisa incide sobre o real imediato que é o mundo, a vida, utilizando nessa pesquisa todos os meios de que disponho, percepção, inteligência e, particularmente” (idem)

Ressalta, nomeando o veículo comum a esses meios:

“a língua, a linguagem poética.” (idem).

“Se me debruço (...) sobre os problemas de linguagem”,

afirma ainda,

“é por ter verificado que ela era uma realidade em si mesma, que se impunha investigar em conjunto com as outras formas de realidade.”

(idem).

Remata, mais adiante, ao afirmar que:

“o acto criador é um acto de transformação em que os elementos colhidos na vida se transformam em elementos criadores de arte” (idem).

E sabemos, por palavras suas inscritas no seu poema-ensaio “Teoria da Obsolência”, que “só os actos-criados deixam tudo vazio”.

Será que é porque

“Escrever é falar com o silêncio”?

Voltamos a “Noite Canto-te Noite”.

Tudo vazio, ou quase vazio,

rasurado, apagado, em diálogo com o silêncio,

é o que encontramos nas últimas páginas desta noite.

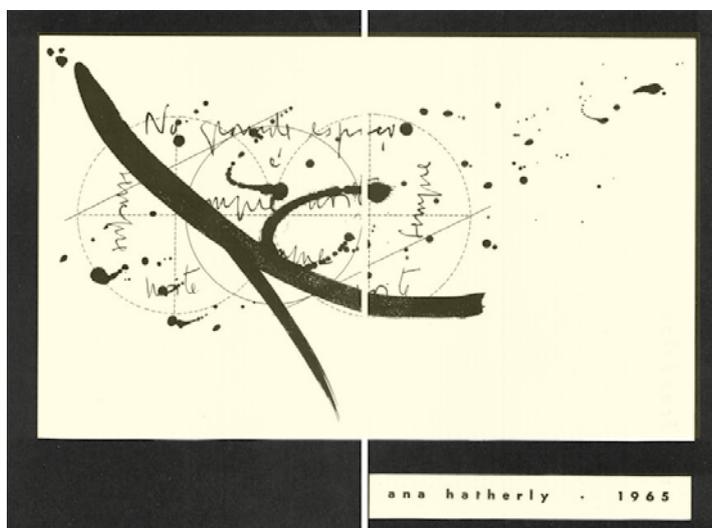
Signos silenciosos, silenciados?

Apenas a noite ali deambula.

É um grande espaço vazio.

Vazio de tudo a não ser noite.

E “no grande espaço é sempre noite”, lembra-nos Ana Hatherly no poema intitulado justamente “Eros Frenético”, publicado originalmente em *Poesia Experimental 2*, naquela que foi a sua primeira colaboração efetiva com os poetas experimentalistas.



Ana Hatherly —“Eros Frenético” (1965) [frente] em *Poesia Experimental 2* (1966)⁸

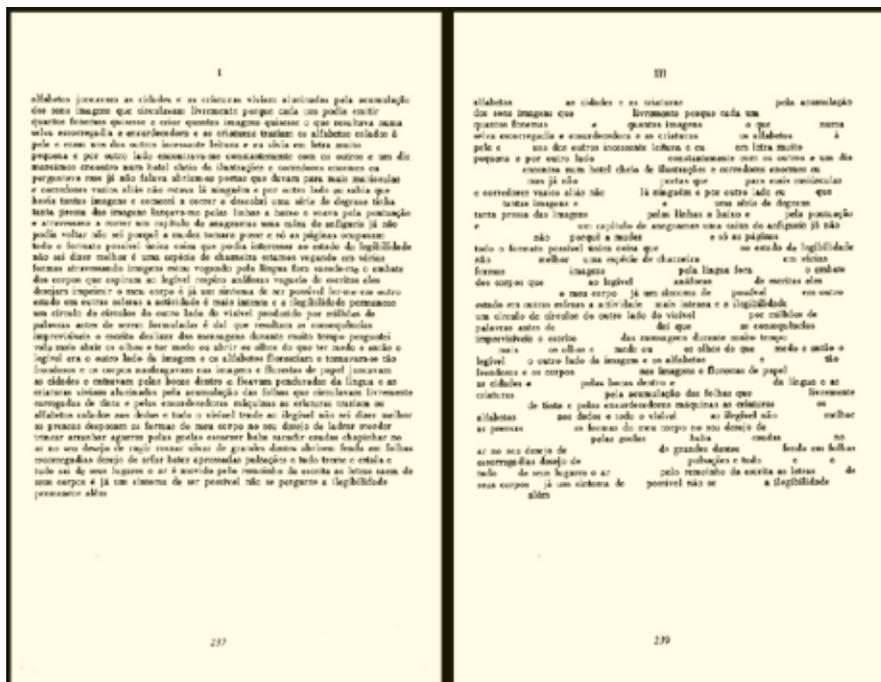
⁸ Reproduzido a partir do Arquivo Digital da PO.EX.

Num dos lados da folha
 (aquele que acima se reproduz),
 uma composição geométrica e gestual
 ocupa a página
 num embate entre
 uma linguagem matemática
 e uma linguagem caligráfica.
 Ambas elípticas.
 Na geometria, a elipse
 é aquela linha curva fechada
 produzida pela secção que um plano oblíquo ao
 eixo
 faz num cone recto.
 No gesto da escrita, ela é a omissão
 de uma ou mais palavras sem prejudicar
 a clareza da frase.
 Na noite, na prosa de “Eros Frenético”,
 ela é isto e mais,
 em órbita elíptica, numa termodinâmica barroca:

“a entropia é um animal incompleto a que falta tudo o que
 está para ser no oceano das partículas negativas de toda a
 criação provisória.” (Hatherly 1966).

G. EXEMPLO-EXERCÍCIO GRAMÁTICO

Último exemplo
 Exemplar. Último.
 De *Anagramático* (1970),
 composto por quatro Livros,
 interessa-nos o Livro IV,
 concebido através de um método de “escrita
 lacunar”,
 para usar a expressão de Ana Hatherly (2002,
 22).
 Quando presente num texto
 sob esta forma, a rasura
 lembra-nos que o texto é uma entidade



Ana Hatherly — Livro IV - “Meta-leitura” (1968-69) de *Anagramático* (1970)⁹

⁹Excertos: Demonstração I (texto integral) e III (eliminação dos verbos). Reproduzido a partir do Arquivo Digital da PO.EX.

material.

O autor, diante do texto,
da matéria das palavras,
é o agente que as dinamiza – ou que programa
a dinâmica própria das palavras e das
estruturas, do seu material.

Nesse sentido,
quando tornada explícita, a rasura
lembra-nos que existem dois momentos
separados no tempo:
aquele em que a autora escreve (*mostra*) as
palavras
e aquele em que a autora rasura (*esconde*)
algumas delas.

O fluxo da escrita existe em processo, é um
gesto.

Escrita e reescrita podem repetir-se
infinitamente além desses dois momentos.
Repetem-se, sempre, cada vez que o texto se
atualiza pela leitura.

Nas palavras de Hatherly, os textos

*“para serem realmente entendidos, para serem
integralmente fruídos, precisam de ser recriados de
cada vez que o texto entre em contacto com o seu leitor.”*
(HATHERLY, 1979: 108)

A rasura representa um fugaz momento
de emergência e desaparecimento da autoria
(e, com ela, do texto e da leitura)
que não só aponta para o passado e para o
futuro,
ele é ainda o próprio passado e o próprio
futuro.

O passado convocado por meio da
presentificação
do contexto de origem, na matriz.

O futuro revelando-se ciclicamente
como algo novo a emergir
de forma iterativa no polo da leitura.

Mas isto não implica simplesmente
a emancipação do papel do leitor, é antes um
desafio.

*Em “Notas para uma teoria do poema-ensaio”,
numa ligação com a teoria do leitor de Wolfgang Iser,
Hatherly afirma que, ao quebrar a “conexão habitual”
entre as diferentes unidades de um texto
e instaurar “vazios de significação”,
o texto literário posiciona-se “frequentemente «contra a
disposição do leitor», pois este terá de construir ele próprio
a conexão, participando assim numa forma mais intensa na
re-elaboração do texto.” (HATHERLY, 1983: 80)*

Voltando ao trabalho de Ana Hatherly
reproduzido na figura anterior,
podemos dizer que, ao planejar estas instâncias
textuais iterativas (matriz e repetição, variação)
a autora programa um código que visa testar o
próprio código que é programado.

Segundo a autora:

*“para o experimentalista o processo, o percurso da
experimentação, é já um valor em si.” (HATHERLY, 2004:
108).*

Por isso, escreve Ana Hatherly em 1979 no livro
Espaço Crítico, os autores

*“já não se exprimem: exprimem apenas o acto de exprimir-se,
o acto de comunicar, e nessa prova de resistência dos materiais
que é a arte poética, é também a prova de resistência do
humano que se processa” (HATHERLY, 1979: 117).*

G.2. EXERCÍCIO-EXEMPLO GRAMÁTICO

			desafio
Último			
Último.			ao quebrar a “conexão habitual”
	escrita lacunar		e instaurar “vazios de significação”,
expressão			o texto literário posiciona-se
presente			
forma, rasura		instâncias	textuais
	material.	iterativas	
diante do texto		código que visa testar o próprio código que é	programado
dinamiza –	programa		
	estruturas		
sentido,		o processo, o percurso	
tornada explícita, a rasura		<i>Espaço Crítico</i>	
		exprimem apenas o acto de exprimir-se	
separados no tempo:		prova de resistência dos	
	<i>mostra</i>	materiais	
	<i>esconde</i>	prova de resistência do humano	
fluxo	processo	gesto	
Escrita e reescrita			
	leitura		

F.2. EXERCÍCIO-EXEMPLO FRENÉTICO

<i>recriados de cada vez que o texto entre em</i>			, primeiro,
<i>contacto</i>			,
			como “ ” ou “ ”.
fugaz			
emergência e desaparecimento			
	passado	futuro	
	passado	futuro	Em “ ”, a palavra “ ”,
passado convocado			repetida
			desaparece pela sua eliminação.
futuro revelando-se ciclicamente			A palavra “ ”, apagada , é a única que
			aparece

lugares de ocorrência
 lugares de omissão
 intocável a estrutura
 Oblitera-se de forma radical
 superfície,
 abolem-se todas

Voltamos
 vazio, ou quase vazio,
 rasurado, apagado, em diálogo com o silêncio,
 Signos silenciosos, silenciados?

Operação de limpeza, detergência, como eu costumo dizer, a prática do espaço em branco e do esvaziamento sistemático conduz, obriga à reformulação, por parte do leitor, do horizonte de expectativa. O leitor não pode já ser o passivo descodificador de imagens conhecidas: tem de passar a ser o activo codificar de imagens a conhecer, a formular.

“ ”,
 “ ”,
 ,
 .

Frenético

“o poeta é um pesquisador total da realidade
 o mundo, a vida,
 (ibidem),

“a língua, a linguagem poética.” (ibidem).

uma realidade em si mesma
 (ibidem).

acto de transformação
 (ibidem).

“só os actos-criados deixam tudo vazio”

ocupa a página
 embate
 linguagem
 linguagem
 linha curva fechada

a omissão
 prejudica
 a clareza

tudo o que está para ser
 toda a criação provisória.

?

E.2. EXERCÍCIO-EXEMPLO ERÓTICO

um gesto

sob rasura

Na superfície da página

presença ausente

invisibilidade

visível

força criadora

força destruidora do sistema

H. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar, altura para um novo exercício. Proponho, se o caro/a leitor(a) estiver de acordo, que vasculhe no Histórico do seu browser mental tudo o que atrás foi dito. Tanto na primeira parte do texto (entre **A** e **D**) como nesta última (de **E** a **G** e de **G** a **E** de volta). Ligue, por favor, o que se disse num momento e no outro. Inclua, nesse movimento, o que se redisse e o que se deixou por dizer. Isto se lhe for possível. É apenas uma sugestão. Preencha os vazios das rasuras. Rasure o que não foi rasurado. Navegue por esses seus *mapas da imaginação e da memória*. Não sei se tem a capacidade de esquecer completamente ou de relembrar na íntegra o que esqueceu por completo. Fazer um *reset* total seguido de um

reboot. Não sei se lhe é possível – se é possível a alguém – ler o que não está escrito ou escrever o que não se pode dizer. Eu não sei se consigo, mas posso talvez tentar com palavras de outrem. Em citação longa, intacta, sem rasuras mas com sublinhados meus:

*Desde o princípio do século, tão importante como dizer, ou mais importante do que dizer, é dizer não, ou dizer-o-não: pois mesmo quando se afirma o que se diz, o que realmente se quer dizer é outra coisa, outra coisa que no limite extremo talvez seja por fim o não-dizer do indizível – o não-dizível. E esse não-dizer tanto pode ser expresso pela **negação** como pela omissão: pelo **silêncio**. (Hatherly 1983, 80)*

Em resumo e para fechar de vez este poema-ensaio antes do Ctrl + Shift + W, podemos então concluir das minhas palavras que Ana Hatherly, além de poeta, poeta experimental, poeta visual, artista da linguagem, escritora, romancista, contista, *tisanista*, pintora, cineasta, performer, produtora de livros de artista, etc, é também: escritora conceptual? É disto que se trata? De todo. [Negação]. Não é minha intenção criar novas caixas para depositar aquilo que, à partida, existe de forma livre fora da caixa, testando mesmo os limites, as arestas, a segmentação desses compartimentos, a suposta incomunicabilidade entre eles. Contudo, é necessária, isso sim, uma reflexão crítica e inclusiva que venha problematizar “a nova presença do passado no presente”, para usar o título de um texto de Ana Hatherly que, de resto, pode ser entendido (o título) como a melhor das súmulas daqueles que são os pontos de partida, os processos e os pontos de chegada do programa que a autora desenvolveu ao longo de toda a sua vida nas várias frentes em que se implicou de forma contínua, crítica, problematizadora. [**Silêncio**].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAGE, John Silence (1961): Lectures and Writings by John Cage. Middletown: Wesleyan University Press
- DWORKIN, Craig Douglas (2013). No Medium. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
- GILBERT, Annette (2014). "Mapping the Field", in Reprint: Appropriation (&) Literature, Appropriationen von 1960 bis heute. Wiesbaden: Luxbooks.
- HATHERLY, Ana. (1966). "Eros Frenético", in ARAGÃO, António, MELO E CASTRO, E. M. de e HELDER, Herberto (org.). Poesia Experimental n.º 2. Lisboa: Cadernos de Hoje. Reprodução fac-símile no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/evaluation>
- _____ (1968). "Ana Hatherly ou a lógica da maçã" (entrevista), *Jornal de Letras e Artes*, n.º 260, abril, 5
- _____ (1970). *Anagramático*. Lisboa, Moraes Editores. Reprodução fac-símile no Arquivo Digital da PO.EX: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>
- _____ (1979). *O Espaço Crítico: do simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho
- _____ (1983). *O Cisne Intacto. Outras metáforas. Notas para uma teoria do poema-ensaio*. Porto: Limiar.
- _____ (2002). *Um Calculador de Improbabilidades*. Lisboa: Quimera
- _____ (2004). "A arte de tomar posse do mundo", *Interfaces do Olhar*. Lisboa: Roma Editora, 103-109
- KAUFMANN, David (2017). *Reading Uncreative Writing: Conceptualism, Expression, and the Lyric*. Cham, Switzerland: Springer International Publishing
- MARCZEWSKA, Kaja. (2018). *This Is Not a Copy: Writing at the Iterative Turn*. New York / London: Bloomsbury Academic
- SOLT, Mary Ellen, org. (1968). *Concrete Poetry – A World View*. Bloomington: Indiana University Press
- WILLIAMS, Emmett, org. (1967). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Something Else Press, Inc.

PORTFÓLIO

Anamusa: uma calculadora de (im)probabilidades

DIOGO MARQUES¹

“Toda a arte é metalinguagem, uma reflexão sobre o código.”

“Na criação tudo é potencialmente uma entidade distinta da matéria, uma improbabilidade, porque, como diziam os antigos, diante da luz somos todos cegos.”

Ana Hatherly

ANACRUSE

25/7/2018

Estou num salão, paredes em tons de rosa, lareira acesa ao fundo. Deitada num cadeirão freudiano de um forte vermelho aveludado, junto a um contrastante piano de cauda negro, está uma figura muito parecida com Ana Hatherly nos seus derradeiros anos. Digo: Ah, mas você é Ana Hatherly! Não, olhe que eu não sou a Ana Hatherly!, diz-me. Insisto. Dupla negação. Mas eis que, de repente, para meu grande espanto, agora sentada ao piano, e bem ao jeito daquelas personagens saídas de sonhos alquímicos repletos de (im)possíveis (im)probabilidades, Não-Ana começa a encher o ar de inefáveis poemas visuais.

PRIMEIRO TEMPO

“O acaso é uma noção científica”, terá escrito Ana Hatherly,² em “A Descolocação no Espaço ou no Tempo”, poema central de Operação2: estruturas poéticas, e trazido a lume, pela própria, em 1967. Pioneira de um imenso e extenso trabalho poético/artístico assente, de modo invariável, no eixo criação – experimentação – investigação, não será por

¹ Docente na Universidade Fernando Pessoa

² <https://po-ex.net/tag/ana-hatherly/>, acedido a 23/11/2019.

mero acaso que, em Ana Hatherly, a palavra programa se transmuta em conceito disruptivo. Tal como o acaso “é cientificamente ocasional” (Hatherly: 1981), em Ana Hatherly, a noção de programa vai para além da sua conotação positivista e funcional, devendo ser lida com(o) (co)no(ta)ção poética. Dessa capacidade “transgressora”, que abre caminho, segundo E. M. de Melo e Castro,³ para a fundação de “uma ciência da poesia (im)possível” (Melo e Castro: 1995, 227), dá-nos conta, por diversas ocasiões, a própria Hatherly, por exemplo, no famoso “Apêndice ao Capítulo II” de *A Experiência do Prodígio*:

Se definirmos programa como um sistema de regras que pré-determinam a orientação duma série de operações destinadas a produzir um determinado efeito, ou seja, um conjunto de instruções e informações necessárias à execução de operações determinadas, verificamos que é óbvio que toda a poesia antiga, como aliás toda a obra de arte de qualquer época, obedece a um programa. (Hatherly: 1983, 121)

Uma (im)probabilidade reforçada, aliás, por Melo e Castro, num ensaio de 1995 dedicado a Hatherly e à sua poesia visual, e no qual descreve o modo como a autora de *Anagramático* (1970) começa por apresentar, de modo literal, um “programa” inicial para ser confrontado com as “trinta e uma variações sobre o mote de um vilancete de Luís de Camões” que compõem o Livro III do referido volume, *Leonorana*. Assinalando a aparente distância que separa o “intento da poesia” da noção de programa – sobretudo entendendo a última enquanto “sequência de procedimentos coerentemente organizados para conduzir a um fim”–, Melo

e Castro acaba por anular o antagonismo, também ele dando conta de “toda uma tradição subterrânea de construção poemática (...) precisamente baseada em programas”:

São programas as bases numerológicas e cabalísticas. São programas o cálculo combinatório e as formas geométricas em que se baseiam os labirintos barrocos e, antes deles, os poemas figurativos medievais. São programas a estrutura métrica e rímica do soneto, da décima, da sextina... É um complexo programa estatístico e numerológico a estrutura revelada por Jorge de Sena como subjacente aos *Lusíadas* de Luís de Camões. (Melo e Castro: 1995, 226)

Se a relevância de Camões para os Experimentalistas não será, neste contexto, novidade – bastando para tal relembrar a sua presença de natureza antológica, no ano de 1964, em *Poesia Experimental I* (Hatherly: 1985, 16) –, também não será por acaso que a análise hatherliana do conceito de programa surja, em *A Experiência do Prodígio* (1983), com referência a três poemas de Camões. Segundo Antonio Carlos Cortez, é essa “consciência técnica que põe a descoberto a engenharia do texto”, que Hatherly encontra em Camões, sobretudo enquanto “precursor do Barroquismo, mestre dos jogos cultistas e conceptistas, ele mesmo leitor do preceituário do «ingenio y arte» (...), exemplo de um criador literário para quem uma das facetas mais relevantes do seu trabalho passa pela ideia de jogo, de poema como acto lúdico.” (Cortez: 2017, n.p.).

Na relevância que a dimensão lúdica representa no contexto de um programa da PO-EX, nomeadamente no resgate que é feito desse aspecto ao Barroco, a “ideia de jogo”

³ <https://po-ex.net/tag/melo-e-castro/>, acessado a 23/11/2019.

vai muito para além da sua vulgar conotação com a palavra “brinquedo”, tal como o apontou Melo e Castro, logo em 1962 (quatro anos após a publicação, em França, da obra seminal de Roger Caillois, *Les Jeux et les Hommes*). Constituindo-se como a “proposição das possibilidades prováveis dentro de certos limites e condições”, para o autor de *Álea e Vazio* (1971),⁴ jogo “é tudo o que vai desde um movimento relativo de dois seres ou objectos até à estrutura íntima da matéria, até ao próprio universo em expansão.” (Melo e Castro: 1981 [1962], 98)

Em certa medida, parece ser essa uma das potenciais definições do programa hatherliano, nomeadamente, e segundo Ana Marques Gastão, na “construção de um *mysterium cosmographicum*”, na busca constante desse “chaosmos a harmonizar” (Gastão: 2015, 15). Mas tal não significa que o programa se encontre fechado. Antes, o programa assenta numa ideia de tensão dialéctica, “[e]ntre o caos e a harmonia” (2006, 132), *paidia* e *ludus*, liberdade e constrangimento, criação e programabilidade, e que lhe permite a abertura, em movimentos anacíclicos, como aquele que se estabelece entre “conceptualização” e “execução”:

Como é sabido, um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de um programa, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também pode ser ao contrário – da execução à conceptualização – porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que ensina o seu autor. (1995, 10)

SEGUNDO TEMPO

Nas entrelinhas desse código genético recriado, ou melhor, re-lido, pela PO-EX, a ideia de programa acaba, inevitavelmente, por revelar o seu contraponto. Melo e Castro refere isso mesmo (em entrevista feita por Ana Cristina Joaquim, com data de 2013), a partir da sua referência a “poetas engenheiros” ou “engenheiros poetas” na proa do Experimentalismo, encarando as manifestações das relações entre ciência e arte como uma espécie de “neopaganismo” (Joaquim: 2013, 195) – com a criação de novos mitos, nomeadamente com base na relação com as tecnologias computacionais e digitais. Mas seria em Ana Hatherly que esse diálogo viria a surgir com maior aferro, e, de novo, *A Experiência do Prodígio* – título em que, desde logo, se coloca em evidência a supramencionada tensão entre termos ímpares, ou *coincidentia oppositorum* –, onde Hatherly procura (e descobre) em alquimistas e cabalistas, (as suas) linhas programáticas para uma potencial poética da combinatória (barroca, mas não só). Ainda que, nas entrelinhas dessa “lógica mística” que o Barroco exponencia, se encontre já uma (im)provável explicação para o dualismo arte vs. ciência que hoje impera enquanto modelo cultural, nomeadamente com os “excessos da alegorização” a serem refreados pelo “nascente espírito científico” encabeçado pela “dúvida sistemática” cartesiana, que “inauguraria a nova época da moderna descrença.” (Hatherly: 1983, 71-72) Daí que refira, e sobretudo no que diz respeito à extensibilidade da actividade criadora aos processos de leitura:⁵

⁴ <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/e-m-de-melo-castro-alea-e-vazio/>, acedido a 26/11/2019.

⁵ Leia-se, também, a este respeito, ainda que num outro registo, a Tisana 126: “O autor e o leitor. Estamos no limiar do prazer. Um de calada lado como anfitriões esperando tensos. Vivemos a problemática do segredo – se for divulgado deixa de existir se não for torna-se um horrível tormento. Alguns mestres dizem que o próprio do prazer é não poder ser dito.” (Hatherly: 2006, 69)

“É por isso que para a maior parte dos leitores contemporâneos as obras barrocas são ilegíveis, quer dizer, incompreensíveis. O leitor actual, no melhor dos casos, é um novo tipo de hedonista – quer apenas o ‘prazer do texto’, mas o seu prazer é o da superfície, não o da profundidade que a leitura das obras emblemáticas, enigmáticas, hieroglíficas exige. Por isso, tenta reduzir (depreciativamente) o Barroco a jogo, esquecendo quanto de enigma existe no lúdico.” (72-73)

É a partir do que de “enigma existe no lúdico” que Ana Marques Gastão encara a obra plurifacetada de Ana Hatherly como “pacto lúdico que exige (...) uma consciência da íntima ligação entre escrita e leitura”, na qual se movimenta “uma arte tão flamejante quão contida, em que o processo, à maneira dos alquimistas, não se distingue da obra” (Gastão: 2015, 11). Realçando a relevância do jogo barroco entre claro-escuro, do qual Hatherly, também, se apropriou,⁶ reinventando, relendo, recombinao, refere, ainda:

Os alquimistas trabalham a matéria negra, putrefacta, para ascender à luz, algo que a plurinímia, neste caso, tenta dissolver. No seu cepticismo, persiste, na obra de Hatherly, a ideia de a arte actuar sobre as coisas, não propriamente transformando o real, mas inserindo-o num idealismo mágico de hoje, devedor do romantismo crítico (e de tantos ismos) e do seu pensamento sobre a Natureza. (Gastão, 2015, 21-22)

Impregnada, em todos os sentidos, de uma natureza mística, porventura mais culta do que propriamente oculta, para A. M. Gastão a obra hatherliana pode ser encarada como “tentativa de renovação do esforço dos alquimistas em criar um homúnculo”, algo que (se) explica pela presença constante dos conceitos de “desejo, tempo e infinito”, bem como pela “integração

precoce do pensamento de Ana Hatherly numa antropologia filosófica da máquina que aborda, entre outros aspectos, os laços que ligam humanidade e artificialidade.” (Gastão: 2017, 103). Talvez, por isso, Gastão veja em Hatherly uma “típica artista renascentista”, constantemente deambulando por entre “múltiplos domínios da vida, da arte e da ciência”, e “valorizando bem mais o antropocentrismo do que o teocentrismo medieval, ainda que deste haja colhido muito, sobretudo no esclarecimento da sua espiritualidade.” Definição que justifica, plenamente, a influência de Bacon “no campo da medicina mágica, da óptica, da mecânica, da astrologia, da filosofia e da alquimia”, nomeadamente na re-leitura que faz da herança de uma “sistematização metodológica (...) baseada em ciclos repetidos de observação, hipótese, experimentação, verificação.” (Gastão: 2017, 105)

Mas será, certamente, em “Anagregoriana”, artigo mais recente, fortuitamente publicado no primeiro número da Cátedra Cascais Interartes, que A. M. Gastão leva mais longe, clarificando e especificando, a presença de uma “história das ideias, das religiões, da mística e das artes” no trabalho poético-visual de Ana Hatherly, “não só no sentido de uma erudição, mas de uma praxis conhecedora da pansemiótica cabalística, da arte combinatória e seus aspectos permutacionais” (Gastão: 2019, 179)⁷ Incluindo-se, aqui, uma (im)provável relação de proximidade com a heteronímia pessoana: “A obra merece um decifrador, um descodificador, como a de Pessoa. O baú estava, porém, mais à vista.” (Gastão: 2019, 179)

⁶ Intitulando inclusive a revista académica em torno da temática barroca, que fundou e coordenou, com esse mesmo par de opostos coincidentes.

⁷ Não esquecendo, claro, “o conhecimento aprofundado do universo musical da ensaísta”, ou a sua (im)probabilidade. E (im)provável, porque (im)possível, facto biográfico que Ana Marques Gastão também recupera, lembrando a “tristeza” sentida por Hatherly em “não ter podido seguir uma carreira como cantora lírica da música espiritual do Barroco”. (Hatherly, apud Gastão: 2019, 57)

Contudo, já em “Ana Plurinímica” A. M. Gastão lembrara que, embora seja tentador “considerar a possibilidade de uma existência de uma heteronímia” em Ana Hatherly, “o conceito implica a criação de várias personalidades, reconhecidas no caso Pessoa”. Razão pela qual prefere antes reconhecer uma “PLURINÍMIA”, já que a “plurinomialidade (o que tem muitos nomes) identifica-se com um nome fragmentado (A-N-A), deslocado, desviado e repetido de modo vário e, em modo anagramático, nos diversos títulos dos seus livros, séries ou poemas isolados.” (Gastão: 2015, 11)

Desta forma, e partindo de uma re-leitura da análise de Ana Marques Gastão, é no que existe de polifacetismo hermético e de “lógica mística” entre os heterónimos pessoanos e “Ana plurinímica” (no cálculo das suas [im] probabilidades), que se encontram fundados os alicerces de um (im)provável “misticismo científico”, de que falava Ricardo Reis no fragmento infra (neste caso, a propósito da poesia de Guerra Junqueiro):

Há um misticismo científico possível O caso é encontrá-lo. A ciência não destruiu o mistério. Para além do que a sua tocha ilumina fica a treva que nos cerca. O que é preciso é o poeta que cante essa treva sem lhe chamar luz. O mistério é suficientemente grande para não precisar de alcunhas. (Reis, apud Lopes: 1990, 321).

Ou Alberto Caeiro,⁸ aqui treslido por Fernando Pessoa: “É aos armazéns do misticismo e do espiritualismo que a sua Musa vai buscar com

que se engalantar.” (Pessoa, apud Lopes: 1990, 357). Observação que, aliás, sabemos ter sido merecedora de direito à resposta:

Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o. Sou místico, mas só com o corpo.

A minha alma é simples e não pensa.

O meu misticismo é não querer saber.

É viver e não pensar nisso.

Não sei o que é a Natureza: canto-a.

Vivo no cima dum outeiro

Numa casa caiada e sozinha,

E essa é a minha definição.⁹

Mas, talvez seja na poesia do “poeta-engenheiro” Álvaro de Campos que a referida tensão entre programabilidade e criação (troque-se por tradição e inovação) melhor se revela, em termos específicos, na (im)provável comparação entre uma ferramenta do pensamento e um fruto mecânico da técnica:

O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo.

O que há é pouca gente para dar por isso.

óóóó — óóóóóóóó — óóóóóóóóóóóóóóóó

(O vento lá fora).¹⁰

Não sendo nossa intenção aprofundar em demasia o (re)conhecido impacto de Fernando Pessoa em Ana Hatherly, influência que é, ademais, confessada pela própria,¹¹ não será, porém, descabido referir, ainda neste contexto, o sonho “12/9/70” que surge em Anacrusa: 68 sonhos (1983):

⁸ Em artigo de 2017, a investigadora Dalila Milheiro aprofunda a relação entre Ana Hatherly e os heterónimos, sobretudo Alberto Caeiro, fazendo-se referência ao texto “O cubo das sensações e outras práticas sensacionistas em Alberto Caeiro”. Publicado em 1979, no volume O espaço crítico: do simbolismo à vanguarda (Editorial Caminho), Hatherly faz nele referência à poesia de Alberto Caeiro enquanto programa Ver Milheiro, D. (2017).

⁹ <http://arquivopessoa.net/textos/1193>, acedido a 25/7/2019.

¹⁰ <http://arquivopessoa.net/textos/224>

¹¹ Vide, a este respeito, entrevista de Cecília Barreira a Ana Hatherly, por ocasião do volume-homenagem Leonorara (BARREIRA, 2010).

12/9/70

Estou em casa de Fernando Pessoa com A. Digo: Fernando Pessoa já morreu. A. Diz: não, vais ver. Fernando Pessoa aparece: magro, com óculos, vestindo um fato cinzento. A. apresenta-me: não sei se conhece... Conheço sim, diz Fernando Pessoa, já ouvi falar muito. Fita-me com uma intensidade quase insuportável. Fala comigo um pouco e depois diz: Sim, disseram-me que você era muito intelectual – e rindo – imagine o que isso pode significar para mim... Ajoelho-me junto dele e beijo-lhe as mãos. Então ele projecta-se sobre mim como se fosse uma sombra ou uma nuvem. (Hatherly: 1983, 28)

Apresentando-se como microcosmos do processo levado a cabo por Ana Hatherly na sua reflexão “sobre as bases míticas da escrita criadora e seu processo de manifestação” (Hatherly, 1983, n.p), no referido sonho, a relação de reverência mútua entre Ana Hatherly sonhadora e Fernando Pessoa sonhado (apesar da aparente sombra ou nuvem final, imagem que poderá igualmente ser encarada como algo que se projecta sobre si, mas logo dissipando-se¹²) parece assumir contornos de uma natureza mais mística do que mítica. Por outro lado, é na abertura para a experimentação que o sonho e o seu registo permitem (1983, n.p) que o (im)provável encontro (como acto de chegar a alguém ou algo, mas também enquanto choque ou colisão) entre antigos e novos se torna quase consubstancial:

A diferença entre a atitude dos antigos e a dos nossos contemporâneos a respeito do sonho, quanto a mim, reside neste ponto essencial: enquanto hoje queremos explicar o sonho, os antigos quiseram interpretá-lo. No primeiro caso, estamos perante uma atitude de des-mitificação; no segundo, estamos perante uma atitude de re-mitificação. No primeiro

caso, desvenda-se para anular; no segundo, desvenda-se para confirmar o véu. (1983, n.p.)

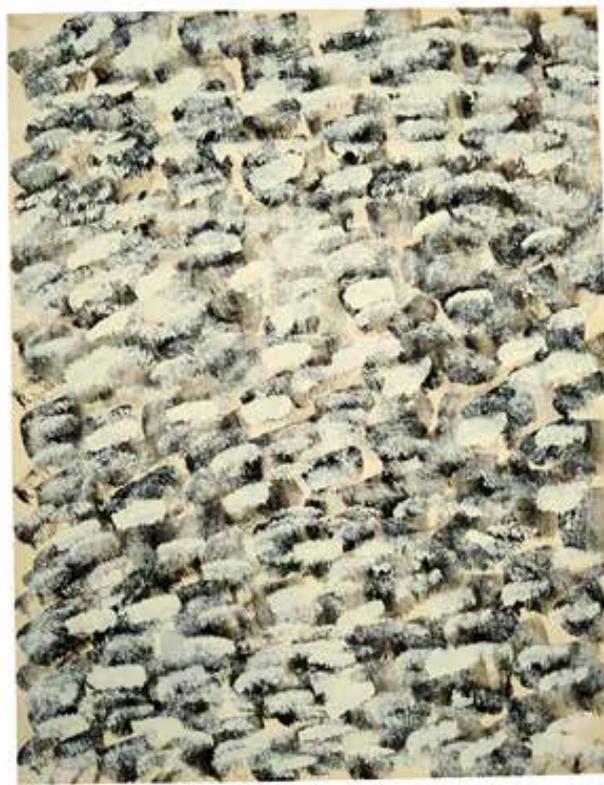
TERCEIRO TEMPO

É, conseqüentemente, neste jogo de re-velação que vamos encontrar a tradição hermética da alquimia, entendível em Hatherly como, simultaneamente, busca e descoberta, arte e ciência, linguagem e código. E, talvez por esse motivo, apesar das múltiplas transsubstanciações entre nigredo e albedo que caracterizam a sua obra plurifacetada (“Horridas nostrae mentis Purga tenebras [, accende lumen sensibus!]”, oração alquímica que serve de epigrafe a Anacrusa), apesar do laboratório alquímico (ora et labora) em que terá ensaiado (os seus) igualmente múltiplos experimentalismos, não nos seja, contudo, possível encontrar a sua Magnum opus. Aliás, encontrá-la seria contrariar, no mínimo, a própria natureza do (seu) programa. No limite, o que existem são múltiplas facetas de uma só busca que também é descoberta. Afinal, como a alquímica cauda do pavão negro (cauda pavonis),¹³ que, velando enigmáticos olhares plurais, apenas se mostra “quando alguém o vê / quando alguém o quer [ver]” (Hatherly: 2003, 21).

Com estudos datados de, pelo menos, 1996 (ver figuras 1 e 2), Pavão Negro seria o título atribuído a uma exposição de trabalhos seus expostos na Galeria Presença do Porto, em 1999, cujo tema da escrita, caro a Ana Hatherly, “na sua dupla vertente de representação oral e visual” (Hatherly: 2003, 7), far-se-ia prolongar, alguns anos após, com o conjunto de poemas homónimo publicado em 2003.

¹² “O poeta é uma sombra / um perfil / um desaparecimento” (Hatherly: 1983, 54)

¹³ Passando as conotações alquímicas com a figura simbólica do pavão, já em 1983 Hatherly registara pelo menos um sonho (com data de Abril de 1972), no qual dá conta da presença de três enormes pássaros: “um enorme pavão com a cauda em leque, mas cor de cobre, em vez do habitual azul-verde”, acompanhado por outro, “muito maior que uma pessoa (...) preto, dum preto brilhante com laivos de azul escuro no peito” e, por fim, um terceiro, mais pequeno, “mas sempre de dimensões enormes (...) castanho” e com “laivos de penas cor de rosa” no peito. (Hatherly: 1983, 30). Leia-se, também, a este respeito: GASTÃO, A. M. (2016). “Anacromática : a operação das cores”. In *Colóquio/Letras*. n.º 193, Set. 2016, pp. 61-70.



Ana Hatherly (1996). Estudos para o Pavão Negro (65,4 x 50 cm) e Estudos para o Pavão Negro III (59 x 42 cm), acrílico sobre papel. Arquivo Fernando Aguiar.

À semelhança da atitude metarreflexiva levada a cabo, por exemplo, no poema-ensaio “A idade da escrita” (1987)¹⁴, no livro “O Pavão Negro”, a escrita é equiparada a “leque de opções” ou “jogo de dados” (2003, 19-20), assim reforçando, como em tantas outras ocasiões, a natureza selectiva e combinatória da linguagem enquanto sistema (“a língua: // um campo aleatório”; Hatherly: 2003, 40) Na herança do enigma, esse “frágil mistério” (re)velado pelo “labor arcaico” (29) da receita alquímica, a escrita é, então, esse (im)provável “grito calado” (21), que “venda e desvenda” (29). Para mais, se o que a define a “palavra-escrita” é, em parte, o seu carácter indelével, essa parte não poderá nunca existir plenamente sem o seu contraponto de inefável (“Amando muito muito /

ficamos sem palavras”; 31). Pois, se é certo que “tudo cabe dentro das palavras” (22), não é menos certo que estas “são montanhas de espuma / que se faz-desfaz / na areia da fala” (31), onde as “palavras não-amadas” se desgastam “quando não acreditamos mais” (35)¹⁵

Encarada como fundamental, a busca hatherliana acontece de fora para dentro e novamente para fora, com o processo a sobrepôr-se ao contacto directo com a fonte (que é em si quimérica, pela impossibilidade e, ainda, pelo desafio que coloca). À boa maneira alquímica, tal como o encontro com uma só pedra se revela impossível, encontrando-se, em alternativa, a sua mediação e transmutação, pelo processo, num evidente paralelismo,

¹⁴ <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/ana-hatherly-a-idade-da-escrita-poema-ensaio/>, acedido a 2/12/2019.

¹⁵ Veja-se, a este respeito, “Fantasia breve, a palavra espuma” (2016), da autoria de Rui Torres e programação de Nuno Ferreira, gerador textual ciberliterário criado no contexto do Festival Silêncio (que, em 2016, homenageou Ana Hatherly). Fazendo lembrar o poema “As Palavras abrem portas” (2003, 30), nos “ecrãs iluminados” reaparecem, de facto, as palavras “engolidas pela máquina do tempo”, cumprindo-se assim parte da profecia hatherliana. Porém, e ao contrário do poema, não se trata de “mudos ecrãs”, nem as palavras se limitam a ser “recopiadas”. Antes, “revolvendo” o pó da lembrança”, a “palavra-espuma” metamorfoseia-se no espaço e tempo (in) finitos, ainda que de modo indeterminado. <https://www.telepoesis.net/palavra-espuma>, acedido a 3/12/2019.

enquanto processo, a escrita é encarada como forma de mediação, ou seja, de codificação de uma determinada realidade. Por isso, o escritor “participa na criação de mitos” (re)inventando “a linguagem que constantemente pratica”, incluindo o da “(re)criação do próprio eu do escritor, necessariamente imbuído de conotações fáusticas e chamadas ao Golém.” (Hatherly: 1983, n.p.).¹⁶

Mestre e aprendiz do seu próprio laboratório (labora et ora), para Hatherly, o poeta define-se pela “actividade criadora”, dado que é “um eficaz calculador de improbabilidades”, a quem “cabe desempenhar uma importante função como codificador e descodificador”. (Hatherly: 1981 [1967], 137) Nesse sentido, e se “imaginar é igual a codificar” (Hatherly, apud Gastão: 2015, 8), o poeta joga com o código jogando-se nele”, sendo a criação “um jogo cuja utilidade nem sempre é imediatamente apreensível, dadas as limitações do código.” (Hatherly: 1981 [1967], 137)

Terá sido, de resto, nas regras desse jogo dialéctico que Hatherly fundou a sua própria noção de leitura, reinventando-a partir da forma como, numa tentativa de desmitificação da arte e consequente abolição do seu subjectivismo, a poesia concreta acabou por remitificá-la (uma espécie de novo pensamento mítico), aproximando “objecto funcional” de “objecto mágico”. (Hatherly: 1975, 10-11) A partir da relação lógica entre pensamento mítico e pensamento científico, que Hatherly recupera de Levi-Strauss, torna-se, então, possível assistir à criação de novos mitos no seio das correntes artísticas, sendo na criação de um mito que surge da abolição ou “ultrapassagem” de outro que Ana(musa) Hatherly encontra a “qualidade mágica do acto criador: o fascínio.” (11) Ou

melhor, uma “tecnologia do fascínio”, maquinal calculador(a) de variáveis (im)probabilidades:

O poeta é
um calculador de improbabilidades limita
a informação quantitativa fornecendo
reforçada informação estésica.
É uma máquina eta-erótica em que as discrepâncias
são a fulgurância da máquina.
A crueldade elegante da máquina resulta da
competição pirotécnica da circulação íntima
e fulgurante do seu maquinismo erótico.
A psicologia do maquinal sabe que basta
que se crie um pólo positivo para que o pólo
negativo surja
ou vice-versa
e as evoluções telecinéticas pela força
das catástrofes desenvolvem suas faculdades
latentes ou absorvem-nas como a esponja absorve
as águas variáveis dos humores
que transforma em polaridade.
O maquinal eta-erótico está em astrogação
curso hipnótico dos polímeros.
Digo com precisão fenomenológica: o maquinal
circula em sua hiperesfera da maneira mais
excêntrica.
Digo e garanto:
o maquinal absolutamente absorve suas águas
variáveis e isso é o seu amplexo.
O maquinal eta-erótico é tu-eu.
O maquinal tu-eu
cuja tarefa árdua não é
definir a verdade está no meio da profusão
dos objectos
e considera o consumo a verdade deslocada
deslocação de grande tonelagem
laboriosa alfaiataria de eros
constante moribunda

¹⁶ “Ídolo portátil / o livro é / um golem alugado”, podemos ler em O Pavão Negro (Hatherly: 2003, 50) Leia-se ainda a Tisana 254, na qual surge referência explícita ao Golem. (2006, 105)

e esse opróbrio dispersivo e vexável

indifere a vida esponjosa.

A história agrega a dificuldade essencial

das variáveis e o ensejo das coisas

prática difícil

está para o maquinal como uma indústria

apócrifa”

(Hatherly: 2001, 60-61)

REFERÊNCIAS

- BARREIRA, Cecília (2010). Entrevista a Ana Hatherly. In Maria do Rosário Pimentel; Maria do Rosário Monteiro (org.). *Leonorama: volume de homenagem a Ana Hatherly*. Lisboa: Ed. Colibri. Pp. 9-17.
- CORTEZ, António Carlos (2017). A experiência do prodígio: notas para uma releitura de um livro de Ana Hatherly. *Plural Pluriel*, [S.l.], n. 16, sep. 2017. ISSN 1760-5504. Disponível em <http://www.pluralpluriel.org/index.php/revue/article/view/78>, acessado a 25/11/2019.
- GASTÃO, Ana Marques (2019). Gregoriana. In *Revista CCI-Cátedra Cascais Interartes*, n.º 1, 2019, pp. 42-64; p. 179.
- _____, (2017). *Cyberana: uma poética da máquina*. In *Biblos*, n.º 3, 3.ª série. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. DOI: https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-3_5. Pp. 101-121.
- _____, (2015). *Ana Plurinímica*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.
- Hatherly, Ana (2006). *463 Tisanas*. Coimbra: Quimera.
- _____, (2003). *O Pavão Negro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____, (2001). *Um Calculador de Improbabilidades*. Coimbra: Quimera.
- _____, (1995) *A Casa das Musas*. Lisboa: Editorial Estampa.
- _____, (1983). *A Experiência do Prodígio*. Lisboa: INCM.
- _____, (1981). *Estrutura, código, mensagem*. Texto de Ana Hatherly publicado no *Diário Popular* de 25-05-1967. In Hatherly, Ana; Melo e Castro, E. M. (1981). In Hatherly, Ana; Melo e Castro, E. M. (1981). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores. pp. 135-137.
- _____, (1975). *A Reinvenção da Leitura*. Lisboa: Futura.
- _____, (1967). *Operação 2: estruturas poéticas*. Fundão: Tip. Jornal do Fundão. P. 54.
- JOAQUIM, Ana Cristina (2013). Entrevista com o poeta experimental Ernesto Manuel de Melo e Castro. In *Revista Desassossego*, Universidade de São Paulo, n. 9. Pp. 181-197. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/52333>, acessado a 23/11/2019.
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por Conhecer - Textos para um Novo Mapa*. Lisboa: Estampa.
- MARQUES, Diogo (2019). *O Bobo, o Sábio, o Bardo (na máquina): processos autorreferenciais na investigação artística em ciberliteratura*. In *Diacrítica*, vol. 33, n. 1, pp. 20-41. DOI: doi.org/10.21814/diacritica.308.
- MELO E CASTRO, E. M. de (1995). (H)a ver Ana Hatherly. *Notas sobre a Poesia Visual*. In *Vôos da Fénix Crítica*. Lisboa: Ed. Cosmos, pp. 223-238. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografas/e-m-de-melo-castro-h-a-ver-ana-hathe>, acessado a 5/11/2019.
- _____, (1981). *Texto lido na Feira do Livro /1962*. In Hatherly, Ana; Melo e Castro, E. M. (1981). *PO.EX: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores. Pp. 95-101.
- MILHEIRO, Dalila (2017). *Fernando Pessoa pela voz de Ana Hatherly*. *Actas do Congresso Internacional Fernando Pessoa*. Lisboa: Casa Fernando Pessoa. Pp. 140-256. Disponível em <https://www.casafernandopessoa.pt/pt/cfp/noticias-publicacoes/congresso-internacional-fernando-pessoa-2017?eID=>, acessado a 25/11/2019.

PORTFÓLIO

Mãos Oblíquas: Da mão e da escrita em Ana Hatherly¹

RITA NOVAS MIRANDA²

A Discípula delira. Começa a escrever uma carta de amor [...].

A Discípula pára de escrever porque entretanto começou a chorar copiosamente. Está muito comovida. Até nos comove a nós. Vamos tentar consolá-la. Aproximar-nos-emos dela e diremos:

– Olha, a mão decepada que poisa agora sobre a tua muito levemente empunha a esponja de vinagre que de tanto a ter levado aos próprios lábios deixou de ser mão. A serenidade vem de se ter perdido a mão por se ter deixado de poder agarrar. Bem vês, o vinho de fel corrompe toda a forma. [...]

A Discípula continua chorando. Estenderia bem depressa as minhas mãos por sobre o seu rosto, mas a mim também me cortaram as mãos há já bastante tempo. Sento-me a seu lado e choro. É que não tenho braços para a abraçar nem lábios para a beijar, e voz tão-pouco tenho. (Hatherly, 1995: 78-79)

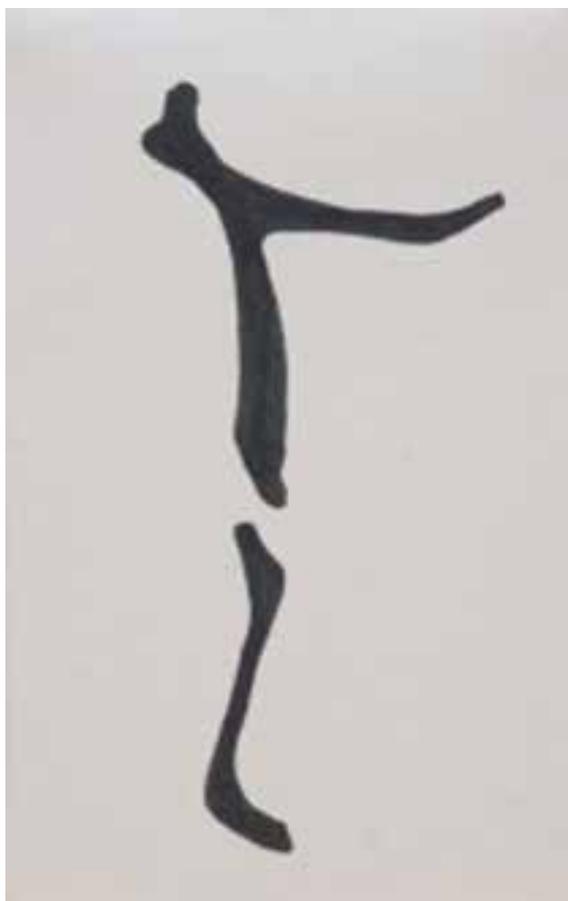
A MÃO INTELIGENTE

A expressão «mão inteligente» tornou-se uma das expressões-chave quando falamos sobre a obra de Ana Hatherly, e podemos mesmo dizer que se transformou numa espécie de subtítulo desta obra que se situa no cruzamento mesmo das artes. Numa entrevista a Ana Sousa Dias, em 2004, Hatherly afirma mesmo que a «mão inteligente» se converteu numa espécie de etiqueta, mas parece que, mais do que uma fórmula, é a formulação mais justa que a autora encontrou para se referir aos seus gestos artísticos: «[E]u via aquilo que posso descrever como “a minha mão tornar-se inteligente”». Esta «mão» não é inteligente, ela torna-se (poeticamente, poderíamos dizer) inteligente, sublinhando tanto o processo, o criar, quanto a obra que ganha materialidade, concretude.

Hatherly usa pela primeira vez a expressão em 1973 – e usa-a desde logo entre aspas – no texto que está em posição prefacial a *Mapas da Imaginação e da Memória*, mas vai repeti-la em entrevistas, vai ser o título do documentário que Luís Alves de Matos lhe dedica e em que participa em 2002, *Ana Hatherly – A Mão Inteligente*, até,

¹ Este texto foi escrito no âmbito do projecto de investigação “Mãos Oblíquas”, realizado graças à bolsa de apoio à investigação 2018 da Cátedra Cascais Interartes: [HTTPS://BAIROSODSMUSEUS.CASCAIS.PT/LISTAGENS/PROJECTO-MAOS-OBLIQUAS](https://bairrodosmuseus.cascais.pt/listagens/projecto-maos-obliquas).

² Bolseira da Cátedra Cascais Interartes, investigadora e leitora na Université Paris Nanterre.



Ana Hatherly, Sem título [n.d.]

em 2004, dá-la como título a um livro que reúne, antologicamente, a sua obra plástica.

Lemos, então, em *Mapas da Imaginação e da Memória*:

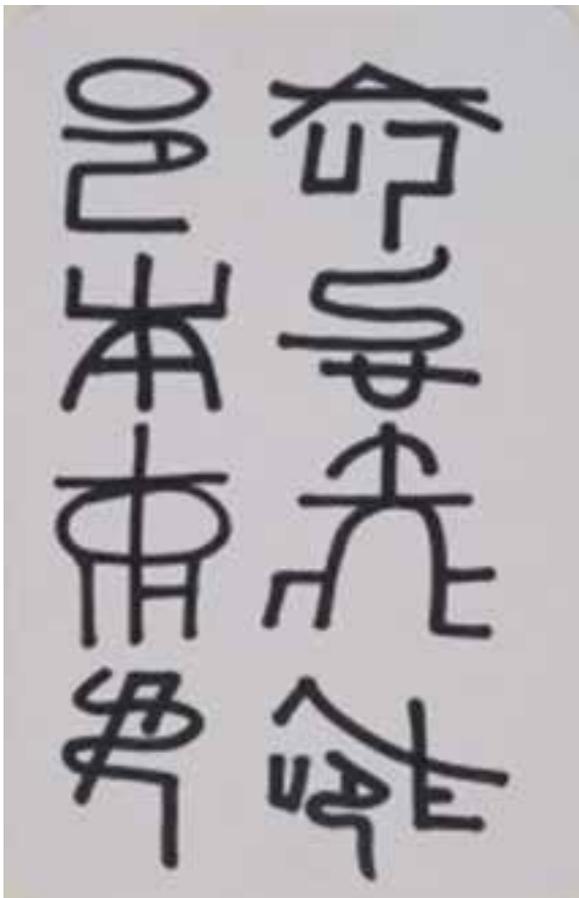
Nos primeiros anos dessa década [de 1960] eu realizava já algumas obras gestualistas quando um dia, quase por acidente, adquiri um dicionário de inglês-chinês, que incluía uma larga secção dedicada ao chinês arcaico. É certo que nessa época eu conhecia já algumas escritas arcaicas e estava relativamente bem informada àcerca da importância que, ao longo de milénios, a palavra como imagem (ou o signo em geral) teve na história da evolução das formas, culminando na actualidade nas experiências letristas e da poesia concreta que, aliás também pratiquei; mas na verdade, o meu trabalho de pesquisa sistemática da escrita começou propriamente

quando iniciei o estudo metódico desse dicionário. Ao iniciar esse estudo estava fascinada e obcecada.

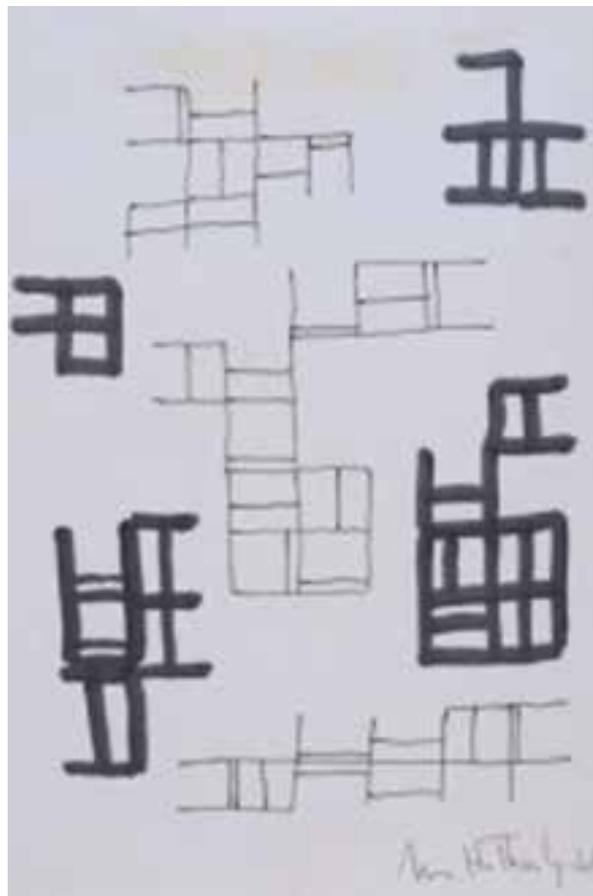
À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como «a minha mão tornar-se inteligente», quer dizer, experimentalmente observava, ao mesmo tempo que realizava, o acto de conhecer essa escrita; porque o estudo dessa caligrafia foi um meio que eu escolhi para realizar uma investigação que poderia ter seguido outro caminho ou utilizado outro veículo, igualmente adequado, uma vez que o meu empenho nesse acto era, acima de tudo, o de investigar, tanto quanto a minha subjectividade o permitisse, o conhecimento do acto criador e da sua gratuidade. (Hatherly, 1973: s/p)

A mão devém, então, inteligente nos movimentos de escrever, desenhar, pintar, como se cada um pudesse dar origem a outro, em derivação e contaminação mútuas. E é pela repetição que a mão se torna inteligente, que se liberta da rigidez do gesto que executa. Seria, no fundo, uma aprendizagem quase musical, como se da repetição de uma pauta se chegasse a uma obra outra que nunca poderia coincidir com a pauta escrita, lida.

Em *Mapas da Imaginação e da Memória*, essa pauta no fundo desaparece, libertando-se assim a mão – a mão que copiava os caracteres arcaicos chineses – da gramática, da sintaxe, do sentido que uma língua necessariamente implica. A «inteligência» desta mão não é a da simples aprendizagem e da sua superação, é o guardar – o poder de guardar – uma memória ancestral, a de gestos e de sentidos que foram escritos milhares de anos antes noutras geografias, noutros tempos. Hatherly parte de



Ana Hatherly, Sem título [n.d.]



Ana Hatherly, Sem título [1968]

uma investigação apurada das escritas arcaicas para construir novas escritas, sendo que a cada tentativa é como se todas as escritas que a mão aprendeu passassem – se fizessem sentir – na que acabava de nascer.

E é nesse sentido que pratica a escrita como um ofício, e que através da prática se liberta do que na repetição pode condicionar, levar para o mesmo, para, pelo contrário, diferir, que é o mesmo que dizer criar. Pela repetição dos gestos, a escrita abandona o domínio da estrita racionalidade (simbolizada pela cabeça), e é como se a inteligência se encontrasse aí, numa espécie de superação da mão em relação à cabeça. É esse um dos gestos experimentais mais importantes que atravessa toda a obra de Hatherly.

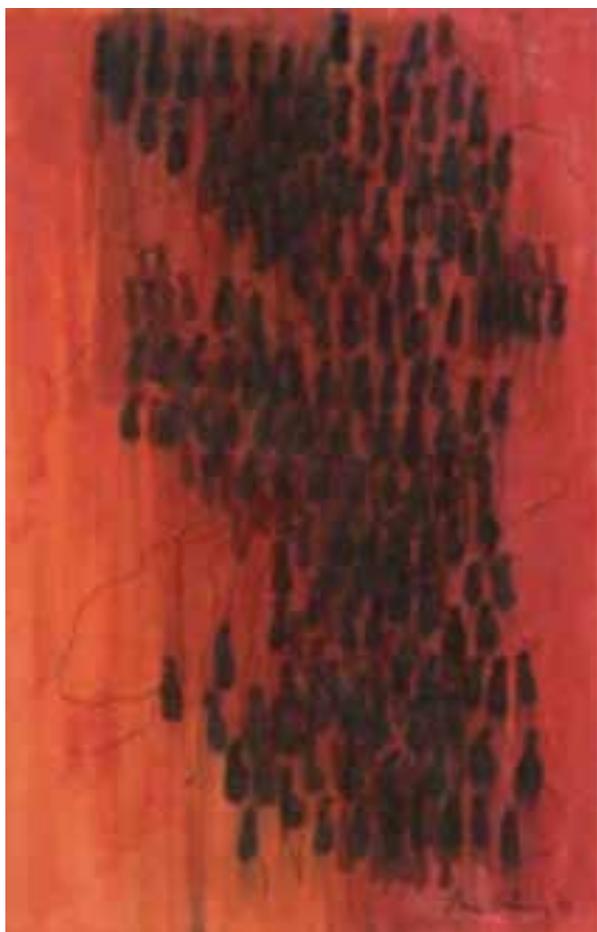
Não se trata apenas da repetição, importa sublinhar também a utilização do verbo «ver» – «eu via», repete Hatherly –, pois o acto de conhecer a escrita implica a observação e a realização, simultaneamente, uma não precedendo a outra. Essa simultaneidade diz então respeito a esse momento em que a escrita regressa ao seu modo primeiro: imagem.

Sobre o prefácio de *Mapas da Imaginação e da Memória*, Hatherly diz:

Ana Hatherly – [...] «eu copiei, copiei, copiei, copiei, copiei até a minha mão se tornar inteligente».

Ana Sousa Dias – E aí está.

Ana Hatherly – E agora ficou uma etiqueta, mas isso já foi nos anos 60. A etiqueta ficou. E realmente descreve todo o meu



Ana Hatherly, Sem título [1971]

processo de trabalho, eu primeiro tenho que interiorizar alguma coisa, tenho que pôr o corpo todo, tenho que pôr tudo, tudo o que sou tenho de pôr naquilo que estou a fazer, por isso levo bastante tempo para chegar a algum resultado. E quando chego a esse resultado, então posso partir para outra investigação.³

264. Os meus fantasmas erguem-se do passado estendendo as mãos. Passam rápidos, em efeito Doppler. O seu brado desenha-se em parábola. Que imensa e diabólica goela é a memória. (Hatherly, 1997: 104).

A MÃO QUE TECE

Em Hatherly, somos frequentemente remetidos para uma ideia de arte que podemos considerar próxima do artesanal. Escrever, desenhar, pintar

são acções exercidas como ofícios, implicando assim a repetição dos gestos, o experimentar das matérias, o criar formas.

Quando Hatherly publica em 1979 «O Tacto», quinto texto do volume conjunto *Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à la Licorne* (os outros textos são: «I. A Vista», de Maria Velho da Costa, «II. O Ouvido», de José Saramago, «III. O Olfacto», de Augusto Abelaira, «IV. O Gosto», de Nuno Bragança e «VI. A Sexta», de Isabel da Nóbrega), só podemos considerar como natural que dentro da temática dos cinco sentidos, Hatherly escreva sobre o tacto. «O Tacto» é um texto em prosa particularmente importante. Através de uma ficção ligada à série de tapeçarias medievais *La Dame à la Licorne*, expostas no Museu de Cluny em Paris, Hatherly cria uma narrativa em torno da criação da tapeçaria, isto é, não trata propriamente a figuração, os motivos (mesmo que estes sejam essenciais), mas o próprio fazer – a ideia de ofício que temos sublinhado. Na sua superfície é, então, um texto sobre as tecedeiras que tecem *La Dame à la Licorne*: le toucher, e é, nesse sentido, sobre a criação, evidenciando a relação da mão que experimenta (faz, cria) com a mão que sente; ambas estão em relação directa com a matéria, num reenvio mútuo e vital.

O fundo da tapeçaria é extremamente rugoso. As irregularidades da textura contra as pontas dos dedos definem um trajecto singularmente acidentado. A trama porém é muito regular um sistema de coordenadas em que as mãos das tecedeiras produzem a terceira dimensão. Os fios verticais esticados contra os horizontes causam a irregularidade. Os dedos introduzem outra irregularidade da sua agitação controlada. Fio após fio a alternativa da passagem quase infinitamente repetida os dedos palpando

³ Entrevista conduzida por Ana Sousa Dias para o programa *Por outro Lado*, na RTP 2, em 2004.



Ana Hatherly, Sem título [1972]

agarrando empurrando procurando o caminho: tateando como se diz. As mãos percorrem a geometria do tear como insectos. Que outra coisa são as asas senão os braços distendidos até à função de vela (meus braços remam no vento...) e a pele esse revestimento impermeável sabemos como é maravilhosamente translúcida. (Hatherly, 1979: 47)

A «terceira dimensão» não é apenas visual, é sobretudo outro nome para aquilo que é criado pela repetição dos gestos, aquilo que excede a repetição bruta para se tornar verdadeira repetição, isto é, repetição criadora.

A metáfora da escrita e da criação enquanto tecer, entrelaçar de fios, que significam escritas, imagens, sentidos, data pelo menos da Odisseia e de Penélope que faz e desfaz a sua tapeçaria. Essa Penélope, que tenta dominar o tempo, reaparece na obra de Hatherly em 2007:

A NEO-PENÉLOPE

Não tece a tela

Não fia o fio

Não espera

Por nenhum Ulisses

Às portas do sangue

O herói adormecido

Agora está deitado

Ao Polifemo abraçado

Seu próprio satélite forçado

Há um intervalo nímio

Nas coisas

Que entre si independem (Hatherly, 2007: 15)



La Dame à la Licorne: le toucher [1475-1525]

Esta «Neo-Penélope» recusa-se a produzir tanto quanto a esperar, é uma figura que diz

(insubordinadamente) «não». Em «O Tacto», *A MÃO QUE ESCREVE*
pelo contrário, não há negação:

As tecedeiras trabalham. Das suas mãos surgem as mãos da Dama. A mão esquerda apoia-se no chifre cónico. Um mastro azul de luas cresce até às mãos da Dama. O mastro é de seda. A Dama veste um vestido de seda. Tudo é azul ou branco ou vermelho. [...] Três vezes a lua surgirá no firmamento. Três ciclos completos, três meses. As tecedeiras contam pelos dedos. A tapeçaria é uma pele de seda que lhe sai dos dedos. Os dedos húmidos. As mãos húmidas começam a estar viscosas. Aperta a mão contra esta seda viva. Escorre pela mão por entre os dedos. Na boca entreaberta a saliva sobe. Depois escorre. Olhos fechados sentir a mão. Sentir na mão o estremecimento a convulsão. O nascimento. O vermelho e o branco. A seda a lâ as mãos que buscam puxam tiram a humidade o visco por fim o grito. O azul das órbitas. O tremor do medo o frio as pancadas. Por fim a água a roupa o leite. O primeiro gesto da mão procurando o contacto o calor animal o sabor o cheiro a forma do animal. Sentir com a pele. Envolve-me em teus braços prende-me nesses laços. A geometria da relação. (Hatherly, 1979: 51-52)

Não somente a repetição, o labor, mas também o espelhamento do que faz no que é feito, pois das mãos das tecedeiras surgem «as mãos da Dama».

Se o tacto é representado convencionalmente pela mão, este é, contudo, o sentido que não tem órgão: o tacto é o corpo todo.

Sensações físicas: a doçura da seda, a transpiração e a humidade, a saliva.

É a mão que sente: «olhos fechados sentir a mão»: as texturas, o meio (água), o interior (a convulsão).

A tapeçaria como nascimento: sangue, violência, grito.

Há uma importante dimensão metatextual na obra poética de Ana Hatherly que tem que ver com o gesto ensaístico que perpassa a obra, particularmente a obra poética. Em «Notas para uma Teoria do Poema-Ensaio», de *O Cisne Intacto*, escreve:

A poesia evolui actualmente no sentido do ensaio porque a arte, com todo o seu pensamento subjacente e toda a sua consciência conflitual básica, não pode agora definir-se verdadeiramente senão como retrospectiva ou projecto. (Hatherly, 1983: 84)

O poema pode, então, ser – é-o muitas vezes – um lugar de reflexão sobre a criação. E a mão aparece associada a esse pensamento poético enquanto condutora da escrita.

o poema é

para ver-se

mas

sobretudo

adivinhar-se

o poeta é

uma sombra

um perfil

um desaparecimento

mas

sobretudo

a despedida mão feita poema (idem: 54)

O poema «é», deste modo, o lugar de uma dupla articulação, a do «ver» e do «ler», e uma terceira

dimensão que aparece como eco, o «ouvir» (sugerida pelo parêntesis). A adversativa «mas» introduz, por seu lado, o que vai exceder as duas (ou três) dimensões: o «adivinhar», afastando-se do mais concreto. O mesmo movimento do material ao inefável parece ser acompanhado pelo poeta, que não seria senão «sombra», «perfil», «desaparecimento». A segunda adversativa «mas» introduz essa noção enigmática de que «o poeta é» «sobretudo» «a despedida mão feita poema»: momento em que se retira o poeta e fica o poema, poema marcado pela mão que deixa de ser mera condutora para se transformar em poema, mão que desaparece e simultaneamente fica inscrita no poema como rasto de gestos.

De Mapas da Imaginação e da Memória, em 1973, atravessando O Cisne Intacto, em 1983, a A Idade da Escrita, em 1998 (e poderíamos nomear outros), se o gesto parece menos radical, uma

mesma obsessão atravessa a obra: a escrita como princípio e fim do gesto de criação, a identificação entre escrita e imagem, o devir imagem da escrita. E Hatherly fá-lo advogando explicitamente uma ideia de ensaio, isto é, de experimentação, ensaiando (o que envolve também a repetição) a escrita, experimentando então a linguagem e a forma, dando a ver as costuras. Ao nomear o poema homónimo de A Idade da Escrita «poema-ensaio», a autora sugere assim que o processo (a escrita, o pensamento do que se está a fazer e do que se vai apresentar) não é elidido, mas evidenciado no poema, torna-se visível e sensível.

A IDADE DA ESCRITA POEMA-ENSAIO

I

Costumo dizer que a minha actividade começa com a escrita porque toda a minha actividade gira à volta da escrita.

Mas não há só uma escrita nossa
a que escrevemos para nós:
a escrita é POR CAUSA DO TEMPO
é POR CAUSA DOS OUTROS
é para não esquecermos
é para sermos lembrados
é PARA SERMOS ALÉM DE EXISTIRMOS
sinal
vínculo
aceno

Costumo dizer que a nossa era é
a era da ESCRITALIDADE
a da IDADE DA ESCRITA
porque a nossa era é
a era da ESCRIBATURA
a IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA



Ana Hatherly, Poeta Chama Poeta [1989]

A noção de ESCRITA alargou-se

a TUDO

a QUASE TUDO

porque a escrita é sinónimo de IMAGEM

imagem para se ver

para se ter

para se ser

Escrevo para compreender

para apreender:

a escrita é o que me revela

um mundo

o mundo

II

Escrevo e descrevo

e descrevendo

o tempo insere-se nas linhas

e nas entrelinhas em que escrevo

escrevendo imagens

que a si mesmas se descrevem

descrevendo o tempo

A ESCRITA

é a petrificada imagem de um percurso

do rio antigo

da seta temporal

Ainda não sabemos pensar de outro modo

De caminho o arabesco insinua-se

e mesmo quando maquinal

a escrita prolonga A MÃO

é o prolongamento extensíssimo da mão

Indica:

disciplina

explosão contida

Onda surda é a escrita. (Hatherly, 1998: 8-9)

No poema «I», a escrita aparece novamente associada ao tempo e à inscrição: «sinal/ vínculo/ aceno». Como anos antes, num texto de 1979, recuperado em 1992, em «Autobiografia Documental», Hatherly lembra que a sua «actividade começa com a escrita». No entanto, como no segundo passo desse texto [que reproduzimos no separador «Da Mão e da Imagem»], a questão da escrita compreende sempre o seu reverso, a imagem, porque para Hatherly as duas são indestrinçáveis. Em «I», a escrita é, por um lado, entendida como escravatura, e podemos pensá-la como uma escravatura do sentido unívoco, das normas e da normalização da comunicação (directa, concreta, numa direcção precisa). Pelo contrário, a escrita é estendida a «tudo» ou a «quase tudo», no sentido em que há uma identificação com a imagem, isto é, com uma dimensão que é, pelo menos em certa medida, não discursiva, que suspende, mesmo que momentaneamente, o sentido. É deste modo que a «escrita é sinónimo de imagem» e que implica uma extensão do mundo. A prática da escrita – «escrevo», na primeira pessoa do singular – é o que «revela», verbo da ordem do visual, do dar a ver, um mundo em particular e o mundo em geral.

No poema «II», de «A Idade da Escrita», Hatherly insiste novamente na questão do tempo e da ancestralidade da escrita. A identificação entre imagem e escrita regressa, pois nas entrelinhas do que escreve, escreve imagens – suscita, dá a ver, através das palavras – que têm em si a capacidade de se descreverem, isto é, de dizer mais do que é já visível. A distinção entre «escrever» e «descrever» não é evidente,



Ana Hatherly, A Romã [1971]

descrever está contido em escrever, é uma forma particular de escrever, uma que através da sucessão de quadros ou detalhes ofereceria uma vívida imagem. O tempo destabiliza esse enraizamento. «A escrita prolonga a mão», não é a escrita que é anterior, mas a mão, como se o corpo se tornasse ele mesmo escrita. E não é um simples prolongamento, esse prolongamento é «extensíssimo». Como muitas vezes em Hatherly, a ideia de rigor aparece ligada à aprendizagem, que é visível aqui pela «disciplina», que é necessária, mas tem de ser transgredida: uma «explosão contida». E a metáfora expande-se ainda com a ideia de «onda surda», uma propagação da escrita.

E a mão continua a escrever:

A MÃO QUE ESCREVE

Por entre incríveis e encantados freios
a mão que escreve
ilumina
da simples palavra
o trabalho obscuro em seu dentro.

Oh figura radiosa
que abismos são os teus
que anseios veementes não atende
a tua idealidade conseguida?

Dádiva da alma
que fala sem ter voz
que voa só para o único
e dá-se a conhecer só no oculto
tu és oferenda
a um infinito furor

A mão que escreve
prende à memória
a mais esquiva sereia (Hatherly, 1998: 13)

BIBLIOGRAFIA

HATHERLY, Ana (1963). O Mestre. Lisboa:

Químera [1995]

_____ (1973). Mapas da Imaginação e da
Memória. Lisboa: Moraes

_____ (1979). «O Tacto», in AA.VV.,
Poética dos Cinco Sentidos – La Dame à la
Licorne. Lisboa: Bertrand

_____ (1983). O Cisne Intacto. Porto:
Limiar

_____ (1997). 351 Tisanas. Lisboa:
Químera

_____ (1998). A Idade da Escrita. Lisboa:
Edições Tema

_____ (2007). A Neo-Penélope. Lis

PORTFÓLIO

A Palavra Aberta

TERESA PROJECTO¹

Então, escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. Clarice Lispector, Água Viva

Na exposição «Ana Hatherly e o Barroco: Num Jardim Feito de Tinta», decorrida na Fundação Calouste Gulbenkian entre 2017 e 2018, foram dadas a ver algumas partituras manuscritas: na sua juventude, Ana Hatherly ter-se-á dedicado à música (a própria o refere numa entrevista).² Impossibilitada a relação com esta prática, vieram a desenvolver-se os meios e processos artísticos que lhe conhecemos hoje, como a escrita, o desenho, e tudo o que, entre e através destes se teceu nas suas mãos. Ana Hatherly terá ido para a Alemanha estudar música antiga — o que podemos considerar curioso, à luz da sua posterior dedicação ao período Barroco, ao conceito de «tempo», ao teatro, à escrita, ao conceito de «jogo», enfim, a certos núcleos, certos centros gravitacionais, em torno dos quais orbitam as suas obras e a sua investigação.

A curiosidade acerca desta relação motivou uma consulta do espólio, nomeadamente das partituras que tinham sido apresentadas nessa exposição: de um levantamento informal, resultou um registo de 19 peças³, entre formas de composição musical mais ou menos estabelecidas e exercícios, todas manuscritas, todas relativamente breves, a maioria datada

¹ Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes

² Trata-se de uma entrevista dirigida por Raquel Santos a Ana Hatherly, no programa «Entre Nós», emitido a 17 de Abril de 2003, e produzido pela Universidade Aberta para a RTP. Disponível na <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ana-hatherly-2/>. (Consulta em Maio de 2019.)

³ A respeito desta consulta deixo uma nota de agradecimento a Paulo Pires do Vale, a quem devo a indicação de existência das mesmas, como às responsáveis do arquivo e serviço de consulta de espólios da Biblioteca Nacional de Portugal, que incansável e generosamente me acompanharam na escavação de tabelas, caixas e pastas.

dos anos 50 (algumas com revisões assinadas nos anos 60). Não procurei em momento algum avaliar ou analisar musicalmente estas composições, quero dizer, não procurei ver como é que se estabelecem enquanto formas de composição e de linguagem musicais — até porque a sua leitura e interpretação técnicas exigiriam um contexto e um tempo que não se propiciavam, que não se propiciou. No entanto, esses esboços, exercícios e peças breves, mostram um profundo conhecimento e à vontade na linguagem musical, não apenas do ponto-de-vista do ouvinte, ou do intérprete, mas também do compositor. E, sobretudo, mostram uma curiosidade intensa pela música, por uma prática musical, um movimento de escavação, poderíamos dizer, amorosa. Não se trata aqui de procurar ou apresentar quaisquer provas de virtuosismo, mas, pelo contrário, de mostrar o que, até nas limitações técnicas dessa investigação (eventualmente suspensa) revela uma sensibilidade para o carácter musical da língua — como de qualquer obra, de qualquer fazer artístico — que se veio a tornar um tema, um motivo, recorrente e repetidamente trabalhado em diversas e por vezes inesperadas variações, no conjunto de obras de Ana Hatherly.

No contraponto que me era dado entre estes dois temas — música e língua — procurei ensaiar alguns movimentos, a maior parte deles apenas pequenos princípios de frases já começadas e por continuar. Pela afinidade com o canto, com a música, tomei em parte a relação com a palavra.

A primeira vez que este «tema» se apresentou, os primeiros indícios de possibilidade de um tema a perseguir, ainda antes das suas repetições e variações, foi no reconhecimento entre as palavras desenhadas e escritas por Ana Hatherly e as palavras como habitualmente convivo com elas na música, ou seja, na partitura. Inevitavelmente, a palavra da partitura, a língua aberta ao fraseado e à estrutura da música, a língua aberta ao canto, pareciam ter o mesmo carácter daquelas palavras que, levando ao limite do escrever da sua escrita, perdiam a sua relação significativa e com um significado, perdiam a sua estrutura linguística, transitavam de linguagem, mas mantinham — talvez ainda mais — a abertura à língua, à musicalidade da língua. Constantemente associadas ao desenho, devolviam-me a sensação de gesto ligada à notação neumática⁴, mas presente na relação de qualquer criança na descoberta da sua voz, das inflexões vocais que as suas mãos e o seu corpo frequentemente traduzem em movimentos da mesma gestualidade destas linhas.

De que tratava, no fundo, esta afinidade?

Pensamos imediatamente nesta palavra a partir do lugar que ela ocupa na obra de Ana Hatherly: a palavra como matéria de operação no chamado «experimentalismo» e nos chamados «poemas visuais». Há algo na relação com a palavra — e, através dela, com o tempo — que já manifesta um carácter musical, mesmo antes de haver um «programa» como aquele que estes movimentos definiam para si (como tantos outros seus

⁴ Refiro-me às notações musicais utilizadas entre os séculos IX e XIII, essencialmente ligada às abadias e mosteiros (daí os seus nomes, como, por exemplo, a notação Saint Gall). Os neumas consistem em traços, pequenas linhas com oscilações que procuram sugerir visualmente o movimento das inflexões vocais a ser feito na vogal de cada sílaba, no canto.

⁵ Estava-se, a bem dizer, no tempo dos «manifestos». E o «manifesto» é em si uma forma de «programa». Entre o manifesto e o programa, contudo, haveriam diferenças essenciais a assinalar de natureza política como artística (diferenciando-as).

contemporâneos⁵). Este programa, curiosamente, quase como que dando corpo a uma negatividade programática, não «prevê» mais do que: resgatar a palavra à «discursividade»⁶, ou seja, à sua estrutura de significação.

Mais do que o conceito de «programa», ou de conceber uma pré-ordenação que «orienta» e «fundamenta» a criação⁷, o nome atribuído a este projecto colectivo denuncia o quanto a poesia carece de fundamento: a poesia «concreta» experimenta-se — ou «experimenta-se»⁸. Então, no seio desse «experimentalismo», proponho ver bastante além (e aquém) do programa auto-atribuído. Aquém e além desse programa porque, como Hatherly tão bem escreveu (denunciando assim o infundado da poesia — o sem fundo que nenhum programa pode colmatar), «a mão torna-se inteligente»⁹.

(O que seria isso, o «fundamento» da criação? É também o que o nome do «sublime»¹⁰ não tem cessado de tentar dizer, de tentar tocar: o sem-fundo que torna possível o fazer artístico, o infundado no qual se funda — não exclusivamente, mas, neste caso — a poesia, a arte.)

Como tantos outros movimentos de desconstrução contemporâneos deste que

aqui nos ocupa (pelo menos inicialmente), a «Poesia Concreta» e a «Poesia Experimental» expõem a fragilidade das estruturas tomadas pelo seu significado, ou seja, pelo sentido. E uma afinidade com a desconstrução das estruturas musicais não pode ser ignorada: a desconstrução da linguagem tonal, na música ocidental¹¹, não era de modo algum alheia, por exemplo, a Augusto de Campos, que transfere a Klangfarbenmelodie de Webern para a escrita, referindo uma Klangfarbenmelodie «com palavras», como «uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro»¹². Ou a Haroldo de Campos, que recorre à expressão «obra aberta» retomada de Pierre Boulez¹³. Ou ainda a Ana Hatherly, que conhecia, por exemplo, o trabalho de John Cage¹⁴.

No entanto, o que procuro aqui tocar infimamente, transcende uma simples influência ou troca de influências entre autores ou proclamados movimentos — sem prejuízo do valor e constatação da riqueza e efectividade dessa troca. Trata-se, neste movimento amplo e colectivo que trespassa tantas práticas — artísticas, neste caso —, da constatação de um limite. A natureza deste limite e deste trespassar de formas excede largamente este ensaio. No entanto, o que pretendo em seguida desdobrar, seria como um pequeno movimento da mão,

⁵ Cf. entrevista supra citada.

⁷ Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, p. 10. Devo ainda outra nota de gratidão a Sara Belo, cujos exemplares de várias edições de textos de Ana Hatherly como de investigações em torno da obra desta autora, informaram a escavação desta intuição e possibilitaram estas notas.

⁸ Convoco aqui, um pouco liminarmente, *La poésie comme expérience*, de Philippe Lacoue-Labarthe (Paris, Christian Bourgeois Éditeur, [1986], 2004). Liminarmente porque não posso trabalhar nestes apontamentos a pertinência desse texto (como de outros do mesmo autor) para o que aqui me ocupa; no entanto, liminar, mas bem enraizado e relevante para nos aproximarmos (ainda) da poesia.

⁹ Ana Hatherly, *A Casa das Musas*, p. 11.

¹⁰ Remeto para o volume colectivo *Du Sublime*, [1988], Paris, Belin, 2009.

¹¹ Mas trata-se aqui, julgo, sempre de um «problema» ocidental: do Ocidente a relacionar-se com as suas figuras...

¹² Augusto de Campos, *Teoria da Poesia Concreta*, p. 13.

¹³ Cf. *Teoria da Poesia Concreta*, p. 30.

¹⁴ Ana Hatherly ter-se-á inclusivamente encontrado com John Cage. Sobre esse encontro, consultar, por exemplo, o artigo «Hatherly, Cage e o Koan» de Mariano Marovatto, na *Revista Philos*. Disponível em <https://revistaphilos.com/2018/02/28/hatherly-cage-e-o-koan-por-mariano-marovatto/>.

(Consulta a Dezembro de 2019.)

uma tentativa de deixá-la ser tomada pelo curso do pensamento, pela abertura da palavra, para tentar clarificar esse limite — torná-lo em limiar.

~

Resgatar a palavra à «discursividade»: ou seja, à sua estrutura de significação. Mas também à rigidez de uma estrutura significante, à rigidez de uma estrutura, em suma, a uma forma fixa (sobretudo fixa ao sentido, a um sentido).

«O poeta concreto vê a palavra em si mesma», escreve Augusto de Campos, em 1956. E continua: o poeta «concreto» vê a palavra «viva». Só através de uma tal palavra a poesia pode concretamente viver — por oposição à palavra que funda um valor teológico (simplificando, um valor de verdade única). Mas tal não significa — como sabemos hoje (...sabermos?) — uma formalização dos meios que aqui se exercitaram, tal não significa uma repetição formal, uma «formalização» enquanto rigidificação (poderíamos dizer, prosaicamente, uma receita), incorrendo pura e simplesmente no mesmo erro — de querer tomar a isca pela «não palavra», se pensarmos em Clarice —, e repetir as mesmas formas, achando que isso assegura a sua abertura à poesia (que resultará, como tantas vezes, num exercício de retórica ou, pior, de «estilo»). Sobre o que poderá significar esta relação entre forma e formação, ou «isca» e «não palavra», darei adiante um vislumbre, a partir de Bernarnd Sève.

O que importa de momento é indiciar a penumbra na qual se pesca a palavra... Na qual a palavra se escreve...

Clareira ínfima, e de modo algum antagónica à penumbra na qual paira; pequena luz de travessia que guia a mão (a sua inteligência é deixar-se guiar, neste exercício de pesca nocturna), através do âmago insondável da poesia: «todo poema autêntico é uma aventura — uma aventura planificada.»¹⁵

Trata-se da travessia do desconhecido.

Se a poesia se experimenta, então, ela é a prova da experiência: experimentum é o meio (mentum), o médium, o instrumento de mediação, através do qual se pode tentar. Mas tentar o quê, concretamente?

Philippe Lacoue-Labarthe fala-nos da experiência como uma das duas «cenas primitivas» do Ocidente: «experiência, literalmente: (...) travessia de um perigo — um termo marítimo, como sabemos (Ulisses, A Odisseia)»¹⁶. Travessia de um perigo: mas perigo de quê, perigo em que sentido?

Perigo da perda de sentido, ou perigo da impossibilidade do sentido, poderíamos dizer.

A raiz é comum entre «experiência» e «experimento»: experior diz respeito a um movimento excêntrico, de descentramento, de desequilíbrio, de abertura, um «perante», «diante», face ao qual (*per) se está, se é — aberto. Perigosa porque representa igualmente uma travessia da impossibilidade. A experiência parece assim ser a travessia deste batimento entre uma possibilidade e uma impossibilidade, coincidentes com a possibilidade e

¹⁵ Décio Pignatari, em Teoria da Poesia Concreta, p. 9.

¹⁶ A outra seria a cólera (de Aquiles, nomeadamente). Cf. Duas Paixões (Artaud, Pasolini), p. 13.

impossibilidade de algum sentido, de alguma estrutura, de alguma forma, de uma linguagem. O «experimento» é o meio através do qual se vive, se pode testemunhar da experiência. «Experimental» é o instrumento de mediação da experiência, isto é, da tentativa de atravessar o sentido a fazer-se e a desfazer-se, a estilhaçar-se e a recompor-se, a decompor-se e a compor-se, simultaneamente. (É também neste sentido que Jacques Derrida fará uma leitura do conceito de tempo, na filosofia, de Aristóteles a Heidegger, enquanto intrinsecamente dual e paradoxal.)

A poesia «concreta» «experimenta-se»: através da desconstrução, da rearticulação da linguagem enquanto possibilidade — através da língua.

Em particular nestes movimentos, a desconstrução parecia querer contornar o que tendia a sufocar a palavra — numa tentativa de querer aproximar-se dela — sob o signo do estruturalismo, dos movimentos influenciados pela abordagem linguística à língua como à poesia.

«Concreta» (concretus) é a densidade, a condensação que a poesia opera: coágulo da passagem (con-crescere): o aparecer, jorrar, o existir (que encontraríamos também na *physis* grega), tornado forma.

A língua passa através desse existir, através da experiência — e a poesia passa através da língua, para dar forma a essa travessia, enquanto travessia.

~

A palavra aberta não é ilegível. E, ao mesmo tempo, ela oferece-se a uma certa leitura. Não se trata de comunicação — mesmo quando, de facto, a podemos ler (como no caso das «tisanas» de Hatherly). Como a leitura, a escrita «não sabe para onde vai, e não tem de saber»¹⁷.

Trato aqui indistintamente, a maior parte do tempo, os anagramas que decompõem a palavra pela desarticulação e rearticulação dos caracteres, como as palavras abertas à linha que as desenha, abertas a uma frase, a um fraseado. Estas linhas que não chegam a formar palavras, ou que mostram palavras sempre no limiar da sua formação, ou ainda, que são palavras sempre já excedidas pela sua formação, tremendo, agitando-se, vibrando, como a palavra cantada, como se dessem a ver batimentos. Como as linhas de um cardiograma (o rastro do coração): a mão a fazer vibrar a língua.

Pensemos a palavra como uma matéria. Podemos compará-la ao barro para o escultor, ou ao som para o músico. Para o escultor como para o músico, o que a sua matéria vai operar, digamos, — ou tornar operante — é o tempo: é a plasticidade temporal que o poeta cadencia e cesura, que o músico modela e faz vibrar. (Diríamos que o escultor não modela o tempo; mas vejo o seu barro essencial de outro modo: o escultor modela para encontrar a plasticidade — sempre já e ainda temporal. O mesmo seria dizer: procurar a plasticidade de uma matéria, modelar o barro essencial é ter também o tempo em mãos.)

Os linguistas sentiram-se tentados a dizer que, na poesia, se vê suspensa a «função» da palavra.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, «L'écrit».

E, apesar disso, algo resta da palavra. Pensar a palavra a partir da utilidade parece não a definir absolutamente. Poderá a linguagem sequer ser pensada através do uso? É que pensar a função ou a utilidade na relação com a palavra convoca necessariamente pensar nela também um endereçamento... E algo nesse movimento de endereçar-se — a outro, ao Outro —, ou de ver-se o destino de um endereçamento por parte de outro, resiste à utilidade, resiste à função. Mesmo quando se liga ou se confunde com estas.

O que é pouco justo na comparação da palavra ao barro é que podemos constatar que a palavra não existe no mundo, independentemente do homem. Ela existe apenas enquanto algo que é feito. Como se faz a palavra?

Qual é a matéria da palavra? Qual é a matéria do canto? Qual é a matéria da língua?

Para dizer é preciso: respiração, fonação, articulação, ressonâncias, projecção. A vida fenoménica da palavra é acústica: ela vibra, soa, propaga-se através da vibração dos corpos (não muito diferente da luz, simplesmente — com consequências filosóficas imensas — a vibração acústica não se vê). Então, a matéria da palavra é o ar — o sopro daquele que respira, o sopro que se expira (e que faz inspirar). A palavra — como o canto — excreve-se como se expira. Escrita porque sempre exterior, sempre outra — mesmo quando ainda íntima.

De que se trata, na palavra, nesta palavra aberta?

Arrisco ver assim estes traços: estas palavras desenhadas para serem abertas — abertas à passagem que as formou, e que elas assinalam.

Além do par significado e significante, o conceito de abertura surge como um modo possível de pensar esse acontecer.

Não se trata assim de pensar esta abertura como dando acesso a algo escondido ou oculto, guardando um sentido ou significado entendido como indizível ou como não-dito. Trata-se de pensar o movimento intrínseco à própria palavra, à própria escrita. A palavra aberta não abre para isto ou aquilo que a transcende, nem mesmo para uma outra dimensão ou outra instância. A palavra é abandonada pela oposição significado-significante para se expôr enquanto acontecimento.

Também no canto a palavra é levada ao extremo do seu acontecer. Despida de uma certa roupagem, a palavra cantada mostra-se no canto enquanto acontecimento, mostra o acontecimento que atravessa todo o dizer, toda a palavra, toda a escrita, toda a poesia. Há então uma dimensão temporal na escrita que a vocalização expõe e que ainda pede para ser pensada.

«Semântica», do grego *semantikós*, por sua vez, provém de *sema*. Na linguística (e no seu sentido corrente), passámos a entender a semântica como o que diz respeito ao sentido, ao conteúdo das formas da linguagem. O que quer dizer, passámos a entendê-la como o que se refere ao objecto — aos objectos — de representação.

O que é que esta palavra representa?

Diria: o tempo — enquanto condição da representação, enquanto condição do escrever, da escrita.

Para o carácter, para a letra que está a acontecer, os gregos tinham uma palavra: *rhythmós*.

Trata-se de um termo técnico utilizado pelos atomistas (retomado por Émile Benveniste¹⁸) para conceptualizar um certo modo de entender a forma: a forma que se constitui através do que é fluído, movente, e que guarda, na sua configuração, essa força formadora — como dirá Chédin, citado por Sève: a forma que se mantém sempre «em vias de tomar forma»¹⁹. *Rhythmós* (a formação) diz-se da *skema* (da forma), e como exemplo, Aristóteles toma a configuração dos caracteres (sabemo-lo também através de Benveniste).

Para a palavra que está a acontecer, para o dizer (que não se resume a uma *lexis*) os gregos pareciam ter também uma palavra: *phrasis*. Da palavra aberta — quer pelo jogo de caracteres em si ou entre si — poderíamos dizer que esta se abre enquanto frase?

O tempo fraseado — feito frase — a frase dando corpo (e curso) ao tempo, ao humano...

~

Na obra de Ana Hatherly, a música oferece-se a ser pensada como mais do que uma prática abandonada: oferece-se a ser pensada enquanto carácter limiar da linguagem, de qualquer linguagem: um modo de pensar a forma, de dar forma, exposto através de um jogo de formas, na língua que precede e excede, que atravessa a linguagem e a torna possível — no movimento de formação que forma e deforma uma sintaxe.

Esta sintaxe seria, aqui, o equivalente ao que Bernard Sève refere como «forma-estrutura»: «um esquema herdado», um conjunto de «regras estruturais» definidas. E o carácter musical que atravessa a forma-estrutura, que trespassa a sintaxe, seria aquilo a que Sève chama «forma-movimento», que «pode desenvolver-se no âmago das formas-estrutura», a «vitalidade» dessas formas-estrutura, a vitalidade, então, de qualquer sintaxe, que a transforma, revitaliza, desfaz para a refazer, para a recompor. Esse movimento de abertura das formas à formação é operado enquanto composição: compor é ser o meio através do qual a forma-movimento se opera, se manuseia, através do qual se fazem sempre novas formas-estrutura, sempre uma nova sintaxe.

Tal como na música, na escrita, «é preciso ver (ouvir) na forma uma força formadora, como uma força deformadora»²⁰ (ou uma força de composição, como de decomposição — é a composição que elabora a sintaxe, a síntese).

A vida que anima qualquer linguagem.

Se seguirmos, ainda, a isca de Lispector, encontraremos o indício da relação entre estas duas formas propostas por Sève, claramente enunciada por Clarice: a não palavra não existe sem a palavra. A palavra, ao morder a isca, incorporou a não palavra, já não pode «jogá-la fora». Como a forma-movimento não é independente das formas-estrutura: podemos vislumbrar continuar a forma-movimento excedendo as formas-estrutura através das

¹⁸ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, pp. 327-335.

¹⁹ Olivier Chédin, citado por Bernard Sève, *L'Altération Musicale*, p. 232.

²⁰ Bernard Sève, *L'Altération Musicale*, p. 234-235

quais se dá a ver, se dá a pressentir, mas jamais poderíamos concebê-la sem estas. A não-palavra, a forma-movimento (ou, Sève dirá mesmo, a forma-música, assumindo a musicalidade de toda e qualquer forma), enquanto excesso da forma, produz sempre necessariamente mais formas, outras formas-estrutura. (O que equivale a dizer que jamais poderíamos conceber uma forma-movimento na ausência ou não-existência de quaisquer formas-estrutura. A forma-movimento de modo algum se constitui enquanto absoluto, embora constitua — não podemos abordá-lo aqui — enquanto possibilidade de experienciar um certo todo.)

«Resgatar a palavra à discursividade» é devolvê-la a este carácter de forma-música, de forma-corrente — a palavra que se faz, que emerge do curso da escrita. Esta palavra corre mas não discorre; ou, estas palavras correm sem precisar, sem chegar a discorrer (sobre isto ou aquilo). É a palavra que expõe o curso da escrita: a escrita, como água viva — para retomar Clarice Lispector — seja ela de que «género» for, tem sempre como condição esse limiar temporal, cursivo antes de discursivo, esse limiar musical porque compositivo, meio de articulação de uma passagem, meio de articulação da travessia da experiência, da experiência enquanto travessia. Esta palavra será sempre uma palavra insuflada pela vitalidade dessa água, fluidificada, aberta ou vibrante, pela corrente que lhe dá — e tira — forma, da qual ela se retira — da qual ela se tira fazendo-se forma, formando-se.

A «mão inteligente» é a mão que não se esquece do curso que a trespassa, é como um corpo nadador que mantém as formas abertas para poder mover-se na água na qual

tem inevitavelmente de se mover (pois parar representaria talvez a impossibilidade da escrita ou do pensamento). A mão é um corpo nadando que faz nascer: nadando, faz um nado.

~

Os «anagramas» remetem-me para a escola:

A criança brinca com as letras: move os cubos de madeira com caracteres impressos, forma algumas palavras que já conhece, muitas vezes o seu nome. A «ISABEL» lenta e silenciosamente se tornará «SABELI», depois talvez «BELISA», quem sabe «ALIBES», e por aí afora, até que o seu nome volte a desaparecer no âmago da brincadeira, quando restar apenas o movimento entre os caracteres, e depois na sopa de letras do alfabeto (que, no fim, fica arrumado na caixa dos brinquedos). Mais tarde, aprende a desenhar as letras, e o jogo retoma (se é que alguma vez foi interrompido). Muitas vezes, tem um caderno (que não é o da escola), onde escreve «coisas suas» — um caderno repleto de anagramas, de nomes feitos e desfeitos, de caligrafias (a «bela escrita», dir-se-ia aqui tão simplesmente o belo que pode surgir de escrever), caracteres formando-se e transformando-se — no fundo, de grammas.

Todo o poeta — diria mesmo todo o artista — guarda este jogo, não abandona este caderno, ou essas páginas (a página que virá mais tarde receber outra escrita, outro jogo de grammas).

Deixemos cair o prefixo de «pro-grama»: proponho que tentemos entrever aquilo a que Jacques Derrida chama o gramma: o elemento irreduzível no âmago da escrita, «aquilo que

deveríamos proibir-nos a nós mesmos de definir no interior do sistema de oposições»²¹. «Porque é sempre, ainda, um discurso pleno de sentido», «a escrita excreve o sentido tanto quanto inscreve significações.»²²

Grámma, de grápho, dir-se-ia, em grego antigo, do escrever, do traçar, do desenhar (ou delimitar, se pensarmos na acepção essencial do desenho). Pierre Chantraine rastreia a etimologia de *gerth-: «cortar», «talhar». ²³Traçar — desenhar — nomear.

Poderíamos dizer: tirar. A língua tira o tempo ao tempo.

O ana-grama seria uma forma de passar através desse limite, dessa delimitação. (Uma vez que o prefixo ana refere essa passagem: «através de».)²⁴

Para Derrida, «o tempo não seria então senão o nome dos limites nos quais o grama é assim compreendido e, com o grama, a possibilidade do rastro em geral. Jamais se pensou outra coisa sob o nome de tempo.» O rastro do rastro, a «diferença diferindo(-se) sem cessar»²⁵.

O artista não pro-grama — à arte diz respeito apenas o gramma: ele traça o rastro do tempo. (Que tempo? Seria outra questão...) O artista traça a pura passagem. Criar é por isso excrever o gramma, sem programa. Um balbucio escrito — como se a escrita regressasse à infância da linguagem. Como se o artista fosse

necessariamente o nome que damos a esse modo particular de reabrir, constantemente, uma língua à infância da linguagem.

Está também em causa a possibilidade de ver a abertura sem a necessidade de uma conotação de furor ou frenesim enquanto desregramento, mas enquanto uma forma que conserva e expõe o que precede a separação — ou diferenciação — entre sintaxe e semântica, entre sentido e forma, ou, em termos ontológicos, entre forma e conteúdo, entre mesmo e outro. O que não significa uma indiferenciação por si, ou uma dispersão de sentido, mas, precisamente, uma instauração do sentido para si, sem a necessidade de um sentido objectivado — exterior à própria escrita, à palavra enquanto acontecimento, ao puro dizer.

Tampouco significa uma «irracionalidade» ou uma hierarquia entre o pensamento e o sensível (estaríamos aí numa mera inversão daquilo a que, na filosofia, se chamou a estrutura eidética²⁶); ainda menos significa atribuir a esta escrita, à escrita, uma marca de «subjectividade», ou uma marca «expressiva»; nem aquilo a que chamaram um «automatismo», no sentido de uma escrita desenfreada, descontrolada ou sem critério, no sentido daquilo que se poderia chamar um n'importe quoi. (Como, de resto, na chamada música atonal: o serialismo, como o atonalismo livre e apesar desta sua «liberdade», não correspondem a nenhuma disposição patética,

²¹ Jacques Derrida, *Gramatologia*, p. 11.

²² Jean-Luc Nancy, «L'écrit».

²³ Cf. Pierre Chantraine, p. 235.

²⁴ Cf. Pierre Chantraine, p. 82 e Manuel Alexandre Júnior, p. 262, 264.

²⁵ Jacques Derrida, *Gramatologia*, p. 126

²⁶ Refiro-me à relação entre o inteligível e o sensível como foi exposta por Platão nalguns dos seus diálogos (essencialmente, mas não exclusivamente, no diálogo *Parménides*). A expressão «eidético» faz referência ao termo grego *eidos* (εἶδος), uma concepção de Forma (a tradução comum para português é «Uno») que se situa fora do mundo, fora da vida, sobretudo, fora do tempo, com um valor hierarquicamente superior, absoluto.

enlouquecida ou indiferente aos seus meios...²⁷ Eis porque a música pode ajudar a pensar esta forma, que não é semântica, mas nem por isso desprovida de estrutura.)

A palavra aberta é a palavra que, através do que quer que seja que diz, diz sempre o dizer.

A música apresenta-se como tentação de uma linguagem além de todas as figuras, além de qualquer objecto, de qualquer significante e significado. No entanto, isso não reitera nenhum além da forma que a faz acontecer, mas, antes, constitui-se enquanto excesso da forma, enquanto excesso que constitui a forma, cada forma — e, paradoxalmente, enquanto excedência, cada forma já faz acontecer uma nova, outra forma. O que a música, ou o carácter musical de qualquer forma (ou obra) expõe é o tempo sob a forma deste excesso: o tempo que dá forma, o tempo que forma, a formação, que trans-forma, que de-forma. «O que simultaneamente se inscreve e se excreve»²⁸.

Representar: falar em nome do tempo. Falar em nome do que não tem nome. Na tragédia grega, a recitação como o canto modelavam a língua: distendiam, alongavam, pontuavam as palavras²⁹. A essa modelação correspondem o trabalho prosódico, rítmico, métrico (e mesmo melódico). Esta é já propriamente musical (o que contextualiza, de certo modo, o imenso fascínio do Ocidente dito moderno pela possibilidade de reunir o teatro e a música). Esta palavra abre-

se ao que há de concretamente poético no dizer: a sua passagem, a sua temporalidade modelante e modelada. A língua é sempre musical: Dionísio de Halicarnasso definia como *charakteres harmonias a medida dos caracteres*³⁰ — a sua relação com a sensação de todo, a sua relação composicional, a sua medida enquanto excesso: a sua forma.

O canto é o tempo colocado na voz humana — e a voz colocada, como se diz tecnicamente, é a voz que se predispõe ao tempo, que se oferece a ser o meio modelante de uma passagem através do tempo.

A escrita é o tempo colocado puramente à disposição da mão humana — e a voz da escrita, a «não-palavra» (como, além de Clarice, também dirá Blanchot), a água viva, é a voz que predispõe a mão ao tempo, que torna a «mão inteligente».

~

(coda)

A palavra tira o tempo do tempo.

A palavra — o sinal — é a conceptualização de um intervalo. De uma relação entre a presença dita e uma ausência sempre diferida. Dizer ou inscrever — excrever — é assinalar um intervalo...

²⁷ O mesmo poderia ser pensado relativamente a Antonin Artaud, mesmo no seio dos seus delírios, mesmo no âmago das suas «psicoses»: o seu desligamento da realidade, a sua confusão com o teatro, em nada lhe atribui um exercício inconsciente da língua — caso contrário, não teríamos acesso à sua obra, não a consideraríamos uma obra. As glossolalias seriam também uma companhia interessante para olhar os textos de Ana Hatherly — se é que não são já, há muito tempo, suas mudas e anacrónicas companheiras.

²⁸ Jean-Luc Nancy, «L'écrit».

²⁹ Sobre a dimensão musical da tragédia grega, consultar o extraordinário levantamento técnico de Aires Pereira em torno da obra de Eurípides: *A Mousiké: Das origens ao drama de Eurípides*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

³⁰ Cf. Aires Pereira, op. cit., p. 32.

O que é que está ausente, na palavra?

Se não é o objecto de que ela se tornou referência, então, o que é que, na palavra aberta à sua condição de representação sem sujeito nem objecto, está ausente?

À oposição entre semântica e sintaxe podemos fazer corresponder aquela entre forma e conteúdo (matéria propriamente da filosofia, pelo menos desde Platão e até ao Romantismo). Ora, pensar a palavra aquém dessa separação exige que nos perguntemos sobre o que é que, nela, resta, persiste de representação. O que é que a palavra que vem — antes (e depois) — do sentido — representa? Outros levam-me a dizê-lo: o tempo. Mas, que tempo? Ou, o que é que isso quer dizer, dizer o tempo? Mais concretamente: o que é que diz a palavra que diz o tempo?

Limito-me a formular um possível indício: sema indica a presença de um morto.

Que morte é esta, que vive a vida da palavra, desde a sua génese e sempre no seu âmago?

Que morte é esta que vive em nós através da língua?

BIBLIOGRAFIA

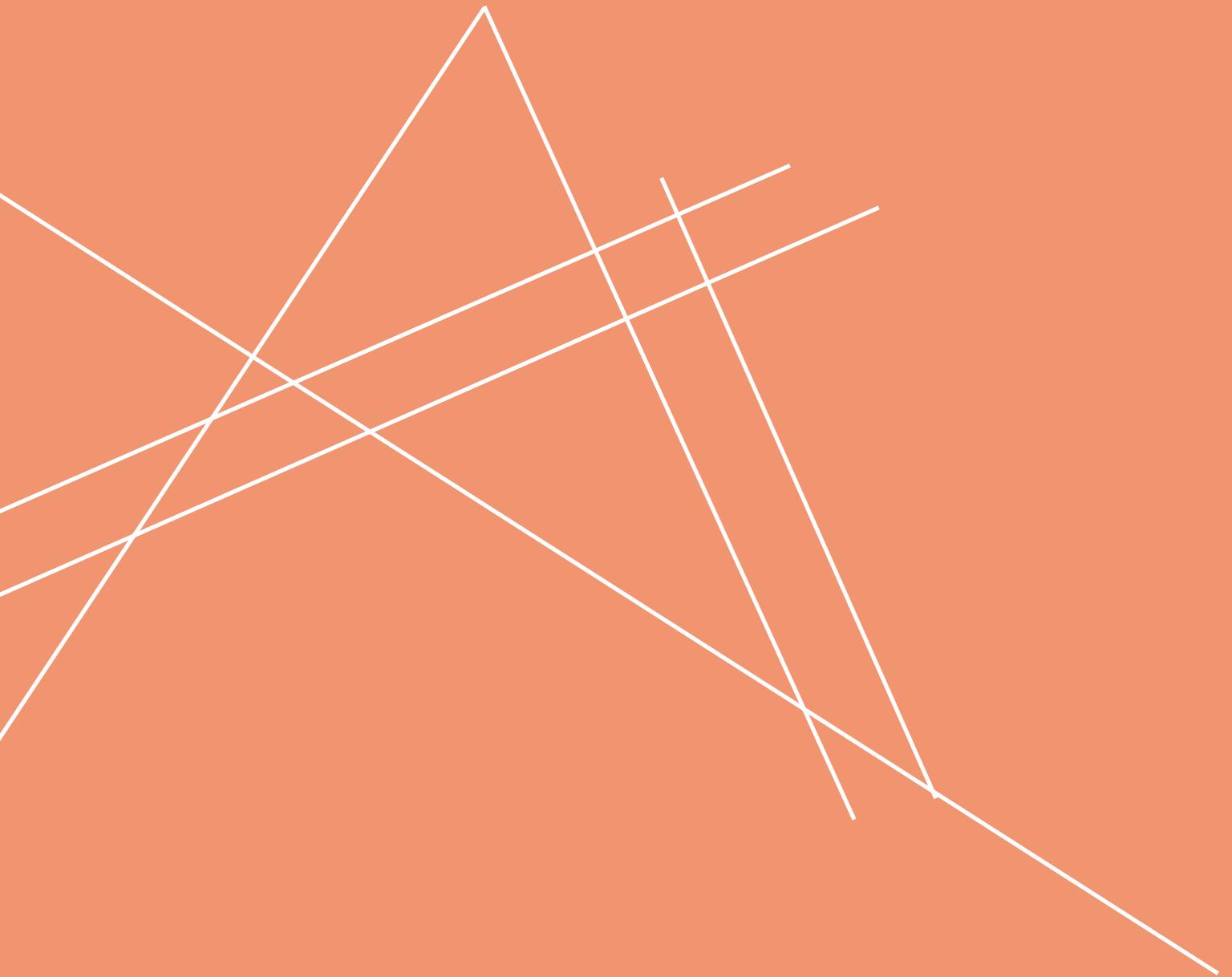
- BENVENISTE, Émile (1966). Problèmes de linguistique générale I. Paris: Gallimard, pp. 327-335
- de CAMPOS, Augusto, de CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio (1975), Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades
- de CAMPOS, Haroldo, PAZ, Octavio (1986), Transblanco. Rio de Janeiro: Editora Guanabara
- CHANTRAINE, Pierre (1999), Dictionnaire étymologique de la langue grecque. [1977] Paris: Klincksieck
- DERRIDA, Jacques (1973), Gramatologia. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, São Paulo
- _____ (s.d.) «Ousia e Grammé. Nota sobre uma nota de Sein und Zeit», in Margens da Filosofia. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Porto: RÉS Editora, pp. 71-127
- _____ (1968). «La Différance». Em AA.VV., Théorie D'Ensemble. Paris: Éditions du Seuil, pp. 41-66.
- HATHERLY, Ana (1975). O Escritor. Lisboa: Moraes Editores
- _____ (1995). A Casa das Musas. Lisboa: Editorial Estampa
- _____ (2018). Ana Hatherly e o Barroco. Num Jardim Feito de Tinta. Publicação no âmbito da exposição homónima, série Conversas, curadoria e organização de Paulo Pires do Vale. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- JÚNIOR, Manuel Alexandre (2016., Gramática de Grego: Grego Clássico e Helenístico. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2004). Duas Paixões (Artaud, Pasolini). Tradução de Bruno Duarte, Lisboa: Vendaval
- NANCY, Jean-Luc (2013), «L'écrit». ALEA, vol. 15/2, Rio de Janeiro, 312-320
- PEREIRA, Aires (2001), A Mousiké: Das origens ao drama de Eurípides. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- SÈVE, Bernard (2013), L'Altération Musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe [2002] Paris: Éditions du Seuil

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

POÉTICAS I



POÉTICAS I

Edifício Cruzeiro

MIGUEL ARRUDA¹

O Edifício “Cruzeiro” foi projectado em 1951 pelo Arq. Filipe Nobre de Figueiredo (1913-1989), cujo espólio foi entregue no início dos anos 90 à Ordem dos Arquitectos.

A implantação urbanística desta construção, a semântica do seu desenho e o estatuto comercial a que intencionalmente foi destinado, fizeram do Cruzeiro uma das referências arquitectónicas do concelho de Cascais.

¹ Escultor, designer e arquitecto







Como programa, o Cruzeiro manifestou um precursor conceito de espaço comercial (circuitos pedonais e acessos verticais), constituindo um dos mais significativos antecedentes dos actuais centros comerciais. Esta construção denota a presença de duas linguagens distintas, uma de carácter modernista, outra comumente definida pela crítica contemporânea, como estilo Português Suave. O ensino classicizante (Beaux Arts) do século XX, a ausência de uma crítica moderna (só efectiva a partir do congresso dos arquitectos em 1948) e uma forte influência política do regime Salazarista então vigente, determinaram uma arquitectura em muitos casos vitima deste contexto sócio-político e cultural, de que este edifício se poderá constituir como mais um exemplo.

A intervenção projectada prevê a manutenção do exterior da actual construção, contrapondo à forte expressão matérica da actual fachada uma superfície vidrada como revestimento da nova caixa interior.

Em termos de programa o piso térreo será ocupado por um auditório e por uma grande praça que pretende acentuar a relação deste espaço com a urbanidade da sua envolvente.

No tardo do edifício através de uma escadaria será feito o acesso a uma zona verde (cobertura do futuro parque de estacionamento).

Nesta praça coberta a sua disponibilidade espacial pretenderá acolher quer o público em geral, quer o público do auditório, quer ainda a população escolar dos pisos superiores.

O primeiro piso será ocupado pela Escola de Fotografia/Audiovisual/Multimédia e o segundo piso pela Escola de Teatro.

O torreão será ocupado no piso térreo pelo acesso ao auditório e nos dois pisos seguintes por uma biblioteca com um acesso desenvolvido helicoidalmente, comum a todas as áreas de estudo.

A cobertura actualmente com uma laje de betão dará lugar a uma superfície ajardinada.

Os acessos verticais serão constituídos por uma escada metálica exterior no tardo do edifício e por uma escada também metálica no extremo nascente das galerias que se constituirá como escada de emergência.

No centro da praça será colocado um elevador panorâmico de acesso ao primeiro e segundo piso.









A precursor função comercial então atribuída ao “Edifício Cruzeiro” é agora reformulada pela actual Direcção da Câmara Municipal de Cascais, atribuindo a esta construção uma função de polo cultural, naquilo que em simultâneo se propõe como Vila das Artes para esta área na confluência do Estoril com o Monte Estoril.

Por forma a dar resposta, sob o ponto de vista arquitectónico, como atrás se referiu, o piso térreo do actual Cruzeiro, à excepção do auditório que aí será implantado, será totalmente vazado por forma a constituir-se como uma grande praça, que se pretende que venha a ser responsável por uma intensa vivência urbana quer pela sua população estudantil, inclusive dos equipamentos culturais já existentes na sua periferia, quer ainda pela população em geral.

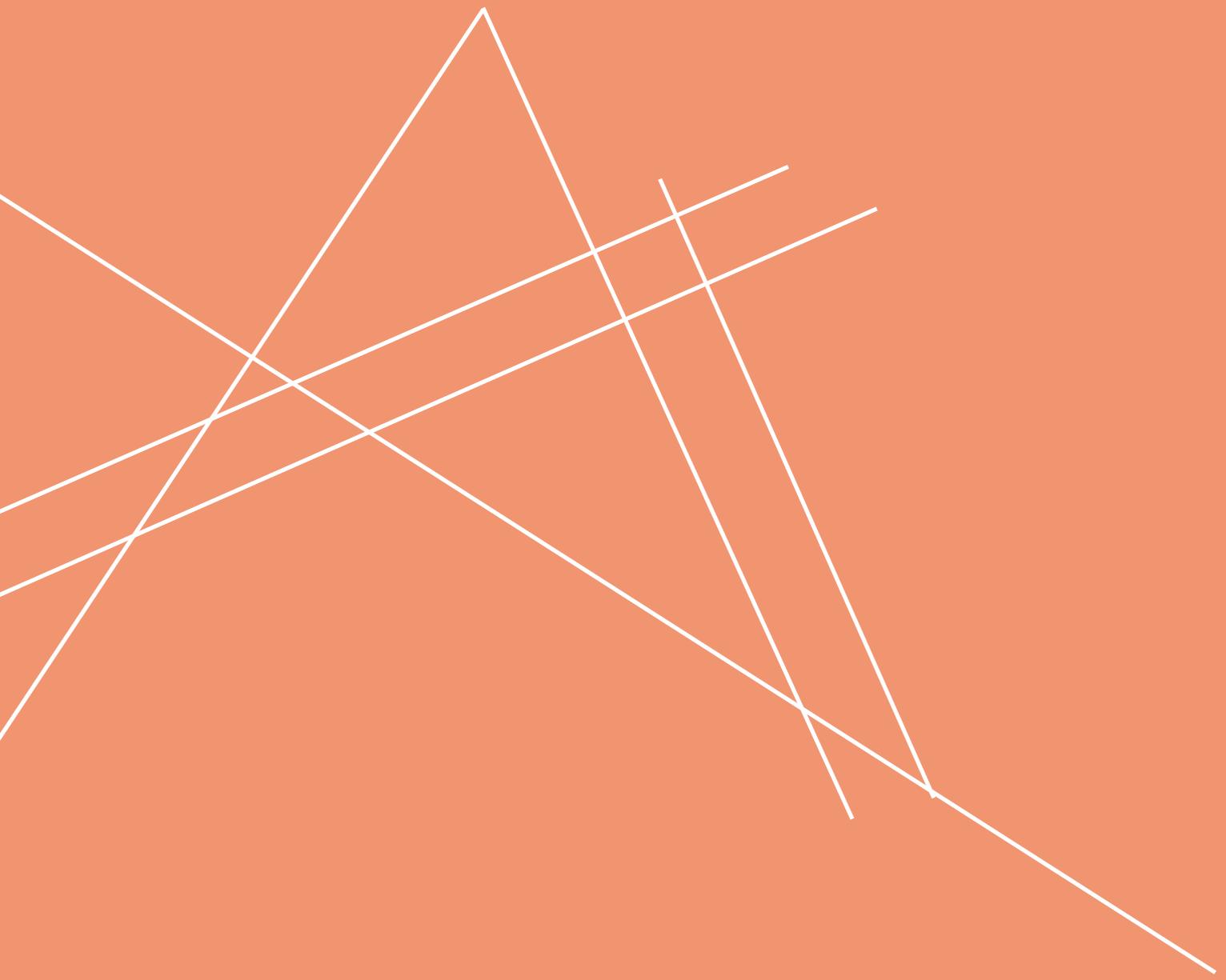
Este será um dos aspectos mais relevantes da política Camarária para este projecto, na medida em que para além do potencial do equipamento em causa, terá ainda sob o ponto de vista sociológico uma função extremamente importante naquilo a que se poderá considerar como uma saudável contaminação entre a actual população desta área e a juventude dos novos habitantes culturais, de todos os equipamentos artísticos existentes na sua envolvente.

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

POÉTICAS II



POÉTICAS II

Look Homeward, My Sailor!

HOWARD WOLF¹

Ten miles north of Lockport and the Erie Canal, Ludwig Fried, no ancient mariner, but aging, armchair voyager, eased back in a multi-colored beach chair under the faded navy blue canopy of a large canvas umbrella in late August on the deck of Rita's cottage on the New York side of Lake Ontario.

Twilight deepened to indigo, he could see an arc of lights like a diamond tiara along the curved Canadian shore in the distance, an inverse scimitar: St. Catherines, Hamilton, even, perhaps, Toronto and the pulsating beams of the CN Tower. Though it was unusually hot for the end of a Buffalo and Niagara Frontier summer, he felt almost at peace as he waited for Rita to return from her regular Sunday meeting at the Unitarian Universalist church in Barker, not far from Golden Hill State Park, where she went looking for "enlightenment."

"A light at the end of Lincoln Tunnel would make more sense."

Still there, pop? What's up?

"Up, usual."

Aren't you tired of watching me?

"What better to do? Once, always a father."

Sleep, I'll get back to you.

She had said she might be late. The congregation was planning a long delayed trip to Mt. Palomar's Hale Observatory where they hoped to combine some stargazing with inner observations,

"a meeting of the universe and Unitarian Universalism," as they put it.

"Better she should listen to Hoagy sing 'Star Dust.'"

He was pleased for her, but the trip might revive expectations about finding her missing husband Cliff again, if only as a matter of "spiritual energy and illumination" as she sometimes referred to such a reunion.

"What is she, meshugge?"

He was skeptical about her cosmic quest, whatever that meant, but it was her quest. Who was he, a lifelong question mark, to question her questions. Still, they were getting closer, and he needed a gravitational pull away from him like a hole in the head.

A slight westerly breeze, coming off Lake Ontario, eddied around him and made the canvas flutter and creak a little as it stretched and eased, expanded and collapsed, with the shifting of the wind.

Surveying Lake Ontario from Rita's deck, he saw himself -- despite nagging sciatica, one prolapsed disk, and occasional vertigo -- standing in the crow's nest of a 16th century Portuguese caravel, old Iberia's 747, a new world expanding before him, horizon limitless.

"No two years before the mast for you, Luddy, with you it's Mastercard. Try a power boat on the Intracoastal, maybe you'll find yourself a nice

¹ Emeritus Professor, Buffalo University, writer.

widow or divorcee in Lauderdale By The Sea, the condo is yours now, kiddo.”

And he could almost believe -- his imagined Iberian vessel as yare as a sailing ship could be, no pitch, roll, or yaw -- that he was in command of his life, hand on the wheel, or was it a tiller?, captain of his destiny, but these were unchartered waters for Ludwig Fried, of the Bronx a son, no old salt.

“We do paprika, Luddy, remember your aunt Minnie, born Czechoslovakia.”

Every Sunday night for the past year when Rita returned from her meeting and her quest for the “higher reality,” they had embraced warmly, and he felt increasingly that the facts of their lives, soles on the ground, hearts weather beaten, reality rolling in like a fogbank, might substitute for something like the starry-eyed love of youth, the gemlike flame of high romance.

He had come to think of her cottage as a port of safe call after a life of looking for a place to drop anchor, an end to his inner voyage, psyche roiled, and he hoped she had accepted, finally, that Cliff - missing husband, mountain climber and astronomer who had mysteriously disappeared on a moonlit snow field at Mount Saraswati in the Himalayas two decades ago – was gone, never to return.

“So now you’re a sailor. You’ve got some imagination, Luddy. Okay, your brother lived in Lisbon and could see the River Tejo from his balcony, but we don’t sail, we sell.”

Give me a break, pop, it’s a figure of speech.

“Figures I know, more education, could have been a CPA, so go figure.”

Of course there wasn’t a new world before him, but there still was time to make use of time: to review the past, correct his course, and head for home. But where was it? Fortunately for him,

unhappily for her, Guni, his semi-amour of a year ago, had given him, he thought, all the clues he needed to make sense of the voyage out and back.

“Forget that nautical crap, Luddy, you’re in a goddamned beach chair. You’d tip over in a kayak or fall out of a canoe. Remember Camp Tomahawk?”

He had tried to balance the beam of his life with two women over the past few years, a binary code of ambivalence that was almost digital in structure.

“Forget digits, Luddy, you’ve had enough poking.”

Not to worry, pop, no prostate exam.

Guni, wannabe Bollywood goddess, breasts like ripe mangos, was devastated when he bid her farewell after his bladder-stone removal procedure, but, he had been uncertain after his procedure about an erectile future with his subcontinental playmate.

He had opted for a more complete relationship with Rita, his Unitarian Universalist heartbroken cosmologist whose mantra was “Let there be light!” He had spent many pleasant summer evenings looking at shooting stars and arcing lighthouse beams from the deck of her lakeside cottage and looked forward to spending many more with her.

Poor Guni, she had come all the way from the parched and impoverished State of Orissa with the hope that marriage to Ludwig would rescue her from the indignities of a marriage system where she would become in effect a servant to a husband’s mother in an arranged marriage.

“So, she preferred a deranged one with a community college professor?”

Ambivalent, but needy, he had more or less promised her that this union would come to

pass in time after he had heard her once in India, knockers loosely draped in a violet sari, sing "Summertime" as passionately as it ever had been rendered. Gershwin, even Gandhi, certainly Nehru, would have kvelled.

"Tits, you wanted tits, forget knockers, they open doors, and by the way, Mr. Dictionary, can a promise be more or less? By me, it's column A or B. Remember the House of Chan, Times Square? Egg Foo Yung or Moo Goo Gai Pan."

My father, the Cantonese expert.

They had embraced lightly when her last notes died in a banyan grove beyond the ledge of her rooftop apartment in Gopalpur By Sea where he had given a lecture five years before at Berhampur University on "Circumspection and Circumcision in American Literature: Henry James's Mysterious Wound - Where Did It Go?"

Only a tentative hug was possible then. The erotic Temple of Konarak wasn't far away, but public and pubic sex were kept kosher in India. Couples entangled themselves in Houdini-like postures on monuments and ornamental tapestries, but premarital sex was forbidden.

Ludwig had been pretty sure that she was, at last, the woman for him, Jung's Great Mother, Goethe's "eternal feminine," Fellini's Anita Ekberg, feminism be damned. But when she arrived at the Buffalo International Airport, looking frightened and out of place, hair flecked with marigold henna, clinging to a miniature God, he knew, once again, that he had been misled by his diving rod. He knew that her arrival was a departure for him.

"Divining rod? Give me a break, Luddy, call a pecker a pecker."

His late father, Izzy, post-pushcart survivor, had nailed him once again. The voice of the Garment Center, the canyons of crass commerce, the

gorges of gabardine, didn't lie. Ludwig had broken an implicit contract.

"What, are you a bum?"

Guilty and ashamed, a psychological twofer, he assured Guni he would help her get a Green Card if she stayed and would do everything possible to arrange a marriage for her. He had connections at a suburban Hindu Temple where many young doctors were looking for brides, and he could save them the expense of a trip to India. If that failed, he had a few divorced cousins on Long Island who might be willing to become Hindus.

For Ludwig, it had been a difficult decision, but not as painful as one of near incision like the catheter Dr. Upton had eased into him after his bladder stone procedure a year ago. His life had changed in an instant then, no longer sure if the point of an erection would lead him in the right direction.

"Like being a mensh, maybe. So you learned something at City College, I see."

Bard, pop, Hudson River.

Still, he felt anxiously alone on certain summer evenings. Only a serious affinity with a caring and understanding woman could help him face some of life's late issues, the tinkle, if not chimes, at midnight.

"Time's running out, Luddy, soon they'll be calling you Rip Van Wrinkled."

Ludwig had been a past master at inner irony, more comfortable with punning than making choices, as if wordplay and finding verbal connections between oppositions and polarities of his psyche could resolve some of the contradictions in his life.

He knew after the operation that he needed to change, to come to rest somewhere, if not a good location in a suburban Jewish cemetery. There were more important needs than sex.

“Not so fast, Luddy, maybe a bissel,” he heard his late father say, “maybe a pinch of eros, like Kosher salt.”

You know from ‘eros,’ pop? Next thing I know you’ll tell me you’re on a couch or working on an MSW so you can be a therapist.

“Well, I do some counseling, you!”

Mainly a nudnik, his father, long buried in a South Florida cemetery and deposited in Ludwig’s memory bank, his greatest asset, could be something of a philosopher, Henny Youngman with a Ph.D.

And it was true, Izzy’s cosmic kibbitzing had helped Ludwig decide to throw in his lot with Rita, even if it would be a kind of emotional lottery, a Las Vegas gaming table of the heart.

Rita had let Ludwig know early that Cliff still was on her mind to some degree, an outer ring of consciousness, but Ludwig had tried to persuade her that they could help each other as a couple find what they were looking for. Their shared incompleteness, their aloneness, could give become a base camp for further treks.

“Why didn’t you try to sell her the George Washington Bridge?”

He had a surprise for Rita. He would suggest that they spend a few weeks during the winter in Lauderdale By The Sea in the condo he had inherited. Both retired - he from Niagara Country Community College where he had taught Composition and she from Lockport Central High School where she had taught basic physics and astronomy for beginners-- there was no good reason why they couldn’t travel together.

He knew South Florida well. His parents had lived there for many decades, and he had visited them countless times. Now that their condo was his, he could show her all the highlights from Palm Beach to Key West – the Breakers, Mizner

Square, Hemingway’s house.

If she couldn’t find a UU church, he knew a Reform Synagogue where she wouldn’t be able to tell much of a difference. The rabbi quoted Emerson and Robert Frost as much as he did the Torah, and his wife was a yoga instructor who was into “mindfulness.”

He imagined them lying close, getting closer, after a dip in the ocean, salt scent and traces of aromatic Bain de Soleil on their bodies, an elixir of oneness. Then he heard her Volvo crunching and grinding over the gravel road that led to the cottage.

“Hope she goes for it, Luddy, close the deal before it’s too late.”

Virtually bouncing up the few steps of the deck like a Spaldeen in his old schoolyard, she leaned down and gave him a peck on the cheek.

“Guess what? We’ve done it, it’s settled, we’re going to Mt. Palomar in January, the heavens are clearest then.”

“I’m happy for you,” he said, with an inflection of enthusiasm, “I know you’ve waited a long time for this trip.”

“Too long.”

“Let’s drink to our world,” he said, opening a bottle of vintage Portuguese wine, Stones & Bones, that he had saved for them. It was the product of a Jurassic landscape, ancient boulders, an homage to his late older brother and the bonds that made them brothers.

“Why Palomar?”

“Our minister’s from San Diego, it’s a way for her to go home.”

“Will your group meet in the observatory?”

“Yes, in fact they’ve asked me to write a sermon about one astral body that I’ll try to observe.”

“Have you decided which one?”

“Not yet.”

He didn't like the thought of her leaving, but they became closer after she returned from a church meeting, so why would it be different after California. She would want, he hoped, an earthly touch after an evening of lofty speculation.

A little tipsy and drowsy, they held onto each other as they wobbled up the stairs to her bedroom. It was just the kind of room he always had dreamt about being in with the right woman: oak paneling; A-frame ceiling with skylights on both slants so that there was southern and northing exposures; a sea chest with Cunard Line stickers; brass sconces and amber lights; bamboo shutters; a headboard with images of leaping antelope; puffy pillows like billowing sails; an Amish quilt...

"With you it could be guilt!"

...with multi-colored zodiac signs, and newly ironed Irish linen sheets as white as the glacial fields of Mt. Hood where he had trekked with his old flame, Ellen Beaver, who had singed and melted him so many years ago.

"What are you, an interior decorator and a volunteer fireman?"

For a moment, he wasn't sure if he was in the South African veldt or on a junk in Hong Kong's Victoria harbor.

"I think we've had a little too much to drink," she said.

"Maybe, but it's the room, too. You don't know if you're sailing, climbing, orbiting. It's wonderfully cozy, and I love it, but it takes you in so many directions."

"It's an easy way to travel," she said, her words slightly slurred.

Rita wasn't Guni, but he felt a surge of desire, the old wiggle that had led him astray in the past, but was, he hoped, pointing in the right direction now.

He hoped Rita would feel his vibration and drew her closer.

"I'm almost there, Luddy."

"No need to rush anything, we're on the same page, we don't have to finish a chapter tonight"

"By him, my son, it's a book club, Christian Science Reading Room, get some nooky, kid."

"Let's stargaze for a while, it will get me ready for the Hale, the sky's so clear tonight, like an illuminated manuscript," she said.

"I may go there myself, I was reading about their search for 'first light,' the origin of everything, how it all began, our place in the universe..."

"The kid's an astronomer-rabbi, who knew?"

...are we part of something or nothing...was there something there before us, will there be something there after us?"

He hoped that what he was saying, though only half-believed, would bring them closer. After all, most of mankind believed that there was something eternal "out there."

Who was he, who had been so uncertain about so many things, to be skeptical about matters that even puzzled M.I.T. astrophysicists, and hadn't he always been moved by Whitman's lines –

"Now voyager sail thou forth to seek and find?"

"I think you're making a mountain out of a molecule, Luddy, watch out or you'll get balled up in string theory."

As they sank into the pillow, tired, but still looking up at the night sky through the northern skylight, a preternaturally bright shooting star seemed to be heading only for the peak of Rita's house.

Through half open eyes, semi-conscious, Rita saw it burst like a hallucinatory version of the Big Bang. Startled, her body tense, turning her back to him, she pushed him away.

"I'm here, Cliff, I'm still here," she muttered, sobbing.

He let her throbbing body come to rest and then touched her shoulder lightly and drew her closer, "It's okay, Rita, it's all right, it's just a beam of light."

Now partially awake, she asked, "What happened, Luddy, what happened?"

"It's not important, not tonight," he said, as held her tenderly, desire subsiding, easing his head back onto the pillow.

As he closed his eyes and imagined a possible future for himself, he knew -- though he would say nothing until she returned from California and would wait a while even then -- that they had come to an end.

He had been there before and always had been able somehow to bounce back, but he was older now, and he didn't know how many rebounds were left. He wasn't playing stoop ball in the old schoolyard.

Still, he had some spring left in him. He could feel it in his heart and loins and all stops in between Manhattan and Miami Beach on the old southbound Seaboard Express as Rita, now asleep, leaned against, if not into, him.

"Remember Al Singer, Luddy, half-blind, he kept punching until, poor guy, they carried him out of the ring. I gave him a job, he became my top salesman.

America had never met a great Jewish fighter like Al, the 'Bronx Beauty.'"

When she was soundly asleep, he got out of bed, tip-toed downstairs, and went out on the deck. The wind had picked up and the canvas umbrella was stretched tight.

Ludwig had a vision of a galleon on the Spanish main he had seen in the movie palace of his youth, the RKO Coliseum. He was standing next to Tyrone Power, the captain, who looked through a spyglass for a calm channel where his schooner

could drop anchor and be greeted by festive villagers. A momentary fantasy, a phony dream, the illusion faded.

"Now you're punching, Luddy, there's no past when you're in the ring."

He had given up Guni for Rita, and now, although she wasn't quite aware of it, he would have to give up Rita. He could never be the light in her life.

"You're right, Luddy, with her you'll be decked out on the canvas looking up at the lights."

He would go home, or as close to home as he could get and look for a woman who also was looking for a home...

"Now you're talking, sonny boy, they got widows and singles like you overstock, bargains."

...Lauderdale By The Sea. His parents' condo, now his, looked north to Boca Raton and south to Ft. Lauderdale, an arc of hotels whose floodlights cast a spectral glow on the ocean.

It was the scenery of broken dreams for so many thousands of married couples who had retired to South Florida and then, after a spouse's death, found themselves alone. They then often felt that they were living in exile.

But for Ludwig, for whom dreams had burst like soap bubbles, promises not kept, especially his own, poor Guni, it might be the end of his privileged exile, a way of going home and making a home with someone who had lost a home or needed finally to find one.

"It's a buyer's market, my son."

It was a surreal and real, comic and necessary, vision of a possible future for him now. The time had come to fish or cut bait, and Lauderdale By The Sea was a good place to go deep-living fishing.

And, after all, he always had found a woman, stranger, no stranger, to chat up poolside when

he had visited his parents all those years, a regular Yalta by the pond.

He even had written a story about it, "Reunion At The Driftwood," a chance moonlight romantic encounter on a path at the Cascades, no waterfall, between two recently bereaved snowbirds who were, much to their surprise, billing and cooing before the evening was over.

"Bingo, Luddy, and you wouldn't believe it, also I have a fishing rod tucked away in the corner of my old closet. Sometimes, your mother gone, lonely, who isn't?, I would go to Anglin Pier, and find myself someone for a nice chat. Believe me, always someone wants to talk, even get closer. I knew my customers, women's coats, now I know them, alone, all fishing, reaching out."

He wouldn't say anything to Rita. He didn't want her to feel that he was getting back at her for looking elsewhere, even if she wasn't fully aware of it yet. He would look for the right words, if they could be found, at the right time. He wouldn't just take a dive like poor Al Singer.

"That was a rumor, Luddy, never true, Al went down fighting, always dignity. By the way, get yourself a nice little power boat and work the Intracoastal, and while you're putt-putting drop anchor, stop by and visit your mother and me, Star of David, you know the plots, a little visit wouldn't hurt."

I hear you, pop.

Years ago, his father, bankrupt, wiped out in a recession had told him to forget stocks, "buy bonds."

His father had been right, bonds were what mattered, but a different kind.

It seemed obvious now. Guni wasn't the answer, and Rita wouldn't let herself be one. Guni had been a kind of Playboy goddess for him, an adolescent hangover, and then he had tried to

hitch his wagon to Rita's California stargazing. He needed to go forward by going back.

"What are you driving, Luddy, a 1947 Studebaker, front, back, two ways at once, who can tell the difference?"

He would now try to give Rita what she couldn't give him. It would help her get through a night, if only that. He would let her feel that he understood and accepted what she had lost. He wouldn't say that she was foolish not to invest in a bond that mattered most, grown-up strangers in the night who understood the night, a touching of solitudes.

"The kid's a poet, too."

After all, he had been a dreamer most of his life and had been looking for an elusive union in faraway places. Now was the time, as time was running out, to embrace an embraceable other, a simple affirmation of a human connection.

"You can count on the yield, my son, yield."

The canvas umbrella flapped more loudly as a large cabin cruiser headed west towards Youngstown where Lake Ontario met the outlet of the Niagara River.

Ludwig was pretty sure it was heading to its home port, and he felt as if he were on his way now, too.

The deck of the boat was rigged with lights and a searchlight on the bridge swept the shoreline. Its arc almost reached where Ludwig sat looking out. He felt as if he were part of the illumination. After all, he had been searching for a home port all his life, he now understood.

He remembered a night years ago when he had it all, he thought – Ellen, his daughter, his brother visiting from Portugal, a regular Henry Moore sculpture of oneness, and then....

There was no going back. He would be heading for Broward County where in some condo by the

sea he was pretty sure he could meet, no, engage, explore, and hook up with a woman who also was searching.

“Next thing you know, he’ll be opening up a detective agency.”

He thought of his grandfather, a tailor, who had voyaged to America looking for a home that wouldn’t be torched in the night. He had made a meager living mending and stitching old clothes into something that he could peddle on a cart that he would push along on Hester Street. Ludwig would take a swatch from grandfather Jacob’s sample book.

“Who are you? Robert Louis Stevenson, ‘Home is the tailor, home from the sea’?”

I’m impressed, pop, you’re giving distance learning a good name.

But now he needed to comfort Rita, if she could be comforted. Stepping quietly upstairs, he slipped stealthily under the covers, not to wake her from what seemed to be a peaceful sleep where he imagined, even hoped, that she had found a place for herself in a galaxy of wish-fulfillment.

He wouldn’t wait for a TKO. He would step out of the ring and live to love another day in a different way.

He put his hand as lightly as possible on the curve of her shoulder, so that she would feel supported, but not possessed, free, but safe. Her body felt relaxed.

“Almost there,” she breathed more than said.

“You’re home,” he whispered.

Wide-eyed, he scanned the night sky with as much intensity as he possessed. He wouldn’t be able to play astronomer in her bed for much longer, but there would be the ocean and a sweep of lights from Boca to Miami.

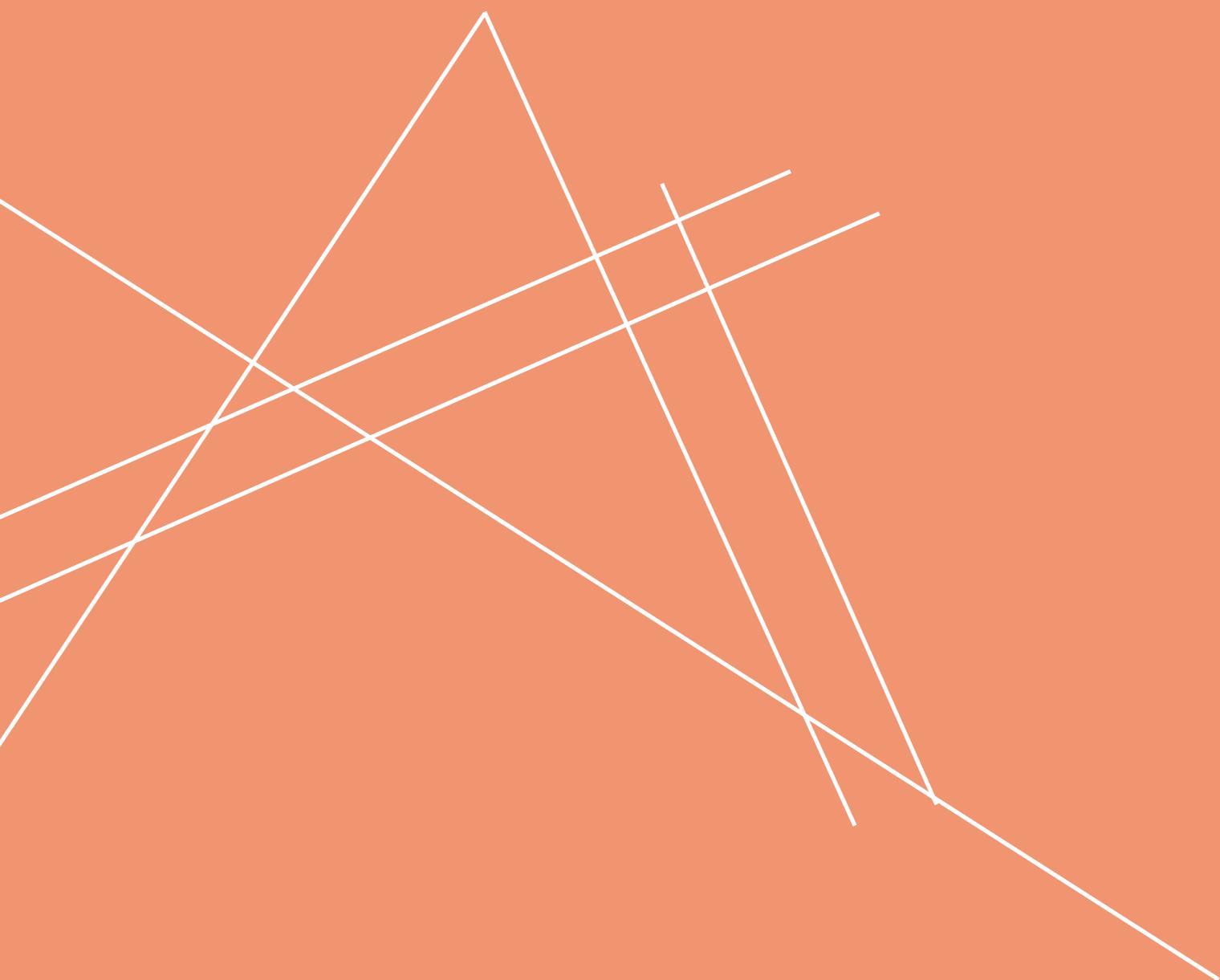
“I’ll be waiting, Luddy, a father waits.”

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

ARTE DO TEMPO



ARTE DO TEMPO

António Borges Coelho ou diálogos sobre a escrita de uma História...

ANA PAULA MENINO AVELAR¹

É nas interrogações de um tempo longo e na reflexão em torno da escrita da História que deverá ser lida a obra de um historiador que ama a palavra: António Borges Coelho. Neste deambular pela sua obra não pode deixar de estar presente o perfil cívico do Homem e a memória de um eterno Professor que, pela paixão do seu ofício, connosco constantemente dialoga.

São longos e silenciosos os monólogos travados com a sua escrita, ela própria tão multifacetada, nos vários géneros que cultivava, desde a poesia (*Roseira Verde* -1962; *Ponte Submersa* - 1969; *Fortaleza* - 1974; *No mar Oceano* - 1983; *Ao Rés da Terra* - 2001; *A Liberdade volta com as pombas brancas* - 2007), ao teatro (*Príncipe Perfeito* - 1989; *Sobre os Rios da Babilónia* - 2001), ou romance (*Tempo dos Lacraus* - 1999; *Youkali* -2005). Contudo, é a escrita de uma História o motor deste percurso analítico, onde se exercita a máxima de Heráclito: Se não esperar o inesperado não se descobrirá, sendo indescobrível e inacessível (frag. 18) (SOUSA, 1996: 98), pois a mesma brota dos textos de António Borges Coelho. Nesta

leitura de uma obra sigo Paul Ricoeur quando declara: Se a referência do texto é o projecto de um mundo, então não é o leitor que primeiro se projecta a si mesmo. O leitor é antes alargado na sua capacidade de autoprojecção, ao receber do próprio texto um novo modo de ser. (RICOEUR, 2019:132) É a revelação desse novo modo de ser o que se indicia nestas páginas.

Considero que a História de Portugal de António Borges Coelho se consubstancia como corolário de um percurso de vida, onde o investigador - o eu - determina a acção do sujeito como fazedor da História. Na sua escrita enleia-se a constante interrogação sobre a sua prática historiográfica, onde o fascínio por Gotfried Wilhelm Leibniz domina. Recorde-se que a sua tese de licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, defendida na Faculdade de Letras de Lisboa em 1969, é exactamente sobre Leibniz e sobre a teoria da Ciência. Para além do seu livro *Leibniz: O Homem. A teoria da ciência* (COELHO, 1969), Borges Coelho escolheu, traduziu e anotou textos deste mesmo filósofo (COELHO, 1969). Ao longo da sua vida traduziu várias obras, nomeadamente de

¹ Professora universitária.

cariz filosófico, assinalando-se a sua participação nalguns dos volumes da *História da Filosofia* de Nicola Abbagnano, e encontrando-se o seu nome no que apresenta uma breve síntese o pensamento de Leibniz. Ainda no seu recente livro de 2019, intitulado *Senhores da Navegação, da Conquista e do Comércio*, António Borges Coelho refere que:

Enquanto houver homens racionais perseguir-nos-ão os porquês, as razões, com ou sem resposta, mesmo com respostas que envelhecem ou se revelaram erradas. Pretendo ser dos que dão testemunho da máxima de Leibniz nos Novos Ensaios sobre o Entendimento Humano: «Falar contra a razão é falar contra a verdade...é falar contra si mesmo.» (COELHO, 2019: 33)

Subliminarmente nesta última obra, última porque é a mais recente recolha de ensaios, reorganiza-se o pensar/ interrogar o período dos Descobrimentos, discorrendo, como se de um pentagrama se tratasse, sobre a Primeira Reserva do Mundo, a Nova Gente, a Ínclita Geração, Viagens e Viajantes e Duarte Gomes Solis: O discurso de um mercador Banqueiro. Presentifica-se, deste modo, a postura leibniziana de um escrever a História nas fronteiras da tradição, a qual deve obedecer primordialmente a um preciso e crítico estudo das fontes. Contudo, recorde-se que já naquele longínquo século XVIII:

(...)it was meant to go beyond the mere accumulation of facts by erudites (...) The intuitive approach aimed to comprehend the complex intertwining of forces as dynamic wholes and also at making explanations possible which denied neither the value of individuality nor the world of the spirit with its free decisions, customs, values, ideas, and little mechanical predictability. (BREISACH, 1994: 205)

No nosso historiador presentificam-se sempre os seus princípios historiográficos, visando-se compreender e explicar o passado, apesar do dolo que considera inerente a toda a explicação: (...) mesmo aquela que explica negando, ou ainda aquela que brame contra a perda de tempo que seria explicar e compreender, se repercute nos dias de hoje, na nossa conceção do mundo, no nosso agir quotidiano. (COELHO, 2019: 34)

Ecoa neste sentir de um certo “cariz dramaturgico” da História, aquele que Fernando Catroga sinaliza, na esteira de Ernst Bloch, decorrente da aliança entre a infinitude do seu substracto com a vocação perfectível do homem e onde se requereria:

(...) um tempo infinito para se ir objectivando, em ordem a que a sua existência explicitasse a potência essencial que a fazia mover. Pelo que o hoje, arrastando o passado, estaria sempre prenhe de futuro (Leibniz), sendo ponte para o u-topos, o “algures” imaginário que, retrospectivamente, interpela o presente, transformando-o em pretérito. (CATROGA, 2003:113)

Para Borges Coelho importa atender às causas e contradições que subjazem ao devir histórico, consciente que, como Marx e subseqüentes correntes historiográficas defenderam, é condição necessária para a formulação ou sucesso das condições subjectivas que tenham amadurecido as condições objectivas. Repercute-se, em pano de fundo, o dialéctico movimento entre infraestruturas e superestruturas (DELACROIX, 2010:515), onde a História, como narrativa do passado, reconhece que os acontecimentos históricos: (...) have affected and will affect not only the ‘great’, but also ‘ordinary’ men and women. (SOUTHGATE, 1996: 92) Entretece o princípio leibniziano de

substância individual onde: A natureza de uma substância individual ou de um ser completo é tal que a sua noção é tão completa que basta para compreender e fazer deduzir dela todos os predicados do sujeito a que ela é atribuída (Disc. de met., &8). (ABBAGNANO, 1978: 21)

Em Borges Coelho impõe-se a desocultação dos actores históricos, tanto os singulares como os colectivos, pois é exactamente no desenrolar dinâmico desse retrato, desse quadro, que nos aproximamos do real histórico. Recorde-se como, por exemplo, traçou os seus *Quadros para uma viagem a Portugal no séc. XVI* (1987). Na nota preambular aos seus *Senhores da Navegação, da Conquista e do Comércio* (2019) declara que [r]etrata protagonistas individuais e colectivos desse 'rápido' da História que sulcaram o Atlântico, o Índico e o Pacífico e espanta-se com a coragem 'para lá do que prometia a força humana'. COELHO, 2019:13)

Já em 1996, quando sequencia a sua obra sobre o questionar a História, tendo como eixo de reflexão O Tempo e os Homens, ele compara o trabalho do historiador ao do mineiro, pois, tal como aquele, estaria sepultado nos confins sem ver a luz do dia. Pela palavra fluída, Borges Coelho protocola o seu ofício da escrita da História:

Na sua oficina, parte de um plano ou ideia. Essa ideia é subvertida e substituída por novas ideias à medida que avançam os protocolos e protocolos de informações como vagonetas carregadas de minério. Destas informações, laboriosamente organizadas e medidas pela Cronologia, os conceitos, os métodos quantitativos, vai retirar os grãos, as pepitas de minério.

Mas o historiador não pode contentar-se com cingir no colo

da História o colar dos factos. Tem de graduar com eles a compreensão global, sempre aberta a novas determinações, dos processos históricos. Não pode tão-pouco ficar com os pés presos nas poltras dos factos sem o salto no desconhecido para alcançar a outra margem.

Também não pode partir de uma premissa maior, isto é, dos lugares - comuns ou menos comuns, respigar depois nas fontes casos particulares numa premissa maior.

Por outro lado, o aparelho conceptual não pode figurar como adorno, visível ou invisível; tem de suportar o peso das estruturas (...).

E é no plano final, no movimento das palavras até se fixarem nestes caracteres e não noutros, que as marcas do artesão identificam e valorizam o produto genuíno. (COELHO, 1996: 16-17)

No discurso historiográfico do nosso autor as palavras transfiguram-se. Logo nesta inventariação do oficiar da escrita cintila a essência da palavra que João de Barros eloquentemente enuncia logo no prólogo da sua *Primeira Década da Ásia...* (BARROS, 1988: 2). Barros participa organicamente do fazer a História em António Borges Coelho. O programa historiográfico do autor da *Ásia...*, a sua arquitectura prosódica, irradiam na palavra do nosso autor. Em Barros projecta-se uma História geral da conquista, da navegação e do comércio, sendo que conquista é a própria milícia, a qual se expande por todas as partes da terra, narrando-a, o nosso cronista, em quatro partes: a primeira consignada à Europa, a segunda à África, a terceira à Ásia (a única que conhecemos) e a quarta à América (BARROS, 1988: 10). Note-se como os *Senhores da Navegação, da Conquista e do Comércio* de Borges Coelho sugerem a milícia de Barros.

Observe-se como Borges Coelho coerentemente revisita, aquilata e aprofunda vectores históricos

que se foram perfilando ao longo da sua escrita da História, a qual, como adverte logo na primeira página da sua História de Portugal, escreve ao rés da fala. Sem dalmática, questiona. Não segue o cânone. Persegue o rigor e o prazer da palavra (BARROS, 2015: 11). Assim, e atendendo ao conjunto de trabalhos historiográficos, considero que nuclearmente nos deparamos em Borges Coelho com três vectores analíticos que recorrentemente atravessam o seu labor histórico e que entre si se enlaçam.

De imediato sinalizo a centralidade da temática em torno da expansão portuguesa nas suas múltiplas faces. Esta consubstancia-se em escritos que vão desde as *Raízes da Expansão Portuguesa* (1964), passando pelas monografias sobre João de Barros (*Tudo é Mercadoria. Vida e Obra de João de Barros* - 1993) ou *D. João de Castro* (*O Vice-rei D. João de Castro* - 2003), pelos sucessivos volumes do questionar aspectos da História, onde esta vertente da Expansão está presente, pela atenção presente na História de Portugal da presença portuguesa no espaço extraeuropeu (em especial os volumes III - *Largada das Naus* - 2011 e IV - *Na Esfera do Mundo* - 2013), culminando nos *Senhores da Navegação, da Conquista e do Comércio* (2019).

A segunda vertente é a que predominantemente toca a compreensão de uma História local, num contexto integrado na esfera do geral, vislumbrada através dos múltiplos caminhos de um solo identitário plural, onde se desocultam diferentes culturas, explicitando-se choques e diálogos que se vão entrevedo. Examine-se textos como *Portugal na Espanha Árabe* (1972-1975), *Comunas e concelhos*

(1973), *Quadros para uma viagem a Portugal no século XVI* (1987), *Ruas e Gentes na Lisboa Quinhentista* (2007) ou ainda a sua *História de Portugal* (2010-2017).

Já a terceira vertente constitutiva da sua escrita da História é a constante interrogação sobre o modo de a fazer, num diálogo profundo, orgânico, com os que antes dele a redigiram, lhe deram voz. Ainda que tal prática se plasme em toda a sua historiografia António Borges Coelho exercita as suas interrogações em títulos autónomos como *Questionar a História - ensaios sobre a História de Portugal* (1983), *Clérigos, Mercadores, "Judeus" e Fidalgos - Questionar a História II* (1995), *O Tempo e os Homens - Questionar a História III* (1997), *Cristãos - Novos Judeus e os Novos Argonautas - Questionar a História IV* (2000), *Política, Dinheiro e Fé - Questionar a História V* (2004), e *A Morte do Inquisidor - Geral. Questionar a História VI* (2007).

Entre estes três vectores, num movimento claramente dialéctico de compreensão do mundo, do eu e do (s) Outro (s) irradiam outros fios que intelectivamente conduzem à compreensão do passado. Refiro-me, por exemplo, ao estudo de momentos decisores da transformação do processo histórico, como o estudo de *A Revolução de 1383* (1965), ou ao entendimento de duras sombras que marcaram a sociedade e cultura portuguesas, como a análise sobre a Inquisição de Évora (1533-1668), tese de doutoramento que Borges Coelho defendeu em 1984. Esta é uma permanente busca ontológica do ser da História, que sempre subjaz ao trabalho do historiador. Ressoa ao longo de toda a escrita historiográfica de Borges Coelho a pergunta, por si verbalizada na análise à *Rópica Pnema* de João de Barros, relativamente ao que faz mover

o mundo se o corpo ou o espírito (COELHO, 1992: 95). Esta interrogação transfigura-se, como metáfora, em diferentes inquirições históricas que vai praticando ao longo da sua escrita.

Mas explicita-se esses vectores, tomando esse primeiro elemento enunciado, o da expansão portuguesa. Logo dois anos após ter iniciado a sua licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas saiu o seu estudo *Raízes da Expansão Portuguesa* (1964) onde já se questionava sobre que classe determinou a expansão portuguesa, sendo que o mesmo livro seria proibido duas a três semanas após a sua publicação. Como declara na NOTA DO AUTOR- sobre a 1.ª edição, cinquenta e quatro anos depois este:

(...) valeu ao seu autor uma tarde de interrogatório com a ameaça de que lhe iriam revogar a liberdade condicional. Durou longas horas. «O declarante desvirtua algumas das páginas mais brilhantes da nossa História, adulterando sacrilegamente [sic] os factos e classificando de “abutres” homens que foram heróis e foram santos», lê-se no Auto de Declarações de 1 de agosto de 1964, existente na Torre do Tombo (...) (COELHO, 2018)

Atente-se, desde já, nalguns dados biográficos que iluminam o percurso intelectual e o combate cívico de António Borges Coelho. Este nasceu em Murça no ano de 1928, ingressando em 1940 no seminário franciscano de Montariol (Braga) de onde seria expulso em 1945. Entraria então no liceu de Vila Real, aí concluindo três anos depois o curso. Ainda no ano de 1948 ingressou na Faculdade de Direito de Lisboa. No início do ano seguinte, e no momento em que o país vive a campanha presidencial de Norton de Matos, Borges Coelho mergulha intensamente na acção política.

Por esta altura, abandona o curso de Direito, ingressa no de Histórico-Filosóficas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e integra o Movimento de Unidade Democrática (MUDJ). No momento em que frequenta o segundo ano, interrompe os estudos para se entregar totalmente à actividade política, numa luta contra o regime então vigente. No seio do MUDJ ocupa um lugar de direcção. Seis meses antes da sua prisão em 1956, Borges Coelho tinha aderido ao Partido Comunista Português, continuando a desempenhar as funções que tinha no referido movimento (MUDJ). No decurso desta detenção Borges Coelho é julgado e condenado a dois anos e nove meses de prisão, sofre a:

(...) suspensão dos direitos políticos por quinze anos e medida de segurança por período não inferior a seis meses, sucessivamente prorrogável. É a iniquidade desta medida que explica que, quando libertado condicionalmente em Maio de 1962, a sua pena há muito expirara, cumprindo assim mais do dobro do tempo de prisão a que fora condenado. Casa aliás na prisão, com Isaura Silva, em 1959, que conhecera nas lides do MUD Juvenil dez anos antes. (MADEIRA, [s.d.])

Na prisão de Peniche onde cumpriria esta pena e cruzando-se com vários dirigentes políticos anti regime, nomeadamente comunistas, lê toda uma série de obras historiográficas, debate com outros prisioneiros leituras e escritas a que tem acesso, nomeadamente dos que com ele aí estão encarcerados (MADEIRA, [s.d.]). O manuscrito *As Lutas de Classes em Portugal nos fins da Idade Média*, de Álvaro Cunhal, é por si aí lido. Nuclear no mesmo é a análise histórica da revolução de 1383, onde se afirma que [q]uem estudar a evolução das instituições, do direito, da vida económica, política e moral nos séculos XIV e XV encontra em todos os aspectos, a marca da

revolução de 1383 e da reacção aristocrática posterior. (CUNHAL, 1975: 125).

Após a escrita de *as Raízes da Expansão Portuguesa*, onde são já equacionadas as repercussões dos acontecimentos de 1383-85 Borges Coelho faria sair a sua análise da Revolução de 1383 (1965), dando logo uma voz maior aos cronistas, aos que, ao tempo, fazem a História. Deles, Borges Coelho serve-se da coloquialidade de quem narra o que viu, ou que usou o testemunho de quem viu.

Seria ainda na prisão, como mais tarde confessa, que tomaria a decisão de dedicar o principal da sua vida à investigação e à escrita, lançando-se na procura da, como declara, nossa identidade nacional, das nossas raízes (AAVV, 2010: 8). Esta é a busca sempre presente no seu labor. Ainda encarcerado retomaria no ano lectivo de 1961-1962 o curso de Histórico-Filosóficas.

Já depois de ter saído em liberdade condicional e no mesmo ano em que se imprime o texto sobre 1383, dará à estampa o seu *Alexandre Herculano* (1965). Considero que, fantasmaticamente, as temáticas historiográficas deste historiador oitocentista, de certo modo, assolaram prismaticamente o interrogar da História de Borges Coelho, até porque o próprio trabalho historiográfico de Herculano corre a par do seu exercício como romancista, ideólogo liberal, reformador social, interventor cultural e cívico. Os textos de Herculano, também marcados pelo seu tempo, percorreram desde a teoria ao ensaio, passando pela historiografia, romance, epistolografia, drama, e texto jornalístico, entre outros, procuraram explicar a História de um país que como escreve:

Quando se lançam os olhos para uma carta da Europa e se vê esta estreita faixa de terra lançada a ocidente da Península e se considera que aí habita uma nação independente há sete séculos, necessariamente ocorre a curiosidade de indagar o segredo dessa existência improvável. A anatomia e fisiologia deste corpo, que aparentemente débil resistiu assim à morte e à dissolução, deve ser admirável. (BEIRANTE e CUSTÓDIO, 1980: 196)

É certo que em Herculano postula-se uma visão dual (desigualdade/liberdade; variedade/unidade) a qual se intui como solo explicativo dos acontecimentos históricos, construindo-se uma teoria geral do processo histórico e concepção cíclica do seu devir. Mas apesar das evidentes e assumidas críticas de Borges Coelho (confronte exatamente o que escreveu sobre Herculano) como Sérgio Campos de Matos, ainda recentemente defendeu, Borges Coelho é um historiador comprometido com a causa nacional, com a cultura e com a língua:

Deste ponto de vista, Borges Coelho é um lídimo herdeiro da melhor cronística medieval (Fernão Lopes, acima de todos), da melhor historiografia liberal e republicana de Herculano, Jaime Cortesão e do ensaísmo histórico de António Sérgio, mas também da estratégia narrativa de Oliveira Martins no seu sentido trágico da história, no seu poder evocativo, no quadro sintético de uma situação social, até mesmo nos retratos individuais (mas não em muitas das suas interpretações): veja-se como exemplo o retrato de D. Pedro II. (MATOS, 2017: 26-27)

Recorde-se que ainda durante a sua licenciatura Borges Coelho prefacia e anota as crónicas de D. Duarte de Rui de Pina (1966) e D. Pedro I (1967) de Fernão Lopes. Também Herculano escreveria, entre 1839 e 1840, na revista *Panorama* várias páginas sobre cronistas portugueses dos séculos XV e XVI, as quais seriam integradas

nos seus Opúsculos (1881). Refiro-me aos traços biográficos de Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, Vasco Fernandes de Lucena, Rui de Pina, e Garcia de Resende. Entre outras obras, Herculano redigiria a sua já clássica *História da Origem do Estabelecimento da Inquisição em Portugal* e também uma História de Portugal. Mas regressemos aos breves traços biográficos de Borges Coelho e aos vectores fundacionais da sua escrita da História, onde a lucidez discursiva impera, e o encantatório da palavra se cultiva.

Após ter terminado a sua licenciatura João de Barros integra o renascimento do jornal *A Capital* em 1968 e durante aproximadamente um ano é, aí, repórter. Persegue, no entanto, a sua vertente de professor, ainda que só leccione em colégios, pois as tentativas de entrada no sistema público são-lhe vedadas pelo regime. Durante os primeiros anos da década de 1970 inicia-se a publicação do já referido *Portugal na Espanha Árabe* (1972-1975), onde Borges Coelho retoma a temática dos estudos árabes. Estes tinham sido tocados à luz de uma etnogenealogia por Alexandre Herculano (SILVA, 2005: 784) e posteriormente por um seu discípulo, David Lopes, ainda que este último prossiga uma metodologia analítica acentuadamente Histórico-filológica. É David Lopes que em 1936 esboça uma síntese em torno de *A Expansão da Língua Portuguesa no Oriente nos séculos XVI, XVII e XVIII*, não chegando a finalizar o seu projecto em torno da presença árabe na língua e na História de Portugal. (AVELAR, 2019: 324) No ano de 1973 Borges Coelho faz sair as suas *Comunas e Concelhos*, onde:

Não se pretendeu interrogar por interrogar mas abrir horizontes de pesquisa, calcar picadas que não encontravam

respostas prévias e prontas, aprisionadas já pelo jugo da ideologia, tradicional ou renovadora. Libertaram-se perguntas como pássaros para as atingir e prender, momentaneamente que fosse, na rede das ideias, nascidas da luta entre o espírito e os documentos, entre a mente e os problemas novos e legados. Claro, o espírito-corpo bebe sem hipocrisia e necessariamente o ar das ideologias (e não só da). E este ar ou água pode incluir o oxigénio de estruturas científicas caldeadas na forja de gerações, mas é necessário de novo levar ao rubro para afinar os conceitos, moldar as relações.

As ideias só conseguiram morder o alvo quando se empreendeu uma jornada pessoal, calcorreando trilhos e caminhos pisados por outros investigadores ou rasgando novos, mas sempre tributário, mesmo quando os outros nos conservaram tão-só documentos. Este calcorrear, entre solidão e convívio, inquirindo da génese do movimento concelhio, explodia aqui e ali ao sentir que o movimento pulsava e se consolidava, depois de se precaver contra as insídias da alucinação.

A jornada não terminou ainda, mas o troço percorrido pareceu de escrita suficientemente inteligível e segura para se convidar o leitor a partilhar esta aventura. (COELHO, 2017: prólogo)

Só após o 25 de Abril, a 1 de outubro de 1974, é que António Borges Coelho ingressa na carreira universitária. Logo em 1975 discorre sobre estes novos tempos, escrevendo *O 25 de Abril e o Problema da Independência Nacional*. A par da intervenção política dedica-se à investigação e ensino universitário, defendendo em 1986 a sua tese de doutoramento. Aquele que começou por ser um projecto em torno de *Os cristãos novos portugueses na primeira metade do século XVII* e Bento Espinosa (Cf. MADEIRA, [s.d.]), passa a ser aquele que se constitui como seminal estudo em torno da Inquisição de Évora. Mas entreabra-se como as suas teias investigativas irradiam. Sobre Espinosa, Borges Coelho tinha organizado, prefaciado e anotado em 1971 o *Tratado sobre a Reforma do Entendimento*.

Para além dos contactos deste pensador com o jovem Leibniz, as ligações a Portugal, o estudo do papel das comunidades judaicas na cultura portuguesa, seriam possíveis cintilações para Borges Coelho, até porque Espinosa, fora o erudito que discordara das:

(...) igrejas do seu tempo, apresenta uma nova concepção de Deus e propõe um caminho novo para a salvação humana. O Espinosa (...) arquitecto político, o pensador que descreve as características de um estado democrático ideal, habitado por cidadãos responsáveis e felizes (...) o filósofo que usa factos científicos, um método de demonstração geométrico e a intuição para formular uma concepção do universo e dos seres humanos (...) o protobiologista, o pensador da vida escondido por detrás de numerosas proposições, axiomas, provas, lemas e escólios. (DAMÁSIO, 2003: 28-29)

Talvez então reverberasse em Borges Coelho as dúvidas que, já no século XXI, António Damásio verbalizou no seu *Ao Encontro de Espinosa - As emoções sociais e a Neurologia do sentir*, quando, ao deambular pela Idade de Ouro, e pelo mundo de Espinosa, assinala neste os trabalhos de Blaise Pascal, Johannes Kepler, Huygens, Gottfried Leibniz e Isaac Newton:

A atitude geral de Espinosa em relação ao mundo fazia parte deste fermento de interrogações que tinha as suas raízes na maneira como as explicações eram agora formuladas e as instituições julgadas. Contudo, saber que Espinosa se insere num grande esquema histórico e descobrir que o seu brilho teve boa companhia não explicam a razão por que Espinosa foi a figura deste período cujo trabalho foi banido da forma mais feroz, que as referências à sua existência desapareceram durante décadas, exceptuando as referências negativas, claro. Espinosa pode não ter sido mais radical do que Galileu nas suas observações, mas foi mais contundente. Espinosa foi o mais intolerável dos

iconoclastas. Ameaçou o edifício da religião organizada nos seus próprios alicerces, de um modo ao mesmo tempo modesto e sem medo. (DAMÁSIO, 2003: 254-255)

Em 1991 António Borges Coelho faz a sua *Agregação na área da História dos Descobrimentos e da Expansão Portuguesa*, apresentando uma lição sobre João de Barros - Historiador da Ásia, temática que ele autonomizaria na sua reflexão historiográfica através de *Tudo é mercadoria - sobre o percurso e a obra de João de Barros* (1993) e de *João de Barros. Vida e obra* (1997). O ano de 1991 marcou igualmente o seu distanciamento do Partido Comunista Português, continuando sempre a cultivar uma intensa intervenção cívica. Em 1993 foi nomeado Professor Catedrático e cinco anos depois jubilou-se. Ainda que já não leccione na universidade, as suas palavras continuam a ecoar nos seus corredores, nas interrogações suscitadas nos seus alunos, nas reflexões que pelo verbo, dito ou escrito, continua a inquietar-nos.

Mas regressemos aos vectores fundacionais da sua escrita da História e aos fios que os entrelaçam. Tomemos outro desses fantasmáticos e nucleares fios: João de Barros. A prosa de Barros desafia-se na escrita de Borges Coelho, projectando neste último o que Maria Leonor Buescu considerava ser as qualidades do primeiro, enquanto criador da palavra. Buescu encontrava-as naquela que seria a combinação de uma rigidez lógico-sintáctica com o imprevisto das metáforas, nas comparações jocosas e pitorescas, num palacianismo nunca descurado aliado a uma elegante monumentalidade onde: O exotismo não deixava, contudo de constituir a parte palpitante e nova da prosa portuguesa de Quinhentos (...). (BUESCU, 1984: 39)

Como António Borges Coelho escreveu em *Tudo é mercadoria - sobre o percurso e a obra de João de Barros*, este cronista a medo ousou procurar, animado pela ideia clássica e renascentista de que o homem é um mundo pequeno. (COELHO, 1992: 11) Borges Coelho evidencia tal postura, procurando um entendimento do passado, filtrando o presente, procurando encontrar a razão de um “mundo pequeno”, o do historiador. É certo que tal dúvida, ainda que possa ser lida como pertencendo ao domínio da essência do indivíduo, participa das explicações que o historiador subscreve na sua preocupação com o universal, visando o entendimento do presente através do passado. Num tempo em que os estudos sobre o Gharb Al-Andalus estavam encapsulados na Academia esta foi a chave de leitura, o fio historiográfico que conduziu Borges Coelho, a apresentar propostas de leitura histórica desse período, as quais nos auxiliaram e auxiliam a compreender tradições, comportamentos, afinidades e distâncias.

Naquele que é o seu constante ofício a escrita da História, na tessitura de constantes presentes e passadas as interrogações o 1º volume da História de Portugal revisita os nexos expostos ao longo deste ensaio. O seu título - *Donde Viemos* - é revelador dessa busca de origens múltiplas, onde a par do território, dos passos, do Horizonte, encontramos os primeiros humanos e a escrita e a História, a Hispânia, os Germanos, Garb Al-Andalus e o Ocidente cristão peninsular. Não foi fortuita a imagem escolhida para a capa, onde se insinua a busca ontológica do ser da História.

Neste corolário historiográfico que é a sua História de Portugal, cuja titulação congrega um devir (I *Donde Viemos*-2010, II *Portugal*

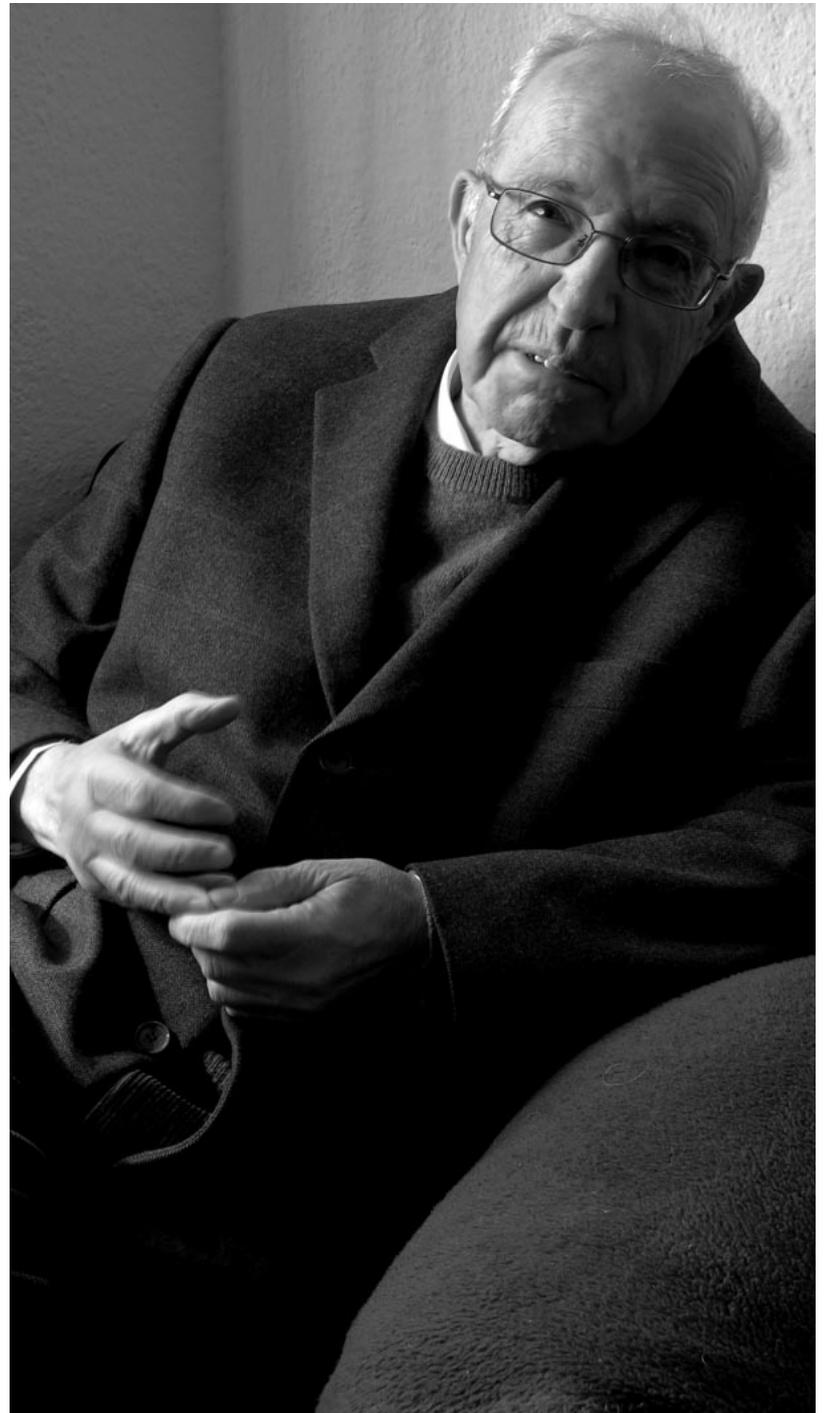
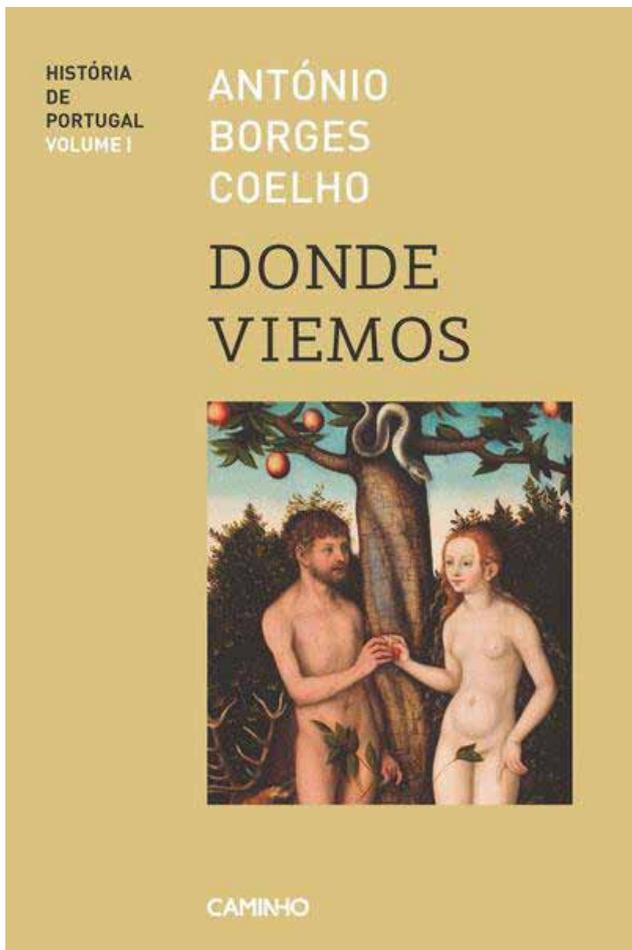
Medievo - 2010, III *Largada das Naus* -2011, IV *Na Esfera do Mundo*-2013, V *Os Filipes* -2015, VI *Da Restauração ao Ouro do Brasil* - 2017), Borges Coelho faz-nos percorrer os caminhos do geral e do local, expostos, nomeadamente no modo como recebe, integre, interroga e fia as suas várias demandas historiográficas que foi perfilando ao longo da sua escrita.

Logo no início da sua problematização em torno *Donde Viemos*, Borges Coelho registou que [à] partida, o autor de uma História nacional defronta-se com a morte anunciada dos Estados-Nações. Assim, este livro incidiria sobre uma realidade em boa parte do tempo inexistente e agora em vias de extinção ou a extinguir. (COELHO, 2010: 11) Contudo, essa não é, para ele, a realidade, pois acrescenta que nunca a Humanidade se viu tão próxima, múltipla e una, apesar da erosão dos Estados-Nação:

O Estado – Nação não esgotou as suas virtualidades. Ao mesmo tempo em que se desenvolvem os grandes espaços políticos e económicos e milhões de consciências intentam a reforma e a maior valia das Nações Unidas, a ideia de Nação continua a impulsionar o nascimento de novos estados, com sangue e lágrimas, quase até ao absurdo. (COELHO, 2010:11)

Neste tempo de contrários, a função da História é a de auxiliar a interrogação, o diálogo, o discernimento. Nos textos historiográficos que António Borges Coelho escreveu, o encanto da palavra atrai o leitor, e cativa-nos para o seu exercício. Flui na sua escrita a definição aristotélica de distinção entre Poesia e História:

(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu: é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com



feito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (...) diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (ARISTÓTELES, 1986: 115)

Refira-se que, logo na abertura da sua síntese maior, na sua História de Portugal, esse é o tom que nos acompanha quando escreve: (...) vivemos no tempo do homem pássaro. Mas chega um momento em que o corpo e a mente nos pedem a velha casa. Aí é outro o sono, há outra luz quando, ao fim da tarde, entre céu e mar, as árvores balouçam altas contra o branco das casas. (COELHO, 2010:12) Esta é voz próxima da do seu poema *Eu sou Barco*, que foi musicado por Luís Cília(1964):

Ouço o fragor da vaga
Sempre a bater no fundo,
Escrevo, leio, penso,
Passeio neste mundo
De seis passos
E o mar a bater ao fundo.
Agora é todo azul,
Com barras de cinzento,
E logo é verde, verde,
Seu brando chamamento.

A musicalidade poética cumpre-se ao longo dos anos no texto historiográfico -veja-se como Borges Coelho não deixa de organizar e anotar uma antologia temática-crítica de *Os Lusíadas* (1980) -, acompanhando as tessituras do tempo, na procura incessante de um real pretérito. Este:

(...) prende-nos em patamares irreversíveis. E quando o corpo gela, cobre-nos com uma mortalha de terra e de

silêncio. A História cumpre depois a tarefa impossível de quebrar o bloco de gelo e animar de novo o espaço, as ideias e os corpos. À História nada é alheio. Prende na malha da relação o particular e o singular. (COELHO, 1992: 11)

Neste exercício de perguntar o passado no presente, e seja qual for a escola historiográfica que partilhemos, no processo de fazer/escrever a História o historiador procura a finalidade da sua função. O contexto/ o tempo em que escrevemos define o modo como narramos o que aconteceu, define as escolhas que fazemos. Enquanto historiadores somos fustigados por interrogações, por vezes tão radicais, como as lançadas em 1992 por Francis Fukuyama no seu livro *O Fim da História e o último homem*. Tal provocação inscrevia-se numa reflexão teórica que se questionava sobre o facto de se saber se, no final do século XX, existiria um significado / função intrínseco à História e qual o lugar do homem na sua evolução. Fukuyama centrava a questão na força colocada pelo homem na procura do reconhecimento de si, dos outros, das acções, das coisas, participando deste modo, no que seria entendido como a condição kantiana da sociabilidade associal (BREISACH, 2003:52). Apesar de amplamente contestada, esta linha de interrogação foi o ponto de partida para Samuel Huntington, e para o seu *Choque de civilizações* (1996/1999) versão alargada do artigo de 1993. Visando *O Fim da História e o último homem*, Huntington defenderia que a História não tinha acabado, nem o mundo se havia unificado. Contudo, como lucidamente Fernando Catroga assinalou ao abordar estas posições, as antíteses não seriam só político-ideológicas ou até económicas, pois passariam fundamentalmente por choques culturais (CATROGA, 2009: 254). Borges Coelho problematiza ao longo de todo o

seu trabalho historiográfico os modos como se vão interrelacionando/defrontando diferenças culturais.

Tal exercício acontece a par da cirúrgica análise dos processos como determinadas conjunturas históricas foram ou não algo determinadas, por uma procura desmesurada de um reconhecimento do eu por parte dos agentes históricos, biografando-se personalidades, tendo sempre em atenção os contextos. Este delicado equilíbrio manifesta-se particularmente na História de Portugal. A própria titulação dos vários volumes, acima citados, verbaliza diferentes ponderações críticas. Cada volume é um em si. Cada nota introdutória é o expor, por vezes elegíaco, do sujeito historiador e fazedor da história onde se esclarecem os tempos, precisam as fontes, determina-se a palavra, explicita-se concretamente a hermenêutica manipulada na sua relação com o passado e com o mundo. Este é o tom testemunhal:

O historiador, como qualquer mulher ou homem, tem uma visão do mundo, rudimentar ou gradualmente complexa. Ela tende a afectar a sua investigação e o seu discurso por mais regras objectivas que se imponha na construção dos factos e na sua escolha.

Não há História asséptica. Nenhuma bata esterilizada nos torna imune. Também não se pode apagar a paixão. É o combustível que permite ler, para lá do iluminado, o que se esconde na sombra. (Não falo de paixão cega.) E faz-nos entender melhor o tumultuar das acções humanas. A desinfecção total teria de dispensar as próprias palavras. Estão contaminadas de sentidos. (COELHO, 2017: 19)

Enfim, subjaz geneticamente à escrita de António Borges Coelho o princípio aristotélico de que o historiador visa dizer o aconteceu,

não se propondo atingir a ficcionalidade seguindo o impulso histórico (BUESCU, 2019:29). Incessantemente ecoam em nós as suas musicais e avisadas palavras, onde a paixão pelo devir histórico, a eterna procura pela veracidade dos tempos acompanham o desfiar dos (in) quietos dias do nosso pequeno grande mundo.

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO



QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

Ana Hatherly: Programabilidade e Criação

ANA MARQUES

fujo da minha casa de Lisboa (...) para ir para o meu atelier em Cascais onde ninguém me fala, ninguém me vê.¹

Ana Hatherly é um nome ímpar na cultura e na arte Portuguesa. Trabalhou incansavelmente como artista plástica, poeta, ensaísta, tradutora e professora, e enveredou também pela música,

pelo cinema e pelas artes performativas. Uma parte significativa do seu trabalho criativo desenvolveu-se em Cascais, onde teve o seu atelier. Aí, nesse espaço onde ninguém me vê, pôde a artista ser um pouco como O Homem Invisível, filme de 1933 realizado por James Whale, baseado no romance homónimo de H.

¹ Ana Hatherly em entrevista ao programa Entre Nós (Universidade Aberta, 2003).



G. Wells, que marcou Hatherly indelevelmente e que funciona como metáfora da artista que se oculta na obra, porque a arte é opacidade.

O tema Programabilidade e Criação pretende interrogar o conceito de programa, explorado em termos teóricos e práticos na obra literária e plástica de Ana Hatherly, através de um conjunto de desenhos que evidenciam a importância do recurso a constrangimentos na criação. Os constrangimentos são restrições determinadas pela autora e a sua descoberta é parte integrante do jogo artístico: as experiências de produção e fruição estética em objectos marcados pela noção de programabilidade centram-se por isso mais nos próprios processos do que nas formas finais. Assim, e na medida em que todo o programa criativo é produtor e aberto, a obra é uma máquina geradora de novos objectos e de novas leituras, e um programa torna-se um mecanismo de produção de sentido.

A exploração criativa de procedimentos programáticos inscreve-se numa lógica auto-referencial que resulta da consciência dos objectos enquanto matéria organizada, composta por elementos e pelas suas relações formais e retóricas, relações essas que a autora manipula e das quais extrai uma fórmula. Esta é uma estética anti-romântica e anti-expressiva, que substitui a expressão da subjectividade pelo paradigma do algoritmo que condensa, como um corolário, uma teoria da obra. Ana Hatherly desenvolve experiências sobre a programabilidade através de procedimentos de desconstrução e de resposta a diferentes motes, através de séries de exercícios que expandem e testam os modelos de produção estética. A sua obra representa uma reflexão acerca dos

mecanismos expressivos dos meios verbais e visuais, explorando a sua gramática e os seus aspectos plásticos de um modo sistemático, em função das instruções enunciadas no programa.

Na obra de Ana Hatherly, as variações em torno de um programa permitem evidenciar, pelo menos, três aspectos: por um lado, o estreito diálogo que a sua obra estabelece com a arte Medieval, Renascentista e, sobretudo, Barroca, focando a atenção na lógica formalizável das regras de repetição e variação que definem aquelas práticas e colocando a experimentação das décadas de 1960 e 1970 numa profunda relação com toda a tradição literária. Por outro lado, demonstra como os exercícios de variação propostos podem ser formalizados algoritmicamente e segundo regras explícitas. Por último, a multiplicação dos procedimentos de variação demonstra que alguns destes procedimentos não são formalizáveis, já que muitas variações têm de ser produzidas de um modo que não é pré-determinado mas que resulta de um processo emergente, envolvendo a consciência da artista que reflecte sobre o seu acto de criação, excedendo o seu próprio programa. Deste modo, a programabilidade permite compreender a gramática mas também a singularidade não-gramaticalizável que se manifesta no acto de criação.

“Canadiana” with first edition prints auctioned for the Herbie Fund Charity at the Hospital for Sick Children in Toronto (SickKids). This series brought him between the world’s longest coastlines, from the east’s land’s end ay Peggy’s Cove in Nova Scotia and as far west as Bennett Lake – only reachable by floatplane over the icefalls and glaciers of Yukon.

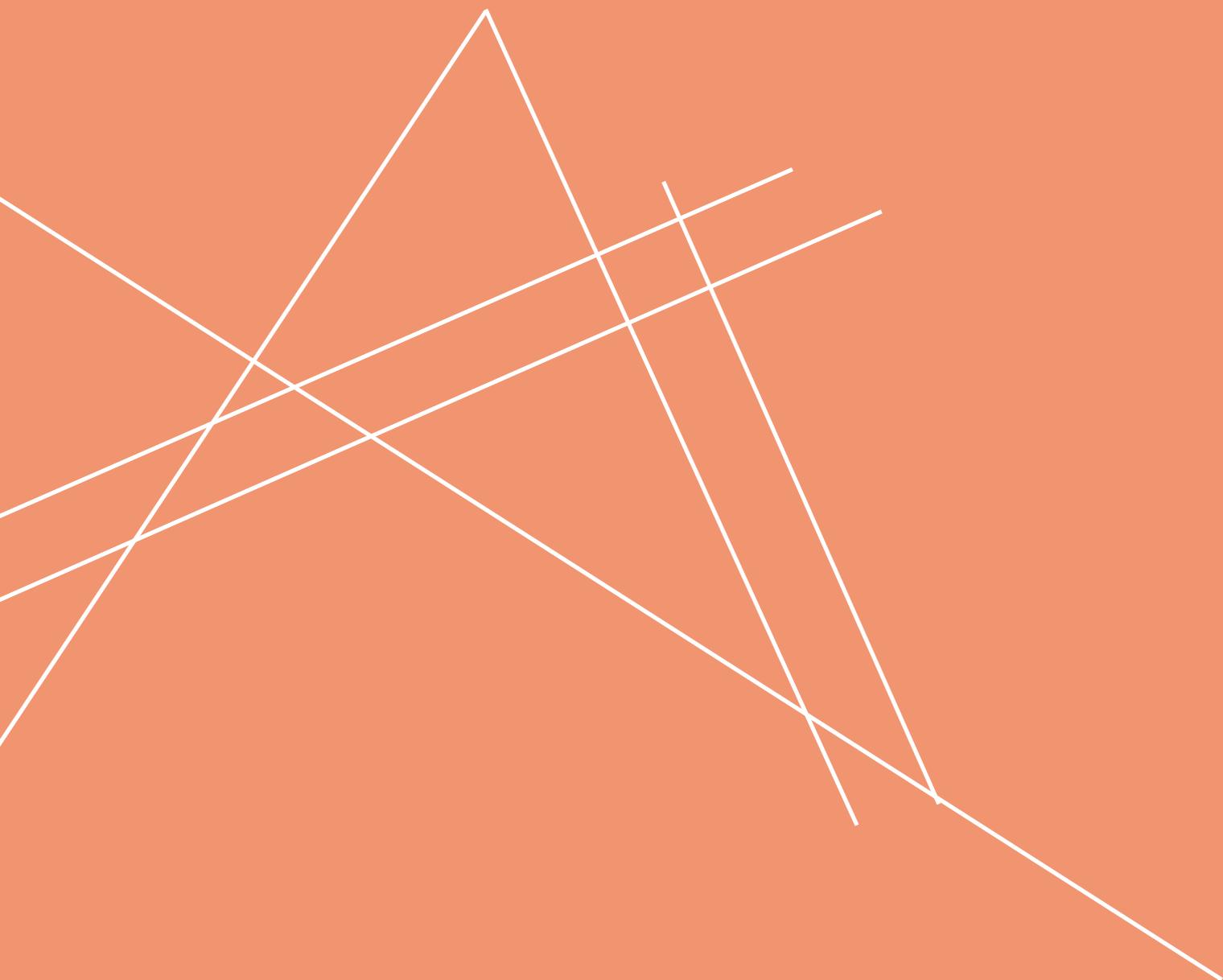


REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

BRISAS



BRISAS

Da imaginação para a chapa

CATARINA ALFARO¹

Apesar de Paula Rego ter realizado gravuras entre 1952 e 1956, enquanto jovem estudante da Slade School of Fine Art, será só a partir do final dos anos 1980 que iniciará consistentemente esta prática que inclui, para além da ponta-seca, água-forte e água-tinta, a litografia. Se já na pintura a artista desenvolve narrativas que não se esgotam numa única obra, a utilização das técnicas da gravura permite-lhe multiplicar as histórias a partir do desenvolvimento de séries temáticas, intensificando todo o seu sentido narrativo através de desdobramentos e intersecções imagéticas. Os desvios narrativos que ensaia nos desenhos preparatórios que antecipam a obra final (geralmente pintada) ou nos desenhos que inscreve na pedra litográfica ou na chapa de zinco são, também eles, o vívido registo das possibilidades exploratórias e variações imagéticas na sua obra onde o desenho, a pintura e a gravura são complementares.

O LUGAR DA GRAVURA

Integrada na multifacetada prática artística de Paula Rego, na qual o exercício do desenho funciona desde sempre como matriz e energia transfiguradora, a opção pela técnica da gravura é uma constante e a sua análise essencial para alcançar a vastíssima dimensão da sua obra. Esta afirmação é tanto mais pertinente se considerarmos as gravuras da artista como testemunhos férteis de um dado essencial que desde sempre se insinua na sua pesquisa pictórica: o de que a sua linguagem figurativa não depende tanto daquilo que é real e observável mas sim do seu empenho na construção de um território figurativo único e pessoal. Desde os tempos da sua formação em Londres que a jovem estudante portuguesa se sentiu estimulada a seguir um conselho que aí lhe tinha sido dado: pintar o que conhecia ou ir pintando o que ia cá dentro na cabeça (REGO, 1988: s/p).

Essa consciência da importância da constituição de um universo pessoal é manifesta quando afirma, cerca de vinte anos mais tarde numa conversa com Salette Tavares: É do reconhecimento do valor simbólico que encontro que tiro partido para a construção.

¹ Coordenadora da Programação e Conservação da Casa das Histórias Paula Rego /Fundação D. Luís I.

É um lançar e apoderar-me, mas sozinha. Nunca a interpretação vem de fora, encontro-a. (TAVARES, 1974: 14) Este traço distintivo obriga-a a uma constante subversão das convenções e limites impostos por uma qualquer tradição artística ou condicionantes próprios de uma técnica específica. A personalidade insubmissa e o combate pela afirmação da sua expressividade levou-a mesmo a declarar publicamente — e logo no contexto da sua primeira exposição individual, em Portugal em 1965 — a independência face aos movimentos artísticos, entre eles o surrealismo e a neo-figuração.

Detentora de uma absoluta capacidade de explorar e dominar as propriedades formais e sensoriais das técnicas e materiais que utiliza — quer seja na pintura a óleo, na pintura-colagem praticada durante a década de 1960, ou na utilização de tinta acrílica, carvão ou pastel, água-forte ou água-tinta —, eles servem apenas enquanto meios adequados para transpor rigorosamente a acutilância do seu universo simbólico, onde as histórias funcionam como verdadeiras estruturas realistas que integram aspectos da sociedade e dos seus arquétipos, mas que, por outro lado, despertam na artista uma visão desagregadora da estabilidade e universalidade destas narrativas.

A partir dos anos 1990 a dimensão espectacular presente no modo como constrói as obras confere-lhes o estatuto de verdadeiros quadros vivos, onde as histórias contadas começam a ser encenadas, representadas e reinterpretadas no seu estúdio, ganhando vida própria através de modelos vivos que seguem as percepções da artista, enriquecendo-as sempre com as

suas vivências e as suas próprias versões das histórias. As personagens são escolhidas num rigoroso casting dirigido pela própria artista. Quando não encontra o modelo ideal, cria o seu boneco tridimensional com uma materialidade fabricada com o mesmo impulso artístico. De seguida — e muito importante para o rigor táctil da cena — escolhe as roupas, muitas delas encontradas nos bastidores das salas de espectáculo londrinas e em antiquários, vestindo todos os seus intervenientes para o momento narrativo pictórico. Juntam-se ainda outros elementos-chave à composição: mobiliário e objectos decorativos que são metodicamente incorporados. As personagens ocupam este espaço cenográfico, intervindo directamente nele, posicionando-se em cena de acordo com o seu papel principal ou secundário, actualizando as histórias. Este processo de construção da composição, o modo como se contam as histórias, será sempre, para si, o oposto da revelação de uma imagem interior. É com os olhos centrados no exterior e não dentro de ti ou dentro da tua própria cabeça (REGO, 1997), que constrói nestes seus quadros vivos o desejado coeficiente de realidade.

A inversão desta metodologia de trabalho acontecerá sempre através do regresso ao desenho, ocorrendo naturalmente quando Paula Rego trabalha as suas gravuras:

Quando estou a desenhar na chapa da gravura, tem mais a ver com o que está na minha cabeça do que com o mundo cá fora. Fazer gravuras é um descanso da pintura. É como nadar depois de teres estado em terra durante muito tempo, seco. Quando comesas a desenhar na chapa e mergulhas nela é um imenso alívio dar rédea solta à tua imaginação. (REGO, 1999: 40)

É este recuo perante o real, necessário para que o mergulho que alcança a fantasia seja mais profundo, que determina a construção do seu universo pictórico narrativo, sendo este organizado a partir da vivacidade e solidez do seu mundo imaginário. A renovação do seu olhar sobre as histórias — ou os novos pontos de vista que terá sobre elas — surge também através da especificidade do meio que eleger em cada momento criativo. É com consciência plena das possibilidades exploratórias da técnica da gravura — do grau de intimidade que a sua escala permite na tradução literal dos seus pensamentos através da incisão a ponta-seca numa chapa de metal onde desenha directamente o que será depois reproduzido espelhado ao ser impresso no papel — que afirma, em 1999:

Fazer desenhos desta maneira não é como desenhar só por desenhar o que se vê, pelo prazer de observar o modelo ou de fazer o desenho; desenhar algo como isto é mais como criar uma história em termos visuais. E também é um mundo em que vais penetrar: se tens uma pequena chapa de gravura e estás a desenhar nela, o mundo que estás a criar vai da tua cabeça para a chapa; não é olhar para fora, é olhar para dentro, talvez seja de facto como escrever. (39)

Paula Rego encontrará na gravura um caminho de continuidade que lhe permite recuperar a ligação ao processo automático que é para si, e desde a infância, a prática do desenho, interrompido, até certo ponto, no início dos anos 1990. Por outro lado, a manifesta componente física que a resistência do suporte exige, permite-lhe concentrar-se e confrontar-se com as possibilidades infinitas desta técnica, desenvolvendo-se a história como uma resposta aos elementos formais decididos pelo desenho inscrito na chapa:

Gosto da incisividade do desenho. É extremamente físico e o teu contacto com a superfície é firme e decisivo. As imagens contam histórias mas por vezes não de uma forma muito directa, e podes começar com uma história e acabar com outra diferente, e por vezes aquela com que acabas é o oposto daquela com que começaste e os teus sentimentos... os teus sentimentos... Tens de confiar na imagem, porque é a imagem que estás a fazer que te diz o que está dentro de ti, e o que realmente sentes às vezes não é muito simpático. E no fim descobres quem és afinal. (REGO, 2008)

Este testemunho da artista, proferido a propósito do seu trabalho em gravura durante uma das sessões de trabalho no Curwen Studio, revela um pleno conhecimento do elemento intuitivo que está sempre implícito nesta técnica, uma vez que o seu resultado não é imediato e exige uma capacidade de antecipação das texturas e superfícies, das cores que por vezes se adicionam, das zonas de luz e sombra, do que se quer revelar ou ocultar.

A ESPECIFICIDADE DAS TÉCNICAS DE GRAVAÇÃO

Mesmo dando-se o caso de utilizar a gravura para desenvolver temáticas das suas pinturas, Paula Rego nunca o faz com o propósito de as reproduzir; em vez disso, utiliza esta técnica para visitar um tema ou para acrescentar um ponto de vista diferente, num outro contexto, e sempre através de uma nova reflexão. Será justamente o que acontece na sua primeira abordagem sequencial de imagens unidas temática e tecnicamente através da gravura, que têm como antecessoras as pinturas em tinta acrílica da série *Menina e cão*, de 1986.

A série de pinturas distancia-se de tudo o que

até então Paula Rego tinha realizado, colocando-nos directamente no seu centro afectivo sem que, todavia, se vislumbre qualquer vestígio confessional. A intensidade com que revelam a complexidade da relação com Victor Willing (1928— 1988), reconhecido artista britânico, seu marido e cúmplice artístico, e com a sua doença em fase terminal, confere-lhes um estatuto completamente diferenciado. Realizadas durante o ano seguinte, estas oito gravuras a ponta-seca e água-tinta centram-se nas interações que se estabelecem entre um grupo de raparigas, homens e um ou mais cães. Representam, também elas, homens indefesos, mas as tensões entre os novos elementos que a artista introduz nestas composições são de uma outra ordem de complexidade. Envolvidas em jogos de poder, quase sempre associados à sedução, estas adolescentes sábias e de olhos doces desafiam e atacam as únicas criaturas com menos poder do que elas na hierarquia doméstica.

Se há algo de maternal nestas cenas, essa qualidade dissipa-se a favor da carga sexual que nelas está explícita. O lado sombrio e a maldade implícita acentuam-se nestas raparigas que atormentam o cão, que parecem encenar com ele uma cena sacrificial, pelas gradações tonais de preto e branco, conseguidas através do domínio da água-tinta. O espectro da escala de pretos, cinzentos e brancos intensos nestes trabalhos abre consideravelmente as possibilidades de criar explosões dramáticas através de violentos contrastes de luz e sombra, umas vezes expondo, outras ocultando a violência dos actos e os seus perpetradores. Estes jogos de poder, em que intervém um maior número de personagens do que as apresentadas nas pinturas — imagens

perturbadoras de uma relação de dependência entre cuidador e doente, num jogo de resistências mútuas em que nenhum deles sai a ganhar — tornam visíveis verdadeiros actos de vingança e de resistência (Figuras 1 e 2).



Fig. 1 | Jovens predadoras/ Young Predators, 1987



Fig. 2 | Quatro meninas a brincar com um cão/ Four Girls Playing with a Dog, 1987



Fig. 3 | Sem título, 1999

As oito águas-fortes da série Sem título, de 1999–2000 (Figura 3), mais comumente conhecida como a série do aborto (que derivam também elas do seu trabalho anterior em pintura), situam-se numa outra dimensão deste processo diferenciado que é para a artista a gravura. Identificando-se cada uma delas com as pinturas a pastel realizadas em 1998, resultam directamente das suas experiências traumáticas mas também de um sentimento de indignação perante a indiferença dos portugueses, traduzida em abstenção, no referendo realizado em 28 de Junho desse mesmo ano sobre a despenalização da interrupção voluntária da gravidez.

As águas-fortes e os pastéis apresentam correspondências evidentes na composição e retratam de forma vívida o sofrimento de jovens mulheres que praticam o aborto numa clandestinidade imposta pela proibição legal, deitadas em macas, rodeadas de baldes e trapos, num ambiente improvisado de domesticidade e solidão. São mulheres que, apesar da dor e da humilhação, mantêm a sua dignidade. Estas

correspondências formais vertidas para as chapas das gravuras não produzem, todavia, o efeito de repetição das imagens que foram antes pintadas.

Nas águas-fortes Paula Rego recriou formas de expressão gráfica tão directas como as do próprio desenho que originou os pastéis, redireccionando o foco de tensão das suas composições para a presença física e o carácter emocional das mulheres que dão a face à prática escondida do aborto, destacando-as dos fundos negros construídos através de uma trama de linhas profundamente vincadas. Estes trabalhos resultam de um entendimento absoluto do meio, das suas qualidades físicas de expressão, melhor dizendo, das qualidades tácteis, pois a tinta não se estende plana e uniforme na superfície do papel que a absorve e a sua expressividade é uma inegável imposição visual. Todos os elementos que compõem estes cenários de assombro e dor, originários das pinturas, têm agora uma presença esquiva, apesar de detalhada e minuciosamente desenhados, um apagamento inevitável perante a exacerbada presença corpórea e emocional daquelas mulheres. O que é um outro modo de dizer que estas gravuras, que tiveram um tratamento pictórico paralelo, são mais selectivas na sua composição.

O mesmo impulso de revelação e confronto com a dura realidade social estará na origem de uma perturbadora série de seis gravuras a água-forte e água-tinta intitulada Mutilação genital feminina. Dez anos após a série do aborto, a artista expõe um outro problema social terrível, com contornos religiosos, que atinge sobretudo as meninas entre o nascimento e a puberdade, dando-lhe um tratamento autónomo através da técnica da gravura. Esta prática ritualista

silenciada é realizada em vinte e sete países africanos, no Iémen e no Curdistão iraquiano, sendo também comum na Ásia, no Médio Oriente e em comunidades expatriadas por todo o mundo, como Inglaterra, onde a artista vive.

O procedimento varia consoante o grupo étnico, visando remover fisiologicamente a origem da libido e assim prevenir comportamentos sexuais inapropriados, sendo considerado pelas sociedades que o praticam um meio eficaz de manter a mulher longe da mácula e a sua honra intocável. A maior parte das vezes, o acto cirúrgico em que a mutilação é executada, tal como o aborto, num ambiente improvisado, em condições não higiénicas, acabando por resultar na morte das crianças. A este flagelo real Paula Rego faz corresponder imagens irreais, criando as terríficas cenas que o tema exige e que obedecem a uma construção estética própria do terror, ou que derivam de um olhar preso dentro do mais horrível pesadelo (*looking in*), retratando o cruel e traumático processo num cenário despojado que destaca a monstruosidade transfigurada de algumas das personagens que executam a mutilação (*Canção de embalar* e *A mãe ama-te*).

Estas feiticeiras da morte, com as suas cabeças de caveiras descarnadas, muito próximas das pinturas e gravuras do artista belga James Ensor (1860— 1949), que Rego muito admira, sorrindo desnudas, exibem os seus membros desproporcionados e o sexo monstruoso, executando o macabro ritual com a cumplicidade das mães — também elas violentadas na mesma idade (Figura 4).

As crianças que estão prestes a serem abusadas estão completamente indefesas e o seu olhar é



de súplica. As que já foram sujeitas à mutilação surgem inanimadas, cosidas e atadas, como na água-forte que se intitula, justamente, *Cosida e atada/ Stitched and Bound* (Figura 5). A única imagem de conforto, de uma aparente fuga ao destino trágico, surge na última das gravuras desta série, precisamente intitulada *Fuga/ Escape*, 2009 (Figura 6).

Estas duas séries de gravuras sintetizam, de forma clara, o sentido interventivo e, portanto, político que o trabalho de Paula Rego muitas vezes assume. É a plena consciência de que os fins justificam os meios que a faz optar pelas técnicas de gravação de múltiplos, certa de que farão chegar as suas visões, histórias e perspectivas políticas a um público mais vasto do que o normalmente associado à pintura e à escultura, permitindo-lhe comunicar mais eficazmente com o tempo presente através da sua voz crítica, mordaz e socialmente interventiva.

LOOKING IN

Há uma imagem produzida pela artista que capta de modo absolutamente revelador o acto de recolhimento sobre si próprio, o olhar para dentro que, neste caso, é induzido pela leitura: *Menina a ler à janela (Girl Looking at the Window)* (2001 – 02) (Figura 7). Sabemos que frequentemente o seu trabalho se apropria e transforma o universo da literatura, como acontece nas litografias coloridas da série *Jane Eyre*, na qual se integra esta litografia a cores, a primeira da série². Dividida em duas cenas temporalmente diferentes, capta-se o olhar conduzido pelo fio narrativo para chegar às impressões mais profundas, por oposição ao confronto com o que está cá fora, a realidade, representada no lado direito. Esta litografia, a primeira de uma série de vinte e cinco, coloridas e inspiradas no romance vitoriano

à esquerda

Fig. 4 | *Canção de embalar/ Lullaby*, 2009

Fig.5 | *Stitched and Bound*, 2009

Fig. 6 | *Fuga/ Escape*, 2009

à direita

Fig. 7 | *Girl Looking at the Window*, 2001/ 02



² As 25 litografias publicadas pela artista e pela Marlborough Graphics foram realizadas durante um período de seis meses, entre o final de 2001 e a Primavera de 2002. No ano seguinte foram publicadas pela Enitharmon Editions no livro *Jane Eyre*, com excertos do romance de Charlotte Brontë e em 2004 a editora Cavallo de Ferro publica uma obra semelhante a esta, que inclui ainda um ensaio de Marina Warner.

de Charlotte Brontë, publicado em Inglaterra em 1847, descreve as duas vidas paralelas da protagonista. Paula Rego foi seduzida pelo carácter fascinante de Jane Eyre — o modo como questiona as expectativas sociais sufocantes que pendiam, à época, sobre as mulheres, e as suas estratégias de fuga através da leitura, recurso que lhe possibilita uma vida interior, um escape ao pesadelo da realidade familiar, criando um mundo imaginário, menos cruel e mais próximo da natureza.

As características inovadoras desta narrativa, escrita na primeira pessoa e num registo confessional, introduzem o leitor na vida da sua heroína, logo partir dos dez anos de idade, mergulhando-o na sua viagem emocional descrita através de uma prodigiosa imaginação. Mas o encontro de Paula Rego com este romance dá-se por um caminho paralelo:

Cheguei à Jane Eyre através de Wide Sargasso Sea [Vasto Mar de Sargaços], de Jean Rhys. O livro conta a história de Bertha, a mulher de Rochester, antes de ela chegar a Inglaterra e ser encerrada em Thornfield Hall. Bertha é louca. Ela é uma vítima. A infância dela tinha sido cheia de violência e de magia num ambiente exótico. Já a infância de Jane não podia ter sido mais negra. Ela foi atormentada pelo primo, constantemente castigada e

humilhada na escola. Ambas as crianças conheceram o terror. Mas a Jane, apesar de ser feroz por dentro, sabia conter a sua raiva. Disciplinada e determinada, ela era capaz de usar o bom senso e a inteligência. Sabia que, para conseguir sobreviver, teria de conter a sua natureza apaixonada, e foi isso que fez. Ela é uma mulher independente que trabalha muito para ganhar um pouco de dinheiro, mas que mesmo assim mantém o sangue-frio. Estas imagens são sobre estas duas mulheres, e ambas foram representadas pela mesma modelo. (REGO, 2004: 166)



Fig. 8 | Em Espantalho/ Scarecrow (Díptico/ Diptych), 2002

Jane Eyre é sobretudo a história de um amor triunfante, entre a protagonista e o Sr. Rochester, apesar de todas as crueldades e obstáculos que se atravessam no seu caminho. Paula Rego faz também sobressair nas suas imagens um outro lado da história, que não é contada, e deixa antever uma possível aproximação, pelos designios do destino e as semelhanças e dissemelhanças de carácter, entre as duas mulheres de Rochester: Bertha, a mulher enlouquecida e Jane, dotada de

uma temperança inabalável mas também de uma prodigiosa imaginação, e que poderá a qualquer momento descaracterizar-se, desprover-se da sanidade emocional que a distingue de Bertha, por força do casamento.

Em Espantalho/ Scarecrow (Díptico/ Diptych), 2002 (imagem 8), a segunda parte do díptico Noite, as duas mulheres surgem juntas a tentar segurar um espantalho — que representa Rochester — uma imagem forte do espírito determinado que as mulheres detêm sempre nas suas obras, mesmo quando subjugadas pelo amor a um homem. A última litografia desta série, Vem a mim/ Come to Me, 2001-02 (Figura 9), é decisiva para o tratamento caracterial psicológico de Jane, sugerindo a sua complexidade, a sua hesitação em aceitar um destino que será sempre, de certo modo, sacrificial, como o céu tingido de vermelho sugere:

Ela ouve a voz dele [Rochester] a chamá-la e, no livro, ela corre logo para ele [...]. Mas ela devia ter algumas dúvidas, evidentemente. Porque, para ela, não é um negócio assim tão proveitoso. Mas ela acaba mesmo por ir ter com ele e, supostamente, esse é um final feliz. E até é. Mas aqui, eu faço-a duvidar. Claro que se fosse com Jean Rhys, seria miserável, maravilhosamente miserável. (176)

Para a concepção de algumas destas litografias Paula Rego recorreu também às memórias da sua quinta da Ericeira, onde viveu durante longas temporadas entre os anos 1960 e 1970, aí situando algumas das cenas interiores — como por exemplo o tríptico Preparando-se para o baile/ Getting Ready for the Ball (Tríptico/ Triptych), 2001 – 02 (Figura 10):

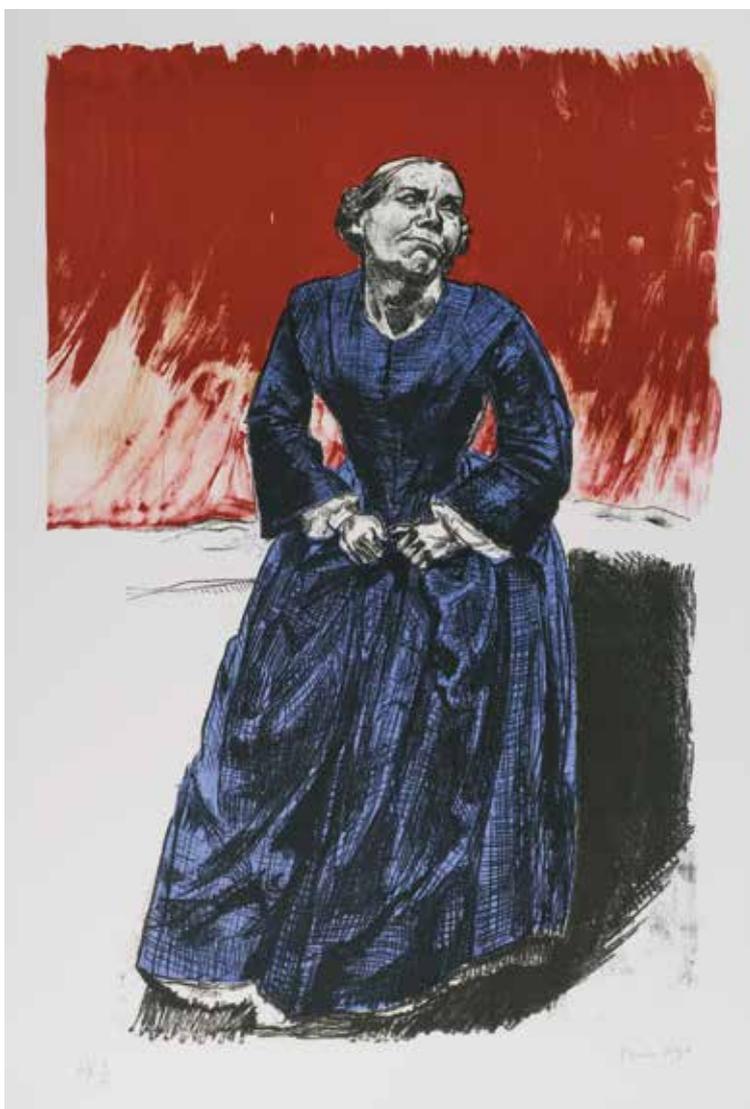


Fig. 9 | Vem a mim/ Come to Me, 2001-02

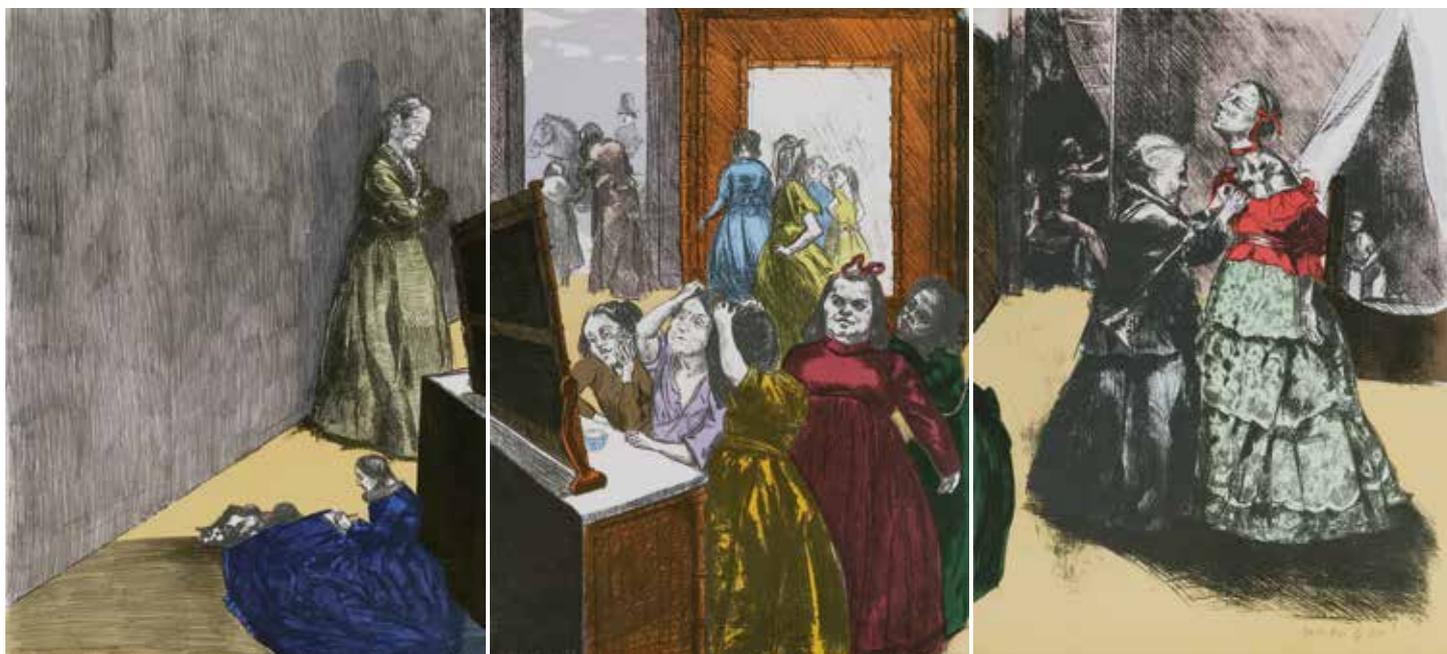


Fig. 10 | Preparando-se para o baile/ Getting Ready for the Ball (Tríptico/ Triptych), 2001 – 02

Na verdade, toda esta cena se passa no que costumava ser o quarto da minha avó na Ericeira. Temos de situar estas coisas num espaço qualquer, percebe. Eu não sei nada sobre a casa onde tudo isto se passou... em Yorkshire... não parece real. (169)

O grau de proximidade estabelecido pela artista com esta história chega mesmo ao ponto de nela figurar em *Auto-retrato com netas/ Self Portrait with Grandchildren*, 2001 – 02 (Figura 11), fazendo-se rodear das suas netas, vestindo-as com um sofisticado guarda-roupa, colocando-se a si própria nesta cena doméstica tipicamente vitoriana, subvertendo o curso natural da narrativa.

Será interessante verificar que ao reconhecer-lhes determinados traços distintivos que agrupam as vinte e cinco litografias através da sua aproximação ao meio ou outras características partilhadas, Paula Rego as tenha subdividido em grupos diversificados e que

são os seguintes: *Preparando-se para o baile*, um tríptico a cores; *A sensualidade da pedra*, um conjunto de sete litografias desenhadas sobre pedra; *As guardiãs*, um conjunto de nove litografias que representam maioritariamente figuras isoladas; *Poesia e história*, uma série de seis litografias de conteúdo mais narrativo; *O medo da noite*, um díptico. Esta diversidade, que acontece inclusivamente dentro de uma única série, é reveladora do quanto a obra gráfica de Paula Rego é difícil de classificar.

Temos por certo que o seu trabalho gráfico se constitui, em cerca de três quartos da sua totalidade, a partir do desenvolvimento de séries temáticas. Mas esta contiguidade não significa que estes conjuntos de imagens, regidas por um sistema narrativo e por um princípio de propriedades comuns, proponham uma narrativa linear; pois esse encontro mais ou menos explícito com essas histórias nunca se traduz numa tentativa de ilustrar a palavra.

A apropriação das histórias a partir da palavra escrita abre à artista um vastíssimo campo de possibilidades permitindo, com maior eficácia, a fragmentação e alteração do sentido inicialmente proposto na obra literária e a história segue recriada de acordo com as suas escolhas e tomadas de partido, ao serem sujeitas ao crivo do seu looking in, do seu olhar.

Firmemente ligado ao universo da literatura, mas desta vez à literatura tradicional infantil, encontra-se um conjunto de gravuras produzidas cerca de dez anos antes e inspiradas na tradição oral das cantigas e rimas de berço inglesas (as nursery rhymes, com as quais estava familiarizada desde a infância devido à sua educação anglófila, que começara desde cedo no colégio inglês St. Julian's School, em Carcavelos). Esta série de trinta e uma gravuras foi publicada pela Marlborough Graphics em 1989. Tanto as provas de estado como as provas finais foram impressas

por Paul Coldwell, colaborador de Paula nas séries de gravuras executadas entre 1987 e 2005 e autor de um ensaio apresentado neste catálogo. Cinco delas foram publicadas separadamente e vinte e seis agregadas numa edição de portfólio. Algumas destas histórias originaram mais do que uma gravura e, em 1994, Paula Rego realizou uma série de cinco novas Nursery Rhymes.

Muitas destas rimas de berço, apesar da sua aparente simplicidade, são enigmáticas porque remetem para episódios reais longínquos no tempo e distanciados de um território infantil em que o prazer de as contar vem apenas da métrica, do padrão, da melodia das palavras. Na verdade, muitas delas referem-se a acontecimentos sociais remotos, mais ou menos marcantes da história inglesa, mas o seu significado original diluiu-se com a passagem do tempo. Estas histórias ganham forma através do traço da artista ao serem recordadas:



Fig. 11 | Auto-retrato com netas/ Self Portrait with Grandchildren, 2001 – 02

Eu sempre me interessei pelos contos para crianças. Por isso, em 1976, illustrei alguns contos tradicionais portugueses. Desta vez, foi a minha neta que me motivou a desenhar. Ela tinha um ano e meio e começava a aprender estas cantigas. Ao ouvi-la, interessei-me novamente por este universo. (REGO 1998)

A sua pesquisa sobre o tema levou-a a uma incontornável referência: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, de 1951, editado por Iona e Peter Opie, obra essencial e agregadora de um conjunto de cantigas e lengalengas de tradição oral, apenas coligidas e impressas no século XVIII. É a essa antologia que a artista vai buscar a matéria-prima para criar imagens que traduzam também as suas próprias histórias.

Na representação desses versos enigmáticos não houve, como é habitual no seu processo de trabalho, estudos prévios ou desenhos preparatórios, à excepção de um caderno que fez para a neta, onde os pensamentos e sentimentos sugeridos pelas rimas se concretizam através de um traço imediato e como uma primeira anotação do seu olhar no papel. Na passagem do desenho para a gravura Paula Rego revela um absoluto domínio da técnica, jogando com os contrastes, por vezes abissais, entre preto e branco, ou trabalhando com perícia a água-tinta para criar um profuso leque de tonalidades intermédias. Estas suas imagens constroem-se numa atmosfera quase sempre nocturna e misteriosa.

Num jogo constante de dissimulação, diversificadas gamas de negro deixam por vezes descobertas zonas da composição que pareciam ocultas, dando lugar à surpreendente revelação de pormenores figurativos que encerram outras narrativas possíveis. Tal como nos contos

populares, que ilustrara cerca de vinte anos antes, as suas representações do mundo são bastante claras na estrutura principal, mas ganham quase todo o seu poder através da multiplicação de detalhes pouco prováveis que abrem a porta a enigmas — alguns deles já presentes no texto original das rimas — que, por acréscimo, se instalam à medida que vai preenchendo estas complexas composições. Esta construção de imagem obedece a um impulso que é próprio dos sonhos, em que os pormenores adquirem uma importância fundamental e as coisas essenciais, descritas nas rimas, acabam por se diluir.

Não podemos ignorar a especificidade do processo de execução destas obras, impossível de controlar pela velocidade com que as imagens lhe saíam após uma noite de sono, descrito por Rego, como torrencial [...]; as histórias estavam lá e comecei pelas que a minha neta conhecia [...]. Comprei o livro dos Opie, à noite lia uma história e de manhã já tinha uma imagem; e as imagens saíam, saíam, saíam. (REGO 2019) As criaturas fantásticas que povoam estas obras e o modo como interagem remetem para um universo onírico, um mundo de sonhos de magnético encantamento para onde somos irremediavelmente puxados. Este estado, próximo do onirismo, influencia, por exemplo, o modo como Paula Rego sinaliza alguns dos objectos-fetichismo que justapõe às suas narrativas visuais, atribuindo-lhes uma espécie de hiper-percepção, ao adquirirem uma força expressiva tal que mesmo não sabendo o que significam, tal como acontece nos sonhos, chamam para si toda a atenção do observador — como a série de objectos depositos no lado inferior direito da obra *Rum-tum-tum/ Rub-a-dub-dub*, 1994

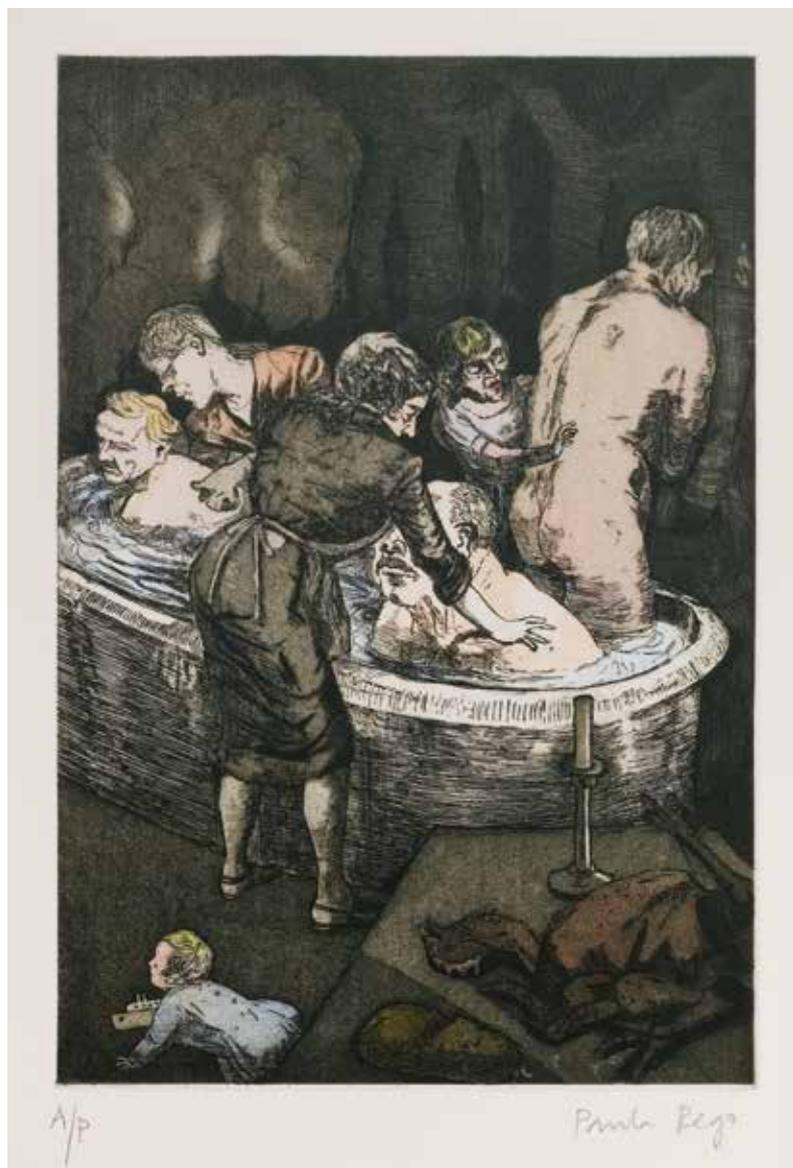


Fig. 12 | Rum-tum-tum/ Rub-a-dub-dub, 1994

A sua ilustração das rimas é, pois, realizada num espaço de total liberdade, conquistado entre a ideia original e o seu íntimo processo visual de rememoração, interpretação e adição, em resultado do qual qualquer sentido literal que pudesse estar contido na rima surge subvertido na gravura final. Aquilo que lhe interessa mostrar é sobretudo o aspecto simbólico que estes versos encerram, o que está no lugar de outra coisa e que a artista torna presente na sua linguagem que está para além das palavras.

Muitas destas canções são extremamente violentas e eu interpretei-as como pude. O universo infantil varia muito, de dia para dia, depende sempre de como nos sentimos. A inocência é uma característica desse mundo. Mas a inocência permite uma violência ainda maior. Isso existe nos meus desenhos⁴, afirmou Rego. A ambiguidade entre a violência e a inocência é explorada em mais do que uma das suas visões das nursery rhymes.

Regressar ao mundo da infância é também estar preparado para situações de encantamento que não podem ser explicadas em termos naturalísticos, como, por exemplo, as criaturas fantásticas que interagem nestas obras da artista. Encontramos em várias gravuras desta série animais humanizados, colocados em situações de poder e de sedução, assumindo a forma de criaturas benignas e, outras vezes, assustadoras. Este complexo universo é delineado a partir de uma ideia de transfiguração entre humanos, animais e seres híbridos que começa a tomar forma na sua obra nos inícios dos anos 1980. Como bem observou Victor Willing, Seria um erro pensar que, por a obra de Paula conter criaturas identificáveis envolvidas em cenas familiares, ela está a ilustrar uma história, uma história que visualizou e agora descreve graficamente. [...] Não há dúvida de que os animais em cujo corpo essas acções tomam forma são metáforas apropriadas. Os burros são estúpidos, as galinhas são tímidas, estabelecemos as analogias sem premeditação. Estes bichos tornam-se então as máscaras dos dramas gráficos da artista, sendo o comando assumido pelo drama de acontecimentos [...] à medida que o quadro evolui.⁵

⁴ Paula Rego citada in Carita.

⁵ Victor Willing, "Paula Rego", in Ruth Rosengarten (ed.), *Compreender Paula Rego: 25 perspectivas*, Porto: Fundação de Serralves e Lisboa: Jornal Público, 2004, p. 28.

Neste sentido, estas imagens são, de certo modo, paradigmáticas da obra gráfica de Paula Rego. Soltam-se da mão e não ficam presas aos seus modos verbais conhecidos e reconhecíveis e há muito pronunciados; são, antes, imagens autónomas, longe da verbalidade, e um regresso à matriz original destas histórias. E tal como as histórias que as rimas encerram já não têm como referência a realidade porque esse elo se perdeu no tempo, também a sua abordagem às histórias é sempre marcadamente autoral e muitas vezes auto-referencial: numa delineada estratégia de transgressão, as obras não se submetem a essas referências exteriores.

A universalidade da obra de Paula Rego deve-se em grande parte à sua capacidade de comunicação com o passado, mas também com o tempo presente, através das histórias que encontra em distintos e, por vezes, também distantes campos de referência, sempre filtradas pelas suas histórias pessoais. Essa comunicação revela-se pela via das suas díspares influências artísticas (como as obras de Gustave Doré, Francisco de Goya, William Hogarth, Honoré Daumier, James Ensor, entre muitos outros). Terá sido por influência dos dois primeiros que o seu interesse pela gravura se manifestou desde muito cedo. Uma das memórias visuais de infância mais persistente e que ainda hoje recorda é a de estar sentada ao colo de seu pai a olhar para as aterradoras imagens criadas por Gustave Doré para o livro *Inferno de Dante. Demónios/Devils*, 1955 (Figura 13), uma das suas primeiras experiências na técnica da litografia ainda enquanto estudante, em 1955, derivará, por certo, deste imaginário visual construído durante a sua infância. A sua admiração por Doré



Fig. 13 | Inferno de Dante. Demónios/Devils, 1955

será reforçada mais tarde, em 1978, num texto que escreve sobre os ilustradores de contos de fadas e de contos populares:

Só em 1862 é que os contos de fadas tiveram o ilustrador que mereciam; de facto, até hoje ainda não tiveram melhor. Foi este Gustave Doré, que ilustrou tão verdadeiramente os contos de Perrault. [...] 'O encanto com que nos prendia Arthur Rackham, com os seus rochedos e salgueiros', como diz André Breton, é verdadeiro, e no entanto os piores monstros das florestas de Rackham não são ameaçadores. A 'cara' que ele dá ao medo é simplesmente uma máscara para ser aceite no mundo infantil. Enquanto que nas florestas do Doré as sombras escondem demónios e os precipícios abismos sem fim. Os Ogres cortam mesmo os pescoços aos meninos e comem-nos depois. (REGO, 1978)⁶

⁶ Paula Rego in Relatório de sobre os contos de fadas e contos populares de todo o mundo, submetido à Fundação Calouste Gulbenkian. [Londres, Maio de 1978]. Arquivos Gulbenkian, SBA1392.

A influência de Goya, e sobretudo da sua primeira série, *Los caprichos* [Os Caprichos], de 1797 – 99, faz-se notar não apenas do ponto de vista técnico mas igualmente pelo teor assumidamente crítico com que aborda as questões sociais da sua época. Estas pontas-secas combinadas com águas-fortes e águas-tintas de tonalidades negras aveludadas e sombras de rara profundidade, que deixam não raras vezes emergir áreas de puro branco, surtiram um efeito encantatório em Paula Rego. E tal como muitas séries da artista, *Los caprichos* (e apesar de cada uma das gravuras que integram este portfólio assumirem títulos profundamente ambíguos) atacam directamente assuntos sociais muito específicos. Mas o lado da fantasia está igualmente presente nestas gravuras do artista espanhol e serviu certamente de inspiração para a construção do seu universo simbólico, através dos seres fantásticos, das bruxas e da transfiguração dos humanos noutros seres animais, como a paradigmática imagem *Ni más ni menos* [Nem mais nem menos].

A universalidade da obra de Paula Rego manifesta-se também na sua capacidade de reconfigurar as figuras históricas ou do universo da literatura universal, do teatro ou do cinema, pintando e desenhando o que a palavra, por si só, não diz sobre elas. Aquilo que a artista faz a partir do vasto campo referencial, que ao longo dos anos foi multiplicando e que é a base do seu universo simbólico, é erguer uma tradição própria, entre o que é e o que já foi contemporâneo, revelando-nos um caminho aberto à reflexão artística sobre os paradigmas iconográficos e estéticos da arte do seu tempo e de outros tempos, encarando-os como actuais e vivos, prontos a serem tragados, para depois reaparecerem, ainda que subvertidos.

BIBLIOGRAFIA

- REGO, Paula (1978). Relatório de sobre os contos de fadas e contos populares de todo o mundo, Fundação Calouste Gulbenkian. Londres: Arquivos Gulbenkian, SBA1392
- _____ (1988). “Paula Rego em conversa com John McEwen”, in Paula Rego, catálogo da exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- _____ (1997). “Entrevista a Paula Rego”. Desert Island Discs, BBC Radio, 12 de Dezembro, disponível em <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p00943vs> (acesso a 26.04.2019)
- _____ (1998). Citada in Alexandra Carita, “Meninos, meninas, lengalengas e um mundo de fantasia”, *A Capital* (supl.), 11 de Novembro
- _____ (1999). Marco Livingstone e Stephen Stuart-Smith, “Interview with Paula Rego”, in Paula Rego, “The Children’s Crusade”, Londres: Enitharmon Press, 1999, 37-45
- _____ (2004). Rego em conversa com T. G. Rosenthal, 5 de Novembro, in T. G. Rosenthal, *Paula Rego: Obra gráfica completa*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2004
- _____ (2008). Paula Rego at The Curwen Studio. Paula Rego shows us the fine art of printmaking, *TateShots*: 31 de Julho, disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artists/paula-rego-1823/paula-rego-curwenstudio>, acesso a 26.04.2019
- _____ (2019). *Creating my Nursery Rhyme prints*. Acessível online em: <https://www.webofstories.com/play/paula>, acesso a 26.04.2019
- TAVARES, Salette (1974). Dados para uma leitura de Paula Rego, *Expresso*, 20 de Julho

BRISAS

John Dos Passos and Carlos de Oliveira: A New Art of the Novel¹

SALVATO TELES DE MENEZES²

In 1975, when I decided to teach John Dos Passos in my first year as an assistant professor at the University of Lisbon I did so mainly because I had read his books with great pleasure and emotion (it was love at first sight), but also because he was an author greatly appreciated by some of the major Portuguese neo-realist writers (Carlos de Oliveira and José Cardoso Pires, for example, both good friends of mine), who descended, I believe, in an almost direct line from the American realist-naturalists with a touch of modernist and post-modernist flavour.

What I could not foresee at the time was that someone would remember that fact and invite me to present here some ideas, old-fashioned for sure, about Dos Passos's literary achievements. Well, there was also the fact that he had fallen, due to the controversies linked to his political options (both in his earlier "progressive" phase and the later "conservative" one) and due to alterations in critical perspective, into the limbo of lack of interest and partial oblivion.

This injustice was not exclusively European (and thus Portuguese); in the United States, albeit with lesser intensity, there was also a critical erasing of literary works that were sui generis on all levels. Nowadays, when the work of questioning a set of mistaken critical values is almost entirely completed (particularly the debasing of those texts in which the relationship with history is more evident and the idea that American literature can be summed up in a canon), Dos Passos took on again the status as one of the most important writers of the twentieth century.

But, to return to the invitation presented to me by Professor Mário Avelar, I ought to state that only my innocence and my critical esteem for Dos Passos (and for Mário Avelar, as a writer, a scholar and a friend)) led me to accept it on the spot. Then, when I found myself thinking about what to say to people who had read Dos Passos time and time again, who had read everything that there is to read about Dos Passos, who had

¹ An initial version of this essay was presented at the third biennial John dos Passos' society meeting held in the Lisbon Geographical Society in 2018.

² Ensaísta, tradutor e presidente do conselho directivo da Fundação D. Luís I.

profusely and engagingly written about Dos Passos, I realised my error, now far too late.

What might I say to such people, to researchers of renown and merit who, unlike myself, work on a daily basis in order to perfect their knowledge, namely in the specific matter of Dos Passos's work? It should be something about which only two or three of the academics here present could have thought, in order to set a somewhat broad framing for my intervention. Thus, avoiding the other component of that course in American Literature I lectured during those far-off years of 1975 to 1979, that is, the work of E. L. Doctorow, which I sought to locate within the line of the novel tradition started by Dos Passos, I now refer to the Portuguese neo-realists in general and to one of them in particular: Carlos de Oliveira.

Indeed, although not many people have duly acknowledged the fact, there is a clear influence of the works of some American writers on the production of the Portuguese neo-realists: Dashiell Hammett, that extraordinary perfectionist, Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, John Steinbeck and John dos Passos were authors who were widely read by their Portuguese colleagues in the nineteen thirties, forties, fifties and sixties; and were greatly appreciated not only for the genuine nature of their critique of the several different social, political, economic and cultural manifestations of burgeoning capitalism, but also due to the novelty of the narrative and stylistic options they presented. In the first case, that of the more political dimension, the authors granted more consideration were Steinbeck and Caldwell; in the second case, that of novelty in narrative and stylistic terms, the Portuguese writers

looked to the works of Hammett, Hemingway and, naturally, Dos Passos.

This interest clearly goes against the idea that had long been set out by those who studied the Portuguese neo-realist writers and according to which they were essentially inspired by both the Russians (Tolstoy, Gorki and Sholokhov) and the Italians (Vittorini, Pratolini and Pavese, who, curiously, translated and wrote a book on American literature). In fact, as I was told in countless conversations with Carlos de Oliveira and José Cardoso Pires, another important Portuguese writer from the second half of the twentieth century, the authors to which they and other writers had the greatest facility of access during the period of the dictatorship that lasted from 1933 to 1974 in Portugal, were the Americans, either in English, for those who could read English (the case of Cardoso Pires), or translated into French or Portuguese (in Brazilian and Portuguese editions). Added to this is the fact that John Dos Passos was of Portuguese descent, visited Funchal and Lisbon a few times and wrote about Portuguese history, emphasising the greatness of the Portuguese achievements especially during the period of the Discoveries in a manner that came close to the mythological.

For Carlos de Oliveira, who was a writer who always cared about stylistic refinement, the two American writers he was most interested in were Dashiell Hammett and John Dos Passos. In Hammett he sought the containment of dialogues and the elegance of the writing; in Dos Passos the commitment to the renewal of the novel, I am not sure whether because he understood that he (de)-constructed or (re)-constructed the then predominant model. That is, what really interested

him was the radical nature of Dos Passos's writing, which included some very unusual descriptive solutions. In relation to this, a reading of Oliveira's *Finisterra, Paisagem e Povoamento* [Finisterre, Landscape and Settlement], a work which unfortunately has not yet been translated into English, may indeed be educational.

Just as Dos Passos found new ways of depicting the composite reality of the USA, Carlos de Oliveira, who never felt the need to be excessively faithful to a supposedly neo-realist canon, stood out for having found a highly refined manner of literary representation of the petit-bourgeois reality of Portuguese provincial daily life, using the artifice of taking different artistic forms (painting, model making, pyrography, photography and drawing) which correspond to different points of view of different agents of narration in different stages of life. Another aspect that makes Carlos de Oliveira close to Dos Passos is their interest for the cinema as an art of representation of space in time: in several works by each of them the recourse to cinema techniques is present, and one can easily detect scene continuity, panoramic shots, close-ups, lighting and editing. In order to understand the importance that they both granted to the cinema it is enough to read, for example, in the case of John Dos Passos, his first novels *One Man's Initiation – 1917* and *Three Soldiers*, both of which are full of influences from, references to and allusions to film, as is the case of these two excerpts: “[..] out in the asphalt of the street, he looked down the long row of lamps and porches where violet arc lamps already contested the faint afterglow, drooping from their iron stalks far above the recently planted

saplings of the avenue.” (DOS PASSOS, 2004: 3)

Or:

He was in a place like the Exposition ground, full of old men and women in peasant costume, like the song, “When It’s Apple Blossom Time in Normandy.” Men in spiked helmets who looked like firemen kept charging through, like the Ku-Klux Klan in the movies, jumping from their horses and setting fire to buildings with strange outlandish gestures, spitting babies in their long swords. Those were the Huns. Then there were flags blowing very hard in the wind, and the sound of a band. The Yanks were coming. Everything was lost in a scene from a movie in which khaki-clad regiments marched fast, fast across the scene. The memory of the shouting that always accompanied it drowned out the picture. (21)

Or these lines from a section of “Cinema”, a famous poem by Carlos de Oliveira:

The slowness of the image
recalls
the car in the garage
the carbon monoxide poisoning
that is
the dizzying heart
and the slowness of the world
darkening in the veiled reels
of the smooth and twilight motors
or, in other words
flashes, combustions
given to the hazard of the arteries
better, of the pulsations. (OLIVEIRA, 1976: 20)³

Or this extraordinary description from *Pequenos Burgueses* [Petty Bourgeois], a remarkable example of a long establishing shot:

³ I have taken the liberty to translate into English myself – “A lentidão da imagem/ faz lembrar/ o automóvel na garagem,/ o suicídio com gás de escape,/ quer dizer,/ o coração vertiginoso/ e a lentidão do mundo/ a escurecer/ nas bobinas veladas/ dos suaves motores crepusculares/ou, por outras palavras,/ flashes, combustões,/ entregues ao acaso das artérias,/ melhor, das pulsações.”

In the early summer season, one of those paths on the heath is an entangled weaving and loosening of footprints. There abound marks of bare feet, clogs, hooves and horseshoes in the thick and still damp dust of the last rainfalls of spring. [...] He walks slowly, leaning towards his lame leg. The tracks are trickled around him, a confusion of traces over each other, yet with patience he can unpick them, know exactly what they are, he has trawled leagues and leagues of paths, tracks, lanes, made his eyes used to this work, there for example a foot with gigantic toes or the paw of some unknown creature?, no sir, a journeyman worker returning from the fields with his tools over his shoulder, and there?, well, one can clearly see the woven boots of a well-to-do farmer, and so on, he can distinguish the sluggish, regular steps of the calm men, a short and always rushed, anguished pace, the oscillation of the drunkards, of the shy, the slowness of the beggars dragging their feet, the poor things, hardly moving, the frightened mark of a rabbit that felt encouraged to tread the dangerous walk of men. He pauses now and then, he analyses the trail as it should be, he deciphers souls, dreams, disillusion, with the certainty he lacks when he reads the future in the palms of his customers. If it is difficult to distinguish the lines of life, of love, of death in the palm of a hand hardened by the handle of a hoe, on the dust it is enough for a soft, shapeless, sheer step of a foot to show what lives in the hearts and minds of those who go by.

When he comes across a trace of horseshoe, the firm and inviting form, he bends down with some difficulty and, with no memory, with no gestures, looks at the shape of the hoof, the design of the nails, the regular and sweet bend of the shape. Because what he needs is a mule. (OLIVEIRA,)⁴

The quotation is long because it allows one to understand up to what point Carlos de Oliveira's mastery organises a sequence in which landscape and character are described in uniquely innovative manner: here we have great literature with an expressive display of stream of

consciousness; and there we have cinema, such as the subjective camera, for example.

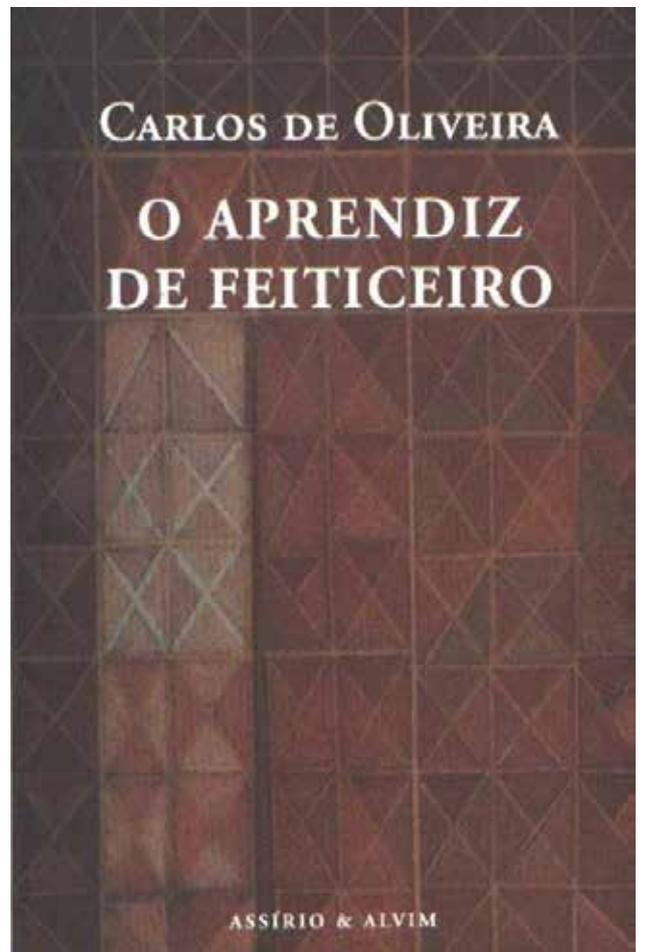
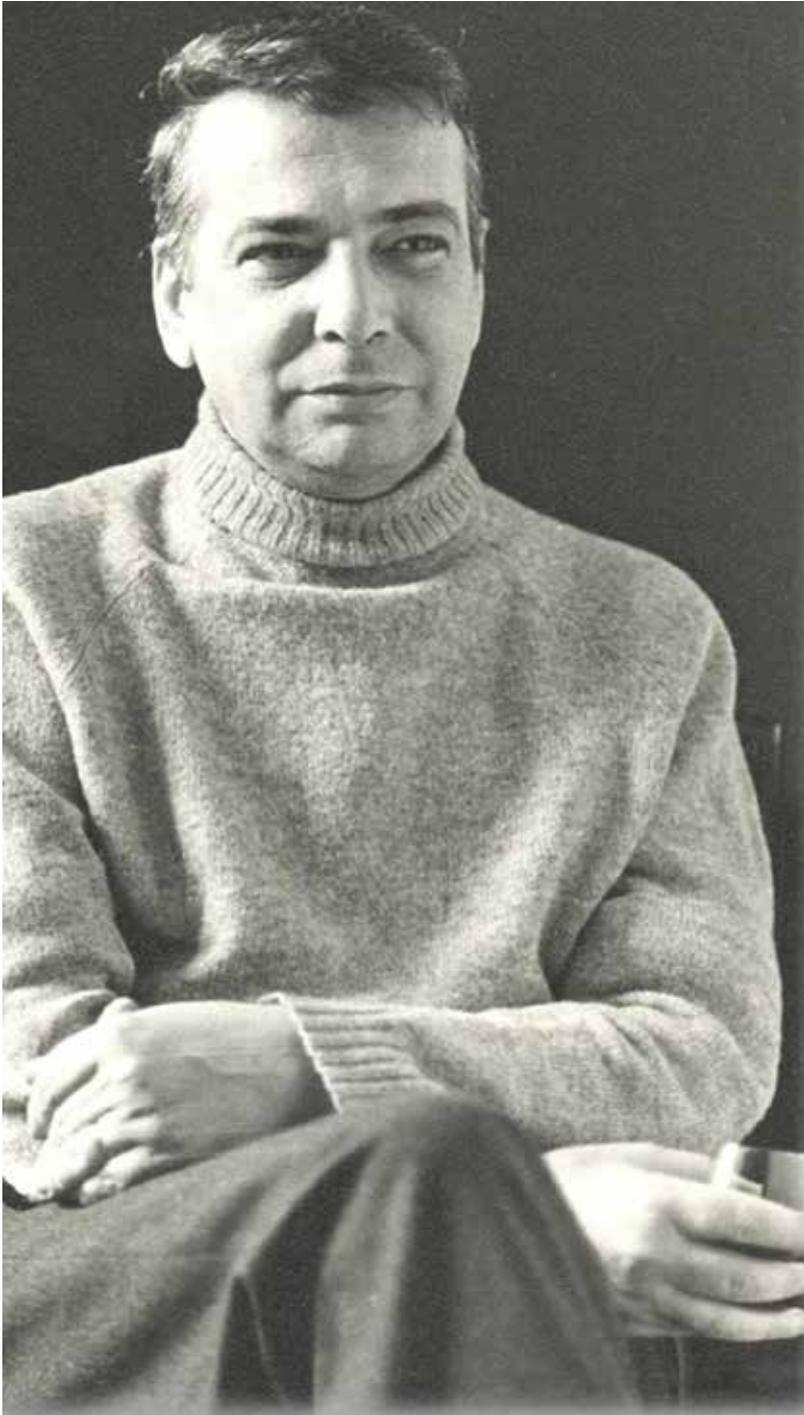
Though the realities described are different, if we compare what I read to a passage in Dos Passos's *The 42nd Parallel*, we'll find the same refined style, the same narrative fluidity, the same incantatory rhythm, the same ethical climate:

By Thanksgiving Mac had beaten his way to Sacramento, where he got a job smashing crates in a dried fruit warehouse. By the first of the year he'd saved up enough to buy a suit of dark clothes and take the steamboat down the river to San Francisco.

It was around eight in the evening when he got in. With his suitcase in his hand, he walked up Market Street from the dock. The streets were full of lights. Young men and pretty girls in brightcolored dresses were walking fast through a big yanking wind that fluttered dresses and scarfs, slapped color into cheeks, blew grit and papers into the air. There were Chinamen, Wops, Portuguese, Japs in the streets. People were hustling to shows and restaurants. Music came out of the doors of bars, frying, buttery foodsmells from restaurants, smells of winecasks and beer. Mac wanted to go on a party but he only had four dollars so he went and got a room at the Y and ate some soggy pie and coffee in the deserted cafeteria downstairs.

When he got up in the bare bedroom like something in a hospital he opened the window, but it only gave on an airshaft. The room smelt of some sort of cleaning fluid and when he lay down on the bed the blanket smelt of formaldehyde. He felt too well. He could feel the prancing blood steam all through him. He wanted to talk to somebody, to go to a dance or have a drink with a fellow he knew or kid a girl somewhere. The smell of rouge and musky facepowder in the room of those girls in Seattle came back to him. He got up and sat on the edge of the bed swinging his legs. Then he decided to go out, but before he went he put his money in his suitcase and locked it up. Lonely as a ghost he walked up and down the

⁴ Translated by David Prescott.



streets until he was deadtired; he walked fast not looking to the right or left, brushing past painted girls at streetcorners, touts that tried to put addresscards into his hand, drunks that tried to pick fights with him, panhandlers whining for a handout. Then, bitter and cold and tired, he went back to his room and fell into bed. (DOS PASSOS, 1958: 69)

On a more theoretical level, it should be stated that for Carlos Oliveira it was so-called realist art, with its tendency to deal with social problems, with its head-on and committed nature, its opposition and denouncing, that formed the antithesis of petit-bourgeois art, that of pure entertainment and which was (and is) so beloved of official conservative culture. And Carlos de Oliveira understood this as fully as his contemporary colleagues, including John Dos Passos, on the other side of the Atlantic Ocean. But neither of them fell into the trap of considering, as did many other European writers who worked in the wake of the so-often misinterpreted thinking of the Italian neo-realist and Soviet socialist realists, that the realist option should become the only normative criterion, a canon that would allow one to distinguish art from not-art, poetry from not-poetry. Or, as some of those mistaken defenders of the dogma posed the question: realism could not be seen as an artistic tendency among others, but as an option that deserves to conquer a universal validity that is identified, in other terms, as art in the widest sense. That is: if there is art it is because there is realism, if there is realism it is because there is social realism. This, obviously, is a sort of syllogistic construct, and this thesis, which some Marxists defended, principally in the post-war period, turned the initial realist option into an absolute criterion of evaluation and analysis. The poetics of realism became the aesthetics of realism; that

is, a normative and prescriptive construction that is always intolerant because it establishes a mechanical connection between the demand to restore the “fullness” of “authentic” art and the art that should not only “enlighten and understand reality but also contribute towards transforming it”, presenting a new image of man in his position as a social individual.

Such an aesthetic conception, being so reductive and limiting of individual talent, was always unacceptable for Carlos de Oliveira. And not just for reasons of theoretical refinement. He never proclaims that there is only realist art or a single manner of realist representation. It is possible to note that the claim of realism is the declaration of poetics from heterogeneous currents, from classicism to many nineteenth century writers, from Expressionism to a certain experimentalism of the avant-gardes. Realism, or, rather, realisms are no more than artistic conventions among other ones and are not even simply restricted to the two particular forms that in Europe usually go by the terms “socialist realism” and “neo-realism”, which, at its best examples, are extraordinary renderings of those realisms. But what one should not do is take these notions of realism as the truest and most intrinsically fair criterion for expressing the “inner movement” of the real, based on which now forgotten works are exalted and through which artistic validity was denied, in extreme situations, to painters like Matisse, Kandinsky or Malevich, and writers like Andrei Biélii, James Joyce or Herberto Helder, as well as filmmakers like Lubitsch or Dreyer.

Of course, when faced with these dogmatic and a-critical conclusions it is necessary to state that which someone once termed “contextual

meaning”, not to justify -- which would not make much sense -- but to understand; and it might be a timely opportunity to remind those who became so enraged over past errors that during the difficult years of the post-war period being in favour of realism meant not only being in favour of a new art but also of the hope of a new society, even if it later turned out to be a frustration for everybody.

Thus, the poetics of Carlos de Oliveira and of Dos Passos, which are obviously realist poetics, are not only ideological: they are rich in cognitive and scientific instances that it is worth recuperating given their application to present situations: there is, for example, in everything that Carlos de Oliveira and John Dos Passos wrote -- prose or poetry -- the keen awareness of a theory of form and of deep content that is understood as a sort of global signifying that expresses the complexity of attitudes of an author confronted with the world and the condition of which is often expressed by the organisation of the form; and we could also talk of a conception of literature as a privileged tool of knowledge, as a constructive activity that operates based on certain techniques, as a reference to a model or several different models (the type of technical knowledge, the use of these and not other formal systems of organisation, etc.) that govern the formalisation of the referent and perception itself.

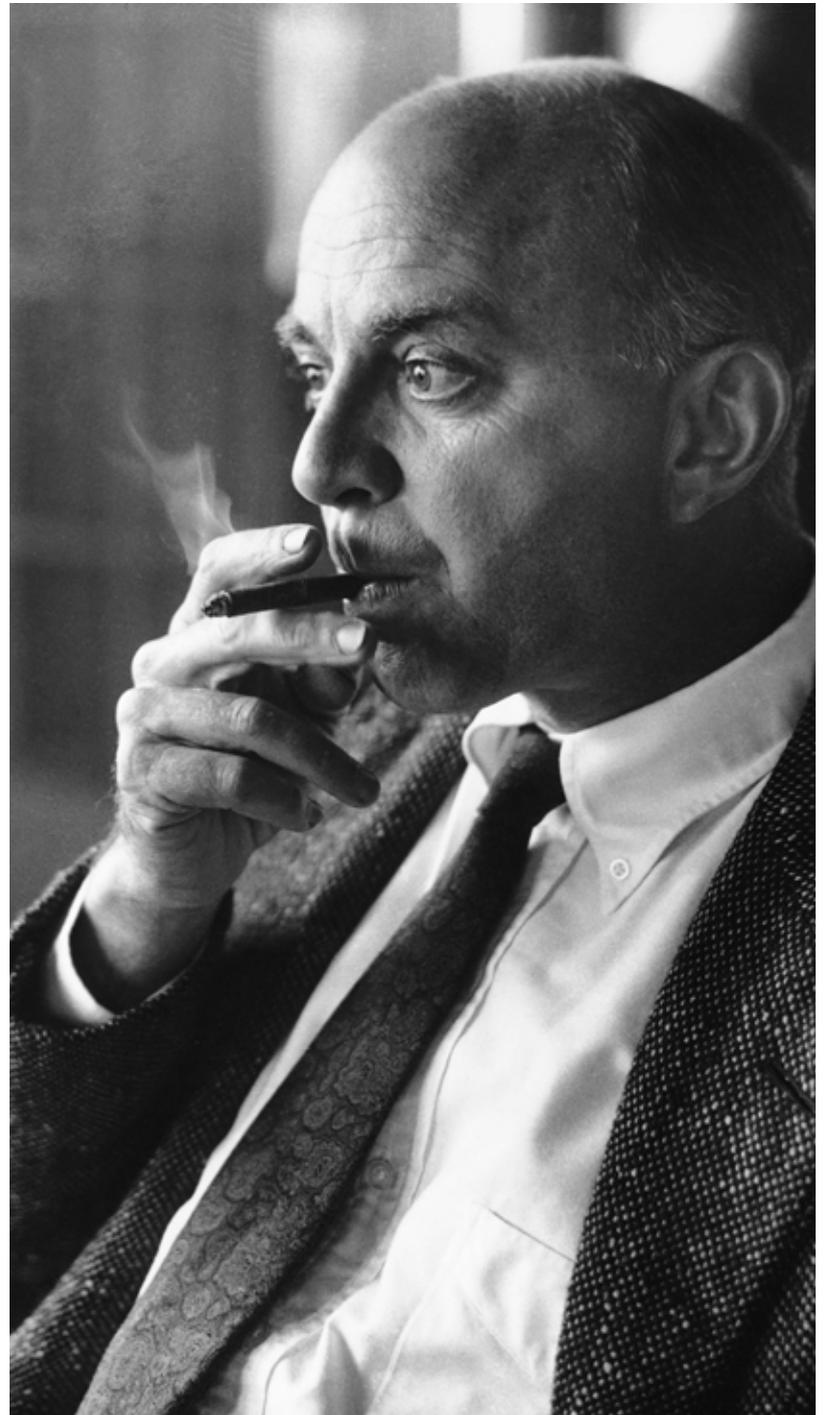
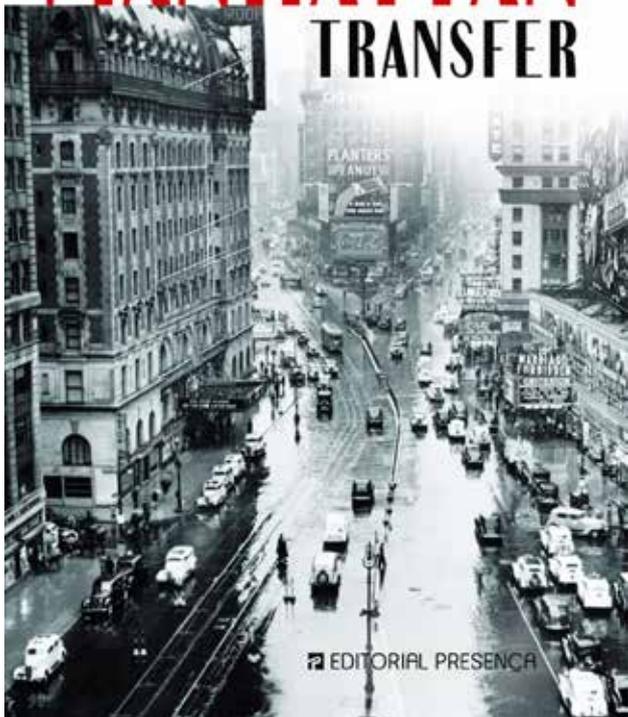
I will finish this section, in relation to Carlos de Oliveira, with a quotation taken from the “Almanaque Literário”, a text that is included in *O Aprendiz de Feiticeiro*, [The Sorcerer’s Apprentice] a fundamental work for one to

understand the aesthetic, political, social and even sentimental view held by the Portuguese writer. This is a sequence of articles that define a view of the world that only at first sight may seem very far from that of Dos Passos:

- a) My starting point, as a novelist and poet, is the reality around me; I have to equate this to the past, the present and the future; and on another level to its national or local characteristics;
- b) The process for transposing it in literary terms is subject to a conditioning similar to it and even to the conditioning of it (in the final analysis, the process is part of reality);
- c) So it is essential not to forget these two things: reality in itself creates the germs of transformation; above all the process consists of capturing them and developing them in a truly modern sense;
- d) I do not conceive a timeless literature nor one outside of a certain geographical, social or linguistic space; that is, I do not see it as being completely disconnected from the conditions of time and place; and when I say completely I am referring to the specific development of literature;
- e) In order to be of any validity the process thus needs to deal with the circumstances of the period and the country, it needs to be current and Portuguese;
- f) It, apparently, cannot ignore the predecessors that determine these attributes, and should take into account the erudite and popular literary tradition, the many materials that form it, and try to seek out their dynamic characters in order to understand those of today;
- g) On the other hand, throughout literary history there has always been that which I will call “cultural transfusion”, this being the emigration of ideas, people, forms and aesthetics from country to country; why would this stop happening now when exchange is easier and more natural?; so it is indispensable for the process to take this into account and not reject new blood, yet always be aware that the transfusion is undertaken as an emergency measure and that any good organism makes its own blood. [...] But what [the process] demands above all, let’s be

JOHN DOS PASSOS

MANHATTAN TRANSFER



blunt, is the support of a differing personality. The talent that shapes the inner fog, syllable by syllable, until it is given a face of its own. Without this, nothing doing; no process comes to my aid..." (OLIVEIRA, 19773: 94-95)⁵

Carlos de Oliveira knew, as Dos Passos did, that in order to achieve the difficult task of understanding the true nature of literature, that is, of being aware of the function of literature (because literature always has a function, as a historical phenomenon, if we accept the teachings of Frederic Jameson) he would need to develop a practice which considered it as indissociably connected to the tools it uses. "The writer should constantly transform his tools when he is using them", he should practise "the invention of a new way of looking at the world surrounding him, a new and particular imaginative classification of the miscellany of consciousness", Dos Passos wrote, but it could have been written by Carlos de Oliveira.

All of this leads us to state that through their works both Dos Passos and Carlos de Oliveira make looking at of the world their aim, doing this carefully, attentively and tensely. They look at it, using all the tools available to them and skilfully bring this into their literary discourse. With them they stop, move, examine, amplify, scrutinise, weigh, measure and step back. And simultaneously they reveal, show, hide, generalise, particularise, speculate, test, demonstrate, argue. If we wish to take an idea from Boris Groys, we might state that the literary art of John Dos Passos and of Carlos de Oliveira, when making itself, that is, while looking at the world, tells the world how to look at it.

And now, to conclude, allow me to say some things about Dos Passos that everyone knows, but which

have been important for me to recapitulate. And, of course, about Carlos de Oliveira, whose name I believe most you have heard for the first time.

Let's start with the American.

Having had access to an education of excellent quality (not everyone could attend the Choate School and Harvard University), Dos Passos spends his adolescence more concerned about issues of the aesthetic kind than about the makeup of the social, political and economic nature that surrounds him. When he plans to publish a book of somewhat traditional poems (paid for by his family), nothing would suggest that his later work would take on a stance that was directly favourable to a literature that was tangible, concrete, solid and rooted in the American "soil", as he stated in an essay published in 1916 in the *New Republic*. In that text he strongly criticises American literary production, accusing it of being a "strangely less than stimulating diet", marked out by an absence of breadth, depth, texture and substance, an "uprooted product" in which the "cult of the abstract" predominates. For Dos Passos the writer should accept the challenge of concretely and directly dealing with the world of facts, even if his literary production has to transcend that world and intervene in the process of forming the man, leading him to see himself as he is and to correct himself.

In opposing the dominant literary model (the sentimental novels of Edith Wharton, Dorothy Canfield and Willa Cather), in which there was a predominance of a narrative technique the presuppositions of which had been "worn out" and which was unsuited to the new realities of life and literature, Dos Passos goes back to Walt

Whitman in search of the tradition that is of interest to him. His aim is clear: an acidic writing, “capable of fermenting the lump of glucose that the combination of the ideas of the man in the rocking chair and degenerated Puritanism has made of our national consciousness”.

The most significant part of Dos Passos’s work (One Man’s Initiation — 1917, Three Soldiers, Manhattan Transfer and the exquisite trilogy U.S.A., to speak only of his fiction) is the full acceptance of that challenge to free the readers’ consciousness from the commonplaces imposed by the editorials of sensationalist newspapers, by euphoric propaganda (the notion of the promised land) from the government and the world of capital, by advertising and by sentimental songs, and by (bad) Hollywood movies.

As I said above, Dos Passos knew that in order to achieve this arduous task he should understand the true nature of literature, and the fact that he had been a soldier and journalist, on the one hand, and had been capable of realising the importance of cinema techniques (Griffith and Eisenstein) for the renewal of literature, on the other, determined the way Dos Passos resolved the problems raised by the achieving of the aims he presented to himself as a writer.

War, the First World War, seems to his eyes to be a bloody massacre that has nothing in common with previous conflicts. The destruction of lives and property is immeasurably greater than that which had ever occurred before in similar situations, the tremendous cruelty (one may stress the use of gas and the sinister trench warfare) and the totally inept belligerent General Staff. No one could remain indifferent, much

less a modern writer. Dos Passos describes this butchery in One Man’s Initiation — 1917 and Three Soldiers, in a deeply innovative form. Setting aside the sentimentalism and falsehood that characterise fictional and (supposedly) documentary works such as Fighting France, The Marne and A Son at the Front, by Edith Wharton, Home Fires in France, The Day of Glory and The Deepening Streams, by Dorothy Canfield, and One of Ours, by Willa Cather, Dos Passos, astutely using the most modern features of different art forms, shows us a striking view of war, managing to make the novel form (the freest of all) reach heights no one had previously achieved in his skilled hands. The care he places in the precise description of places, people and events (his experience as a journalist is of fundamental importance here), the visual nature of his writing (the cinema techniques; to see how Dos Passos was aware of the cinema phenomenon one only needs to quote a sentence about Eisenstein that we find in his memoirs: “ [his] influence led us to re-assess Griffith’s old Birth of a Nation”) and the clear statement of a political-ideological point of view implied an extraordinary turning point in American literature. When Jean-Paul Sartre wrote, in 1963, that he considered Dos Passos to be “the greatest writer of our time”, no one felt that the statement was an exaggeration.

It is in Manhattan Transfer and U.S.A. that Dos Passos carries his model of the novel to perfection. These two works are organised as a mixture of texts, collages, impressions, advertisements and conversations that transmit the “noisy chaos” in which the powerful and varied voice of America exists and in which the camera eye incessantly seeks new methods of capturing reality. Manhattan Transfer descends directly from

Three Soldiers, and represents the innovating use of cinematic and journalistic writing, as well as the American naturalisation of the literary theories and techniques that emerged in Europe at the end of the nineteenth century and the early twentieth century (the inner monologue, for example). It is a chronicle of the big city that brings together impressionism, expressionism, naturalism, montage, simultaneity and reportage, and its main themes are the alienation and loss of identity that are imposed by urban life in a society undergoing rapid industrialisation.

In U.S.A. we go from the city to the nation: the fresco is more ambitious — making a critique of the American civilisation from 1900 to 1929, the date of the Great Depression — but the processes used are no different, except for the degree of maturity. It is Dos Passos's masterpiece; an intensely caustic panoramic view of America. This trilogy is a politically-committed, left-wing and formally committed to "perfectionism" denouncing of a state of things that unbridled and wild development of capitalist society had created. In a letter to Malcom Cowley, a literary critic and friend of his, Dos Passos explains that he wrote about the period when the United States went from "competitive" capitalism to "monopolistic" capitalism.

What Dos Passos intended to do in using his composite narrative technique was to teach the reader to challenge the "authority" of a whole series of cheating "texts", of true falsifications, that were presented to him in an absolutely indiscriminate manner. He wanted the reader to perceive the gap existing between the books adopted in schools, full of empty rhetoric, and the terrible social injustices that they concealed. He

wanted the readers to understand the colossal contradiction between the redeeming promises of advertising and propaganda and the dark daily realities. He wanted them to distinguish between the optimistic films of Hollywood and the complex pessimism of real life. He wanted the reader to be an active producer of the text. He wanted him to be critical and aware. Here Groys words come to our mind again.

The execution of José Robles, a Spanish friend, in 1937 (Dos Passos held the Communists responsible for this execution), is the justification he presents for a political-ideological about-turn that had already begun in 1934. He critically re-assesses the New Deal, deifies the figure of Thomas Jefferson, agrees with the "purifying" action of Senator McCarthy (although he is forthcoming in publicly disagreeing with the methods used to this effect) and he supports Goldwater for president. His critics did not forgive him for this shift in position and were often unfair in their appreciation of his literary work. The times were hard and tense with contradictions, but the truth is that Dos Passos's work, particularly his fiction, suffered in quality, without one knowing exactly why.

Whatever the case, Dos Passos's Conservatism cannot be seen in simplistic terms, particularly because doubt still exists for him, as can be seen in his work. Perhaps Dos Passos should not be catalogued as either a Communist (as both left-wing and right-wing Portuguese critics did in the Sixties and Seventies), which he never was, or as a reactionary, which he also does not appear to have been: the categories in which he fought are more vast and complex than they were believed to be. He always wished to

preserve his independence of mind, and always had a background with anarchic tendencies, otherwise he would not have loved Spain with such a passion; he always refused to give up individual freedom in favour of whatever it was and no matter how attractive it might be. Reading him implies granting him the right to have been what he wanted to be (above all a contradictory personality, like all of us), it implies not having any preconceptions as to his earlier or later phases. Only in this manner can one conveniently enjoy the great panorama of the United States that he left to us.

And now let's deal with the Portuguese.

Carlos de Oliveira was born in Brazil, in Belém do Pará, by complete chance: his parents were living there at the time although they returned to Portugal when the future writer was only two years old. His father, a doctor, started his clinical practice in an impoverished village in the centre of the country where the inhabitants' living conditions were indelibly inscribed in the author's imaginary. He graduated from the University of Coimbra in History and Philosophy, with a degree thesis entitled *Contribution towards a Realist Aesthetic*.

I believe that in assessing Carlos de Oliveira's poetical and fictional work, it is vital to take into account the determining factor of his political and social convictions and his idea of Marxism in the organisation - albeit implicitly - of his conception of literary art, to the extent of it becoming its founding factor. Perhaps it is because of this factor, even though implicit as I mentioned above, that his work has not received the attention it deserves by official cultural and

educational institutions; perhaps one might also mention that this is why it has been treated with a certain dose of hostility by conservative opinion-makers.

On the other hand, before others who believed themselves to be very up-to-date, Carlos de Oliveira becomes aware of the mythological nature of a certain reading of Marxism, seen in the form of a totalising knowledge and a universal ideology that often went to the extreme of subordinating not only the various heterodox Marxist interpretations to conform to its globalising point of view, but also all the most particular aspects in the relationships between man and his world, including the sciences, from biology to linguistics, from logic to aesthetics. In other words, his poetics does not allow itself to be shackled to the reductive web spun by a certain modern ideological arrogance, and neither does allow itself to be soothed by the ideologues' siren song about the death of ideologies. Throughout the years, he was more or less faithful to this method, a materialist model, in which concerns its central, motivating nucleus. Let us see then, if I am able to reflect upon its texture, or rather, the ideological point of view (such as that conceived by Boris Uspensky), which lends structure to Carlos Oliveira's thought and literary practice, that is reconstructing them and examining his internal productiveness.

It is important to think about the question of realism which has a central role in Carlos Oliveira's literary production, from his first work as a writer up to *Finisterra Paisagem e Povoamento*. It originates in the notion that it is considered as realist the art that favours all the topics expressing collective needs and interests,

where the «exotic suggestions of far-away worlds or for any other reason inaccessible» are removed, as Umberto Barbaro, the theoretician of Italian neorealist cinema wrote; according to some, Barbaro is the father of this term. It is an art able to connect to life, generating life itself, problematic and non-formalist. Notwithstanding the breadth of the definition, Carlos de Oliveira perceived that it was not the be-all and end-all of the entire field of artistic activity and for this reason, his realism is shaped by other tendencies of diverse orientation: one is faced with the free, discerning acceptance of an artistic convention that never excludes the role which other conventions might play, although it almost never makes any concessions that would deform it. It is a poetics in movement that is enhanced by different literary conventions while being faithful to itself, as Professor Manuel Gusmão wrote.

For Carlos de Oliveira, who is far from accepting whatever authoritative rule, any artistic choice is, therefore, acceptable, provided, of course, that the choices made are aesthetically valid, that is, choices that broaden and enrich the sphere of his notion of realism. This means that for a work to acquire aesthetic value, it is not compulsory to always and, in every case, concur with the definition of realism that I referred to above, or rather, conform to problematic and non-formalist art. As regards the preference for realism, it is clear that what we have here is a preference presented precisely as such: an operative decision. Carlos de Oliveira never accepted the idea of the existence of objective canons of evaluation on the basis of which it would be possible to lay down a kind of parallel or identity between art and realism, as Sidney Finkelstein advocated in his renowned book, *Realism in Art*

published in 1954. Carlos de Oliveira expressed opinions of another nature, referring to the social and cultural conditions which, in a certain historical situation, made the dynamic realistic art he had always pursued preferable. As proof of this dynamic, we may refer to the evolution beginning with *Turismo* (Tourism) and *Casa na Duna* (House on the Dune) written respectively in 1942 and 1943, and ending with *Finisterra* written in 1978, taking always into account the fact that he would make fairly profound changes in all his works each time they were reedited. It should be noted that in *Finisterra Paisagem e Povoamento*, a multimode novel in which, without reversing his ideological vein of thought (or perhaps making it more emphatic, if such a thing were possible), with great innovation, he largely surpassed the limits of the very realism he had gradually built up.

As I hinted above, maybe it would make a good field for research if we consider with due exactness and critical awareness, that aside from Dos Passos, it would not be uninteresting to look into the influence exerted by his North American contemporaries (Hemingway, Faulkner, Caldwell and Hammett). For example, I believe that neither Hemingway, nor Faulkner, Dos Passos or Hammett for different reasons, would have disdained writing the words found in *Pequenos Burgueses* I quoted above, had they known this geographical and conceptual space of the *gândara* – flatland or moors or heath – that in a certain way plays the role of Yokanopatowpha County in Carlos de Oliveira's work.

It is precisely from *Pequenos Burgueses*, a description of the socio-cultural environment of the rural petty bourgeoisie, to *Finisterra*, where

he revisits his childhood and his literary vein evolves towards the fusing of life and death, hope and despair, that is covering the period between 1948 and 1978, that we find a trajectory which may be interpreted both as a search to find the right epitaph for neo-realism and an affirmation of a «post-modern» up-date of its greatest potentials.

hope in an ideal future community. During his final stage, the writer-activist moves away to become the inventor of a cosmogony (the grains of sand, those imperfect spheres in the heath, being metamorphosed into stars) which, in their calligraphic intimism, signs tattooed in the night, call for careful, creative deciphering. The invitation stands: 'Turn the key to the poem / and wrap us in its brilliance / over the glacial valley. Reread / the recollected chill.' (VIÇOSO, 2005)

Along this path, of rare uniqueness in the Portuguese literary panorama, a tension is always revealed between mimesis (here the depiction of a particular landscape and its inhabitants) and its dissolving through the slow imitation of time, of writing and of memory. The tension widens and is expressed in the articulating of stark outlines with diffused areas, in the dialectical opposition between differentiation and non-differentiation, briefly, in the representation of spatial, temporal, geographical and graphical signs that will be deconstructed through an almost ritualistic labour of symbolic refining.

I end with a quotation taken from an important essay by Professor Vítor Viçoso entitled «The Halo and the Mirror in Carlos de Oliveira»:

Starting out from the reinventing of a founding landscape and of those who populate it, his work is both the despairing cry that has solidarity with an oppressed people and the intimist calligraphy that yet never completely breaks with the links (the words and the affections) that connect him to the community.

[...] As from the nineteen sixties, the 'heroic' period seems to have been silenced in Carlos de Oliveira's work although that obscure murmuring may still cohabit with the compulsive solitude of a writer in patient, painful and playful work with his words, tense and subtly lit by an ambivalent nostalgia of the lost community and by the increasingly more diffused

BIBLIOGRAPHY

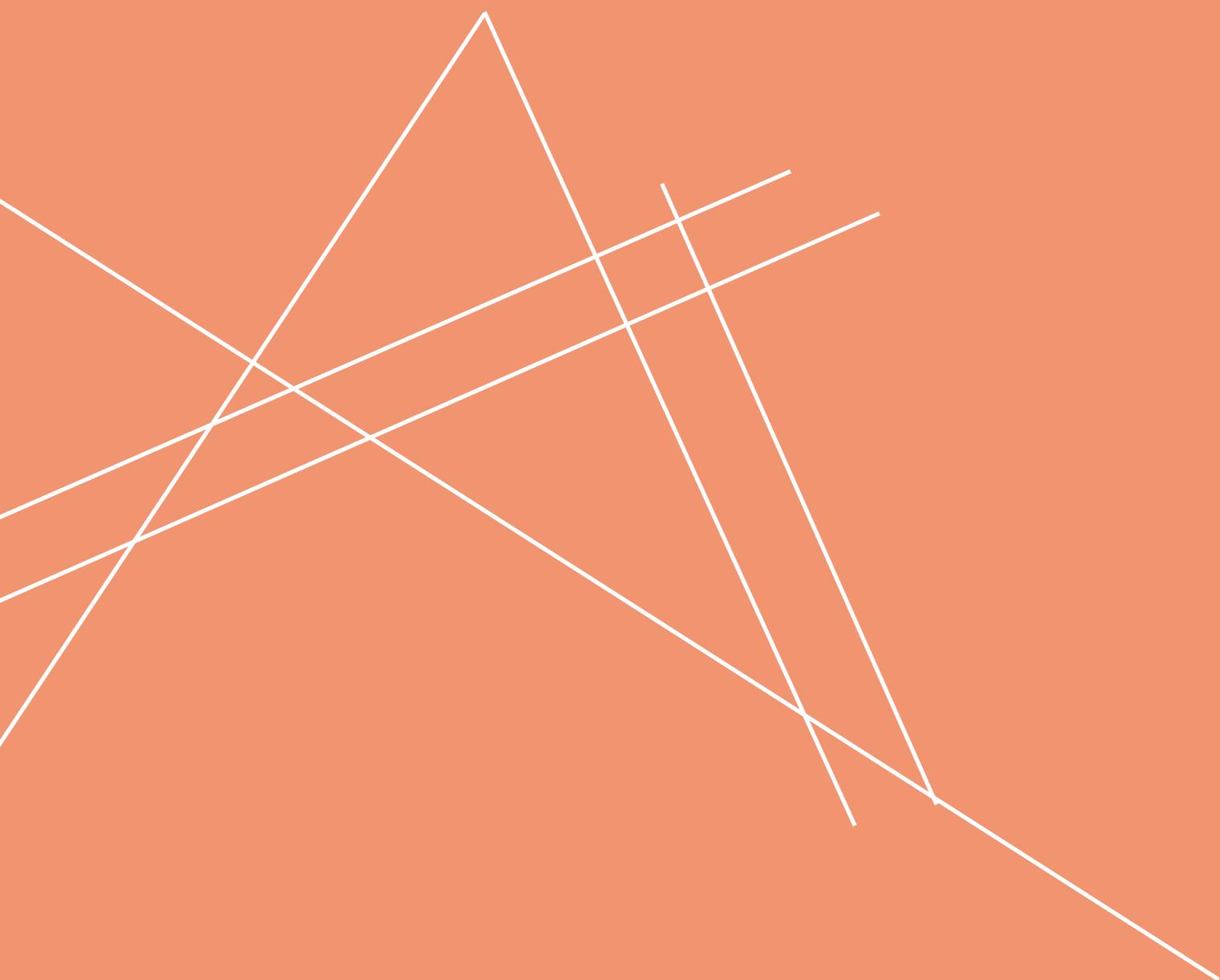
- ABDALA JUNIOR, Benjamin (1981), *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. S. Paulo: Ática
- BEACH, Joseph Warren (1960). *American Fiction 1920-1940*. New York: Russell and Russell
- BENJAMIN, Walter (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin
- BOOTH, Wayne C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais (1975). «Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira», *Colóquio Letras*, 26, julho, 54-66
- COELHO, Eduardo Prado (1977). «Recensão crítica a 'Trabalho Poético', de Carlos de Oliveira», *Colóquio Letras*, 37, maio, 78-79
- DOS PASSOS, John (1916), "Against American Literature". *New Republic* 7: 14th of October, 269-71
- _____ (1922). *Rosinante to the Road Again*. New York: George H. Doran Co.
- _____ (1932), *Three Soldiers*. New York: The Modern Library
- _____ (1934), "The World We Live In", *New Republic* 79, 16th of May, 25
- _____ (1956). *The Theme Is Freedom*. New York: Dodd Mead and Company, 42
- _____ (1958). *The 42nd Parallel*. Boston: A Mariner Book [1930]
- _____ (1969), *One Man's Initiation-1917: The Authorized Edition*. Ithaca, New York: Cornell University Press
- ECO, Umberto (1962). *Opera aperta*. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano: Bompiani, Milano
- ESTEVES, José Manuel da Costa (2000), «Casa na Duna de Carlos de Oliveira: os olhos incendiados de Mariano Paulo ou a impossibilidade de compreensão da história», *Revue Les Langues Néo-Latines, Journée de réflexion sur les auteurs des programmes des Concours d'Ágrégation et du Capes de portugais, supplément au n° 315*, Paris
- FEATHERSTONE, Mike (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*: London: Sage Publications
- FERREIRA, Moisés David S. G. (2008). "Micropaisagem, 'microrigor': em torno da poética de Carlos de Oliveira". *Nau Literária - revista eletrônica de crítica e teoria de literatura*. Porto Alegre, v. 4, n. 1, jan./jun.
- FROHOCK, William (1950). *The Novel of Violence in America, 1920-1950*. Dallas: Southern Methodist University Press, Dallas
- GUSMÃO, Manuel (1981). *A Poesia de Carlos de Oliveira, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária*. Lisboa: Seara Nova
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge
- JAMESON, Fredric (1974). *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- _____ (1988). *The Ideologies of Theory: The Syntax of History*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- LUBBOCK, Percy (1947). *The Craft of Fiction*. New York: P. Smith
- OLIVEIRA, Carlos de (1973). *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Seara Nova
- _____ (1976). *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa
- _____ (1997). *Obras*. Lisboa: Editorial Caminho
- PASCHOALIN, Maria Aparecida (1982), *História social da literatura portuguesa*. S. Paulo: Ática
- PEDROSA, Célia (2005). "Poesia Contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)", in: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Orgs.), *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras
- RICOEUR, Paul (1982). "Imagination et métaphore", *Revue Psychologie Médicale*. Paris
- REISING, Russell (1986). *The Unusable Past*. New York and London: Methuen
- SANTOS, Boaventura de Souza (2013). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Coimbra: Almedina, Coimbra
- USPENSKY, Boris (1973). *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press
- VIÇOSO, Vítor (2005). "O Halo e o Espelho em Carlos de Oliveira", *Boca do Inferno, Cascais, Maio*

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

AURORAS ESTÉTICAS



AURORAS ESTÉTICAS

Only Lovers Left Alive ou o regresso do(s) fantasma(s)

MÁRIO AVELAR¹

Peço ao leitor a indulgência de acolher estas palavras não como uma abordagem sistemática de um objecto mas antes como uma certa deambulação em torno de tópicos, estratégias de representação, atmosferas que ele me motivou; deambulação essa que é algum modo norteada pelo ensaio de Fernando Guerreiro, intitulado Teoria do Fantasma.

Começo por um lugar inesperado, porventura insólito, as páginas iniciais de *Nadja*, de André Breton, onde vejo insinuados aqueles que podem ser alguns instrumentos necessários para a compreensão da melancolia que percorre *Only Lovers Left Alive*. Antes de os enunciar e, por fim, sistematizar, ouçamos aquilo que nos confia o narrador:

La représentation que j'ai du 'fantôme' avec ce qu'il offre de conventionnel aussi bien dans son aspect que dans son aveugle soumission à certaines contingences d'heure et de lieu, vaut, avant tout, pour moi, comme image finie d'un tourment qui peut être éternel. Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas... (BRETON, 1964: 10)

Eis, então, os instrumentos que referi: a representação como algo que se veicula numa experiência pessoal – “La représentation que j'ai”, e que decorre de circunstâncias de espaço e de tempo; a ligação do fantasma à experiência do tormento; a eternidade como instrumento deste; a noção de uma certa circularidade, de um eterno retorno – “revenir sur mes pas”, que se inscreve naquela vivência de uma eternidade. Todos estes elementos convergem na melancolia.

Poder-se-á colocar uma (legítima) dúvida epistemológica: por que razão evocar o fantasma num “filme de vampiros”? O que nos conduz a outra questão/dúvida: sobrepor-se-ão estas duas identidades?

A resposta para este dilema foi por mim encontrada no ensaio acima mencionado Teoria do Fantasma, de Fernando Guerreiro: “O fantasma, como o vampiro, está em toda a parte porque o fantasma, como o vampiro, à partida, já se encontra em nós.” (GUERREIRO, 2011: 24) Simples, portanto. Mas de que modo essa constatação se aplica ao solo criativo quando na etimologia da criação (“creare, ‘criar, engendrar, procriar, produzir’” [MACHADO, 2003: 251]) se indicia um instante original?

Se seguirmos e subscrevermos o argumento do autor de Teoria do Fantasma, esta instância/instante original será uma falácia, pois “[a] Literatura também pode ser descrita como um caso de vampirismo em que os corpos se vão substituindo uns aos outros no grande cemitério da História do mundo.” (GUERREIRO, 2011: 24) Porque não aceitar, então, que o cinema, e consequentemente o objecto em causa, participa desta inevitável substituição? Porque não mesmo aceitar que a interdisciplinaridade não pode a ela escapar?

Veja-se, aliás, como o próprio Jim Jarmusch admite o vampirismo do seu objecto na incontornável instância que é a nomeação. Segundo ele, os nomes dos protagonistas, Adam e Eve, radicam directamente, não nas personagens bíblicas, o

¹ Professor universitário. Ensaista

que poderia verosimilmente ser explicado pela sua ancestralidade, mas sim na vampirização irónica que Mark Twain fez do texto bíblico na sua obra seminal *The Diaries of Adam and Eve*:

That's why I named them Adam and Eve, not the direct Biblical thing, but via Mark Twain. That book is very funny, beautiful and kind of slight. It's just diary entries of Adam and Eve's vastly different perceptions of the world, via the fact that she's female and he's male. It's a hilarious book and it really inspired me to want to make a film with two characters named Adam and Eve that sort of represented on some level the sun and the moon, but certainly very different perceptions of things.

So that was a big inspiration. It's not even referred to in the film, the book. But it's very important for me as a background for this. (JARMUSCH, 2013)

Somos, deste modo, confrontados com a ideia da (re)escrita como fantasma, assombração, a qual, por seu turno, será indiciada no palimpsesto; um palimpsesto, porém, que não se confina a uma releitura irónica dessa nossa narrativa fundadora. Com efeito, por um lado, o palimpsesto inscreve as personagens em dois horizontes/percepções opostos, atribuindo-lhes uma identidade própria que se reflecte nas entradas do Diário e nas consequentes percepções distintas que cada uma tem do real e do Outro. Por outro lado, a releitura irónica prevalece quando outros instantes do cânone ocidental são convocados – ainda a nomeação: Adam, nas suas visitas ao hospital para adquirir alimento – Tipo O, usa uma identificação que nos esclarece ser ele, não o, mas, pelo menos, um Doutor Fausto; por seu turno, Eve, ao dar o nome para a companhia de aviação, diz chamar-se Daisy Buchanan – e todavia quão longe estamos da futilidade dessa heroína trágica (se assim a podemos designar...) de *The Great Gatsby*; ainda nesse instante, Adam adquire o nome do protagonista joyceano de *A Portrait of the Artist* e de uma personagem dessa epopeia modernista que é *Ulysses*: Stephen Dedalus.

Cada nome é, afinal, um signo mais que perturba a fluidez da narrativa ao introduzir entropia no discurso, isto é, usurpação da alteridade (o

corpo vampirizado) e instrumento de fuga face àquela fluidez.

A narrativa, o contar das histórias, emergirá, também, como instância da identidade que dá corpo (justifica) ao objecto: “A lógica terminal do discurso do Vampiro actualiza o fantasma terminal da cena do literário. O cenário de Terror, afinal, das *Mil e Uma Noites*: aí, a função da fábula é a de adiar/diferir a morte...” (GUERREIRO, 2011: 24) Não por acaso, o café, em Tânger, onde Eve vai ao encontro de um velho conhecido, dá pelo nome de... *Mil e Uma Noites*. Importa referir que esta designação não se confina a uma mera alusão irónica. Como assinala Fernando Guerreiro no passo citado, a função da fábula é a de adiar/diferir a morte. Ora, ao transpor a porta do bar, Eva difere a morte ao mesmo tempo que vai ao encontro da exposição de um simulacro - aquele que, para nós, é literalmente um fantasma, Christopher Marlowe, autor de *Doctor Faustus*. Emergindo do mundo dos mortos, ele revela-se na sua dupla afinidade identitária com os protagonistas: criador, por um lado, e, providenciador do alimento, sangue, que com eles partilha, por outro. E, assim, reitera uma identidade – “o que o move [o Vampiro] – seu vício, dependência, habituação – é essa vontade, forma de materialidade que se encarna, fusalmente, no sangue que (es)corre – em cada profanação, dentada – nesse corpo único formado por ele e pela vítima” (26), e ajuda a diferir a morte.

Mais adiante regressarei a Marlowe e ao simulacro que a ele se associa. Para já importa recordar que ele é um dos cinquenta e sete rostos da galeria existente nos aposentos de Adam. Galeria de personagens/fantasmas que emergem do tempo – *rêvenants*, e também de heróis. “*Rêvenant*: o que vem dos sonhos. Repetição diurna de uma experiência onírica, todo o fantasma é isso.” (23) Embora Adam afirme não ter heróis, nestes rostos/espectros, imersos numa penumbra – trevas - eventualmente devedora de Caravaggio, é uma teia de afinidades que se indicia; afinidades estéticas e éticas que não se confinam, porém, à intriga. Veja-se, por exemplo, a presença do

realizador Robby Müller, de Iggy Pop ou de Tom Waits com quem Jim Jarmusch trabalhou, ou a de William Blake que emprestou o nome à personagem de Johnny Depp em *Dead Man*. *Rêvenants* intertextuais, dir-se-á.

Outros eleitos/fantasmas emergem nos Livros de Eve; ainda a afinidade. De Beckett a David Foster Wallace, de Cervantes a Mishima, de Júlio Verne a Ariosto, Eve assimila fisicamente a palavra – a importância do toque/tacto – em gestos que denunciam o êxtase que sente no encontro literal e sensual com o texto. Nestes gestos evidencia-se a vitalidade solar (ironia, claro) que a distingue do lado negro, melancólico, suicida mesmo, de Adam.

Os *rêvenants* de Adam não se confinam, porém, à galeria. Exemplo significativo desses fantasmas com quem convive, serão as guitarras, também elas emergindo do tempo e trazendo à memória outros tempos, como o concerto onde ele viu Eddie Cochran tocar uma delas... No Youtube, corrige, face à perplexidade de Ian.

Personagens e objectos designam, assim, duas dimensões centrais desta fábula, a tensão, amiúde irónica, entre Ser e Parecer, e a circularidade de um tempo que insiste num constante regresso de representações outrora existentes. A própria linguagem se inscreve nesta última dimensão. Veja-se o arcaísmo de linguagem no encontro entre Eve e Adam em Detroit – cidade/espectro - quando ela o saúda: “My liege and lord.” Tudo acompanhado de um gesto, de um estender e acolher da mão, que é também ele *rêvenant* de códigos sociais tardo medievos. Afinal, nem tudo o que parece, é. Os planos iniciais do filme evidenciam essa circularidade, ou, pelo menos, esse eterno retorno, quando, em picado, as personagens são reveladas num movimento circular que reproduz o do disco de vinil. A par de outros signos dessa circularidade – os gravadores caídos em desuso – que povoam os aposentos de Adam, deste modo se esclarece ser ele um reverso low tech da sua amante, high tech, devidamente identificada pelo signo da modernidade, Apple.

Simultaneamente, é a centralidade da música nesta narrativa que se anuncia. Mas antes de avançarmos para esta dimensão, importa meditar um pouco mais sobre a complexidade do tempo aqui em causa. Regresso a Fernando Guerreiro. Escreve ele que: “[t]odo o conhecimento dos sonhos é retrospectivo... Não há experiência de dentro do sonho – a existir, ela implicaria a parentetização ... ou a suspensão da vida.” (22-23) Coloca-se, assim, a questão de saber se o conhecimento, isto é, a leitura dos sonhos, de Marlowe, primeiro, e depois de Adam, onde Ava, a irmã que é uma presença ominosa, se revela, se inscreverá no domínio da profecia, ou se flui num percurso paralelo ao da vida de vigília? Uma questão em aberto.

Regressando à centralidade da música. Não é esta uma música qualquer, esclareça-se. À semelhança do seu parceiro primordial que nomeou os animais, também Adam nomeia os signos que lhe são oferecidos, não hesitando até em alterar-lhes o género. Deste modo, a guitarra receberá o nome do compositor seiscentista William Lawes, o qual, lembra Adam, se teria dedicado à composição de música fúnebre. Eis que um novo *rêvenant* é enunciado, ao mesmo tempo que se indicia, e enfatiza mesmo, um tópico, o da celebração, meditação estética sobre a morte. Algo que mais adiante será confirmado na presença de Eve: a música de Adam tem uma dimensão cada vez mais fúnebre; de novo a melancolia.

Também Detroit, signo da indústria automóvel – Motor Town – e da indústria musical – a editora Motown, participa da dimensão fantasmática do espaço, agora eleito à categoria de ruína. Ruína não significa, contudo, termo, fim, morte, pois, como recorda María Zambrano, “[a]s ruínas são o que há de mais vivo da história, pois só vive historicamente aquilo que sobreviveu à sua destruição, o que ficou em ruínas. E assim, as ruínas dar-nos-ão o ponto de identidade entre o viver pessoal – entre a história pessoal – e a história.” (ZAMBRANO, 1995: 217) Outrora apogeu de uma indústria – automóvel -, eleita por Joel Garreau em *The Nine Nations of North America* capital de todo um espaço – “Foundry”

- que se estende ao Canadá (GARREAU, 1981: 49-97), esta é hoje a cidade fantasma, cidade espectral, signo da ambiguidade entre Ser e Parecer. Deste modo, de acordo com o optimismo de Eve, “há-de renascer.”

Detroit constitui, no entanto, um negativo, contraponto formal do outro espaço que inicialmente acolheu Eve e que, no final, acolherá o casal, Tânger, com os seus ocre, luminosos mesmo quando a noite impera.

Tânger é, além disso, o espaço de revelação do sentido. Regressamos a Marlowe e ao simulacro, à linha que separa o Parecer do Ser. Começamos, porém, por convocar alguns versos de, “The Dead”, um soneto do poeta transcendentalista americano contemporâneo de Whitman e Emerson, Jones Very. Reproduzo alguns versos significativos para a compreensão do meu argumento: “I see them crowd on crowd they walk the earth/ Dry, leafless trees no Autumn wind laid bare” (GRAY, 1973: 63). Esta imagem de uma multidão que, no seu deambular, se assemelha a um conjunto de mortos-vivos, é confirmada nos versos finais: “And in their show of life more dead they live / Than those that to the earth with many tears they give.” (idem) Jones Very antecipa, afinal, os famosos versos da primeira parte de *The Waste Land*:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
(ELIOT, 1980: 53)

Ao olharmos para esta multidão, de imediato nos vem à memória aqueles planos de *Metropolis* onde Fritz Lang exhibe as multidões arrastando-se mecanicamente. Tal como em Jones Very ou em Eliot, devido à ausência de humanidade, os vivos são, afinal, mortos-vivos, *walking dead*. Ou, como Adam assinala ao apontar a destruição

ecológica pela qual serão responsáveis, isto é, devido à ausência de ética, serão zombies. Com efeito, aquilo que parece, não é. A fábula pressupõe, portanto, que o simulacro impera naquele quotidiano.

A revelação do derradeiro e supremo simulacro neste jogo entre Ser e Parecer, entre aquilo que tomamos como adquirido e a sua verdadeira essência, deve-se a Eve quando indiciara ser Marlowe o autor da obra que até nós chegou sob a tutela canónica de Shakespeare. Afinal, também este será um... zombie... como nós. Assim se destrói a derradeira segurança, a do cânone.

Se Eve tem razão, confirmar-se-á a justeza das palavras de Fernando Guerreiro: “... de facto, somos reposições, fantasmas projectados sobre nós pelo jogo de sombras...” (GUERREIRO; 2011: 25-26)

BIBLIOGRAFIA

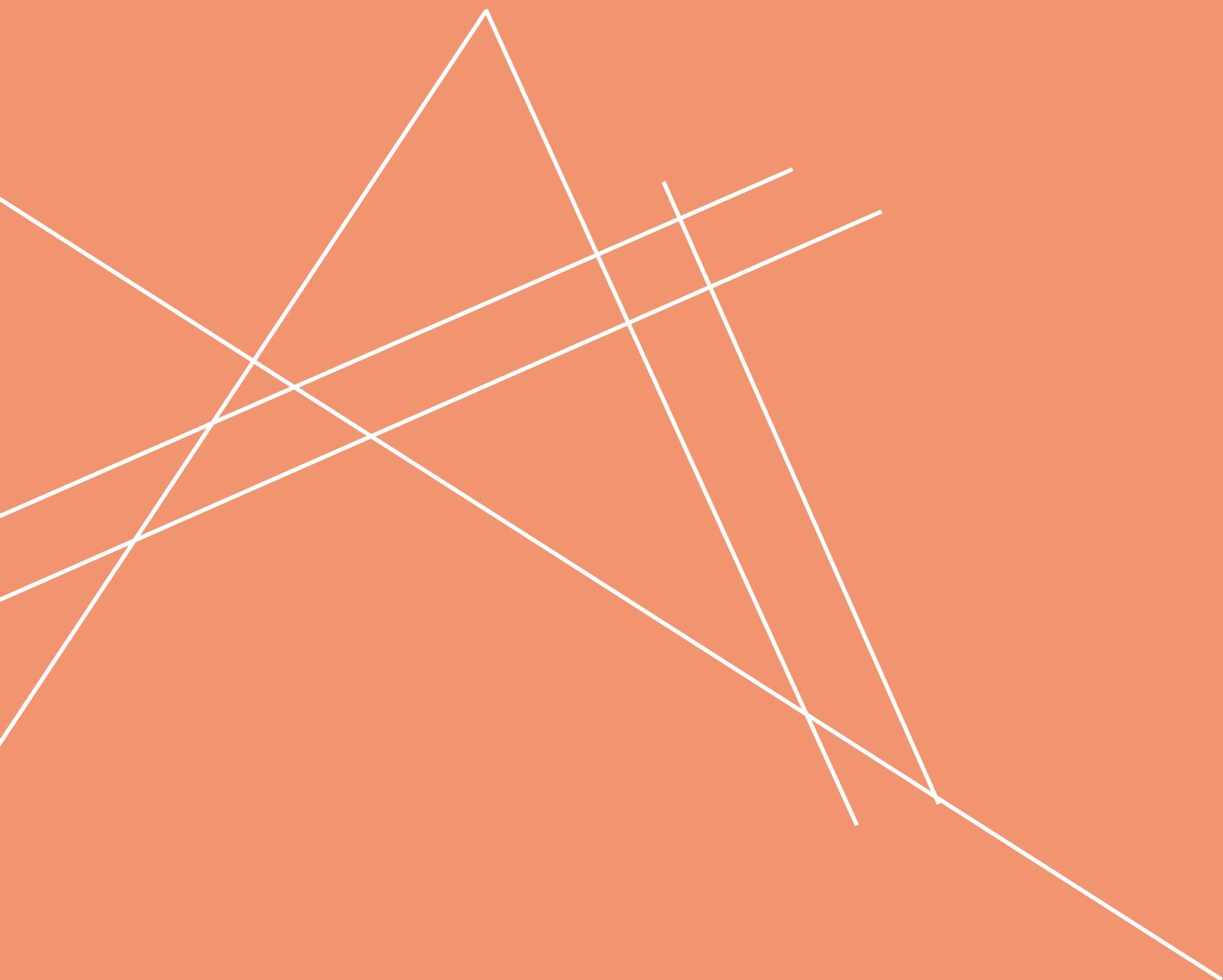
- BRETON, André (1964). *Nadja*. Paris: Gallimard.
- ELIOT, T. S. (1980). *Selected Poems*. London: Faber.
- GARREAU, Joel (1981). *The Nine Nations of North America*. New York: Avon Books.
- GRAY, Richard ed. (1973). *American Verse of the Nineteenth Century*. Dent: Rowan and Littlefield.
- GUERREIRO, Fernando (2011). *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
- JARMUSCH, Jim (2013). "Interview: Jim Jarmusch Talks The Vampiric Charms Of 'Only Lovers Left Alive' & Proposing To Muse Tilda Swinton"
<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview-jim-jarmusch-talks-the-vampiric-charms-of-only-lovers-left-alive-proposing-to-muse-tilda-swinton-20140409>, acedido a 17 de Junho de 2014.
- MACHADO, José Pedro (2003). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Volume II. Lisboa: Livros Horizonte.
- TWAIN, Mark (2009). *The Diaries of Adam and Eve*. London: Oneworld Classics.
- ZAMBRANO, Maria (1995). *O Homem e o Divino*, Lisboa: Relógio D'Água.

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

ABSTRACTS RESUMOS



ABSTRACTS RESUMOS

ANA MARQUES

PROGRAMABILIDADE E CRIAÇÃO

O conceito de programa, explorado em termos teóricos e práticos na obra de Ana Hatherly, permite reflectir acerca dos mecanismos criativos que regem a produção artística. Mais do que desocultar o que não se pode ver, interessa-nos, aqui, sublinhar a importância da exploração sistemática de procedimentos no acto criativo, contrariando noções de inspiração, herdadas do Romantismo, e favorecendo uma perspectiva meta-crítica e auto-referencial sobre a experimentação poética.

BRUNO MINISTRO

POEMA-ENSAIO COM VARIAÇÕES DE A A H E ALGUMAS RASURAS, NEGAÇÕES E SILÊNCIOS PELO MEIO

O surgimento e expansão, em décadas recentes, da denominada escrita ou poesia conceptual norte-americana tem esquecido recorrentemente as experiências poéticas que a antecedem. Não raras vezes, os seus autores e teorizadores estabelecem pontos de contacto com as artes plásticas, performativas e literárias, sem nunca sair, contudo, de uma esfera de referências anglófona e raramente se descolando do seu passado imediato. O texto que a seguir se apresenta toma como tema a rasura na obra de Ana Hatherly, e como estrutura

uma série de variações pela rasura. Este texto convoca e incorpora o conceito de poema-ensaio tal como definido e praticado por Ana Hatherly em vários dos seus textos.

DIOGO MARQUES

ANAMUSA: UMA CALCULADORA DE (IM)PROBABILIDADES

Partindo da ideia de disrupção aplicada ao conceito de programa por Ana Hatherly, este ensaio propõe-se uma reflexão sobre o dualismo programabilidade e criação em algumas das suas obras mais significativas. Com base em textos de E. M. de Melo e Castro e Ana Marques Gastão, nele exploram-se, ainda, aspectos relacionados com as dimensões hermética e cabalística que, também, caracterizam o universo hatherliano.

RITA NOVAS MIRANDA

MÃOS OBLÍQUAS: DA MÃO E DA ESCRITA EM ANA HATHERLY

A expressão mão inteligente tornou-se uma das expressões-chave quando falamos sobre a obra de Ana Hatherly, e podemos mesmo dizer que se transformou numa espécie de subtítulo desta obra que se situa no cruzamento mesmo das artes. Hatherly afirma mesmo que a mão inteligente se converteu numa espécie de etiqueta, mas parece que, mais do que uma fórmula, é a formulação

mais justa que a autora encontrou para se referir aos seus gestos artísticos. É pela repetição que a mão se torna inteligente, que se liberta da rigidez do gesto que executa. Seria, no fundo, uma aprendizagem quase musical, como se da repetição de uma pauta se chegasse a uma obra outra que nunca poderia coincidir com a pauta escrita. E é nesse sentido que pratica a escrita como um ofício, e que através da prática se liberta do que na repetição pode condicionar, levar para o mesmo, para, pelo contrário, diferir, que é o mesmo que dizer criar. Pela repetição dos gestos, a escrita abandona o domínio da estrita racionalidade (simbolizada pela cabeça), e é como se a inteligência se encontrasse aí, numa espécie de superação da mão em relação à cabeça. É esse um dos gestos experimentais mais importantes que atravessa toda a obra de Hatherly.

TERESA PROJECTO A PALAVRA ABERTA

O presente texto foi tecido a partir das notas que me guiaram, ao tentar esboçar uma relação intuída entre a prática musical de Ana Hatherly e a sua investigação em torno da escrita e da palavra. Para essa apresentação, procedi a um levantamento dos manuscritos de música que se encontram no espólio desta artista, na reserva da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. Mais do que um levantamento formal ou uma relação directa entre estes documentos e a sua prática artística posterior, procurei dar forma a uma intuição: a de que a música expõe uma certa relação com a palavra — e com a língua —, exposição essa que encontramos nalguns dos exercícios de escrita e desenho de Ana Hatherly, como no seio daquilo a foi chamado

poesia concreta. Visto esta ser uma relação fundamentalmente temporal, podemos, neste laço, aproximar vários interesses e áreas de investigação desta artista.

ANA PAULA MENINO AVELAR ANTÓNIO BORGES COELHO OU DIÁLOGOS SOBRE A ESCRITA DE UMA HISTÓRIA

É nas interrogações de um tempo longo e na reflexão em torno da escrita da História que deverá ser lida a obra de um historiador que ama a palavra: António Borges Coelho. Neste deambular pela sua obra não pode deixar de estar presente, o perfil cívico do Homem e a memória de um eterno Professor que, pela paixão do seu ofício, conosco constantemente dialoga. A sua História de Portugal consubstancia-se como corolário de um percurso de vida, onde o investigador determina a acção do sujeito como fazedor da História. Na sua escrita entretece-se a constante interrogação sobre a sua prática historiográfica, onde o fascínio por Gotfried Wilhelm Leibniz domina. Para Borges Coelho importa atender às causas e contradições que subjazem ao devir histórico, consciente que, como Marx e subseqüentes correntes historiográficas defenderam, é condição necessária para a formulação ou sucesso das condições subjectivas que tenham amadurecido as condições objectivas.

CATARINA ALFARO

DA IMAGINAÇÃO PARA A CHAPA

Integrada na multifacetada prática artística de Paula Rego, na qual o exercício do desenho funciona desde sempre como matriz e energia transfiguradora, a opção pela técnica da gravura sempre foi uma constante para a artista. Detentora de uma consciência plena das possibilidades exploratórias da técnica da gravura — do grau de intimidade que a sua escala permite na tradução literal do pensamento através da incisão a ponta-seca numa chapa de metal —, Paula Rego encontra na gravura um caminho de continuidade que lhe permite recuperar a ligação ao processo automático que é para si, e desde a infância, a prática do desenho, interrompido, até certo ponto, no início dos anos 1990. Mesmo dando-se o caso de utilizar a gravura para desenvolver temas já tratados nas suas pinturas, nunca o faz com o propósito de as reproduzir; em vez disso, utiliza esta técnica para visitar um tema ou para acrescentar um ponto de vista diferente, num outro contexto, e sempre através de uma nova reflexão.

SALVATO TELES DE MENEZES

JOHN DOS PASSOS E CARLOS DE OLIVEIRA:
UMA NOVA ARTE DO ROMANCE

Tal como Dos Passos encontrou novas maneiras de retratar a complexa realidade dos EUA, Carlos de Oliveira, que nunca sentiu a necessidade de ser excessivamente fiel a um cânone supostamente neo-realista, se destacou por ter encontrado uma maneira altamente refinada de representação literária da realidade pequeno-burguesa do quotidiano provincial português, usando o artifício de assumir diferentes formas artísticas (pintura, fotografia e desenho) que

correspondem a diferentes pontos de vista de diferentes agentes da narração em diferentes estágios da vida. Outro aspecto que aproxima Carlos de Oliveira de Dos Passos é o interesse pelo cinema como arte de representação do espaço no tempo: em várias obras de cada um deles o recurso às técnicas cinematográficas está presente, sendo possível detectar facilmente a continuidade da cena, fotos panorâmicas, close-ups, iluminação e montagem.

MÁRIO AVELAR

ONLY LOVERS LEFT ALIVE

OU O REGRESSO DO (S) FANTASMA (S)

Personagens e objectos designam neste filme duas dimensões centrais da fábula, a tensão, amiúde irónica, entre Ser e Parecer, e a circularidade de um tempo que insiste num constante regresso de representações outrora existentes. A própria linguagem se inscreve nesta última dimensão – o arcaísmo de linguagem no encontro entre Eve e Adam em Detroit – cidade/espectro - quando ela o saúda: “My liege and lord.” Tudo acompanhado de um gesto, de um estender e acolher da mão, que é também ele rênant de códigos sociais tardo medievos. Afinal, nem tudo o que parece, é. Os planos iniciais do filme evidenciam essa circularidade, ou, pelo menos, esse eterno retorno quando as personagens são reveladas num movimento circular que reproduz o do disco de vinil. A par de outros signos dessa circularidade – os gravadores caídos em desuso – que povoam os aposentos de Adam, deste modo se esclarece ser ele um reverso low tech da sua amante, high tech, devidamente identificada pelo signo da modernidade, Apple.

Abstracts

ANA MARQUES

PROGRAMMABILITY AND CREATION

The concept of a program, explored in theoretical and practical terms in Ana Hatherly's work, allows us to reflect on the creative mechanisms that presides artistic production. More than unveiling what cannot be seen, we are interested here to underline the importance of systematic exploration of procedures in the creative act, contradicting notions of inspiration, inherited from Romanticism, and favoring a meta-critical and self-referential perspective on poetic experimentation.

BRUNO MINISTRO

ESSAY POEM WITH VARIATIONS
FROM A TO H
AND SOME ERASURES, NEGATIONS
AND SILENCES IN BETWEEN

The emergence and expansion, in recent decades, of the so-called American conceptual writing or poetry has repeatedly forgotten the poetic experiences that precede it. Not infrequently, its authors and theorists establish points of contact with the visual, performing and literary arts, without ever leaving, however, a sphere of Anglophone references and rarely detaching themselves from their immediate past. The following text takes as its theme the erasure in Ana Hatherly's work, and as a structure a series of variations by erasure. This text summons and incorporates the concept of poem-essay as defined and practiced by Ana Hatherly in several of her texts.

DIOGO MARQUES - ANAMUSA:

UMA CALCULADORA DE (IM)PROBABILIDADES

Starting from the idea of disruption applied to Ana Hatherly's concept of program, this essay proposes a reflection on the dualism of programmability and creation in some of her most significant works. Based on texts by E. M. de Melo e Castro and Ana Marques Gastão, it also explores aspects related to the hermetic and cabalistic dimensions that also characterize the Hatherlian universe.

RITA NOVAS MIRANDA -

OBLIQUE HANDS: HAND AND WRITING
IN ANA HATHERLY

The expression «intelligent hand» became one of the key expressions when we talk about the work of Ana Hatherly, and it has become a kind of subtitle of this work that is located at the very intersection of the arts. Hatherly even claims that the "smart hand" has become a kind of etiquette, but it seems that, more than a formula, it is the fairest formulation that the author found to refer to her artistic gestures. It is through repetition that the hand becomes intelligent, which frees itself from the rigidity of the gesture it performs. Basically, it would be an almost musical learning, as if the repetition of a staff would lead to another work that could never match the written staff. And it is in this sense that he practices writing as a craft, and that through practice he frees himself from what repetition can condition, lead to the same, to the contrary, differ, which is the same as saying create. By repeating the gestures, writing abandons the domain of strict rationality (symbolized by the head), and it is as if intelligence lies there, in a kind of overcoming of the hand in relation to the head. This is one

of the most important experimental gestures that runs through Hatherly's work.

TERESA PROJECTO
"THE OPEN WORD"

This text was woven from the notes that guided me, when trying to sketch an intuited relationship between Ana Hatherly's musical practice and her research on writing and words. For this presentation, I carried out a survey of the music manuscripts from this artist's estate, in the National Library of Portugal, in Lisbon. More than a formal survey or a direct relationship between these documents and their later artistic practice, I tried to give shape to an intuition: that music exposes a certain relationship with the word - and with language - that we find in some of Ana Hatherly's writing and drawing exercises, as in "concrete poetry". Since this is a basically temporal relationship, we can bring together several interests and research areas from this artist.

ANA PAULA MENINO AVELAR
ANTÓNIO BORGES COELHO

OR THE DIALOGUES ABOUT HISTORY WRITING

It is in the questioning of a long timeline and in the reflection on the writing of History that the work of a historian who loves the word should be read: António Borges Coelho. In this wandering around his work, the civic profile of Man and the memory of an everlasting Teacher who, through the passion of his job, keeps on dialoguing with us, cannot fail to be present. His History of Portugal is a corollary of a life path, where the researcher determines the subject's action as the maker of History. In his writing, the ongoing

questioning of his historiographical practice is interwoven; there the fascination with Gotfried Wilhelm Leibniz dominates. For Borges Coelho, it is important to attend to the causes and contradictions that underlie historical becoming, aware as he is that, as Marx and subsequent historiographical currents defended, it is a necessary condition for the formulation or success of subjective conditions that have matured objective conditions.

CATARINA ALFARO
FROM THE IMAGINATION
INTO THE ENGRAVING

Forming part of Paula Rego's multifaceted artistic practice, in which drawing always functions as a matrix and transfiguring energy, engraving is a constant feature of the artist's work. She found in engraving a path of continuity that enabled her to recover the link to that automatic process that the practice of drawing is, for her, and has been since her childhood, a process that, to a certain extent, she interrupted in the early 1990s. She is fully aware of the exploratory possibilities of the technique of engraving — of the degree of intimacy that its scale permits in the literal translation of her thoughts through the incision made by the needle on a metal plate, where she directly draws what will later be reproduced in a mirrored form by being printed on paper. Even allowing for the fact that she uses engraving to develop the themes of her paintings, Paula Rego never does so with the aim of reproducing them; instead, she uses this technique to revisit a theme or to add a different point of view, in another context, and always by way of a new reflection.

SALVATO TELLES DE MENEZES

JOHN DOS PASSOS AND CARLOS DE OLIVEIRA:
A NEW ART OF THE NOVEL

Just as Dos Passos found new ways of depicting the composite reality of the USA, Carlos de Oliveira, who never felt the need to be excessively faithful to a supposedly neo-realist canon, stood out for having found a highly refined manner of literary representation of the petit-bourgeois reality of Portuguese provincial daily life, using the artifice of taking different artistic forms (painting, photography and drawing) which correspond to different points of view of different agents of narration in different stages of life. Another aspect that makes Carlos de Oliveira close to Dos Passos is their interest for the cinema as an art of representation of space in time: in several works by each of them the recourse to cinema techniques is present, and one can easily detect scene continuity, panoramic shots, close-ups, lighting and editing.

least, this eternal return when the characters are revealed in a circular movement that reproduces that of the vinyl record. Along with other signs of this circularity - the signs fallen out of use that fill Adam's room: a low tech reverse of Eve's high tech, duly identified by the sign of modernity, Apple.

MÁRIO AVELAR

ONLY LOVERS LEFT ALIVE
OR THE RETURN OF THE GHOST(S)

Both characters and objects enounce in this film two central dimensions of the fable, the often ironic tension between Being and Essence, and the circularity of a time that insists on a constant return of formerly existing representations. Language itself is inscribed in this last dimension - the archaism of language in the meeting between Eve and Adam in Detroit - city / spectrum - when she greets him: "My liege and lord," while her gesture becomes an extension and a reminder of late medieval social codes. After all, not everything is what it seems be. The initial plans of the film show this circularity, or, at

REVISTA

Nº2 /2019

CASCAIS INTERARTES
CROSSROAD OF THE ARTS

COLABORARAM NESTE NÚMERO THIS NUMBER CONTRIBUTORS

Ana Marques é doutorada em Materialidades da Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Tem desenvolvido a sua investigação nas áreas da Teoria da Literatura e Estudos dos Media, com especial incidência nos efeitos da computação nas formas e práticas literárias.

Ana Paula Menino Avelar é docente universitária doutorada em História Moderna, e autora de vasta obra sobre Historiografia portuguesa, nomeadamente na sua relação com o Oriente. Actualmente membro da direcção da Academia de Marinha, prepara na Imprensa Nacional a edição crítica da obra de Fernão Lopes de Castanheda.

Bruno Ministro é bolseiro de doutoramento do Programa FCT em Materialidades da Literatura no Centro de Literatura Portuguesa e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É co-editor do Arquivo Digital da PO.EX (Universidade Fernando Pessoa,).

Catarina Alfaro é doutoranda em Museologia e Património, tendo colaborado com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian como investigadora. É autora do primeiro volume do *raisonné* – Fotobiografia de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918). Comissária da Exposição Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918): Ein pionier aus Portugal, é Coordenadora da Programação e Conservação da Casa das Histórias Paula Rego.

Diogo Marques é bolseiro de Investigação pela Universidade Fernando Pessoa. Concluiu em 2018 o Doutoramento no Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Universidade de Coimbra.

Howard R. Wolf é professor emérito da Universidade de Buffalo. Autor de vários livros, entre os quais se destacam o ensaio de viagens *Far-Away Places* e o romance *Broadway Serenade*, publicou no primeiro número da Revista Cascais Interartes o conto *Count no Man Happy*.

Mário Avelar é professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde dirige o departamento de Estudos Anglisticos e os programas de pós-graduação nesta área científica. Director-executivo da Cátedra Cascais Interartes, a sua obra ensaística mais recente intitula-se *Poesia e artes visuais – Confessionalismo e écfrase* (Imprensa Nacional).

Miguel Arruda tem obra reconhecida internacionalmente nos campos da arquitectura, escultura e design, tendo recebido em 2016 o prémio A'Design Awards. Como escultor destacam-se duas exposições individuais em 1966 e 1970, diversas exposições colectivas e a participação na 2ª e 3ª Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian, e no Museu de Arte Contemporânea e no Centro Cultural de Belém. Como designer desenvolve actualmente projectos em Itália, Portugal, Suíça e Bélgica.

Rita Novas Miranda é doutorada em Estudos Literários, Culturais e Interartes (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Bolseira da Cátedra Cascais Interartes, e autora de *Modos de Ver, Modos de Escrever – Da Imagem e da Escrita em Herberto Helder e em Jean-Luc Godard* (Edições Afrontamento), é leitora na Université Paris Nanterre.

Salvato Telles de Menezes é presidente da Fundação D. Luís I. Autor de ampla e diversificada actividade, seja como crítico seja como organizador de eventos, a nível da sétima arte, tem igualmente um significativo trabalho como tradutor. Entre a sua obra ensaística destacam-se *História da Narrativa Americana (século XIX)*, *Dez anos de cinema em Portugal (1974-1984)*, *O que é a Literatura e A Parede do Céu*.

Teresa Projecto é doutoranda em Belas-Artes (Pintura), na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde é investigadora colaboradora no Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Participou recentemente no workshop *The Mimetic Condition* (2019), no Instituto de Filosofia da Universidade Católica de Lovaina.

