

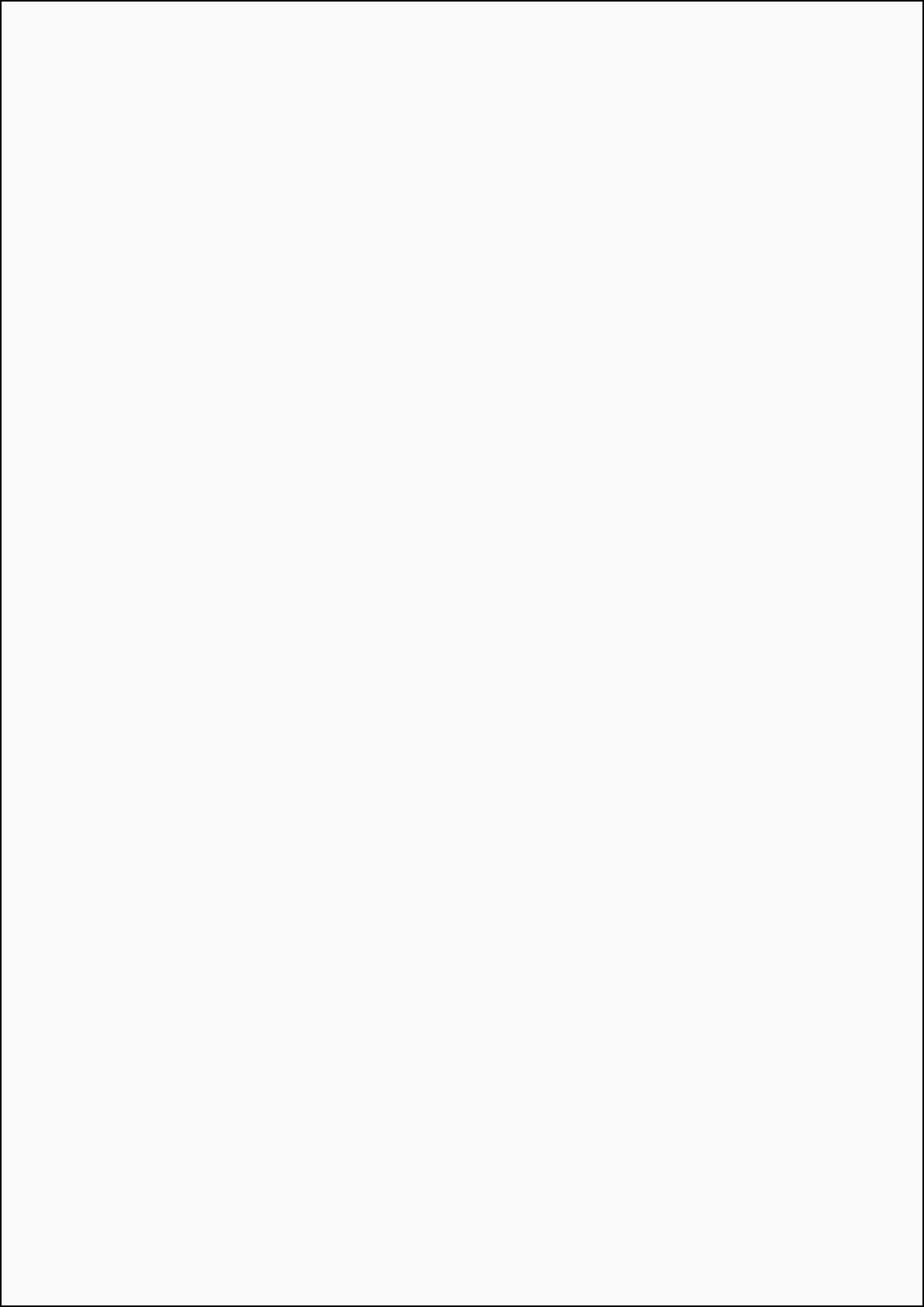
#2

EXPERIMENTAÇÕES
E DESLOCAMENTOS

PUBLICAÇÃO ANUAL

Nº DO REGISTO DA ERC > 126413
ISSN > 2183-4504

PERSONA



DIRETOR:

Mestre Marco Miranda

EDITORA CONVIDADA:

Eduarda Neves

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Prof.^a Doutora Anabela Oliveira, Prof. Doutor Costa
Valente, Prof. Mestre Jorge Palinhos,
Prof. Doutor José Manuel Couto, Doutor Luís Nogueira,
Prof.^a Doutora Marta Freitas e Prof. Doutor Melo Ferreira

REVISORES CIENTÍFICOS N.º 2:

Amarante Abramovici, Nayia Yiakoumaki, Nuno Rodrigues,
Jorge Louraço Figueira e Susana Caló

COMISSÃO EDITORIAL:

Mestre Marco Miranda, Mestre Isolino Sousa e
Encenador Roberto Merino

SECRETARIADO

Liliana Garcês

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO

Sofia Miranda

PROPRIETÁRIO / EDITOR:

CESAP - Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto, Cr.l
Rua do Infante D. Henrique, n.º 131, 4050-298 Porto
NIF/NIPC: 501 350 195

SEDE DE REDACÇÃO:

Departamento de Teatro e Cinema da ESAP
Largo de S. Domingos, n.º 80, 4050-545 Porto (Sala 1.º Mouzinho)
Contacto: Dep.teatroecinema@esap.pt

N.º DO REGISTO DA ERC

126413

ÍNDICE



EDITORIAL
| EDUARDA NEVES
> 5

ENTREVISTA
| KIRSTEN DEHLHOLM
> 8

CARBON INTO DIMOND
| JERINA HAJNO
> 19

CAVERNAS DA CONTEMPORANEIDADE: DESLOCAMENTOS
A PARTIR DO DISPOSITIVO PARIETAL
| SÍLVIA PINTO
> 29

THE EXILIC AESTHETIC: ARTICULATIONS
OF PATRIOTISM BY THE EXPATRIATE
| ANDREW GAYED
> 38

O ROSTO É UM MAPA: SELF-PERFORMANCE
DE JÜRGEN KLAUKE
| EDUARDA NEVES
> 56

PERFORMATIVIDADES DO EU E NOSTALGIA
DAS VANGUARDAS: LORCA AL VACÍO,
DO TEATRO DE CÁMARA CERVANTES
| CLÁUDIO CASTRO FILHO
> 65

“FEMALE” DE TÂNIA DINIS
PERFORMAR EM TOM ACADÊMICO PARADESMANTELAR
O ESPAÇO INSTITUCIONAL
| TALES FREY
> 78

A ESCOLA DO PORTO
UMA APRESENTAÇÃO
| NUNO MALHEIRO
> 83

O CHICO FININHO : A RUPTURA
| NUNO MALHEIRO
> 89

ODISSEUS : O REGRESSO
| NUNO MALHEIRO
> 107

BIENAL VIRTUAL
| SILVESTRE PESTANA E CELESTE CERQUEIRA
> 129



O nº 2 da Revista *Persona, Film, Theatre. Experiments and Displacements*, propõe-se equacionar algumas das relações críticas entre estes domínios, a partir do território da arte.

Enquanto plataformas conceptuais para vários campos disciplinares, tanto as práticas fílmicas como as práticas teatrais se afirmam como espaços de permeabilidade na cena artística contemporânea, assim contribuindo para a complexa e singular História dos modos de representar.

Desestabilizando a unicidade dos códigos e categorias outrora veneráveis, filme e teatro partilham o fluxo das formas e atravessam zonas de fronteira.

Dando continuidade à estrutura da publicação, (1) Entrevista, (2) Artigos, (3) Criação e graças às contribuições nacionais e internacionais aqui apresentadas, esperamos proporcionar aos leitores ferramentas para uma mobilizadora reflexão.

Eduarda Neves

NOTA BIOGRAFICA | EDUARDA NEVES

Licenciada em Filosofia pela Universidade do Porto e Doutorada em Filosofia com a tese *Sobre o auto-retrato. Fotografia e modos de subjectivação*. Publica e desenvolve investigação na área das Artes Visuais e Artes Performativas. Investigadora Responsável do Grupo de Investigação Arte e Estudos Críticos do CEEA (www.cea.pt). Editora convidada do nº 2 da Revista Persona –Filme, Teatro. Experimentações e Deslocamentos, 2014.É, actualmente, Presidente do Conselho Geral e Vice-Presidente do Conselho Científico da ESAP, (www.esap.pt) instituição da qual é docente desde 1987, leccionando nas áreas da Estética, Artes Visuais e Artes Performativas. Em 2014,concebeu e programou o projecto *ALGUMAS RAZÕES PARA UM ARTE NÃO DEMISSIONÁRIA*, apoiado pela DGartés.





A companhia dinamarquesa Hotel Pro Forma é mundialmente conhecida pelos seus espectáculos altamente visuais e musicais. Fundada em 1985, o Hotel Pro Forma sucede ao Billedstofteatre. Recentemente o seu trabalho tem sido marcado por encomendas de grandes teatro europeus. Em Outubro de 2013 estreou a ópera de Wagner, Parsifal, no Teatro Wielki em Poznan na Polónia. Em Janeiro de 2014 apresentou Rienzi. Rise and Fall, também de Wagner, sendo este um dos eventos da abertura oficial de Riga Capital Europeia da Cultura. Em Março estreou o Cosmos+, o seu primeiro espectáculo para crianças, e adultos, no Teatro Nacional da Lituânia em Vilnius. Em Junho de 2015 apresentará as três óperas de Rachmaninov, num espectáculo intitulado Rachmaninov Troika na La Monnaie De Munt, ópera de Bruxelas.

KIRSTEN DEHLHOLM

entrevista

Quais as suas impressões sobre o último espectáculo, War Sum Up, agora que estreou, andou em digressão e foi apresentado em Copenhaga? O que pode dizer desta produção em relação ao reportório do Hotel Pro Forma?

Para mim, este espectáculo concretiza a minha ambição de uma grande produção. Isso significa um espectáculo que possa andar em digressão, em grandes palcos, e que abrace um grande público pelos seus meios e pelo seu tema. O tema é eterno - a guerra existe desde que há

humanidade, um grande tema. Grande parte de nós conhece este tema de longe, poucos de nós estiveram mesmo na linha da frente, e especialmente neste canto do mundo não pensamos na guerra como algo em que estejamos envolvidos. Mas desde há alguns anos a Dinamarca é também um país em guerra, primeiro no Iraque e depois no Afeganistão, e assim recebemos soldados mortos. Então este era um tema cada vez mais próximo de mim, sobre o qual era necessário olhar e tratar. No Hotel Pro Forma usamos sempre grandes temas para as nossas produções e a guerra é um grande tema.

Claro que nunca seria capaz de criar um espectáculo como se fosse um filme de guerra, teria de abordá-lo e abraçá-lo de forma mais abstracta, contudo ninguém poderia duvidar sobre a temática deste. O espectáculo contém muitos elementos, como todos os espectáculos, mas estes chegaram até mim de uma forma muito natural. Primeiro a música, colaborar com o coro - primeiramente só com um compositor, depois com um segundo compositor, o qual nós propusemos, ou seja, dois compositores de formação distinta, um clássico, outro pop. De seguida o fascínio pela Manga, uma expressão actual, uma manifestação absolutamente contemporânea, bastante popular no Japão mas também na Europa. Esta tem muitos fãs, é um fenómeno de culto entre grupos de jovens. É algo em que nunca estive interessada, tenho de admitir. Nunca estive interessada em banda desenhada, ou revistas aos quadrinhos. Há tanta violência, mesmo muita violência, exagerada; é tudo plano, unidimensional. À parte disso respeito bastante o ofício do desenho, respeito e sigo a evolução deste fenómeno. Por acidente encontrei uma série de livros chamados "Como desenhar Manga?", e aí percebi que poderia usar esse material, que é Manga, mas não é a forma convencional de contar uma história. Aqui vamos directos à

essência de desenhar: um corpo, uma face, uma arma, feições do rosto; usando este meio simples poderia contar a minha história da guerra de uma forma bastante compreensível. Pode-se dizer de uma forma simples. Isto seria oposto a toda a complexidade de um espectáculo: mistura de projecções, movimentos, luzes e música, claro. De um lado temos esta forma clara de contar uma história, do outro lado muitas, muitas camadas através da luz e música. Agora que este espectáculo está terminado, estou contente com o resultado, porque sintetiza tantos anos de experiência em produções do Hotel Pro Forma, porém ainda conseguimos caminhar em direcção a algo novo: tentamos novos métodos, fomos mais extravagantes. Penso que esta é uma nova expressão do Hotel Pro Forma. Vejo-a como um novo clássico do Hotel Pro Forma, mas certamente um desenvolvimento de um clássico da companhia. Estou muito satisfeita com este espectáculo. Penso que fomos bem sucedidos em tudo: na dramaturgia, nos meios, na estética. Sei que nem toda a gente concorda com isso, alguns pensam que é muito estático, que não conta a verdadeira história da guerra, mas também recebemos boas reacções. Pela minha parte estou muito feliz e o mais importante passa por estar convencida sobre a totalidade do trabalho.

Espero que tenha uma vida. Consegue o que qualquer bom espectáculo deveria - tocar o espectador. Por vezes faz as pessoas chorar. Envolve o espectador num processo lento. Gosto do seu ritmo.

Enquanto War Sum Up andava em digressão, o Hotel Pro Forma levou a cabo outro projecto, um projecto mais pequeno, Oktobernat, este completamente diferente, tanto nos seus meios, como nas suas condições de produção. Como surgiu o convite e o que acabou por ser, no fim, esta performance?

Oktobernat é um das pequenas produções que, mesmo assim, demoram bastante tempo, porque não consigo evitar passar muito tempo à volta de um projecto. No entanto é divertido realizar estes projectos porque as grandes produções demoram dois, três e até quatro anos a serem apresentadas e espectáculos como War Sum Up estão acabados, o máximo que é possível, sendo apresentados sempre da mesma forma em palco, estando bastante controlados. É assim porque tem de ser. É de igual forma muito importante e positivo realizar projectos mais pequenos, onde trabalhamos com fontes e ideias improvisadas, estímulos que nos deslumbram num instante: um local por exemplo. Porque não fazer alguma coisa num lugar, uma performance, que

seja apresentada uma só vez, com um orçamento muito reduzido, uma oportunidade para experimentarmos pela primeira vez novas técnicas. Muitas vezes são trabalhos site-specific, neste caso na Biblioteca Real em Copenhaga, no âmbito da Noite Cultural. Perante esse convite tive uma certa ideia, apresentei-a, e gostaram dela. Neste tipo de produções temos muitos poucos ensaios, contamos então com a ajuda de muitas pessoas, necessitamos de muita preparação. A ideia surgiu do meu fascínio em observar pessoas nos tapetes rolantes da Biblioteca, pois durante 1 minuto, duração da viagem, as pessoas estão de certa forma num palco, visto que toda a gente os consegue ver, mas ao mesmo tempo, as pessoas estão numa situação privada e mais ou menos conscientes de que podem estar a ser observados. Então os utilizadores estão num não-espaco, num espaco liminal, entre o dentro e fora, o interior e o exterior, entre estados mentais, entre duas situações. Aqui não há objectivos, excepto o desejo de subir ou descer. Algumas pessoas aproveitam a oportunidade para descansar um pouco, não toda a gente. Adoro observar pessoas durante muito tempo, adoro trabalhar com texto em diferentes formas, e gostaria de ouvir o texto ser dito por muitas pessoas, por muitas vozes.

Esta ideia poderia ser realizada na Biblioteca onde há tantos clássicos da literatura. Para esta performance sugeri um texto escrito por um autor dinamarquês famoso, já falecido, hoje quase esquecido. Um ótimo autor do virar do séc. XIX para o século XX, Johannes V. Jensen, que escreveu um romance chamado *Oktobernat*. Era o mês de Outubro e o romance apresentou-se como perfeito para mim, da forma como está escrito, o drama, a sua dimensão. Então adaptei-o para um guião, atribuindo um número a cada frase e distribuindo cada frase por uma pessoa diferente. Primeiro os participantes leram as frases em voz alta, organizamos as frases, e fizemos uma composição das pessoas e das frases, de modo a que a história pudesse ser contada como uma só história, enquanto o público observava diferentes pessoas a descer e subir os tapetes rolantes. Teve a duração de 20 minutos, a qual me parece adequada. Eu estava bastante obcecada com isto, porque é muito difícil compor, como eu queria, uma constelação de pessoas nos 2 tapetes rolantes, uns a subir, outros a descer. Nessa noite à primeira apresentação chamar-lhe-ia um ensaio geral; a segunda apresentação foi bastante boa. No fim, penso ser importante mover-me entre diferentes

formatos de espectáculos. Também já fizemos uma exposição na Biblioteca Real, há cerca de um ano atrás. Todos os projectos significam um outro desafio, um outro formato, outros meios de reflexão: o que seria o mais correcto fazer para esse projecto. É isso o que me faz continuar a criar.

Falando em criar espectáculos de diferentes dimensões e formatos, quão fácil é para si criar tanto um espectáculo como uma exposição? Como concretiza projectos tão distintos?

É bastante fácil mover-me entre formatos, desde que o processo seja contínuo. Diria que nas três ou quatro semanas antes da estreia de uma grande produção não me consigo desdobrar muito. Limito-me a trabalhar, e a dar atenção, ao espectáculo que vai estrear. Antes desses períodos é de certa forma fácil saltar de projecto para projecto. É divertido. Consigo adaptar-me bem às exigências de cada um. Entretanto também tenho de dar palestras, por exemplo, e essas actividades são intercaladas com a criação. É possível, diria que talvez seja possível porque não tenho crianças pequenas! É possível com muito trabalho e dedicação, como em outras áreas, não só nas artes.

Quando examinamos o grande espectro de criações do Hotel Pro Forma encontramos espectáculos, exposições, instalações, as quais por vezes são parte de um espectáculo. Pensei então para mim que a companhia gosta de descobrir, encontra um espaço e assim dar-lhe uma vida. Isto é verdade?

De certa forma é verdade. Não é só para dar uma vida ao espaço, pois há muitos espaços que vivem já muito bem por si, mas para dar uma outra vida, uma segunda vida. Uma outra vida que normalmente não existe e através desta nova vida pode-se encenar o espaço, para que o possamos vivenciar de outra maneira; vê-lo de forma diferente, concebê-lo de forma distinta. Esta experiência poderá ficar com o espectador, pois quando este sai vê outros espaços de forma distinta. Isto já aconteceu, segundo relatos de espectadores. É mesmo uma forma de encenar o mundo. De colocar no espaço o que existe no mundo, misturá-lo de maneira diferente e em seguida vê-lo diferentemente; pois é oposto, está confundido com algo que não sabíamos, ou com algo que não pertencia ao espaço. Logo, para mim, os espaços são muito inspiradores - que tipo de possibilidades podem oferecer, para além do que normalmente oferecem. Consigo ver para além do que estes normalmente oferecem.

Eles são para mim uma grande inspiração, pois acredito que nós vivenciamos na totalidade. Estamos sentados neste espaço, nós sentimos-lo, podemos não lhe prestar muita atenção, mas sentimos-lo.

Como artista sente um impulso para colocar em palco? É colocar em palco o ímpeto principal do seu trabalho?

Julgo que sim. É bastante intrínseco. Dá-me uma grande satisfação ser a marionetista, a encenadora que move os elementos e pessoas de um lado para o outro, para estes então mudarem de posição e simplesmente chegar além do que efectivamente está ali. Penso que há sempre um qualquer para além. O para além de, o ultrapassar de, é infinito. Esta ideia pode assustar-nos, talvez. O mundo é complexo, e isso assusta-me claro. Quero agarrar-me então a alguma coisa, mas outra coisa inquieta-me para não o fazer, e assim avançar. Não sei porque é assim, mas tem sido sempre assim. É a curiosidade. Não sei desenhar, nunca pintei, usei materiais têxteis para me expressar quando era mais nova. Tenho uma predilecção pela tactilidade e pelos materiais no seu aspecto estético, este depois combinado com o aspecto ético, se assim se pode dizer. Nem tão pouco sou designer. Não estou a conceber produtos para serem usados; isso eu não sei fazer.

Deve haver algo de inútil nos meus produtos! Para que podem ser usados? Para que pode ser a arte usada? Pode ser usada para aspectos mais íntimos. Acredito que seja uma forma de navegar no mundo, pois se eu não tivesse estes meios, seria muito envergonhada. Não sou muito capaz de improvisar ou de ser a miúda engraçada. Contudo, se tiver algumas ferramentas nas minhas mãos para usar quando interajo socialmente, aí sinto-me mais segura e confiante.

Ainda no tópico do impulso de colocar em palco, porque escolheu este meio que é o teatro para trabalhar? Porque este se centra essencialmente no colocar no espaço e encenar de pessoas e objectos, ou houve outras razões ou atracções para tal?

Quando comecei a fazer performances foram várias as razões que me atraíram para este meio. Gostava muito de trabalhar com outras pessoas, de colaborar, e o teatro é basicamente colaboração entre pessoas. Quando estava a trabalhar com materiais suspensos e esculturas estava a fazê-lo sozinha, e isso não era satisfatório para mim. Então comecei a fazer performances, nas quais eu participava no início, mas rapidamente se expandiram para nove pessoas. Também na altura era muito mais fácil receber fundos para teatro e performance do que para as

artes visuais. Então à minha arte visual chamei teatro-performance. Lentamente comecei a receber fundos do Instituto das Artes.

O processo criativo da companhia envolve sempre colaborações com outros profissionais e artistas. Para cada novo projecto reúne sempre um grupo único de pessoas?

O nosso trabalho revela sempre colaborações, e necessita de colaborações. Nesse sentido ainda aprecio bastante o nosso nome, Hotel Pro Forma, porque hotel é uma metáfora para o edifício com muitos quartos, e muitos espaços, onde entram e saem muitas pessoas. É isso mesmo o que acontece aqui e eu adoro. Assim, investigo o mundo igualmente através das colaborações; não só pelo produto, mas também pela colaboração se realiza uma investigação do mundo. E isso é maravilhoso.

Sabemos que cada produção é bastante particular, ao partir de uma ideia específica ou conceito, e ao reunir uma equipa artística única. Sendo assim tem um modelo de processo criativo standard ou esse muda de acordo com a especificidade do projecto?

Até certo ponto um tipo de produções usa, por assim dizer, um método.

Se falarmos das grandes produções sei antecipadamente com que performers e com que espaço posso contar. Mesmo antes de conhecer os performers já elaborei as marcações. Elaboro-as na forma de desenhos muito simples. Muitas vezes encenamos o desenho de luz antes dos performers chegarem. Este é um método de trabalho no qual eu imagino a disposição cénica, evitando assim atrapalhar-me quando tiver os corpos à minha frente. Com frequência temos um tempo de ensaios muito limitado, sendo assim já tenho criado as composições, as imagens. Claro que irei alterar um pouco aqui e ali, mas não muito. Por outro lado o espectáculo tem de estar terminado para a estreia; se assim não acontecer nunca estará acabado. Este método é aplicado às grandes produções, aquelas que são bastante controladas. As produções mais pequenas exigem outros métodos. Nestas, estou mais a experimentar com as técnicas, a brincar, a ensaiar. Com o uso do texto estou embrenhada em experimentar situações com texto e espaço, pondo à prova certos métodos, onde o espaço passa muito por ser um interveniente juntamente com o performer e o texto. Temos integrado mais e mais a paisagem sonora amplificada para os espectáculos de texto. Para o futuro espectáculo *Laughter in the Dark* estou realmente a experimentar com a forma e com o processo de como trabalhar com a

palavra. É um pouco assustador, mas necessário e interessante. Ainda não sei as marcações dos actores, penso que terei uma maior colaboração com os actores, e isso não é usual para mim. Normalmente os actores têm de saber precisamente onde estar e para onde olhar, contudo neste caso não será assim. Iremos tentar outras opções, e isso mete-me medo. Mas temos de o fazer.

Refere-se muitas vezes ao espaço como um interveniente da criação. Parece igualmente que o som, a paisagem sonora, ou o desenho de luz podem tomar essa figura. Têm todos os intervenientes do espectáculo a mesma importância, e são todos tomados em conta ainda numa fase precoce do processo criativo?

Sim, isso acontece. Todos os intervenientes são incluídos desde o início, sendo estes igualmente importantes. Em seguida é preciso saber doseá-los de forma diferente, para que às vezes um interveniente tenha mais projecção do que outro. Certamente são trabalhados desde o começo tendo uma voz determinante. Logicamente que nos inícios ainda não sei como vai ser o movimento ou a luz, mas sei que estes são igualmente importantes e por vezes um destes tem de ser subjugado em função de outro.

Por isso é sempre um equilíbrio. É sempre uma harmonia.

Como encenadora, onde pensa posicionar-se esteticamente? Com que outros encenadores ou companhias sente afinidades?

Lembro-me de o Romeo Castellucci chamar ao Hotel Pro Forma “Os guerreiros da beleza”. Há muitos anos atrás o filósofo Per Aage Brandt referiu-se ao nosso trabalho como “A precisão de um sonâmbulo”. Per Aage Brandt escreveu o texto para o espectáculo Carpe, Carpe, Carpe. Claro que há famílias entre os encenadores no mundo. Eu tenho famílias, completamente; eles são os meus parentes. Mas não sei se há alguém que produza tantos tipos de espectáculos como nós. Se pensarmos no Jan Farber, ele faz um tipo de espectáculos assim como o Romeo Castellucci. Eles são encenadores maravilhosos; o Bob Wilson, claro. Penso que no meu trabalho se pode encontrar bocados de um e outro encenador, se assim quisermos. Eu nunca fico no mesmo lugar, e isso faz com que seja difícil vender espectáculos, ou trabalhar comigo em diferentes contextos. Não vejo outros a experimentar tanto; com o contexto e a forma. Aqueles que experimentam fazem-no num certo formato. Nós temos vindo a criar espectáculos em formatos e meios tão diferentes. Não criamos tanto na internet, usamos os meios audiovisuais certamente, mas não fazemos

produções para a internet. Penso que temos tentado tantas opções.

Olhando para os espectáculos do Hotel Pro Forma percebemos, mesmo que inconscientemente, um forte ingrediente de ordem - uma ordem física mas também sensual. Essa ordem vem, por acaso, da música?

Não, porque nunca começo com a música, nem sei música. Já fiz bastantes trabalhos musicais, mas não sei notação, escalas, ou ler música. É até difícil para mim descobrir o corpo da música. Contudo sei se a música funciona com as minhas imagens - isso eu sei. Muitas vezes crio as imagens antes de ter a música. Então a ordem não vem da música. Penso que esta vem do desejo que tenho de ser capaz de compreender, pois sou muito consciente da complexidade de tudo. Se as coisas são muito complexas necessito de ordená-las senão tudo fica muito confuso na minha cabeça, e para isso não acontecer coloco os elementos em ordem. Isto é algo que está na minha natureza. Não sei de onde vem, mas certamente é algo que está comigo, pois se tudo estiver caótico, eu fico muito confusa. O desafio apresenta-se como: por quanto tempo podemos manter o caos, antes de ordená-lo? Quando tenho uma ordem fico muito feliz. É um grande desafio não ter uma ordem e um conceito claro.

A ordem é uma espécie de espaço. A ordem é como o espaço e se eu não tenho o meu espaço estou perdida.

Vamos chamar a experiência do assistir a um espectáculo do Hotel Pro Forma uma experiência estética. O mundo de hoje necessita de experiências estéticas?

O mundo necessita de beleza e os espectáculos do Hotel Pro Forma são beleza, estão cheios de beleza mesmo quando falam de guerra. É a beleza mais do que a estética, porque a estética para mim não é suficiente. Há qualquer coisa subjacente, e é a beleza. Uma vez vi uma imagem de uma ponte num jornal sueco e a legenda dizia: "Tão bela que tem de chorar." Só isso: uma ponte tão bela que tem de chorar.

Do ponto de vista de alguém do Sul da Europa parece-me que há uma essência genética escandinava ou nórdica nas criações do Hotel Pro Forma. Sente-se influenciada por uma cultura material local, pelo design e arquitectura, por exemplo? Ou estas variáveis não estão presentes?

Eu nasci e vivi aqui. Acredito que a variável escandinava está nos meus genes, no meu sangue, de alguma forma. E uma ordem escandinava também; há uma certa ordem na Escandinávia. Julgo que faria algo diferente se estivesse em França ou em Portugal. O que nós fazemos

não se assemelha com o resto da criação artística na Escandinávia, não consigo ver paralelos. Mas consigo ver os nossos espectáculos opostos ou comparados com outros tipos de espectáculos noutros países, com outras estéticas. Isto é algo que não consigo evitar.

MARIA CARNEIRO
Copenhaga, Novembro 2011

BIO KIRSTEN DEHLHOLM

Kirsten Dehlholm é fundadora e directora artística da companhia Hotel Pro Forma com sede em Copenhaga. Com formação em artes plásticas Kirsten Dehlholm trabalha com teatro e arte da performance desde 1977. O seu trabalho mais actual inclui a criação de conceitos e encenação de espectáculos para o Hotel Pro Forma, estes apresentados mundialmente. A companhia produz também instalações. Cada espectáculo consiste numa nova experimentação, a qual engloba uma encenação dupla: de conteúdos e do espaço. A arquitectura e a tradição dos espaços de apresentação são parceiros na construção dos espectáculos. Percepção, perspectiva e temas do mundo actual entrelaçam-se numa obra de arte conceptual e visual. Cada espectáculo é o resultado de uma colaboração próxima com profissionais de diferentes disciplinas - artes visuais, arquitectura, música, literatura, ciências humanas, media digitais e ciências naturais. Os projectos do Hotel Pro Forma são bastante variados, pois tanto o espaço, os colaboradores, e os performers mudam de espectáculo para espectáculo. Kirsten Dehlholm e o Hotel Pro Forma têm criado espectáculos para museus, edifícios públicos, assim como para teatros e casas de ópera mundialmente.

BIO MARIA CARNEIRO

Maria Carneiro é licenciada em Estudos Artísticos - Artes do Espectáculo pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e mestre em Teatro - Encenação, Produção pela Escola Superior Artística do Porto. É investigadora do Grupo de Estudos de Arquitectura do Centro de Estudos Arnaldo de Araújo com trabalho desenvolvido em torno do teatro e arquitectura e teatro e imagem. Estagiou no The Centre for Performance Research no País de Gales, e na companhia dinamarquesa Hotel Pro Forma, onde foi também assistente da encenadora Kirsten Dehlholm.



CARBON INTO DIAMOND

Fantastic Time and Subaltern Aesthetics in the Otolith Group's Otolith II and Chris Marker's Letter from Siberia

Jerina Hajno

STORIES FROM LIGHT AGES AWAY

"As we sailed down the Lena again on our way back, we didn't recognize her, the big lazy sister of a few months ago had now become this black girl studded with imitation jewels, shimmering with sunlight that was absent from the sky", remarks Chris Marker in his film *Letter from Siberia*. Views from the boat stretch out in the waters in a sequence quoted in *Otolith II* as a boat sails the coastline of Mumbai. *Otolith II* is the Otolith Group's echo to *Letter from Siberia* and it addresses a shared Marxist past and similar critical points that indicate what we once were.

Otolith II and *Letter from Siberia* exhibit traces of each other. I briefly try to unravel how the films build futuristic stories by balancing the imaginary upon the lived experience of characters and places. I found Chris Marker's portrayal of river Lena eerily similar to how I thought of river Bistrica where I grew up. I associated the river's name with legends of strange creatures that hoarded the waters and let the fields nearby risk going dry and the villagers going thirsty. I've heard that rivers of British Columbia are steeped in folk legends not too far of from Marker's description of Lena as magical and harboring mythical stories in her depths. The Otolith Group too look at hidden lives except they film the underground architectures of Mumbai instead and try to narrate a story that may inspire different and better future paths.

Concealing interaction between the films' surface story and its corresponding inner content experience from the viewer is a noticeable storytelling strategy in both films. An exception is when Marker points out the transition of Siberian gold diggers who go from sieving for gold to sieving for freedom and not even noticing that the shift has taken place.

Another pattern runs through the films in the blurring of ethical and time boundaries. Sagar's free movement between posing as her own ancestor speaking to us from the future and her being a filmmaker down and out in Mumbai's slums. It is no surprise that *Otolith II* and *Letter from Siberia* address audiences living in the future.

I rely on enfolding - unfolding aesthetics for theoretical support and hope to creatively accept encounters with the films' art experience. Marks suggests three degrees of encoding of inner experience: experience itself, information, and image (Laura Marks, 2011). To her this means that only some images emerge from the subject at any given time. Some come directly from experience like images of Chris Marker's camera crew following a bear around Siberia. I interpret these as personally lived images and here see Marks' information encodings as flowing in and out of each other in order to avoid any tight categories. However her three-ply model allows me to establish starting points in my approach. *Otolith II* starts on a computer screen then goes on to add in archival footage, only later to expand into considerations of communist utopias. Marker and the *Otolith Group* opt for multilayered storylines that combine the red scarves of the pioneers, deer adverts and mammoth nursery rhymes all in one take.

OTOLITH II AND LETTER FROM SIBERIA

Letter From Siberia is a noticeable influence on the *Otolith Group*'s *Otolith II* and Chris Marker is a key influence on the duo's overall approach to film. Marker builds documentary stories by starting at the surface, as when he frames old photographs of the Siberian gold rush and photographs of the trans-Siberian in all its past luxury and glory. In *Letter From Siberia* he then edits in street views and audio commentary on how the city changed its name to a river that isn't all that close, but 'you can't have everything'. His combination offers the viewer an unexpected turn of narrative in the mixing of clichéd luxury and street photographs. Marker also shows a preference for shades of grey in characterization and dismisses polarities. His story shoots out in many directions while the choice of medium runs the gamut from animation to collage.

Letter From Siberia is Marker's attempt to relate Soviet Siberia to Western audiences in the early decades of the utopia. He narrates the electrification and the public road works over images of the same. I found it helpful to watch Otolith II as follow up to Letter From Siberia. Sagar's narration focuses on faulty urban planning of Indian cityscapes and offers footage of crowded spaces in rundown urban projects.

The most appealing feature of Marker's and Sagar's approach to film narrative is it allows you to fully accept or reject Marker's Siberian story. I find it close to my fabrications of a uniformed collective experience, shames of hindsight, and even joys related to living out one's childhood. I find Marker's Siberian fabrication much closer to my personal experience and perspective than other versions of filmmaking that try to take on Marxist past in classical documentaries that I've come across.

The diversionary form of narrative is not exclusive to film. One may come across Canadian and First Nations Studies that blur lines between polar extremes similarly. A survey of West Coast First Nations' narratives reveals imagery that supports not cut-and-dry ethical attitudes. The Transformers' decision to turn characters they arbitrarily dislike into landscape fragments on a whim sounds as fearful as some layers of utopian lived experiences. Blurring lines and reversing story direction allows for creative approaches that help you draw from lived experience. The more balanced form of this approach builds a contemporary framework that is multilayered and may even replace sheer data-stacking prone to statistical monopoly. At Simon Fraser University for instance First Nations Studies already draw from disciplines as varied as women, race and gender and go to include art history and literature to counterbalance uni-visionary ways of framing colonial history.

Bringing my point back to film, Marker had already accepted that fictional narrative was going to be his choice in how to relate the journey through Siberia. "While recording these images of the Yakutsk capital as objectively as possible, I frankly wondered whom they would satisfy", he says. He then attempts three registers over the same images of workers laying the streets of the capital. The first register is enthusiastic and the second is pessimistic. The third is detailed to the point of absurdity (such as "among them this Yakut, afflicted with an eye disorder"). Marker's perspectives on the images shift along what seems like a winding narrative line that reminds me of films whose storyline is closer to fragment film rather than full narratives.

Marker's editing is personal and based on cutting the story down to fragments and using image association in order to bring slightly related stories together. Sagar too accepts that the human capital she tries to film is not possible to record objectively and sometimes is not even observable on film. Both filmmakers freely travel between mammoth fairytales and Indian textile factories. I personally find their treatments of non-linear time and ways of re-constructing landscape in the two films as one of the most alluring features the two have in common.

CLICHÉ AS KEY TO UNLOCKING THE STORY

At the information level in both films as viewers we face over-consummated images. According to Laura Marks (2011) the images that reach us from information are further removed from experience. I interpret this to mean that experientially interacting with these images engages our personal sensibilities. There are specific points of contact between clichéd images and a viewer, which then may activate the viewer's past personal history. This interaction-activation is one of the most fruitful and creative outcomes in envisioning aesthetics through Marks's method. A good example I can draw from personal experience is that of looking out over the beautiful southwest coast of Norway and hearing a classmate's comment on the landscape and describe living there as 'living in a postcard'. It seemed to me like such a unique thing to say about boarding in some place that the phrase stayed with me for long. It seems as if when combined with specific ways of organizing the landscape settings in my memory the phrase activates sensibilities that are personal to me.

At this layer of information Marker toys with Russian clichés and Sagar recombines Indian ones. "My newsreel would begin with these images of winter", Marker says while Sagar turns to filming old still photographs of people in a hat shop. Marker borrows from broadcast media in his newsreel and it seems his approach is influenced by broadcast media because it reminds of quickly edited tidbits of information that are the trademark of creative services campaigns in places like CBS and PBS and other large scale North American broadcasters. Sagar's method in addressing Indian clichés seems to lean close to museum methods, maybe because her methodologies borrow from archival and preservation inspirations, like utilizing old textile footage. They all seem far closer to art history.

As a result of combinations of art forms and instances of time travelling I find the films operate as art forms in-between genres (between fiction and documentary) and in-between times (between old photos and present footage). The films are freeform and in dialogue with other arts, like animation and still photos. These arts are alien to film proper and call our attention to twists in the plot or to new characters. These twists may be as random as the sequence where Siberian police officers offer to accompany Marker around the capital. This is one of the most important forms of creating fiction in Marker: he picks something from the everyday, like the policemen, or a cliché, like the luxurious trans-Siberian. He then associates these images with other segments of the story and ties them in through voice-over narration. It seems to work well towards a highly creative purpose and result. Sagar uses this method when she films clichéd red phone booths associated with Britain.

She embellishes the cliché in film-set contexts since the red phone booths serve the purpose of a film prop instead of a touristic place of interest. As I think of gold diggers' lives Marker's humor is what first pops to mind: "As for women, they say there were none at all in the beginning, which is a sad thought, and that later there was only one... sounds even worse," he remarks casually of those frontier-settings difficult beginnings.

When the Otolith Group capture night images of corners of the island city of Mumbai and Sagar notes: "there are far too many images like this", I hear reverberations of Marker's approach. Footage of Anjalika Sagar is refreshing and it gives the viewer pause to reflect on the interruption to classical narrative since she has inserted herself in her film.

It is nearly impossible to uncover parts of an experience unmediated by clichéd images. For instance, it is difficult to even address Marxism without employing some philosophical commonplace. This realization may have led the filmmakers to take clichés and use them creatively and turn them into a key that can unlock and promote the story. As an example, Otolith II brings a sequence where the camera pans unregulated slums of Mumbai. "There is little data available on the slums ... they're crucibles, psychological field lapse of testing new ways of being human; stress loads enough to turn carbon into diamond." When I take in the experience of this narrated fragment and think of other utopias, say that of an isolated arrangement of internment camps in B.C.'s interior during and following World War II, I realize that there is some relation between the psychological state of those who live in it and the concrete and tangible form of the utopia that creates it. The relation between the psychological state of one's inner life and the outer landscape of the utopia is similar to the relation between content and form in any creation.

Otolith II opens on granular images. This has the side effect of highlighting the materiality of film. Shots of flickering images are interspersed with the titles. After a brief comment on human capital, the film cuts to old footage of working textile machines. Later on in Otolith II an establishing shot frames archival images of textiles within a computer frame. From this sequence on Otolith II unfolds the archeology and historiography of the image, as Agnes Petho explains in her book:

From this perspective cinema is not defined by its storytelling capacity...but most of all by its possibilities of transcendence, of mediating - as previously mentioned - first of all reality and/or memory...not only a conscious acknowledgement of cinema's cultural associations but also explicitly, the incorporation and re-fashioning of other media and arts.

(Agnes Petho, 2011, pg.324)

I find in *Otolith II* a beautiful sequence showing Anjalika Sagar cuddling a baby. This sequence is framed as if played on the big screen, and the big screen is further framed by a camera enhancing the impression that there are concentric frames which surround one another. This further highlights film labor since each consecutive frame contains labor from the making of the previous frame. I thought the impression was similar to how an item saved for personal value is enfolded in layers of work in cinema archeology. In order to clarify what I mean by film archeology I will use the example of LinkedIn since it is familiar for most. On that network a photograph is not only a simple image of you. It is also endowed with labor because LinkedIn is a professional networking site. A more amusing example would be a postcard or photographs of musicians, like the Rolling Stones performing on stage. I very rarely notice the labor in art performances, but thinking this through film archeology will bring labor into focus. Interestingly, it is a simple framed image like that on a profile on LinkedIn that helps unlock layers of archeology, which further act as layers to a story.

Remediation of different art forms in *Otolith II* seems like an experimental way of building up new cinematic qualities for the film. By remediation here I mean that two art forms, like a still photograph and a film sequence for instance, are integrated into one another and together have the effect of enhancing the impression of immediacy and hold our attention for longer. Sometimes even a comment from a friend or acquaintance works like narration that, when mentally played back some time later it has the effect of creating a gestalt shift in perception. This may yield a different visual image altogether and different personal experience of one's memories and lived past experience as a result.

Otolith II builds on itself by renewing our affective experiences, that is our ability to experience emotional states and feelings. It is closely tied to experiential relations enfolded in the states of remediation. Through associative filmmaking clichés enter in dialogue with what Deleuze calls the virtual*. Both, *Otolith II* and *Letter from Siberia* attempt to create new personal space-time for the viewer and give him or her the luxury to pause and experience the new feelings and psychological states.

This associative method that seems to creep up from underneath both films' visual surface keeps a constant open dialogue with the 'other' and less obvious aesthetic forms or participants. I see some similarities between this method and Bunuel and Dali's way of creating through disjointed brainstorming in surrealism. However, the two methods do not share theoretical and philosophical foundations and are only superficially similar. It seems as though the method used enables and inspires the filmmakers to try and reinterpret the present, the past, and the fantastical future.

*Angelo Restivo explains Deleuze's concept of the shot in "Into the Breach: Between the Movement Image and the Time Image" / "The Brain is the Screen", as follows: "For Deleuze, the shot faces in two directions: toward parts within the frame, and toward a "whole" outside the frame. 17 The cinema, that is, always posits a virtual wholeness or continuum of the world (what Bazin calls "the myth of total cinema"), while at the same time necessarily— by the very requirement of the motion-picture camera— subjecting the whole to discontinuity, dissemination." Pg. 176

BECOMING IN OPENNESS

Chris Marker is one of the better-known filmmakers who used the strategy of open cinema medium. He did so by recombining and remediating images and clichés. This way the past lived experience or memories were renewed and reinterpreted through affect on a personal level. The 'open' medium strategy in *Otolith II* and *Letter from Siberia* is also openness to the frontier.

The frontier itself is openness and *Letter from Siberia* comes close to being an open medium especially with Marker's references to the Western genre and associations with the frontier.

Similarly, *Otolith II* first looks at surface activity in the slums and holds back from inner experience. We see footage of Mumbai's slums threaded together through associative montage. There is someone making pottery, another sewing, and others cleaning. Only later does Sagar intergrate the lived experience with the visual, such as when she comments on 'don't make the same mistakes we did', or when her ancestors call to warn her about other issues.

Vintage photographs and footage of frontiers are intercut with images of new labor in Siberia in *Letter From Siberia*, where electrification takes place. The work on the film sets of Mumbai in *Otolith II* is intercut with sewing and pressing mud with bare feet. Negotiations and recombination of images such as these belong to different layers of filmed experience, where the past often oozes out straight into the present or shoots out to the future, like when Sagar addresses her self in the future in that clip where she cuddles the baby. This opening into different times of past and future is located at the intersection where the two differing images meet and give rise to contrast. It is similar to personal recollections, where your memories come forth to the present and your current state helps redirect them and reinterpret them.

The 'open' medium in *Otolith II* introduces uncertainty in the plot line. I find it fascinating how when two images belonging to two very differing contexts meet they have the ability to create rupture through the encounter. If the meeting of the two is significant enough it sets the plot free from the overly deterministic causality of so-called classical narrative. This to me is the most appealing common feature in Marker and the *Otolith*: their strategy creates personal artistic space for the viewer to experience as enriched affective possibilities. When the film links memory, like that of mouse and deer, or skiing and sailing, with other points of reference, then you grow as an individual when you renegotiate your memories. I've renegotiated many personal moments of my last few years in an unexpected encounter with philosophy.

It is almost as if it allowed me to create my experience anew. I can bypass a negative experience, like lack of freedom in a totalitarian utopia, or maybe place that experience in a new context, like measure it against the results it yielded for me, and from here I am already living that past differently.

Otolith II's futuristic reconstruction, like Marker's Letter from Siberia, introduces thusly freedom.* Otolith II promotes a filmmaking mode that enhances indeterminacy. It also invites the viewer to participate and it gifts the viewer with a becoming in freedom. I find myself looping back to the Native Canadians' s notions of integrating humor with painful experience, and using biting humor in order to take down a notch the experience of pain.

To me the docu-fiction strategies of Letter From Siberia and Otolith II come very close to drawing the viewer to a place away from the mundane. This place can be different for anyone, far way in time, like childhood, or a place close by subjectively since it draws you closer to yourself. Choosing to accept these new affects is difficult but seems like a mini-growth project.

Of the two films I prefer Marker if only because his sense of humor and self-deprecation keeps me anchored, but Sagar's endearing narrative showcases her vulnerability, which is also very appealing in film where all too often one comes across formulas.

* See Grosz/ Becoming Undone: "Life opens the universe to becoming more than it is. But equally, Bergson argues, matter as a whole, the material universe, must contain within itself the very conditions for the indeterminacy of life which it generated, those mixtures or compounds which may yield memory, history, the past, and make them linger, press on, and remain relevant to the present and future. Matter must contain as its most latent principle, its most virtual recess, the same indeterminacy that life returns to it. This is the common point of binary terms (matter and memory, extension and consciousness, space and duration) and that which exceeds them— the fundamental interimplications of mind and matter, of life and the inorganic, their origins in the indeterminacy of the universe itself, the point of their endosmosis— where matter expands into life and life contracts into matter in pure..." p 70.

BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, Gilles. *Cinema 2. The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Glissant, Edouard. *Poetics of Relations*. Trans. Betsy Wing. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Grosz, Elizabeth. *Time Travels: Feminism, Nature, Power*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Grosz, Elizabeth. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Hongisto, Ilona. *Soul of the Documentary: Expression and the Capture of the Real*. Turku: University of Turku, 2011.
- Kim, Ji-hoon. "The Post-medium Condition and the Explosion of Cinema" - *Screen* (2009) 50 (1): 114-123
- Letter from Siberia*. Dir. Chris Marker. France, 1970. Film.
- Marks, Laura U. *Enfoldment and Infinity: An Islamic Genealogy of New Media Art*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- Otolith II. Dir. The Otolith Group. London, 2007.
- Pethö, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Restivo, Angelo. "Into the Breach: Between the Movement-Image and the Time-Image".
- Flaxman, Gregory (Contribution by). *Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

BIO JERINA HAJNO

Until recently Jerina Hajno attended the Master's Program in Comparative Media Arts at the School for Contemporary Arts at Simon Fraser University. Her focus was on experimental documentary and film and on historiography of aesthetics. Her interests emphasized fictionalized documentary and film archeology. She has previously taught Film History and Aesthetics at Simon Fraser University and has worked in the broadcast and independent film marketing on the eastern United States as well as in Children's Content Distribution in Canada.

Education: Undergraduate: Wellesley College / University of Bologna - B.A. in Cinema and Media Studies

Simon Fraser University - post-baccalaureate in Communications

Graduate: Simon Fraser University - Candidate in Comparative Media Arts.



CAVERNAS DA CONTEMPORANEIDADE

deslocamentos a partir do dispositivo parietal

Sílvia Pinto



Fig. 1: Caverna de Altamira, Espanha, 15.000-35.000 a.C

Fig. 2: Rebecca Horn, A luz prisioneira no ventre da baleia, 2002.

CAVERNAS DA CONTEMPORANEIDADE DESLOCAMENTOS A PARTIR DO DISPOSITIVO PARIETAL*

Com este breve estudo, pretendemos mostrar em que medida as mais recentes características individuadas no dispositivo parietal se relacionam com as instalações e os ambientes projetados que, a partir da década de 1960 do século XX, contribuíram para a redefinição da linguagem artística contemporânea. O desafio a que nos propomos é o de aproximar estas duas práticas, separadas por vários milhares de anos, pela aproximação dos seus espaços e, em particular, dos seus efeitos de iluminação. Em nosso entender, a longa cadeia operativa da conquista do espaço subterrâneo, através da apropriação de aspetos do espaço arquitetónico, de efeitos de iluminação, de animação e de pontos de vista topográficos específicos, põe em prática (sem as nomear), noções que presidem à prática artística contemporânea, como a poética de integração arte-vida, o conceito de intertextualidade e a ativação de espaços/ambientes através de projeções de luz e sombra. Ao ressurgirem no século XX, estas características ancestrais colocam-se como problema artístico num momento decisivo da redefinição da arte contemporânea.

* A pesquisa aqui apresentada foi desenvolvida no âmbito da tese de doutoramento em Ciências da Comunicação – Semiótica Social, da Universidade do Minho, intitulada Para uma Semiótica da Luz. A informação relativa ao dispositivo parietal encontra-se no capítulo 5 da Parte I. A pesquisa relativa às “cavernas da contemporaneidade”, no capítulo 5 da Parte III.

Nos nossos dias, as pinturas que remontam ao paleolítico superior, realizadas há cerca de 30.000 - 10.000 anos atrás, continuam a ser fenómenos singulares na história da percepção humana. “É uma estranha experiência descer nessas cavernas, por vezes através de corredores baixos e estreitos, mergulhar na escuridão do ventre da montanha e, de súbito, ver a lanterna do guia iluminar a imagem de um touro” (Gombrich, 1985: 22). A aparente incoerência do dispositivo parietal* e a sobreposição das imagens, umas sobre as outras, terá sido, durante muito tempo, motivo de evidência da ausência provável de qualquer função expressiva ou decorativa na sua origem. Para além disso, dada a sua inacessibilidade e total ausência de luz, tudo levava a crer que estas imagens não teriam sido feitas para serem vistas. Como defende Walter Benjamin (1992: 86-87):

Nos primórdios, a obra de arte, devido ao peso absoluto que assentava sobre o seu valor de culto, transformou-se, principalmente, num instrumento da magia que só mais tarde foi, em certa medida, reconhecido como obra de arte. Da mesma forma, atualmente, a obra de arte devido ao peso absoluto que assenta sobre o seu valor de exposição, passou a ser uma composição com funções totalmente novas, das quais se destaca a que nos é familiar, a artística, e que posteriormente, talvez venha a ser reconhecida como acidental.

Independentemente da distância que nos separa do dispositivo parietal, em termos de conceção artística**, estudos recentes (Groenen, 2003)*** indicam que a conquista do espaço subterrâneo não se realizou de maneira homogénea ou aleatória e, contrariamente ao que se pensou durante muito tempo, a distribuição das diferentes categorias de grafismos no espaço não só se pode ler hoje como uma coerência particular do dispositivo parietal, como se supõe a existência de uma autêntica cenografia integradora dos elementos figurativos e da arquitetura subterrânea****. Somos inclusivamente levados a crer que o dispositivo parietal não só foi concebido para ser visto como foi concebido para ser “observado” segundo específicas modalidades do olhar: o conjunto da composição exige do observador distância, enquanto motivos particulares exigem intimidade.

* A arte parietal é considerada cronologicamente paleolítica (pelo menos a partir do século XX), uma vez que, desde o seu reconhecimento, a arte paleolítica subdividiu-se em arte móvel e arte parietal. A noção de arte parietal enquanto arte paleolítica opôs-se, por vezes, dogmaticamente, à arte rupestre, considerada de períodos mais recentes. A descoberta de figuras gravadas em afloramentos rochosos ao ar livre, atribuídas ao Paleolítico, veio mostrar que a arte rupestre é tão significativa na era paleolítica quanto a arte móvel ou a arte parietal (Groenen, 2003: 21-22).

** A maioria dos autores (cf. Groenen, 2003: 15) reconhece o valor simbólico da arte parietal, admitindo a vocação mitográfica dos motivos figurados e conservando, pelo menos implicitamente, o fundamento “mágico-religioso” (nomeadamente, xamânico), que os antigos investigadores haviam avançado. Em síntese, o pintor da era paleolítica é simultaneamente o caçador que acredita encontrar-se na posse do objeto a partir do momento em que possui a sua imagem. A sua representação não tem o valor de um objeto de contemplação, mas é um projeto de ação que antecipa o efeito desejado (Hauser, 1989: 20-21). Do ponto de vista da utilidade, não existe qualquer diferença entre a construção de uma cabana, a celebração de um ritual fúnebre ou a produção de imagens. Qualquer uma destas atividades servia para proteger o homem das forças da natureza, e das outras. A arte está aqui inteiramente ao serviço da vida – a representação e a coisa representada são uma e a mesma coisa, assim como o desejo e a sua realização (Gombrich, 1985: 21). A única diferenciação entre a imagem e a realidade estaria no tempo que as separa.

*** Baseamo-nos em particular nos capítulos 7. “La puesta en escena del dispositivo parietal”; 8. “Realismo y realidad”; 9. El punto de vista de los paleolíticos; 10. “De la luz a la sombra: una aproximación a la metafísica paleolítica”; 11. Utilización de los espacios subterráneos; e 12. “Funcionalidade del arte parietal”.

**** Não é nosso intento desenvolver aqui um estudo aprofundado da arte parietal, mas apenas fazer o levantamento de alguns aspetos comuns do seu funcionamento, motivo pelo qual adotamos a designação de “dispositivo”. Dada a extensão e complexidade dos estudos de campo, o autor Marc Groenen (2003) dedica todo o segundo capítulo à “distribuição dos sítios” fornecendo numerosos exemplos, em muitos casos, ilustrados e sistematizados em quadros comparativos, assim como uma extensa bibliografia para cada uma das situações que descreve, das quais fazemos apenas uma breve síntese conclusiva, em função dos objetivos traçados.

Optamos por apresentar a imagem da Caverna de Altamira (Fig. 1) por se tratar da “Capela Sistina” das cavernas paleolíticas.

Quer ao nível dos motivos, quer ao nível da organização espacial, as figuras distribuem-se segundo uma vocação própria. A obra parietal constitui um circuito-evento para iniciados no culto, uma autêntica “obra em situação” (Robert Morris).

As fontes de luz da época - lâmpadas de azeite, tochas e lareiras escavadas no chão, que produzem uma iluminação movimentada - contribuem para animar os motivos pintados ou gravados, produzindo níveis de visibilidade distintos consoante se trate de superfícies continuadas, descontinuidades, aberturas ou fendas, ativando, assim, todo o potencial espacial. Nem os motivos nem os espaços parecem ter igual valor. Uma dialética de luz e sombra é posta em cena pelo pintor paleolítico, que como um verdadeiro cenógrafo, tira partido das sombras projetadas para completar o contorno das figuras e deforma certas proporções reais para sugerir específicos posicionamentos do olhar. A iluminação assim dirigida ativa ou desativa o espaço à medida que vivifica ou adormece as figuras a partir das escolhas topográficas. A dicotomia de luz e sombra realça as duas realidades omnipresentes no mundo subterrâneo da qual os mitos dão testemunho - o plano do visível e o plano do invisível.

Enfatizando o aspeto cenográfico da iluminação rupestre, o arqueólogo e cineasta Marc Azéma (2012)*, coloca-nos, inclusivamente, perante a possibilidade dos nossos antepassados longínquos terem criado intencionalmente a ilusão do movimento com finalidades narrativas, lançando a hipótese da criação do cinema antes da escrita**. As últimas investigações sugerem que os artistas pré-históricos utilizavam nas suas pinturas técnicas de animação das figuras, acompanhando-as, muito provavelmente, com sons produzidos por instrumentos feitos de osso, madeira e pele. O efeito ótico era conseguido através do recurso a sínédoques, mas também através da desconstrução do movimento, quer por sobreposição quer por justaposição de imagens sequenciais de uma determinada história. A prova mais inequívoca desta tese foi a descoberta, em 2008, de discos de osso furados e atravessados por um fio, entre os quais, um estaria gravado com a mesma figura herbívora numa posição diferente em cada lado do disco, um objeto ótico (também denominado “brinquedo ótico”), conhecido no século XIX como thaumatrope.***

Assim, de acordo com a nossa ótica de hoje, o espaço subterrâneo, integrando as mais variadas disciplinas artísticas (das clássicas belas artes à cenografia e ao cinema), é inteiramente “intertextual” (Julia Kristeva). O facto que não é de admirar, uma vez que a fragmentação disciplinar é uma exigência modernista afastada da poiesis da vida.

* Em conferência pública no auditório da Escola Superior Artística do Porto, em ocasião do lançamento na FNAC do livro *La Préhistoire du Cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*, Maio de 2012.

** Marc Groenen (2003) defende as investigações de Marc Azéma feitas até à época (2000), no capítulo 8. “Realismo y realidade”.

*** O thaumatrope é um brinquedo ótico mecânico inventado em 1825 pelo médico Inglês John Ayrton Paris. Construído a partir de um disco ou de um cartão com uma imagem diferente em cada um dos lados e ligado a dois pedaços de corda, quando as cordas giram rapidamente, o cartão gira sobre o seu eixo e as duas imagens parecem juntar-se. O thaumatrope foi o primeiro instrumento a explorar a persistência das imagens na retina. <http://www.mhs.ox.ac.uk/exhibits/fancy-names-and-fun-toys/thaumatropes/>

A arquitetura subterrânea funciona como o “ventre da baleia” de Rebecca Horn (Fig. 2), o “santuário ideal” (Groenen, 2003: 53) que vai receber todas as outras intervenções: o desenho e a pintura, que criam o palimpsesto dos grafismos sobrepostos, cujo suporte é a escultura pré-existente ou recriada sobre as paredes e os tetos; a exigência de específicas posições do olhar pede a arte do fotógrafo, porém o percurso descreve o princípio da arte em processo, característica da instalação; a projeção de sombras em movimento leva-nos, para o mundo da cenografia, do teatro, do cinema, ou mais especificamente, para os ambientes projetados da arte contemporânea.

A iluminação artificial é, desde sempre, parte integrante do culto dos mortos, dos mistérios, das celebrações, das festas noturnas e das representações teatrais. Segundo Sedlmayer (1985: 50), é a partir desta iluminação, produzida por velas, archotes e candeeiros a óleo (que até ao século XIX é mais ou menos movimentada), que se desenvolve uma arte que compõe as próprias obras, valendo-se das fontes luminescentes. Esta culminará no fogo-de-artifício das festas barrocas, o que durante um breve período de tempo, assume a importância de uma arte maior. É no Barroco que assistiremos à transformação não apenas das praças públicas e da arte em geral, em “palcos” de uma luminosidade exuberante, e paradoxalmente, à revolução estilística que inaugurará os dois estilos mais escuros e cenográficos da história da pintura - a pintura noturna e a pintura tenebrista de Caravaggio.

Denominamos “cavernas da contemporaneidade”: o teatro, o cinema e as instalações ou ambientes projetados da arte contemporânea. Para Sedlmayer (1985: 50), a partir do Barroco, a “última caverna” é o espaço sem janelas do teatro, uma vez que a cena é para o encenador, o campo da arte de iluminação, por excelência. Seguindo o raciocínio do autor, o “espaço sem janelas” do cinema levar-nos-á a atravessar ainda mais profundamente, o limiar da escuridão para a luz. No cinema também entramos, no dizer de Edgar Morin, “nas trevas de uma gruta artificial” para, franquear o espaço e o tempo numa aventura errante (Morin, 1997: 21). Porém, as características individuadas no dispositivo parietal, na última década, relacionam-se ainda mais intimamente com a arte projetada dos anos 1960-70, em virtude dos mecanismos de percepção que essa desperta.

O aspeto cenográfico, tanto do dispositivo parietal como do espaço/ambiente projetado, é tão estrutural e decisivo para a aproximação dos dois espaços, que nos parece relevante fazer, antes de mais, o levantamento etimológico da terminologia associada a esta luminosidade cenográfico-teatral. A palavra “teatro” deriva do grego theatron, que significa “lugar para olhar”. Curiosamente, o termo hebraico para “luz”, mechezah, significa, “lugar da visão” e simultaneamente, “janela”. Pelo contrário, a palavra “cena” deriva do grego skena, que significa “tenda” ou “cabana” e pertence à mesma família etimológica de skia, “sombra”, “abrigo”, “algo que protege do sol”. Assim, podemos dizer que a “cenografia” concebe (desenha/escreve) o lugar para onde se vai olhar; o lugar onde os homens se refugiam na escuridão para aguardarem o momento da aparição da “luz” (or, do hebraico, “ser ou tornar-se luz”), pela qual, algo em nós se transforma e na qual, supostamente, nos transformaríamos.

O período entre 1964-77 registou uma mudança radical no pensamento artístico, levada a cabo por movimentos como a Pop Arte, Minimalismo ou Arte Concetual e por práticas como a performance, o vídeo ou a imagem projetada. A emergência destas práticas artísticas, às quais, a partir da década de 1980, se convencionou chamar “instalações”, “des-definiu” (Harold Rosenberg) a conceção de arte vigente, deixando a arte numa indefinição temporária, cuja incerteza abriu novas possibilidades de experimentação, reflexão e redefinição.

Alargando o tradicional conceito de obra àquele de obra-processo e integrando os meios colocados à disposição pela tecnologia, aquilo que se mostra, passou a funcionar*. Cruzando as fronteiras entre as várias disciplinas - as artes plásticas, as artes performativas, a arquitetura e o cinema - a instalação, enquanto disciplina híbrida - “intertextual” (Julia Kristeva) - questiona e redefine a autonomia dos conceitos de obra, Escola, Movimento ou Estilo, promovendo uma contínua aproximação entre a arte e a vida. (Oliveira, 1996: prefácio).

A partir desta poética de integração entre a arte e a vida, com origem no Dadaísmo e em particular nas obras de Marcel Duchamp, a arte da segunda metade do século XX conheceu o corpo do artista usado como sujeito e como objecto do seu trabalho, viu a terra e o espaço público transformados em obra e o conceito de obra transformado em percurso, circuito e evento. A arte contemporânea alargou e renovou as antigas tradições do auto-retrato através dos artistas do corpo; estendeu o tema da paisagem na arte através da Land Art; reatualizou a natureza morta e revalorizou os efeitos de luz e sombra dos novos media luminosos**. A exposição “Into the Light: the projected image in American art”, no Whitney Museum em 2001, que tomamos aqui como referência, veio mostrar o papel crucial das imagens/instalações projetadas, onde a interatividade é chamada a desempenhar um papel, na criação da nova linguagem artística e na redefinição da própria arte.

Seguindo o aprofundado estudo de Chrissie Iles (2001), a partir do momento em que os artistas começaram a utilizar diapositivos, vídeo e projeções holográficas para documentar, refletir e transformar os parâmetros do espaço físico, o espaço pictórico fundado na perspetiva linear, onde o ponto de fuga fixo ditava há quatrocentos anos a posição do espectador, começou a ser abalado. Na década de 1960, o espaço pictórico foi fisicamente desmantelado pelo Minimalismo. Os artistas minimalistas, como Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Robert Smithson, Sol LeWitt, entre outros, envolveram o espectador numa experiência de relação espaço-temporal entre os objetos e a galeria, transformando o espaço tridimensional num campo percetivo.

* O termo installation sugere a noção de exibição, dispositivo ou aparato.

** Paul Virilio (2005) utiliza tanto a expressão “arts of light” como “art-light”, enquanto Hartmut Bohme (1993), referindo-se à obra de James Turrel, denomina “ArtLight”.

É muito importante observar que as dimensões geralmente grandes da obra e a escala arquitetônica permitem que o escultor domine o ambiente. Por vezes é a escultura que invade o espaço do espectador, outras é o espectador que é introduzido no espaço escultórico. Frequentemente, a escultura funciona de um modo ambíguo, isto é, gera uma deslocação espacial do espectador, com valores complexos. Como a maior parte dessas esculturas é feita para interiores, é precisamente na sua enorme dimensão, no seu assalto à escala íntima que está implicitamente contida uma crítica social. Os colecionadores e mesmo a maioria dos museus não possuem o espaço necessário para estas obras.

(McShine, Kynaston, Primary Structures: Younger American and British Sculptors, Jewish Museum: New York, 1966.)

Torna-se claro em que medida a instalação, que o Minimalismo inaugura, é indissociável de um determinado espaço - que invade a obra ou é invadido por ela - podendo transformar-se consideravelmente em função do espaço em que é apresentada. Por esse motivo, a instalação é uma atividade que muitas vezes sai do estúdio ou da galeria para utilizar espaços alternativos, ativando o seu potencial ou significado reprimido. No coração da instalação está o “Espaço como Praxis” (Golberg, 1975) - o espaço em diálogo com as pessoas e as coisas.

Assim, o cubo branco da galeria foi desmantelado pela escala dos objetos. Por sua vez, com a imagem projetada pós-minimalista, os artistas deslocam as coordenadas do novo campo de percepção - o cubo branco da galeria - para a caixa negra do cinema, criando um híbrido no qual cada modelo passa a informar e a modificar as características do outro. Neste tipo de instalações, a fenomenologia do espaço, tal como é definido pela escultura minimalista, funde-se com o “inconsciente ótico” definido por Walter Benjamin (1992: 104-105):

Com o grande plano aumenta-se o espaço, com o ralenti o movimento adquire novas dimensões. [...] Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente, porque em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem, surge outro preenchido inconscientemente. [...] a câmara intervém com os seus meios auxiliares, os seus “mergulhos” e subidas, as suas interrupções e isolamentos, os seus alongamentos e acelerações, as suas ampliações e reduções. A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões.

Na década de 1970, sob a influência de obras decisivas de Marcel Duchamp, (como *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires*, *Même*, comumente conhecida por *Grande Vidro* (1915-23) e *A Regarder (L'Autre Côte du Verre) d'Un Œil, De Prés, Pendant Presque une Heure*, conhecido por *Pequeno Vidro* (1918)), onde as superfícies transparentes sugerem tanto a ideia de projeção como a da quarta dimensão do tempo, assim como pelas suas experiências óticas com múltiplas perspectivas, Robert Morris, Bruce Nauman e Dan Graham estão entre os primeiros artistas a interessarem-se pela fisiologia da percepção que servirá de base à arte projetada.

As imagens/instalações projetadas questionam e redefinem tanto o espaço escuro do cinema como o cubo branco da galeria. Enquanto o cinema induz, graças à penumbra do ambiente e à quantidade de informação a perceber, a um estado de hipnose, as projeções e os ecrãs de vídeo cobrem as paredes, os ângulos e os tetos das galerias, como autênticos frescos de luz. Os ambientes projetados moldaram a nossa percepção, transformando radicalmente a forma como passamos a olhar e passamos a pensar a arte contemporânea. Dan Flavin, James Turrel e Rebecca Horn estão entre os artistas mais relevantes desta arte no panorama atual da arte contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

- AZÉMA, Marc, *La Préhistoire du Cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Conferência Pública, 29 de Maio de 2012, Auditório da Escola Superior Artística do Porto, 2012.
- BENJAMIN, Walter [1936-1939] "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.
- BOHME, Hartmut, "The Philosophical Light and the Light of Art", in *Parket*, no 38/1993, pp. 16-21, 1993.
- GOMBRICH, Ernest H. [1950] *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- GROENEN, Marc, *Sombra y luz en el arte paleolítico*, Barcelona: Ariel Pré-história, 2003.
- HAUSER, Arnold [1951] *História Social da Arte e da Cultura, Volume 1: Os Tempos Pré-Históricos*. Grécia e Roma. Lisboa: Veja, 1989.
- ILES, Chrissie, *Into the Light: the projected image in American art, 1964-1977*, New York: Whitney Museum of American Art, 2001.
- McSHINE, Kynaston, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum: New York, 1966.
- MORIN, Edgar [1956] *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Relógio d'Água: 1997.
- OLIVEIRA, Nicolas et al, *Installation Art*, London: Thames and Hudson, 1996.
- SEDLMAYR, Hans [1979] *La luce nelle sue manifestazioni artistiche, R., Palermo: Aesthetica/pre-print*. Centro internazionale studi di estetica, 1985.
- VIRILIO, Paul, *Art as Far as the Eye can See*, Oxford – New York: Berg, 2005.

BIO SÍLVIA PINTO

Licenciada em Artes Plásticas - Pintura, pela Accademia di Belle Arti di Bologna, com a classificação summa cum laude, em 2001. Artista Plástica, desde 2001, tendo realizado exposições individuais e coletivas no Porto, em Bolonha, Berlim, Barcelona e Roterdão (no âmbito "Porto - Roterdão Capitais da Cultura 2001"). Em 2006, recebeu o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian para a exposição Encruzilhada. Assistente na Escola Superior Artística do Porto - Guimarães, desde 2001, tendo assumido, para além da docência, a posição académica de Vice-Presidente do Conselho Pedagógico, entre 2008 e 2013, e Membro do Conselho Geral, desde 2013. Investigadora do CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade - da Universidade do Minho, desde 2009. Bolseira da FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia - entre 2009 e 2013, enquanto doutoranda em Ciências da Comunicação, na especialidade de Semiótica Social, da Universidade do Minho. Tese de doutoramento intitulada Para uma Semiótica da Luz, em processo de conclusão. Visiting Scholar: DAMS - Dipartimento di Arti, Musica e Spettacolo - dell'Università degli Studi di Bologna, em 2010; New York University, em 2011. Participação em congressos nacionais e internacionais, com artigos inéditos, desde 2010. Para mais informações, consultar: www.silviapinto.com.pt



THE EXILIC AESTHETIC

Articulations of Patriotism by the Expatriate

Andrew Gayed

INTRODUCTION

Edward Said's writing has taught us that human beings make their own history, and they also make their own cultures and ethnic identity. Survival in fact is about the connections between these things. Youssef Nabil's self-portraits will be the site of exploration that will drive my theoretical ideas of exile and identity.* I will demonstrate and support exile as being an identity category, and foster new meanings of exilic identity and themes of migration with Youssef Nabil's vibrant photographs being a case study for my analysis. Most importantly, I will discuss how what I call an Exilic Aesthetic is created through Youssef Nabil's self-identification in his mediated photographs, articulating cultural dichotomies facing the Middle Eastern diaspora in North America through his own visual narrative.

Born in Cairo in 1972, Nabil grew up in Egypt as part of the Muslim majority. While studying French Literature and Arts at Ain Shams University in Cairo in 1992, Nabil was confronted by American photographer, David LaChapelle, about filming in Egypt and finding Egyptian models. Nabil then worked with LaChapelle from 1993 to 1994 in New York, later going back to Cairo to finish his studies and military service. In 1997, Nabil met Peruvian fashion photographer, Mario Testino in Cairo, then went to Paris and worked with him between 1997 and 1998. It was after this time that Nabil wanted to return to Cairo and start exhibiting his work.

* A obra foi realizada para o núcleo de Nova Teledramaturgia da TV Cultura. No site da TV, a sua apresentação ressalta a contaminação do cotidiano e do documentário por aspectos ficcionais como uma das principais tónicas da obra.

Shirin Neshat,* Nabil states that it was mainly in 2003 that he started producing self-portraits; it was the year he left Egypt to live in France. It is during this pivotal moment in Youssef Nabil's art production that I want to focus and assess the narrative function of his self-portraits, and how they foster new themes of migration and border crossing.

FORMAL AESTHETICS

I would like to take the time to discuss the formal elements Nabil employs in his artistic practice. His photographs comprise of hand-tinted silver gelatin prints, disrupting our notion of the photographic medium. Hand painted photography is a traditional Egyptian photographic technique, that was widely used from hand painted family portraits to hand painted movie posters in Cairo's streets; it is an old technique that was still practiced in Egypt in the 1970s and 1980s. Youssef Nabil went to one of the last portrait studios practicing this method of photography "to learn this old technique and be able to add a contemporary edge to it in [his] work."*** As Michael Stevenson discusses Nabil's oeuvre as being part of the discourse of both photography and painting, his has been located within the Western art practices of David Hockney and Wolfgang Tillmans,*** but subtly shifting the way intimacy is represented, something rarely acknowledged in Western art practice and traditional portraiture. Formally, these photographs are then not meant to be true-to-life representations as the medium would suggest, but hand-tinting the images transforms them into an uncanny and illusory realm that is no longer within the bounds of traditional photography. Hand tinting is a method of manipulating these personal images as a subversive way to transform reality and interject lived experience and self-narration of one's personal reality. I argue that this hand tinting is Useful to the destabilization of linear narrative, and achieves what Homi K. Bhabha describes in his writing as a necessary tool for incorporating subaltern narratives; a rupturing of "the past being linked to the necessary future."**** In this way, I will discuss how these artworks reflect identity navigated through exile and migration, and foster new ways of understanding expatriates and the broader migrant population.

* Amer, Ghada, Faten Hamama, Youssef Nabil, Shirin Neshat, and Octavio Zaya. *I Won't Let You Die*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2008. Page 10.

** Sans, Jeremy. *As Close As I Can Get*. Interview with Youssef Nabil, Venice. June 2007. Access on artist website. http://www.youssefnabil.com/articles/as_close_as_i_can_get.html

*** Emin, Tracy, Youssef Nabil, Simon Njami, Mark Sealy, and Michael Stevenson. *Sleep in My Arms*. South Africa: Cape Town, 2007. Page 88.

**** Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2008. Page 205.

EXILE AS IDENTITY

Exile in the contemporary context of the Western Empire* reflects the scale of modern warfare, imperialism, and the quasi-theological ambitions of oppressive regimes of power, perpetuating the high number of refugees, displaced persons, and need for mass immigration. Exile, as explained in Said's foundational text, *Reflections on Exile*, is described as being produced by human beings for human beings, a state of being that is meant to tear people from the nourishment of tradition, family and geography.** Said makes powerful differentiations between exiles, refugees and expatriates, differentiations that I will challenge in understanding exile as an identity category, and complicate its articulations in political art production.

While it is true that anyone prevented from returning home is an exile, exile originated in the age-old practice of banishment. Once banished, the exile lives an anomalous and miserable life, with the stigma of being an outsider. Refugees, on the other hand, are a creation of the twentieth-century state. According to Said, expatriates voluntarily live in an alien country, usually for personal or social reasons.*** Here, the key word I wish to discuss is the use of the term voluntary; I wish to complicate the boundaries predicated by Said, dictating the distinctions between expatriate and exile. For, these politicized categories of "voluntary" and "involuntary" do not account for migration and separation as a purposeful mode of survival, necessary for human safety. Youssef Nabil articulates his own experience with border-crossing and diasporic identity in his interview with Shirin Neshat, stating:

"I think you leave your country only when you have to, when you feel that you can't live there anymore. You leave and try to find another place, where other people share your ideas, your thoughts, and your problems. In a way these people become like family and you create your own country around you, and this is what each of us did in a different way."

(Amer, Ghada, Faten Hamama, Youssef Nabil, Shirin Neshat, and Octavio Zaya. I Won't Let You Die. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2008. Page 12.).

This quote articulates that the act of leaving a place in and of itself is a politically charged action, for we leave out of necessity. This notion of necessity is one that I find too limited in Said's definitions demarcating the expatriates and those experiencing exile.

* Puar, Jasbir K. *Territorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press, 2007.

** Edward W. Said, *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.

*** Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000. Page 181.

For the boundaries become blurry when one is willingly leaving for personal safety, and there is a seemingly unintentional hierarchy of oppression created when discussing migration in these terms. In this way, I will discuss exile in this paper as a blurring of the definitions predicated by Said, a mixture of both expatriatism and exile, comprising of an exilic identity that reflects the trauma of migration based on survival and personal necessity. When broadening Said's notions of exile and expatriation, we can discuss their relation to one another to foster a new meaning of exilic identity; one that doesn't exclude and limit the precursors of personal identification based on survival, and one that creates an identity category that crosses borders, and breaks barriers of thought and experience.

Nationalism needs to be contextually understood as an essential association with exile. Said's definition of nationalism, one that I will use for the purpose of this section, is an assertion of belonging in and to a place, people, and heritage; it affirms the home created by a community of language, culture and customs. All nationalisms in their early stages develop as a condition of estrangement. In time, successful nationalisms consign truth exclusively to themselves and relegate falsehood and inferiority to outsiders.* The perilous territory of not belonging and its site as identity formation is the aspect I am investigating. This is where people were banished in past histories, and where in the post 9-11 era, immense collections of peoples loiter as refugees and displaced persons. Nationalisms are about groups, but in the very acute sense, exile is solitude experienced outside the group. Exile cannot be discoursed independently from nationalism and nationhood, for the discussion needs to have almost a cause and effect relationship; one that acknowledges exile as being a byproduct of nationalism's instruments of othering those that fall outside its structures.

I will analyze theories of the nation in relation to the aesthetic function of Youssef Nabil's photographs to displace linear conceptions of nationhood and homeland. The crux of this argument relies on art as being used as a signifier, a metaphor of national construction that can include the narratives of the subaltern. Foucault outlines subaltern as being a set of subjugated knowledge's or peoples that have been disqualified as inadequate;** and with Gayatri Spivak's text, *Can the Subaltern Speak* in mind, the Exilic Aesthetic will be the catalyst for this metaphor to create a language for the subaltern to express themes of migration and exile through visual art production. Metaphor— as the etymology of the Greek word meaning “to transfer” would suggest— transfers the meaning of home and belonging by crossing borders of cultural differences that constructed nationalisms. However, it is this use of the metaphor that Homi K. Bhabha complicates in his writing on *Dissemination*, for he insists that the metaphor must be a non-linear narrative that highlights the intersections of time and place that problematize the modernity of the Western nation.*** For visual representation to function as the subversion of state and nationhood while simultaneously being a voice of subaltern identity, Frederic Jameson's notion of 'situational consciousness'**** or national allegory is of use to our theory.

* Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000. Page 176.

** Spivak, Gayatri Chakravorty. *In other worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1988. Page 25.

*** Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2008. Page 205.

**** Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2008. Page 205.

In this, the telling of the individual story and the individual experience is ultimately involved in telling the collective narrative, and the multiple stories that constitute subjugated histories.

As the following section explaining the Exilic Aesthetic will illustrate, Youssef Nabil's lens-based artwork lends itself to this idea of one out of many. *His artwork will stand as a telling detail that emerges as a metaphor for national existence, and a special expression of unitary people.

EXILIC AESTHETIC

"I don't think it's about where you actually live. For me it is about being honest, and about what you feel about yourself. No one can really tell us that you're less Iranian or that I'm less Egyptian because we live in the West, or that you're not supposed to be this or that ... We talk about issues that are related to us; we cannot do work that we have no relation to."

(Amer, Ghada, Faten Hamama, Youssef Nabil, Shirin Neshat, and Octavio Zaya. I Won't Let You Die. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2008. Page 12.)

Youssef Nabil's self-portraits employ a multitude of tactics that create a unique visual narrative, illustrating themes of migration. What I term the Exilic Aesthetic is not only about uncovering the lived experience of the exilic artist, but (and more importantly), it is a way to articulate the complex signifiers of an artwork, and understand their significance to larger thematic discourses around migration, articulation of culture, and expatriation. The Exilic Aesthetic is a collection of artistic strategies used for articulating exile through visual language; this paper will analyze the artistic strategies found in Nabil's self-portraits thus far. These sociological themes of displaced persons encompass a magnitude of cultural baggage, many of which are still being theorized and trying to be understood by scholars today. Thomas Hylland Eriksen even articulates in his writing that some of the most promising avenues of research into transnationalism concern the relationship between the old country and the new one.** What I argue, is that given the importance of lived experience and first-hand accounts within sociological studies of expatriation, self-portraits such as these lend themselves to a vital passage of understanding the exilic experience, and illuminate how culture and nationalism is articulated by the Middle Eastern diaspora in North America.

* Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2008. Page 204.

** Thomas Hylland Eriksen, *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*, 3rd ed. ed. New York: Pluto Press, 2010.

This conflict has to do with issues of culture and hybridity, their intersection, and how expatriates and exiles articulate culture. This complex web of nationalism and nationhood is a well-documented social pandemic plaguing Middle Eastern diasporas in North America, a struggle Nadine Naber refers to as articulating Arabness.* She identifies the banalities of identity formation as a struggle between two cultures, a dichotomy that is built between the immigrant population who clutch their nationalism (and in effect intensify its tenets), resulting in a hyper-nationalistic identity that conflicts with their current geographical location. The binary is also enforced through American media outlets and anti-terrorist sentiments that are a result of the 9-11 attacks. While these points will be argued and discussed in greater detail at a later part in this analysis, we begin to see the importance (if not, urgency) of understanding the articulation of culture, nationalism, and identity formation of the Middle Eastern diaspora in North America. Arjun Appadurai's theorization of the many 'scapes' that constitute the disjunctures between economy, culture and politics are helpful in understanding the production of this cultural dichotomization. Terming five dimensions of cultural flow—ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, finanscapes, and ideoscapes—** makes clear how nation-states, multinationals, diasporic communities as well as sub-national groupings and movements constitute the multiple narratives within the construction of nationhood. The artworks of Youssef Nabil provide an exceptional case study to understand how culture and identity is navigated through political art production, and how art is used as a means of necessity and a tool of self-actualization. It is this articulation of self that creates an Exilic Aesthetic, a visual language that illuminates Youssef Nabil's self-portraiture as a vehicle for understanding larger themes of expatriation and articulating Arabness.

This photographic language fosters the new meanings of exile and expatriation I argue in this paper, as well as creating a unique aesthetic; when these narrative structures are employed together, they illustrate thematic tensions of displacement and homeland in its complexity. While the strategies employed by the artist are repeated in sometimes an archetypal fashion, I will discuss a few specific pieces that best represent the conflicting narratives within Nabil's self-portraits. It should also be noted that Nabil's self-portraits tell a very different story than his portraits of celebrities and friends, and the latter will be discussed in separate chapters of this analysis. It is through the use of language, composition, fragmentation, and juxtapositions that these narrative tools are combined to create the Exilic Aesthetic.

First, I would like to emphasize the use of language, and how the titles of each self-portrait reflect themes of displacement and nomadic existence. The use of language is best exemplified when looking at: *Never Wanted to Leave—Self-Portrait, Paris 2007****; *Will I Ever Come Again—Self-Portrait, Havana, 2005*****; and *I Leave Again—Self-Portrait, Sardinia, 2005*.*****

* Naber, Nadine Christine. *Arab America: Gender, Cultural Politics, and Activism*. New York: New York University Press, 2012.

** Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1996.

*** See appendix A

**** See appendix B

***** See appendix C

The self-portraits are purposefully taken outside of Egypt,* linking his identity to the current land associated with each portrait. This idea of being dislocated and uprooted is a reoccurring theme in Nabil's work, also noted in the plurality of self-portraits, most with different geographical location, and all purposefully labeled as "self-portraits" regardless of location. The poetic titles also play a large role in understanding migratory notions of identity and nomadic existence. When looking at *Never Wanted To Leave*, the audience is unsure if Nabil is referring to leaving Cairo, his native place, or Paris, the place he left in 2006 to move to New York. Given the context of Nabil's border crossing, homeland is a blurred concept, and is further implicated by notions of culture and heritage. In her writing, Keri E. Iyall Smith discusses Georg Simmel's 1908 essay *The Stranger*, summarizing the stranger as occupying a hybrid identity space. The stranger arrives today and has the potential to leave tomorrow; strangers are simultaneously members of the community and not members of the community at all.** As the stranger is an identity that might emerge from combining two separate identities (as we see in the hybrid identities of the diaspora), a solution I pose through the Exilic Aesthetic and reformulations of exile is to create a new identity that encompasses these local and global identity forms. In unpacking the many complex ideas of this argument, we need to ask ourselves, is hybridity simply the combination of two separate identities? What other options of identity formations are there for subjects in-between? Are those in-between necessarily the stranger? To help clarify the notion of stranger, I will use Ruth Phillip's notion of the stranger-artist, a political refugee, an immigrant, a traveler.*** While Phillips develops her definition to complicate settler-colonizer relationships to indigenous artists, the idea of the stranger-artist in its broader sense as describing the artist as de-territorialized through exile and immigration can be useful in contextualizing stranger identity.

Here, with the artist as stranger, we can see how political art production can be used as the tool to navigate these murky waters, and help articulate this new identity and self-actualization when understanding culture, homeland, and exile, and the intersection of the them. Both *Will I Ever Come Again* and *I Leave Again* follow a similar theme of disassociation with the land, yet simultaneously the land is also intertwined in Nabil's self-identification, as reflected in his incongruity of location, and where homeland really is.

Another narrative tool used to discuss nomadic existence is composition. Rarely presenting his face to the viewer, these self-portraits are taken with his back to the camera. This shielding of his face is a narrative tool that reoccurs in many of Nabil's portraits, working synergistically with the conflicting titles to create tension and fragmented notions of identity.

* The portraits taken within Egypt follow a different narrative structure that will be discussed at a later point in this analysis.

** Iyall Smith, Keri E. and Patricia Leavy. *Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations. Studies in Critical Social Sciences*. Boston: Brill, 2008. Page 4.

*** Phillips, Ruth. "The Turn of the Primitive: Modernism, the Stranger and the Indigenous Artist." In *Exiles, Diasporas & Strangers*. London: Iniva, Institute of International Visual Arts, 2008. Page 47.

In an interview with Jerome Sans, Nabil talks about his self portraits being “a witness of this reflexion and the stories it has generated from place to place as each portrait is done in a different city, I felt in all of them that I was a visitor and I had to leave... the same feeling I had when I was living in Egypt... the same feeling always had about my whole existence.”* Here, we see the narratives in each piece work together as a collection of disjunctive identity formations, giving as a better idea of the effect of displacement and expatriation has on self-identification, and how this complexity is navigated through political art production.

. . .

As seen in the three portraits discussed thus far, fragmentation of Youssef Nabil’s body in his photographs can be interpreted as the disjuncture of identity, never letting the viewer see Nabil in his entirety. This poetic representation of himself as fragmented is also joined with visual clues to add emptiness and alienation with a place as seen in *My Time To Go—Self-portrait, Venice, 2007*,** or symbolic references to homeland and roots, as seen in *Self-Portrait with Roots, Los Angeles, 2008*.***

When looking at *My Time To Go—Self-portrait, Venice, 2007*, the narrative convention discussed earlier slightly shifts, showing us a profile of his face. This diptych however functions differently than the other narrative strictures, for an empty bed in one of the pictures juxtaposes Nabil laying restlessly in the other. This empty bed is shown creased and unmade, with a visible imprint of Nabil’s presence from the sister photograph displayed next to it. Nomadic existence is further emphasized in these photographs, showing the imprint of the self and the impermanence that is thematically rendered in all of Nabil’s self-portraits. This visual structure (and the ones previously discussed) is a larger composite of visual cues that create a language for collective human existence and migration. To make this point clearer, Said’s text *Movements and Migrations* lends itself as a tool to understand resistance imagery and opposition to the imperial empire. Said sees this resistance and self-identification as hybrid counter-energies which is based on discontinuity, political experience based on communities and interpretation rather than the powerful hegemony that dictates the identities of less powerful minorities. In this way, Nabil’s diptych is adding to a larger narrative (in conjunction with his other self-portraits) that actively renews and re-invents their identity opposing the hegemonic powers that create exile and expatriate its citizens. The difficulty in navigating this space of identity building is best identified by Shirin Neshat and her articulation of being a part of a global village:

* Sans, Jeremy. *As Close As I Can Get*. Interview with Youssef Nabil, Venice. June 2007. Access on artist website. http://www.youssefnabil.com/articles/as_close_as_i_can_get.html

** See Appendix D

*** See Appendix E

“Very few Muslim artists that I know seem to have the luxury of showing their art both in their own country and in the West. In the case of some artists like you and me, our public is mostly outside of our country, and at home people can only access it through the Internet. We therefore have a divided audience, with some who don't entirely understand the work but are drawn to it (in the West), and others who understand it but mostly dismiss it (in the Middle East). So we as artists learn to live in what they call the global village, and try to survive both emotionally and professionally.”

In *Self-Portrait with Roots*, Los Angeles, 2008, themes of homeland and belonging are expressed in the literal representation of roots. Once again showing a side profile, Nabil's body is fragmented and the composition is unbalanced with his body in the top corner of the image. Showing himself as a small part of a larger picture, the roots are engulfing his presence in the pictorial frame. In this picture, nature and environment are used to emphasize notions of displacement homeland, using the literal soil of Los Angeles to signify homeland, or a loss thereof. The visual depiction of roots is ironic when looking at Nabil's repertoire of self-portraits, one that implies the inability to form roots and the lack of the stability that comes with roots. Complicating our understanding of his identity in a (once again) contradictory intent, Nabil says, “I do my self-portraits in cities that I visit, in which I am just a visitor. I know I will be leaving in a few days. I feel the same way about my whole life, up until death. For me living is about coming to a place that is not yours, then having to go.”* Nabil's visual narrative in his self-portraiture seems to be self-antagonizing, creating a disconnect between language, imagery, and self-representation. This disconnect is used as a tool to articulate themes of expatriation, and also create a barrier to be experienced by the viewer, a barrier that prohibits a true understanding of Youssef Nabil from his self-portraiture. Emphasizing the importance of land, and homeland being an essential point of articulation within the Exilic Aesthetic, Bhabha correspondingly wrote “the recurrent metaphor of landscape as the inscape of national identity emphasizes the...question of social visibility, the power of the eye to naturalize the rhetoric of national affiliation and its forms of collective expression.”** This conflicting narrative is one that contributes, as I have argued, to an Exilic Aesthetic, one that allows the viewer to read the sociological impacts of migration and the simultaneous separation/articulation of culture, nationhood and identity.

* Amer, Ghada, Faten Hamama, Youssef Nabil, Shirin Neshat, and Octavio Zaya. *I Won't Let You Die*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2008. Page 11.

** Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2008. Page 205.

PHOTOGRAPHY AS LANGUAGE

Important to the success of the Exilic Aesthetic being read (subconsciously) by viewers is piecing together visual clues that comprise a complex visual narrative that is unique to articulating the expatriate's identity. For this to happen, identity needs to be formed through visual elements that compose a visual language, a language that is the vessel for articulating the Exilic Aesthetic. This visual narrative is a way to express the complex signifiers of an artwork (in this case the self-portraits of Youssef Nabil), and understand their significance outside the sole experience of the individual artist, but as a signifier to larger thematic discourses around migration, articulation of culture, and expatriation.

Interestingly, Said speaks negatively of photographs or texts that are used "merely" to establish identity and presence for their innately ambiguous and anti-narrativist subjectivity.* Taken from John Berger's writing, *Another Way of Telling*, Said claims that photographs such as these, ones that solely depict a sense of presence, enter what Berger calls a control system. Using Berger's analysis, I would like to create another reading of these "wayward" photographs, and show how Youssef Nabil's self-portraits cannot be restricted to such reductive definitions, even if they are meant to be representative images of himself (being innately ambiguous to use Said's terminology). The premise of the photographic medium as Berger describes it, is one that does not even lend itself to Youssef Nabil's work, I argue, because of the way he hand paints his photographs, thus blurring the distinction between mediums. Berger explains "you can only make a photograph tell an explicit lie by elaborate tampering, collage, and re-photographing. You have in fact ceased to practice photography. Photography in itself has no language which can be turned."**

With this, I would like to articulate two things. Not only does Nabil then cease to fit within the traditional criticism of photography and its medium by Berger's definition, but also that the Exilic Aesthetic described in this essay can be the language created in these photographic narratives that is outside the traditional language of photography. I would like to show that Nabil manipulating the photograph is a political act, which not only establishes presence, as Said describes, but inserting his own narrative and subjectivity into the pictorial depiction of the photograph and its geography is an innately subversive action; in this way, Nabil is effectively writing his own history from the margins of photography. In being outside the narrative language Berger describes, one that is not innately photographic, this is where Nabil employs the Exilic Aesthetic to create a language expressing themes of migration, homeland, displacement, and diasporic identity within his solitary self-portraiture.

* Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, 1st ed. New York: Knopf, 1993. Page 334.

** Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. 1st American ed. New York: Pantheon, 1982. Page 96.

Next, Berger describes photography as being invented for two reasons. The first is an ideological use, which treats the positivist evidence of a photograph representing truth, and the second is a popular but private use which cherishes a photograph to substantiate a subjective feeling.* Here, I argue that Youssef Nabil does not fit merely in either category; for, while the most obvious category his self-portraits belong is the latter, I argue that his self-narration of his photographs asserting his own identity narrative can also be seen in the positivist category of photography, one that exists to represent truth. Abstractly, this representation of truth is one that relates to the Exilic Aesthetic, a form of representation from the margins, and as we learned from Said, the “exile’s life is taken up with compensating for disorienting loss by creating a new world to rule.”

**

Here, this new world to rule is one that merges both Said’s theorization on exilic experience and Berger’s model of photographic representation to help illuminate the language created by artists in marginal states of existence, and how an Exilic Aesthetic is one that, while may not be created intentionally so, helps understand art production as a way of self-identification and assertion of the self while articulating themes of migration and diasporic identity.

* Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. 1st American ed. New York: Pantheon, 1982. Page 111

**Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000. Page 145.

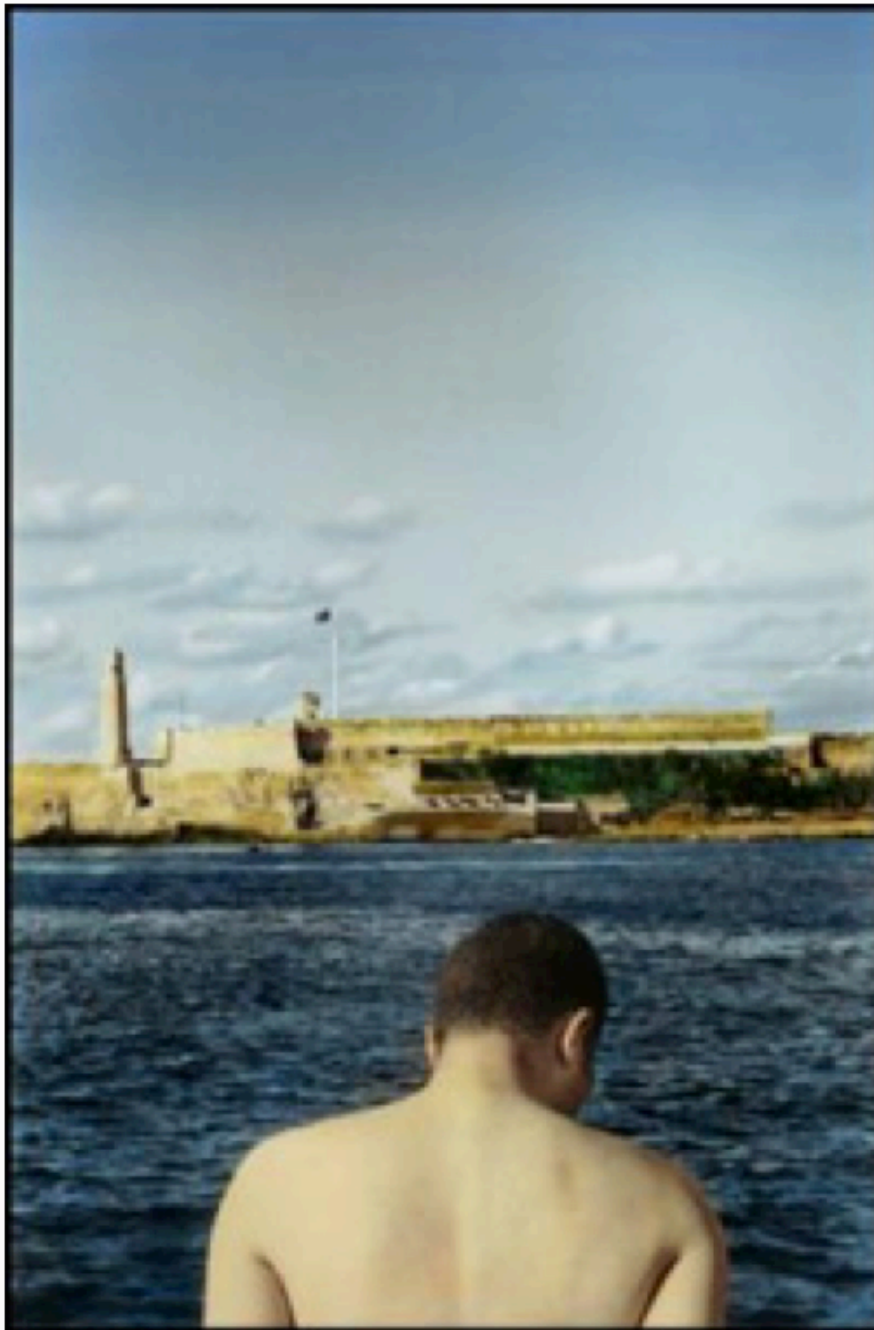
APPENDIX A

Never Wanted to Leave—Self-Portrait, Paris 2007
Hand colored gelatin silver print
Courtesy of the artist and Nathalie Obadia Gallery, Paris/ Brussels.



APPENDIX B

Will I Ever Come Again—Self-Portrait, Havana, 2005
Hand colored gelatin silver print
Courtesy of the artist and Nathalie Obadia Gallery, Paris/ Brussels.



APPENDIX C

I Leave Again—Self-Portrait, Sardinia, 2005
Hand colored gelatin silver print
Courtesy of the artist and Nathalie Obadia Gallery, Paris/ Brussels.



APPENDIX D

My Time To Go—Self-portrait, Venice, 2007
Hand colored gelatin silver print
Courtesy of the artist and Nathalie Obadia Gallery, Paris/ Brussels.



APPENDIX E

Self-Portrait with Roots, Los Angeles, 2008
Hand colored gelatin silver print
Courtesy of the artist and Nathalie Obadia Gallery, Paris/ Brussels.



BIBLIOGRAFIA

- Abdulhadi, Rabab, Evelyn Alsultany, and Nadine Christine Naber. *Arab & Arab American Feminisms: Gender, Violence, & Belonging*. 1st ed. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2011.
- Amer, Ghada, Faten Hamama, Youssef Nabil, Shirin Neshat, and Octavio Zaya. *I Won't Let You Die*. Ostfildern, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2008.
- Appadurai, Arjun. *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. Theory, Culture & Society June 1990 7: 295-310
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2008.
- Bhabha, Homi K., W. J. T. Mitchell, and Edward W. Said. *Edward Said: Continuing the Conversation*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Berger, John and Jean Mohr. *Another Way of Telling*. 1st American ed. New York: Pantheon, 1982.
- Dekel, Tal. "Body, Gender and Transnationalism: Art and Cultural Criticism in a Changing Europe." *Studies in Ethnicity and Nationalism* 9, no. 2 (2009): 175-197.
- Emin, Tracy, Youssef Nabil, Simon Njami, Mark Sealy, and Michael Stevenson. *Sleep in My Arms*. South Africa: Cape Town, 2007.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. *Anthropology, Culture, and Society*. 3rd ed. ed. London; New York : New York: Pluto Press ; Distributed in the United States of America exclusively by Palgrave Macmillan, 2010.
- Iyall Smith, Keri E. and Patricia Leavy. *Hybrid Identities: Theoretical and Empirical Examinations*. *Studies in Critical Social Sciences*. Boston: Brill, 2008.
- Naber, Nadine Christine. *Arab America: Gender, Cultural Politics, and Activism*. New York: New York University Press, 2012.
- Phillips, Ruth. "The Turn of the Primitive: Modernism, the Stranger and the Indigenous Artist." In *Exiles, Diasporas & Strangers*. London: Iniva, Institute of International Visual Arts;, 2008. Page 47.
- Puar, Jasbir K. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Renan, Ernest., Olick, Jeffrey K., Vered Seroussi, and Daniel Levy. "What is a Nation?" *The collective memory reader*. New York: Oxford University Press, 2011. 80. Print.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*, 1st ed. New York: Knopf., 1993.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2000.
- Sans, Jeremy. *As Close As I Can Get*. *Interview with Youssef Nabil*, Venice. June 2007. Access on artist website. http://www.youssefnabil.com/articles/as_close_as_i_can_get.html
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *In other worlds: essays in cultural politics*. New York: Routledge, 1988. Page 25.
- Eriksen, Thomas Hylland. *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. *Anthropology, Culture, and Society*. 3rd ed. New York: Pluto Press, 2010.

BIO ANDREW GAYED

Andrew Gayed is an Egyptian visual artist and art historian, born and raised in Toronto Canada. Completing his Bachelor of Fine Arts in Visual Arts with a Minor in Women's and Gender studies, themes of race, displacement, and culture are foundational in his practice. Currently completing his Masters of Arts in Art History at Carleton University, his dissertation investigates Middle Eastern Contemporary Art, with a focus on photographic art being produced by the North American diaspora. This includes Middle Eastern artists (such as himself) working from Canada and the United States, creating artwork surrounding diasporic identity; his research emphasizes themes of migration, and the political artwork that is associated with the diasporic community. Gayed has been the recipient of notable awards including the Social Science and Humanities Research Council of Canada Award, and chapters of his dissertation have been presented at conferences internationally, including York University, Carleton University and two talks at Oxford University.



O ROSTO É UM MAPA

Self-performance de Jürgen Klauke

Eduarda Neves

A versão inglesa deste texto será publicada em 2015, pela Kunstakademie - Munster, em cuja instituição foi originalmente apresentado, no âmbito do Encontro Internacional Der Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault, Novembro de 2013.

“O rosto é um conto de terror”.*

“O rosto é uma política”.**

“O que acontece actualmente e o que somos nós, nós, que talvez não sejamos nada mais além daquilo que acontece actualmente?”***

Sobretudo a partir das últimas décadas do século XX, o corpo afirma-se como espaço de experiência em múltiplos territórios da prática artística. Neste contexto, a imagem fotográfica potenciará a experimentação no campo da arte, participando das complexas aproximações discursivas ao corpo. A necessidade de expôr os discursos pessoais, mediando-os através do corpo próprio, estabelecerá-lo-á como lugar de produção de significado e dissidência. Figuras de instabilidade interrogam e transformam os códigos das representações de si. A fotografia, conferindo sentido aos regimes visuais que os artistas convertem em instrumentos de resistência, mostra-nos o outro que o corpo é.

A contemporaneidade, oferecendo-nos o corpo como projecto de lutas imprevisíveis e obscuras, configura as nossas desordens e contradições. A interacção entre desordem corporal e desordem social expõe-se em imagens que descrevem imperfeições, diferenças, transgressões e mutilações. Neste âmbito, desde a década de setenta que o programa artístico do alemão Jürgen Klauke (1943-) se exprime nos domínios da performance, acção, fotografia, desenho, livro de artista, vídeo ou filme.

* Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p.202.

** Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*,...p. 206.

*** Michel Foucault, *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985 p.134.

Assumindo a autonomia do meio fotográfico no campo das artes visuais, é através dele que regista as suas sequências e performances encenadas. Tal não significa que se defina como fotógrafo mas, antes, como artista intermedia ou de acção. A fotografia constitui apenas mais um meio através do qual converte as suas ideias em imagens.*

Afirmando o lugar da fotografia no campo da arte, Klauke repensa simultaneamente o problema da representação e das formas de representação de si. É no espaço discursivo dos artistas que contribuem para a explosão de fronteiras, que o artista nos propõe o (seu) corpo na condição de performer, à semelhança de artistas como Valie Export, Herman Nitsch, Stuart Brisley, Ana Mendieta, Urs Lüthi, Ulay e Abramovic, entre outros.

Conceptualmente influenciado pelos trabalhos de Hans Bellmer e Molinier, Klauke neles reconhece** a ausência de um programa cristão da culpa. Nestes autores, tal como nos programas artísticos de Max Beckmann, Francis Bacon, Soutine e Joseph Beuys encontrará motivações formais e críticas. Mas é a vida implicada na arte que constitui o seu horizonte maior. É a concordância entre ambas que Klauke pretende como total.

Segundo Weibel*** (2001) Klauke, tomando-se a si mesmo como objecto de identidades ficcionadas, expõe o corpo como elemento central da sua produção artística. Da política do corpo à política do sexo, é sempre a questão das identidades que está presente. Desde *Ich & Ich*, 1972, *Fisionomina* (1972-73), *Masculin/Fémin* (1974), *Rot* (1974), *Dr. Müller Sex-Shop* (1977), até às séries fotográficas *Transformer* (1970-75), ou obras como *Formalisierung der Langeweile* (1980-81), *Prosecuritas* (1987-88), *Sonntagesneurosen* (1990-92), até *Ästhetische Paranoia* (2003-06), que Klauke assume o seu corpo como superfície de projecção de pontos de vista. A impossibilidade de uma identidade fixa, as relações entre sexo e sexualidade, masculino-feminino, a dissolução do sujeito, o poder repressivo e disciplinador das instituições, o tédio e a solidão ou a própria morte, constituem-se em figuras trágico-cómicas do corpo contemporâneo.

As imagens da exposição *Le désastre du moi. Oeuvres récentes, 1996-2001*, realizada na Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2001, assinalam que as questões da identidade, as relações precárias, dessexualizadas, entre os sujeitos e as coisas dominam as suas imagens de carácter performático. A fisicalidade dos corpos, marcada de forma imprecisa, indefinida e, por vezes, desfocada, contrapõe-se à forte invocação e visibilidade do corpo e do sexo, mais evidente na sua produção artística da década de setenta. No entanto, em nenhum dos casos podemos falar de aproximações a uma qualquer representação clássica do corpo ou a um paradigma humanista.

*Com efeito, é Klauke que destaca o carácter hipócrita do documental, que atravessa a história da fotografia e que na actualidade é exponenciado com os media electrónicos: "Considerando que hoje toda a gente, em maior ou menor medida, transporta consigo algum aparelho que capta imagens, chegam até nós interessantes imagens procedentes de câmaras de vigilância, feitas por soldados e turistas, ou seja, profanos que estavam nalgum lugar num momento oportuno." (...) No entanto, diz, "a arte está constantemente para lá disto, acima e sob a superfície do real. Não negociará, mas irritará, perturbará e colocará questões onde, por comodidade ou medo, não se colocam." Jürgen, Klauke, Heinz-Norbert Jocks, Jürgen Klauke habla con Heinz-Norbert Jocks, Madrid: La Fábrica Editorial, 2007, p.47.

** Jürgen, Klauke, Heinz-Norbert Jocks, *Jürgen Klauke habla con Heinz-Norbert Jocks...*, p.19.

*** Peter Weibel, "L'Art de Klauke. Entre politique corporelle subversive et actions performatives", in Jürgen Klauke. *Le désastre du moi. Oeuvres récentes, 1996-2001*. (Paris: Maison Européenne de la Photographie, 2001).

À semelhança de obras anteriores do artista, o quadro conceptual que atravessa este conjunto de trabalhos reforça o seu protagonismo graças à singularidade e omnipresença que os objectos e os materiais têm nas suas imagens: secreções corporais, véus, saltos altos, flores, couro, máscaras, balões, banheiras, mesas e cadeiras, bolas, bengalas, cabides de roupa, bacias, subtraem-se a qualquer função decorativa ou indiferença hermenêutica. Trata-se de uma autêntica coreografia e de verdadeiros intérpretes que interagem com a cena, conferindo-lhes um irónico sentido dramático. É conhecido o carácter experimentador, travestido e transformador do corpo nas imagens de Klauke. É disso exemplo *Self performance (1972-73)*.^{*} Numa das imagens desta obra - constituída por uma sequência de treze registos fotográficos - o artista, de cabelo longo, usando véu e vestido, segura na mão um ramo de lírios. Provocantemente vestido de couro e calçando botas de salto alto, claramente fetichizadas, o artista, com o rosto fortemente maquilhado, aparece travestido em arquétipo feminino. Klauke assemelha-se a uma mulher, que os visíveis pêlos do peito desmentem. Questionando definições convencionais, o artista explora os espaços de representação e intersecção entre homem e mulher aproximando-se da representação do papel de um travesti. Podemos dizer que o artista parece propôr uma certa perspectiva:

“Ser reconhecido por esse sinal exterior de masculinidade tradicionalmente associado ao macho. Este eu masculino não se apresenta escondido atrás de outro pólo mas está consideravelmente enfraquecido. Não se trata de um estudo hemafródita mas de uma verdadeira batalha dos sexos na qual cada lado se auto-confirma voluntariamente, o que deve, de acordo com Klauke, conduzir a “um nivelamento exterior do corpo” e “acabar com esta perturbadora batalha.”

(Roger Marcel Mayon, “Portrait of the Artist as a Work of Art. Body Art or Permanence and Continuity in the Self-Portrait” in Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image”. (Lausanne e Berna: Musée Cantonal des Beaux-Arts/Benteli Verlag, 1985),p.18.)

Nesta metamorfose, Klauke expõe objectos em tecido, representando os órgãos genitais masculinos e femininos, que constituem não só a diferença anatómica entre os sexos mas também as diferenças socialmente definidas entre eles. A transfiguração como processo de trabalho é fundamental no seu programa artístico^{**}. Através dela, o artista confere visibilidade crítica ao processo social de padronização dos papéis e diferenças sexuais. Estas diferenças e práticas, que apenas constituem justificações resultantes de todo um trabalho de construção social, são demonstradas por Klauke nos seus auto-retratos, como é o caso de *Self-Performance*. As fronteiras culturalmente polarizadas e estereotipadas, explodem em imagens marcadas pela reflexão-destruição das representações comuns que dominam as conotações sexuais vigentes. Construindo o corpo como realidade sexuada, o mundo social torna-o num repositório de pontos de vista que reproduz a divisão sexuada. O corpo reivindicado, ambivalente, fracturante e sem limites, é entendido como vector decisivo de transformação das identidades que se expressam como campos de permanência e transição, condição destas encenações fotográficas.

^{*} <http://www.artnet.com/artists/jürgen-klauke/selfperformance-ilm-a-WrA6Kg802Kqp6xfMT0JigA2>

^{**} Recorde-se Marcel Duchamp quando fotografado por Man Ray, no seu eu feminino de Rose Sélavy em 1921.

A eficácia do seu programa artístico-político, o seu compromisso, se assim podemos dizer, reside na crítica activa e radical às políticas da representação que fixam os significados. A reflexão sobre modos diferenciados de subjectivação sexual acompanha esta obra que não só exprime uma das questões cruciais da década de setenta, a questão da(s) identidade(s), como relembra a performance enquanto forma paradigmática dessa mesma década ou a presença crescente da imagem fotográfica no mundo da arte. Tal como em múltiplos dos seus projectos, mais uma vez o artista opera no território da máscara.

A sua visão artística centrada no corpo nada tem de apolínea. O corpo travestido de *Self performance* aponta para o prazer de experienciar diferentes estados do corpo como, neste caso, a ambiguidade sexual. Neste sentido, é visualmente expressiva a relação masculino-feminino que, no entanto, não procura uma resolução dialéctica mas sim a assumpção da identidade, considerada, ela mesma, como dispersão. A cumplicidade com uma estratégia artística que se propõe romper com os sistemas de poder passa pela abertura à especificidade dos corpos na sua radical improdutividade, no sentido que este conceito tem em Deleuze e Guattari, e que esta obra igualmente estabelece.

Enquadrando-se na hibridez e auto-referencialidade que dominam a cultura contemporânea, a análise da identidade no domínio das artes visuais não se limita às formas instituídas dos modos de subjectivação, nem à reprodução no campo da arte do discurso da diferença e da multiplicidade, convertido em discurso à la mode. Desenvolvendo através da sua obra um questionamento crítico em torno das políticas da identidade, Klauke reclama o corpo como terreno crucial para a inteligibilidade da diferença. Denuncia o imperativo moderno que afirma o sexo como espaço da moral e lugar da verdade ou a domesticação do heterogéneo, produzida pelos nossos discursos e instituições, que atravessa a disciplina dos corpos.

Ambivalente, fracturante e sem limites, lugar de agenciamentos colectivos que implicam uma multiplicidade de aspectos tecnológicos, maquínicos, económicos, o corpo é um colectivo de factores pré-pessoais. De acordo com Guattari, o “indivíduo, (...) não é mais que um caso particular de agenciamento ligado a um certo tipo de cultura, de práticas sociais.”*

Já nas suas análises sobre o Sexo Rei, Foucault alertava para o facto de a sociedade articular o sexo com a nossa verdade individual, tornando assim o discurso sobre o sexo num instrumento de controle e de poder. Esta exploração das proibições torna-se numa forma de amaciar, senão diluir, os movimentos de contestação. A colonização e fixação dos homens ou mulheres à sua sexualidade, às suas existências económicas, políticas, sociais ou culturais, neutraliza a reinvenção de outros modos de vida. Enquanto expressão da instrumentalização económica, o corpo não escapa à condição universal dos produtos, a que Marx chamou mercadoria.

* Félix Guattari, Oliver Zahm, "Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les hommes", in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst* de 1990 à 1998, Catherine Chevalier & Andreas Fohr ed. (Paris: Les presses du réel, JRP/Ringier, 2010), p. 214.

É Foucault que nos recorda que, no capitalismo, as políticas do corpo não limitam o sexo à força do trabalho ou ao papel da reprodução e que a repressão, conduzindo à miséria sexual, é ideia dos policiais do sexo como os sexólogos e os médicos. O sexo integra “os circuitos controlados da economia: dessublimação super-repressiva”*, diz-nos. Trata-se da consagração do sexo como espaço de produção de verdade, da dedicação à sexografia, anunciada igualmente por este autor. Daí que nos falte ainda hoje saber se os artistas que nas últimas décadas fizeram falar a sexualidade contribuíram, ou não, e em que medida, para retomar o discurso do sexo como lugar de produção da verdade.

Nesta imagem, Klauke parece reivindicar a dimensão de uma estética da existência na qual operam deslocamentos movediças sem sujeição. As forças de resistência que nesta imagem encontramos, fundem feminino e masculino, sexo e corpo, vida e morte, conhecido e desconhecido. Trata-se da identidade como desvio aos grandes censores: a libertação da vigilância, do poder sobre corpos e enunciados. Ao contrário da maior parte das produções do artista, pensamos que no caso particular desta imagem que integra a série *Self-Performance*, a problemática da identidade é deslocada de um dispositivo puramente sexográfico. A questão do sexo não nos parece ocupar um lugar primeiro. É o rosto que irrompe da profundidade da superfície, desalinhado, como grandioso excesso. Enquanto condição de experimentação, o rosto afigura-se como mapa de impasses. O rosto indiciário do rosto fotografado não garante a representação da identidade. Esta, enquanto devir, não muda nem imita, não tem princípio nem fim. Ela é assignificante, o devir-todo-mundo:

“Há uma trans-sexualidade microscópica presente por todo o lado, que faz com que a mulher tenha em si tantos homens como o homem, e o homem mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que subvertem a ordem estatística dos sexos. Fazer amor não é ser-se um só, nem mesmo dois, mas cem mil. As máquinas desejantes ou o sexo não humano, são precisamente isto: nem um, nem mesmo dois, mas n...sexos (...) n ...sexos num sujeito, para lá da representação antropomórfica que a sociedade lhe impõe e que ele próprio atribui à sua sexualidade”

(Gilles Deleuze, Félix Guattari, O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p.308.)

A metamorfose masculino-feminino de *Self-Performance* postula o que poderia ser uma terceira pessoa, nem homem nem mulher mas sim individuações, derivas anónimas que não se conformam às identidades prescritas social e politicamente, que falam do fundo de si próprias, dos seus altos voos, do corpo sem órgãos. Nesta obra, não é possível falar de comportamentos ou modelos intrínsecos ao sexo masculino ou feminino. Não podemos remeter-nos a concepções essencialistas pois as classificações que utilizamos, como as de homem ou mulher, referem-se a condições tais como as de sexo ou de identidade psico-sexual. Na perspectiva de Deleuze e Guattari o desejo é do domínio da produção e esta é simultaneamente desejante e social.

* Michel Foucault, *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988, p.107.

Assim, a psicanálise mais não fez que substituir a produção pela representação.. Deslocando a equação binária o travestismo desestrutura: “Não é apenas “homem e mulher, mas também gay e heterossexual, e sexo e género. Este é o sentido - o sentido radical - no qual o travestismo é um terceiro”.*

As ideias de masculinidade ou feminilidade, culturalmente marcadas pela polaridade biológica do sexo e do género, bem como pela alusão aos órgãos genitais, são aqui neutralizadas. Klauke apresenta-as como representações nas quais o determinismo, de carácter biológico ou social, apenas serve para reproduzir e perpetuar as significações sociais existentes, os nossos esquemas inconscientes com os quais percebemos o mundo natural e social. A aparência de natureza inscreve-se nos princípios de percepção que se adequam às divisões pré-existentes, consagrando-as. De igual forma, em relação à divisão entre os sexos, estabelece-se a concordância entre as estruturas objectivas e as estruturas cognitivas. São esquecidas as condições sociais que as tornam possíveis, como Bourdieu claramente explicitou.

Argumentariam Deleuze e Guattari que um olho, um nariz, uma boca, exprimem a diferença intensiva e não a falta. São indefinidos, conduzem o desejo, como objectos parciais despedaçados que perderam a sua unidade. O corpo sem órgãos quebra os estratos. Corpo intensivo que Artaud apresenta como o corpo que deus nos roubou para nos dar um corpo organizado, um corpo pelo qual o juízo se exerce. Experimentação rizomática. O rosto do artista, desenhado pela maquilhagem, por um véu e um ramo de flores, perfila o ano zero - visageité:

É portanto curioso, um rosto: sistema muro branco - buraco negro. (...) O rosto não é um envelope exterior àquele que fala, que pensa ou que ressona. (...) Os rostos não são individuais, definem zonas de frequência, ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. De igual modo, a forma da subjectividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que seleccionam o real mental ou sentido, tornando-o conforme a uma realidade dominante. (...) O rosto cava o buraco do qual a subjectivação tem necessidade para penetrar, ele constitui o buraco negro da subjectividade como consciência ou paixão, a camara, o terceiro olho.

(Não traduzimos o conceito de visageité como rusticidade na medida em que a tradução para a língua inglesa, do nosso ponto de vista, não reflecte exactamente o sentido pretendido pelos autores. Assim, optamos por utilizar o conceito na língua original francesa.)

É a partir do rosto enquanto muro branco, atravessado por buracos negros, que a visageité se organiza rasgando as multiplicidades possíveis. Ela é, como dizem Deleuze e Guattari, uma superfície, daí que, nas suas palavras, a cabeça não seja necessariamente um rosto. Se a cabeça integra o corpo, o mesmo não acontece com o rosto. Este é despersonalização, lugar de todos os sentidos, de novos pontos de ligação, implicação, complicação, série e não conjunto. Nesta obra, a identidade chega-nos como desterritorialização: não se trata apenas de descodificação mas de impermanência, de viver numa linha abstracta, numa linha de fuga.

* Marjorie Garber - *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Penguin, 1992, p. 133.

Uma identidade que se quer sempre porvir, em construção, como o nómada que se reterritorializa sobre a própria desterritorialização. O rosto é ritornelo, o rosto é um mapa, mesmo quando:

se aplica e se enrola num volume. (...) Mesmo humana, a cabeça não é forçosamente um rosto. (...) O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando deixa de ser codificado pelo corpo, quando ele mesmo deixa de ter um código corporal polívoco multidimensional - quando o corpo, incluindo a cabeça, se encontra descodificada e deve ser sobrecodificada por qualquer coisa a que chamaremos Rosto

Superfícies marcadas por linhas diversas que constroem o rosto e que ele constrói. Despersonalização, onde os rostos não conformes às relações binárias são não-biográficos, daí que digamos: " Ah, não é nem um homem nem uma mulher, é um travesti".* Com efeito, é o próprio artista que afirma ser o transformista aquele que converte, rebenta ou amplia a identidade sexual. O travesti intervém na identidade sexual e expande-a, muito antes da emergência de qualquer debate em torno da chamada questão de género.

O Rosto-bunker como Deleuze e Guattari o nomeiam, é uma produção social de que os agenciamentos de poder necessitam. Axiomática repressiva de rostos ordenados, recuperados.

Ano-zero - visageité, intensidade-zero. O Eu como contingência, o corpo sem órgãos sem história para contar.

* Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2...*p. 218.

BIBLIOGRAFIA

- Deleuze, G., Guattari, F., *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, G., *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- Foucault, M., *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1985.
- Foucault, M., *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal. 1988.
- Garber, Marjorie, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Penguin, 1992.
- Guattari, F. Zahm, Oliver, "Entretien avec Félix Guattari. Sur les machines et les hommes", in *Une anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Catherine Chevalier & Andreas Fohr Ed., Paris: Les presses du réel, JRP/Ringier., 2010.
- Mayon, M. R., "Portrait of the Artist as a Work of Art. Body Art or Permanence and Continuity in the Self-Portrait" in *Self-Portrait in the Age of Photography. Photographers reflecting their own image*. Lausanne e Berna: Musée Cantonal des Beaux-Arts/Benteli Verlag, 1985.
- Klauke, J., Jocks, Norbert-Heinz, *Jurgen Klauke habla con Heinz-Norbert Jocks*, Madrid: La Fábrica Editorial, 2007.



PERFORMATIVIDADES DO EU E NOSTALGIA DAS VANGUARDAS

Lorca al vacío, do Teatro de Cámara Cervantes

Claudio Castro Filho

1 | POÉTICAS DO IMPOSSÍVEL NO 'TEATRO DO PORVIR' DE FEDERICOGARCÍA LORCA

Já desde finais do século XX, que o chamado 'teatro impossível' (cf. J. Huélamo, 1996 e S. Saillard & M. Ramond, 1998) de Federico García Lorca tem competido, em visibilidade, com o seu teatro mais canónico, do qual são exemplo cristalino as conhecidas tragédias rurais (*Bodas de sangue*, *Yerma*, *A casa de Bernarda Alba*). Tal tendência aparece tanto no campo crítico quanto no pragmático: por um lado, os estudos lorquianos parecem ter descoberto nas 'comédias irrepresentáveis' do autor granadino a sua verdadeira singularidade como dramaturgo; por outro, os coletivos teatrais contemporâneos têm-se interessado também por um Lorca de estética subversiva, alheado dos estereótipos de gitanería que certas leituras dos seus dramas andaluzes plasmaram (às vezes injustamente) no que se considerou, até então, um teatro autenticamente lorquiano.

É interessante perceber que esta nova abordagem do teatro lorquiano nos estudos e palcos atuais esteja centrada num repertório dramático tão sucinto como de facto é o das comédias irrepresentáveis, que conta com não mais do que duas peças acabadas (*O público*, de 1930, e *Assim que passem cinco anos*, de 1931) e uma não concluída (Comédia sem título). Ainda assim, o que os estudos mais recentes têm tentado comprovar é que justamente nesse conjunto excepcional e singular do drama lorquiano estão as verdadeiras chaves de leitura da sua mirada teatral. Ou seja, o teatro impossível de García Lorca conforma não apenas uma dramaturgia sem precedentes (se o comparamos com a produção espanhola dos inícios do século XX), mas propõe também uma estética teatral, no sentido mais filosófico do termo, uma vez que Lorca plasmou nele muitas das suas inquietações e reflexões sobre uma possível nova teatralidade. Estava em pauta a recusa da representação nos moldes aristotélicos e a busca de um novo estatuto teatral para a palavra poética, cuja concretude a poria em pé de igualdade com a expressão da imagem cénica e do corpo do ator.

Em última análise, Lorca alinha-se com autores e encenadores que, desde finais do século XIX, exploraram a questão da autonomia do espetáculo teatral frente à tradição dramatúrgica; combate-se o textocentrismo na mesma medida em que se reitera a potência de teatralidade inerente ao próprio texto, que passa a situar-se para além da sua condição de facto literário. A prosa pessoal de Lorca dos finais da década de 1920 claramente demonstra a sua recusa do drama modernista de modelo marquiniano - e equivalente, em Portugal, ao chamado teatro simbolista (cf. Lourenço, 2005, pp. 93-105) - que vigorava na cena madrilena daqueles anos. Se, por um lado, Lorca procurará inserir-se no circuito profissional da sua época (e logra-lo-á através de uma contínua colaboração com a companhia de Margarita Xirgu), por outro, o poeta granadino encontrará em coletivos teatrais de cariz mais experimental - como o grupo El Caracol, de Rivas Cherif, e o Club Teatral Anfístora, de Pura Ucelay - um terreno fecundo onde cultivar as sementes do que acreditava ser um teatro do porvir.

Não por acaso, essa busca de um teatro alheio aos modelos preconcebidos vai intensificar-se nos começos da década de 1930: Lorca traz, na bagagem da sua estada nova-iorquina (1929-1930), rascunhos em adiantada fase do seu teatro irredento. Estudos como os de M. Ucelay (2006, pp. 12-16, 36-47, 127-133) permitem-nos visualizar o impacto que a cena off-Broadway exerceu sobre o poeta num momento histórico marcado, por um lado, pela crise do modelo capitalista americano e, por outro, pela contundente emergência de Nova Iorque como epicentro das vanguardas artísticas ocidentais. Nesse contexto, Lorca reiterará a sua busca de um teatro poético, no qual se confronta os limites da representação, e o teatral, no sentido literário mas também performativo do termo, se converte num terreno híbrido e metafórico.

Ainda no contexto nova-iorquino, não se pode deixar de considerar a influência, sobre a nova perspetiva lorquiana, de companhias como a de Irene Lewisohn: a Neighborhood Playhouse contava com Martha Graham a encabeçar o seu elenco e, no centro mesmo dos seus espetáculos líricos, situava-se uma compreensão da palavra para além do seu significado textual, mas que levava em conta o ritmo vocal e a potência de movimento que emanavam da escrita poética. Nesse sentido, a dimensão metafórica do corpo do performer e da plástica cénica enquadra-se na conceção lorquiana de um teatro puro, à qual se acrescenta, ainda, todo o debate vanguardista, ao redor de um novo teatro, vigente nos círculos culturais do norte e leste europeus.

Embora se tenha construído o senso comum de que o surrealismo teria sido o referente principal para uma mudança de atitude de Lorca face ao teatro e à poesia (ideia que cada vez mais cai em desuso, pelo menos desde o estudo de M. García-Posada, (1989, pp. 7-9), não se pode menosprezar a atenção dada pelo poeta a escolas teatrais como o expressionismo alemão, o teatro épico de Piscator e o teatro proletário russo (cf. García Lorca, 1997, vol. III, pp. 596-601). Há que se ter em conta, ainda, a identificação manifesta pelo autor granadino com autores cujo teatro está balizado na poetização da cena e na fragmentação do eu, como é o caso de Strindberg, Pirandello e Cocteau. Lorquistas como M. García-Posada (1997, p. 32) acrescentarão à lista os nomes de Ibsen, Tchekov e Galdós.

Talvez neste ponto esteja uma das razões da vigência de um Lorca transgressor da norma no palco contemporâneo: estudos como os de R. Abirached (2011) e M. L. Candeias (2012) situarão no jogo simbólico e metateatral do moderno drama europeu, em conformidade com toda uma nova concepção das noções de eu, personagem e sujeito, a gênese de algumas das inquietações do teatro contemporâneo.

A ideia de um teatro irrepresentável, ou mesmo impossível, que ganha estatuto concetual nas comédias lorquianas de 1930-1931, recai tanto sobre a crise da representação despoletada pelas vanguardas como sobre a concepção do próprio Lorca de que o teatro, na qualidade de arte de intervenção social, devia impor-se ao público, e não o contrário. Por esta razão, a aposta do autor num teatro que derrubasse o cânone aristotélico olhava para outro tempo (daí as suas noções de arte do futuro, de teatro do porvir) como também outro espaço (um espaço sob a areia, aberto à experimentação poética e liberto da quarta parede). Por conseguinte, há que se ter em conta que a temática enfrentada por esse teatro de formas expandidas colide contra as expectativas do público do drama burguês mais tradicional. Não por acaso, as personagens do teatro impossível lorquiano são movidas pela angústia existencial de não se reconhecerem a si mesmas: o poeta põe-nos diante dos olhos pessoas incompletas, frágeis, marginais, incompatíveis com o tempo presente e as convenções morais socialmente aceites. Trata-se de uma expressão *sui generis* do eu, que o estende a um universo de indecisão entre sujeito e objeto, realidade e sonho, vida e morte, verdade e ficção.

Por tudo o que até aqui expusemos, nota-se já que muito da complexidade do universo poético encerrado na obra dramática de Lorca chegou, em boa forma, ao palco contemporâneo, o que pode também explicar o crescente interesse da cena atual pelo seu teatro sob a areia - embora o seu drama de acento indiscutivelmente andaluz venha, também ele, a encontrar vigorosas releituras contemporâneas, como deixam claro as recentes encenações madrilenas de *Yerma*, por Miguel Narros, no Teatro María Guerrero (2013), de *Bodas de sangue*, por Jorge Eines, no Teatro Valle-Inclán (2013-2014) e de *A casa de Bernarda Alba*, por Irina Kouberskaya e Hugo Pérez de la Pica, no Teatro Español (2014). Nesse vigoroso panorama de busca de novos acentos da letra lorquiana terá lugar não apenas a encenação do seu repertório irrepresentável, senão também reescritas que tomam o universo teatral irredento do bardo granadino mais como ponto de partida do que de chegada, já que propõem novas articulações dramatúrgicas e performativas a partir dos escritos vanguardistas do autor. É nesta última tendência que se enquadra o espetáculo *Lorca al vacío*, do coletivo Teatro de Cámara Cervantes, encenado por Sonia Sebastián e com dramaturgia de María Velasco, estreado em novembro de 2012 na Sociedad Cervantina de Madrid.

2 | LORCA AL VACÍO: ESCRITURA PERFORMATIVA

Um dos primeiros aspetos que nos chama a atenção em *Lorca al vacío* é, sem dúvida, o seu cariz intertextual, seja no respeitante à dramaturgia, seja no que se refere à encenação. O que o espetáculo nos propõe ver e escutar, por um lado, sabe a novo, mas, por outro, atinge-nos pela memória, já que se dão a reconhecer, ali, imagens poéticas, rascunhos de personagens, vozes, gestos, impressões que fazem parte de uma memória coletiva do extenso “labirinto textual” (cf. J. Huélamo, 1996) lorquiano. Assim, a primeira impressão do espectador é a de que o espetáculo nos convoca a um confronto com o nosso repertório pessoal, no qual identificamos toda uma herança cultural advinda do universo de Lorca e de tudo o que nele está implicado. Um cenário-instalação de forte componente escultórica (criação de Hisae Ikenaga e Juan Zamora), no qual móveis e objetos emergem desde um chão coberto de areia, deixa claro que se vai remover uma memória sepultada, um passado em ruínas. No entanto, os despojos do universo lorquiano que ressurgem desta areia convulsa encontram-se, desde logo, deslocados do seu ponto de origem e desvanecidos com o passar do tempo.

Há uma vertiginosa mescla de referenciais poéticos que propõe novas situações semânticas para a letra lorquiana: o poeta Federico García Lorca é deliberadamente destronado do seu posto de clássico moderno e, como numa partida de cartas onde os naipes se baralham à sorte ou ao azar, vê a sua própria escrita traída, convertida em outras textualidades, literárias e/ou cénicas. Os contínuos desdobramentos textuais propostos por Lorca al vacío recuperam velhas discussões em torno da morte do autor (cf. M. M. Bajtín, 1999, pp. 13-190; R. Barthes, 1988; M. Foucault, 1999, pp. 95-125) e provocam um forte sentido de estranhamento sobre o mesmo espectador que, num primeiro olhar, se havia identificado com uma obra que lhe soava familiar. A morte do poeta como tema performativo do espetáculo de Sonia Sebastián põe em primeiro plano a moderna crise do autor e da autoridade, mas também serve de metáfora para o próprio assassinato de García Lorca, um dos temas que atravessam Lorca al vacío.

Ao analisarmos com mais precisão o espetáculo, a figura da Noiva destaca-se entre tais desdobramentos textuais. Ainda que não se possa precisar um recorte temático unívoco da obra de Lorca, o universo feminino que emoldura o teatro do granadino comparece de forma muito contundente no tecido dramático da montagem. Conta-nos a encenadora Sonia Sebastián que, antes mesmo de que Lorca al vacío se aproximasse duma estética mais alinhada ao Lorca dito surrealista, era sua intenção investigar as poéticas do feminino que se entrecruzam na obra do autor.

Pode ser que esta *Noiva de Lorca al vacío* tenha surgido da *Noiva de Assim* que passem cinco anos, já que, afinal, a primeira arranja os cabelos com as mesmas tranças imaginárias da segunda (cf. F. García Lorca, 1997, vol. II, pp. 334, 354). Ainda assim, não se pode negar que a sua presença poética incorpora elementos metafóricos da *Noiva de Bodas de sangue* ou, inclusive, de *Dona Rosita* (na peça homónima), a mais autêntica noiva que não pôde sê-lo da dramaturgia de Lorca.

Uma vez que as figuras que enunciam a presença dessa Noiva múltipla são Julieta (interpretada por Irene Serrano), Helena (por Teresa Vallejo) - ambas de O público, mas também do universo de Shakespeare e da mitologia clássica que inspiraram Lorca - e a Datilógrafa de *Assim que passem* (a partir da qual a atriz Natalie Pinot constrói uma espécie de caricatura de Margarita Xirgu), o espetáculo acaba por agregar, de forma polissémica, diversas vozes que, no seu conjunto, constituirão um perfeito arquétipo. Através de uma Noiva invisível, que surge no fragmento 7 de Lorca *al vacío*, ressoam as vozes de todas as personagens do universo de Lorca que carregaram, como uma mancha na pele, a sina da frustração amorosa. A Noiva surge, assim, não na qualidade de personagem propriamente dita, mas como signo poético cuja concretude performativa se revela numa coroa (a coroa de flores de laranjeira, signo lorquiano das bodas e, ao mesmo tempo, morte) cujos fragmentos destroçados compartilha, à maneira de um coro grego, todo o elenco.

3 | FRAGMENTAÇÃO DA PERSONAGEM E DESDOBRAMENTOS DO EU

Nota-se, portanto, que a já mencionada ideia desconstrutora de fragmentação da personagem está, em *Lorca al vacío*, intimamente relacionada com a noção - muito própria, aliás, do teatro impossível lorquiano - de uma multiplicação do eu poético e cénico. No contexto contemporâneo, essa dinâmica de implosão/explosão do eu fica patente numa espécie de fratura da palavra e, ao mesmo tempo, numa vulnerabilidade do corpo em cena: eis os mecanismos teatrais que trazem à tona o limite débil entre identidade e ficção.

É interessante percebermos que esse cariz fragmentário do sujeito em cena, afim à conceção de campo expandido que caracteriza o teatro contemporâneo (cf. J. A. Sánchez, 2008), se alinha em grande medida ao que E. R. Moraes (2002, p. 55) considera uma síntese possível do espírito moderno, numa alusão às vanguardas históricas que marcaram a viragem do século XIX para o XX: “o sujeito deve se fragmentar, perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista”. As bases desse processo de fragmentação intermitente de signos e vozes, que marca a poética performativa do espetáculo do Teatro de Cámara Cervantes, revelam-se já na proposta colaborativa levada a cabo durante a construção de *Lorca al vacío*. Segundo relata a encenadora:

A ellos [los actores] les entregamos unos veinte personajes que tenían que ver el universo con el universo lorquiano, de los cuales cada uno tenía que hacer una improvisación y propuesta sobre uno de ellos. Cada actor eligió al que quiso y planteó su propia improvisación. A partir de ahí María [Velasco] y yo nos pusimos a trabajar y entre los ocho fuimos creando estos personajes maravillosos y auténticos

(Sonia Sebastián, em entrevista ao autor, 21 out. 2013).

Ou seja, mais que recuperar ou representar o universo dramático de Lorca, o que se propôs ao elenco foi um trabalho de criação espontânea sobre um complexo manancial de personagens a partir do qual surgiram novas questões e novos sujeitos cénicos. Percebe-se, numa lógica colaborativa e processual, a ideia de jogo: um jogo entre o eu e os tantos outros que sobre esse mesmo eu intervêm. O resultado cénico desse eu compartilhado/multiplicado desloca a noção de autoria para um espaço de coletividade criadora. Recorda-nos José Antonio Sánchez (2008, p. 13) que a ideia de comunidade utilizada nos processos de criação artística serviu de eixo à poética teatral expressionista (o que se nota em autores como Kaiser e Toller), bem como a coletivos teatrais que até aos dias que correm servem de paradigma para o teatro contemporâneo; será esteo caso do Living Theatre, em cuja prática criadora se substituiu a didascália unilateral do teatro de modelo aristotélico pela noção de experiência compartilhada.

Semelhante perspetiva se vai observar, desde as suas origens, no teatro impossível lorquiano, e podemos tomar como exemplo o contexto de criação de Assim que passem cinco anos. Chegaram-nos, desta obra, dois distintos documentos: um fragmento datado em 1931 e outra versão, considerada, esta sim, o manuscrito definitivo, corrigida e anotada, provavelmente entre 1933-1936.

No caso do texto definitivo, a sobreposição de camadas textuais e paratextuais revela a complexidade que terá marcado o processo de encenação que o Club Teatral Anfistora tentou empreender mas que, com a eclosão da Guerra Civil, não chegou a concretizar. Uma vez confrontado o eu literário com o eu performático do intérprete, as deslocções e desdobramentos de sentido parecem já inevitáveis e, no caso de *Assim que passem*, produziram mudanças no texto suficientemente expressivas para que possamos afirmar que, na concepção de Lorca, o palco era mesmo o destino almejado para os seus escritos vanguardistas, que se situam, assim, mais além do facto literário. No caso do espetáculo de Sonia Sebastián que aqui nos interessa, não se pode desprezar o seu cariz expressionista, que brota, se calhar, da mesma semente surrealista que interessou à encenadora e que, de acordo com autores como R. A. Cardwell (2005, pp. 47-80), se integra no leque de referências do teatro impossível lorquiano.

Desde essa mesma perspetiva de um eu múltiplo, que conforma as personagens em *Lorca al vacío*, surge um interessante sintoma textual no manuscrito de María Velasco, que consiste na oscilação de um mesmo sujeito emissor que, não obstante, se desdobra em diferentes vozes: há momentos em que as didascálias apontam como voz dramática o nome de uma personagem, mas há outros em que essa mesma voz surge identificada com o nome civil do ator ou atriz que irá proferi-la. Ou seja, ocorre um franco diálogo entre um eu poético, plasmado nas figuras ficcionais, e um eu individual, que algo expressa do universo subjetivo do intérprete. Neste limiar entre realidade e ficcionalidade, também ele recorrente num Lorca vanguardista, encontram-se muitos dos simulacros postos em movimento em *Lorca al vacío*.

Há que atentar que uma das marcas mais visíveis dos jogos lorquianos de simulação está no facto de que, para o poeta granadino, os limites entre real e ficção propõem um questionamento não apenas estético, mas também político. Obras como *O público* e *Assim que passem cinco anos* - quando enfrentam a derrocada da quarta parede e, mais, aportam à dinâmica do drama o espaço-tempo do espectador - provocam um jogo metateatral que não só deixa patente a mecânica poética que subjaz ao drama, mas, igualmente, denuncia a artificialidade das convenções morais do espaço social; daí o acolhimento, no teatro impossível, de tipos e estereótipos afins à realidade dos socialmente proscritos.

Nesse panorama, a ideia lorquiana de um eu em constante mutação (que se expressa pela superfície das máscaras e não se deixa capturar por uma concepção fixa de subjetividade) revela-se muito presente no espetáculo de Sonia Sebastián. Diversos exemplos poderiam ilustrar a questão, mas é no trabalho do ator Esosa Omo que mais se percebe a incidência de um eu não cristalizado, que repetidamente se desdobra em diversos rascunhos subjetivos. A inserção efetiva de Omo no jogo performativo concretizar-se-á no fragmento 8, logo em seguida ao já mencionado quadro da Noiva. A didascália assim descreve a cena: "... aparece el Antidisturbios, todos callan y reculan admirados por su figura escultórica y sus músculos de muñeco hinchable".

Sugere-se, neste ponto, uma imagem muito facilmente reconhecível no labirinto lorquiano, mas também na realidade social contemporânea: por um lado, recupera-se a figura do Jogador de Râguebi, de *Assim que passem cinco anos*, estereótipo da masculinidade exacerbada e do erotismo latente; por outro, a figura do polícia anti-distúrbios figura como caricatura atual de uma democracia em crise. Mais uma vez, os referentes lorquianos surgem sobre o palco a um ritmo caleidoscópico, já que no texto de Julieta - que tenta, com pouco sucesso, dialogar com esse mudo agente de segurança pública (sinal, talvez, da própria mudez dos opressores em face dos protestos dos oprimidos) - caberão não somente as palavras da Noiva de *Assim que passem* (o que confirma o parentesco deste *Antidistúrbios* com o Jogador da peça de 1931), mas também fragmentos textuais de outras matrizes da obra de Lorca. Ao agregar elementos de diálogos lorquianos como *A donzela*, *o marinheiro* e *o estudante* ou *O passeio de Buster Keaton*, a cena proposta por Lorca al vacío desloca os seus próprios referentes para fora do seu centro organizador.

No entanto, passados quatro quadros e chegado o fragmento 12, a figura emudecida interpretada por Esosa Omo converte-se num duplo contrário ao estereótipo que primeiramente tínhamos visto. A didascália, desta vez, identifica-o como Negro e o seu discurso, de contundente cariz reivindicativo, altera por completo o seu ponto de vista no tecido dramatúrgico. Se, antes, vestido com capacete e cacetete, tínhamos em cena um sujeito cujo corpo prolongado reiterava a sua silenciosa e surda condição de opressor, o que agora vemos traduz um sujeito social que, à maneira do distanciamento de Brecht, reflete sobre a realidade a partir do lugar de oprimido.

A despeito da tónica social, o quadro em questão evita atingir o panfletário, mas opta por uma poetização da mensagem política ao tomar a imagem mítica da Lua, ela mesma recorrente na poesia de Lorca, como ponto de inflexão. Por outro lado, o texto de Velasco põe em causa o ilusionismo e a mistificação que costuma inspirar a Lua quando Esosa Omo afirma que “el hombre ha llegado a la Luna, pero no ha llegado a África”. A sentença atinge especial contundência uma vez proferida por um intérprete de origem africana, que empresta às palavras o seu sotaque estrangeiro e a sua experiência vital frente a uma realidade (a realidade mesma do espectador) que, dia após dia, revela o falhanço da empresa colonialista. A desconstrução cénica coincide com a discursiva, já que no princípio do mesmo fragmento 12 a figura do Poeta (interpretada por Aarón Lobato) dispõe os atores como se estivessem na Alegoria da Caverna de Platão: a cena desloca-se, no seu decurso, de um plano alegórico e atmosférico para uma confrontação com a realidade histórica e o presente imediato. Na figura do Poeta, aliás, desvelam-se significativos expedientes da encenação, que, na colagem de diferentes quadros independentes, constrói uma atmosfera típica do teatro de cabaré, na qual o Poeta, alter ego do próprio Lorca, faz as vezes de mestre de cerimónias ao costurar os diversos números performativos.

4 | LINGUAGENS DO IMPOSSÍVEL: ESPAÇO E IMAGEM EM LORCA AL VACÍO

Uma das principais características que fazem de Lorca *al vacío* um espetáculo alinhado às estéticas do cabaret e as suas variantes está, sem dúvida, na mescla de linguagens artísticas que marca o espetáculo. O já mencionado cariz colaborativo do processo levado a cabo por Sonia Sebastián partiu, portanto, de um núcleo ativo de artistas de diferentes disciplinas - poesia, teatro, circo, música, dança, artes visuais - que buscou, em cena, construir uma performance afim ao universo underground do music-hall dos anos 1920. Está, portanto, patente uma certa nostalgia vanguardista de formas teatrais não reconhecíveis nos palcos de tradição erudita. O universo plural abarcado pelo espetáculo parece, então, extremamente adequado a uma estética que propõe, desde as vanguardas, um diálogo performativo entre poesia e política, segundo nos explica M. A. Grande Rosales (2004, p. 279):

Los movimientos de vanguardia, desde el escándalo y la convicción política, deleitándose en las formas inferiores de entretenimiento popular como el music-hall, el cabaret o el circo, emprendieron un asalto sin precedentes contra la cultura burguesa, para ellos una mezcla despreciable de valores reaccionarios y sentimentalismo degradado.

Percebe-se, outra vez, que o acento contemporâneo de *Lorca al vacío* bebe dos questionamentos já levantados por García Lorca na sua estética do impossível. A ideia wagneriana de uma obra de arte total, ao lado das discussões de Appia e Craig sobre a materialidade do corpo do ator, esteve na pauta dos círculos literários e teatrais frequentados por Lorca. Em Granada, tais discussões animaram o movimento de recuperação e renovação do teatro de marionetas andaluz encabeçado por Hermenegildo Lanz, Manuel de Falla e o próprio García Lorca (cf. Y. V. Martínez, 2013, pp. 9-47). Em Madrid, Cipriano Rivas Cherif, uma das figuras mais próximas de Lorca à época da sua consolidação no teatro, terá sido uma espécie de porta-voz das estéticas de vanguarda europeias nos círculos teatrais da capital espanhola; vale a pena destacar o seu interessante trânsito, naquela altura, entre o teatro profissional (como encenador e empresário da companhia de Margarita Xirgu) e o experimental (à frente do grupo El Caracol).

Mais concretamente, a ideia de Walter Gropius sobre o teatro como catedral do futuro mostra-se central na conceção estética de *Lorca em O público*, sobretudo no quadro quarto, quando “llega la revolución a la catedral” (García-Lorca, 1997, vol. II, p. 313). Lorca apresenta-nos, ali, todo o seu anseio de renovação poética da cena, assente, à semelhança do que também propunha Artaud, num retorno do teatro à ideia de rito sagrado, de comunhão dionisíaca. As diversas analogias presentes em *O público* entre o espaço do teatro e o espaço da catedral, nesse sentido, parecem somar-se às inspirações de *Lorca al vacío* no que se refere à plasticidade cénica. Afinal, o cenário-instalação de Ikenaga e Zamora determina um espaço cénico onde o público se distribui em redor de uma área de atuação cuja planta, similar à de um templo cristão, é longitudinal. Ratifica-se o jogo de espelhos entre o teatral e o litúrgico com a acomodação do público em bancos idênticos aos usados nas igrejas.

A compreensão do espetáculo teatral como meio metafórico parece crucial em *Lorca al vacío*, sobretudo no que diz respeito a uma revivificação do papel estético e político atribuído ao teatro pelo Lorca das poéticas impossíveis. Sendo assim, há que recordar que, para o poeta, a metáfora aparentemente literária do texto teatral representava, na verdade, o manancial de onde a poesia brotava para fazer-se humana. O teatro poético de García Lorca é, por conseguinte, um teatro de imagens essenciais, e sob tal compreensão trabalhou a encenadora Sonia Sebastián, segundo nos conta ela própria:

El universo de Lorca es particular pero a la vez universal. Mi forma de trabajar en la dirección está en la búsqueda de la poética de las imágenes. Para que un texto me emocione tiene que producirme imágenes y quizá en eso sí veo la influencia lorquiana. Cada frase de Lorca es una imagen (Sonia Sebastián, em entrevista ao autor, 21 out. 2013).

A caminho de uma conclusão, resta assinalar que parecem infinitas as camadas textuais que surgem do fundo da areia que cobre o solo de *Lorca al vacío*. Ao recuperar um Lorca alheado do cânone aristotélico, menos dramático e mais farsesco, o espetáculo do Teatro de Cámara Cervantes propõe o esvanecimento entre o estético e o político. A fragmentação do eu sugerida desde a dramaturgia até à performance cénica propriamente dita caracteriza-se, além disso, por uma constante implosão dos pontos de vista; atinge-se, por meio do desajuste, uma contundência poética próxima do trágico. Não por acaso, escutamos desde o início do espetáculo - o que se vai repetir como uma espécie de refrão - que “Lorca es el nombre de un terremoto”, numa alusão irónica tanto ao caráter explosivo da poesia lorquiana em questão quanto aos tremores de terra ocorridos em 2011 na cidade murciana de Lorca.

Quando se confundem os limites entre o trágico e o cómico, a única verdade em cena é o elogio do falso. Por fim, é interessante reiterar que *Lorca al vacío* se enquadra numa tendência contemporânea, nostálgica das primeiras vanguardas, de resgate de um repertório menos habitual do teatro de García Lorca, nomeadamente dos seus escritos para além das tragédias andaluzas.

Exemplar de tal tendência é, entre outras, a encenação itinerante recentemente proposta por António Pires para *O público*, que partia do Teatro São Luiz, em Lisboa, e seguia para os espaços da cidade, bem como o espetáculo *Ilusão*, criado já em 2014 por Luis Miguel Cintra, a partir dos escritos de juventude de García Lorca, com o também lisboeta Teatro da Cornucópia. Ao que parece, há muitos eus lorquianos por descobrir.

BIBLIOGRAFIA

- Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno* (trad. Borja Ortiz de Gondra), Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- Mijaíl Mijáilovich Bajtín, *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova), Madrid: Siglo Veintiuno, 1999.
- Roland Barthes, *O rumor da língua* (trad. Mário Laranjeira), Brasília: Brasiliense, 1988.
- Maria Lúcia Candeias, *A fragmentação da personagem*, São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Richard A. Cardwell, "Mi sed inquieta: expresionismo y vanguardia en el drama lorquiano", In Antonio Chicharro & Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada: Alhulia, 2005, pp. 47-80.
- Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", In G. Gavidia & J. Dávila (trads. e eds.), *Literatura y conocimiento*, Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes, 1999, pp. 95-125.
- Federico García Lorca, *Obras completas, 4 vols.* (ed. Miguel García-Posada), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.
- Miguel García-Posada, "Lorca y el surrealismo: una relación conflictiva", *Ínsula – el surrealismo español*, Barcelona, número 515, pp. 7-9, 1989.
- Miguel García-Posada, "O teatro de Federico García Lorca", In Federico García Lorca, *Obras Completas*, vol. II, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 9-33.
- María Ángeles Grande Rosales, "Teatro y teoría crítica contemporánea: la mirada interdisciplinar", In María José Vega (ed.), *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la Postmodernidad*, Pontevedra: Mirabel, 2004, pp. 269-343.
- Júlio Huélamo, *El teatro imposible de García Lorca: estudio sobre El público*, Granada: Universidad de Granada, 1996.
- António Apolinário Lourenço, *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*, Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2005.
- Yanisbel Victoria Martínez, *Títeres: 30 años de Etcétera*, Granada: Parque de las Ciencias, 2013.
- Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*, São Paulo: Iluminuras, 2002.
- Simone Saillard & Michele Ramond, *Le théâtre impossible de García Lorca: Así que pasen cinco años*, El público, Paris: Messene, 1998.
- José Antonio Sánchez, "El teatro en el campo expandido", *Quaderns portàtils*, Barcelona, número 16, pp. 3-29, 2008.
- Margarita Ucelay, "Introducción", In Federico García Lorca, *Así que pasen cinco años*, Madrid: Cátedra, 2006, pp. 9-145.

BIO CLÁUDIO CASTRO FILHO

Claudio Castro Filho (Rio de Janeiro, 1980) é encenador e investigador na área dos estudos literários e teatrais. Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2012), com equivalência concedida pelo Doutorado em Poética e Hermenêutica da Universidade de Coimbra (2013). É mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2007) e licenciado em História da Arte pela UERJ (2005), instituição onde lecionou Teoria e História da Arte entre 2007-2012. É investigador integrado na UI&D Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, da Universidade de Coimbra, e colaborador do Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, na Universidad de Granada. Desenvolve atualmente a investigação de pós-doutoramento "Nueva manera espiritualista: receção da lírica clássica na obra tardia de Federico García Lorca", com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). É autor de O trágico no teatro de Federico García Lorca (Porto Alegre, 2009) e coordenador de Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito (Coimbra, 2012). Como encenador, destacam-se, entre os seus espetáculos mais recentes, as óperas O Cavalinho Azul (de Tim Rescala e Maria Clara Machado), encenada no Rio de Janeiro em 2012, e Bastien und Bastienne (de Mozart), encenada em Coimbra em 2010.



“FEMALE” DE TÂNIA DINIS

Performar em tom acadêmico para desmantelar o espaço institucional

Tales Frey



*Registo a partir da performance “Female”, de Tânia Dinis.
MAP/P, Porto, Portugal. 2013.*

Transversalmente, no dia 10 de Julho de 2013, durante o MAP/P - Mostra de Processos, evento realizado na cidade do Porto no Mosteiro São Bento da Vitória com apoio do Teatro Nacional São João, Produtora de Risco e da Fábrica de Movimentos - a performer Tânia Dinis expôs seu mais recente projeto artístico intitulado por “Female”, que é uma performance e, ao mesmo tempo, uma videoconferência, algo que aparentemente está em processo, mas que, talvez, seja essa a sua verdadeira forma de expressão.

Inicialmente, o objetivo que a motivou para a elaboração de um trabalho artístico novo não foi cumprido graças a um erro fatal. Tânia convocou todo o arsenal que compõe a gravação de um vídeo, convidou performers, elencou a sua equipa, escolheu a mais apropriada ambientação e não conseguiu concretizar o que cobiçava, pois a película, depois de revelada, veio quase toda negra.

Dois ou três segundos da captação apareceram: nada além disso. E, por sorte, Dinis pôde contar com a colaboração de Jorge Quintela na sua equipa, que usou o recurso digital para registar toda a mise-en-scène, estabelecendo uma metalinguagem, filmando Tânia Dinis nua a filmar outras mulheres igualmente sem roupas, o que era parte do conceito da artista que vive e trabalha na cidade do Porto, em Portugal.

Devido ao erro, talvez o acerto no ajustamento da linguagem mais apropriada do que a artista pretendia abordar tenha suscitado outras indagações além da que existia no princípio, o que tornou o trabalho muito mais abrangente no seu conteúdo. E foi o acaso que decidiu tudo, que esquematizou uma nova linguagem a ser explorada por Tânia, que expôs a sua “falta de sorte” como resultado de uma residência artística realizada no Núcleo de Experimentação Coreográfica em 2012. Essa apresentação foi filmada e, mais uma vez, houve um acidental problema na captação, que serviu para ser discutida em uma segunda exposição realizada no Centro para os Assuntos da Arte e da Arquitectura no início de 2013. Dessa sucessão de erros, vemos acertos que geraram um work in progress, que fez jus a uma nova apresentação numa mostra de processos criativos no MAP/P.

O que tem chamado a atenção na série de trabalhos de Tânia Dinis, especialmente em “Female” (2012), não é somente o questionamento levantado através da exposição do corpo feminino e da sua simbologia como forma de reivindicar os princípios feministas, mas também a discussão sobre o elemento tangível através do evento efêmero. A videoperformance, meio eletrônico que apresenta corpos fantasmagóricos, funciona, em certa medida, como o cerne de discussão proposto por essa artista que tem uma prática de investigação focada na arte da performance desde a sua primeira ação intitulada “Lap Dance” (2011).

Tratando-se de uma espécie de conferência, onde a artista expõe os erros que cometeu na sua fracassada tentativa de criar uma videoarte/videoperformance sob o uso do recurso analógico de uma fascinante câmera Super 8, podemos manter o nosso pensamento voltado para a sua investigação teórica a respeito do fenômeno do erro, do lapso, do equívoco. Obviamente, por ser uma abordagem sobre arte, não podemos esperar da performer uma conferência estritamente acadêmica, pois há uma diferenciada especificidade na fundamentação argumentativa nas pesquisas baseadas em arte, sejam práticas, teóricas ou as duas maneiras de produzirmos pensamento de uma só vez, afinal, conforme observa John Baldacchino, a arte é uma pesquisa específica e precisa, através da sua particularidade, conquistar os seus fundamentos autônomos de legitimidade.

Claro que, ao raciocinarmos sobre o objetivo de distinguir a arte (levando em conta não só a prática, mas também a especulação teórica) como uma pesquisa autônoma, as palavras de Theodor Adorno ecoam e ganham sentido para avaliarmos o que era dito na performance (em forma de conferência) de Tânia Dinis exposta no MAP/P, pois Adorno pretendia afastar a arte de quaisquer estruturas institucionais de controle para afirmar o seu caráter de persistente questionamento crítico do mundo e do tempo em que se implanta.

Com obviedade, foi o acidente que fez com que Tânia não pudesse usufruir do espaço institucional do museu ou galeria, por exemplo, para acolher a sua obra tangível em vídeo, mas foi também esse acidente que a impulsionou para uma reflexão através de sua auto-exposição efémera sobre essa falha, levantando, assim, o papel fundamental do discurso que estaria impresso na obra que não existe como em princípio pensou; surgiu outra e sob uma nova roupagem, com certo tom crítico ao seu acolhimento nas instituições.

Não é um discurso findado unicamente em recinto académico - embora tenha pose de conferência -, é arte, é dança sem dança, é cena sem interpretação (embora por vezes estejamos a ver a interpretação de si mesma em movimentos pseudo-naturais a questionar o estatuto de arte, já sendo arte). Há, nesse trabalho, a eficácia crítica de uma obra de arte que não pode ser arruinada pela sua institucionalização; ela desarticula à obra os acomodamentos internos de resistência à dominação, sob a aparência de os manter.



*Registo a partir da performance "Female", de Tânia Dinis.
MAP/P, Porto, Portugal, 2013.*

Tânia, em caminhos opostos, discursa academicamente sobre um processo artístico de criação e já está, também, apresentando-se enquanto “objeto” de arte com todos os elementos que compõem sua performance. Lamenta o lapso que a afastou de uma possível permanência no ambiente institucional, para, dentro dele, fazer com que notemos o quanto o efêmero superou o tangível nesse caso que ela nos detalha, o quanto a ação ao vivo pode arruinar com a fixa ideia do tangível. Com “Female”, nesse sentido, sem hastear essa bandeira, Tânia desperta-nos para observarmos as qualidades de uma obra de arte viva, quando, em tom inclusive crítico, deixa os objetos gerados a partir da sua apresentação como instalação.

Na sua performance-palestra, Tânia Dinis posiciona-se consciente de teorias levantadas por Kristine Stiles sobre vestígios que podem ser vistos como “expansões” dos próprios atos performáticos, vinculados a eles como “comissuras”, ao mesmo tempo que demonstra aquilo que Peggy Phelan afirma com veemência em relação à impossibilidade de desdobrar uma performance em objetos, pois para ela esse é um tipo de ação que não permite repetição e, por isso, encerra-se no próprio ato. Afinal, para essa autora, a singular existência da performance só existe no presente.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*. Tradução de Artur Mourão, Lisboa: Edições 70, 1993.
- BALDACCHINO, J. (2009). *Opening the picture: On the political responsibility of arts-based research: A review essay*. *International Journal of Education & the Arts*, Volume 10 (Review 3) / 01 de Fevereiro de 2009. Disponível em: <http://www.ijea.org/v10r3/> (Consulta realizada em 15 de Julho de 2013)
- PHELAN, Peggy. *Unmarket: The politics of Performance*. London/New York: Routledge, 1993.
- SELZ, Peter; STILES, Kristine. *Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

BIO TALES FREY

TALES FREY (Catanduva-São Paulo, Brasil. 1982). Vive e trabalha entre o Brasil e Portugal. Artista performático, videoartista, crítico de arte e encenador. Atualmente, está em fase de conclusão de um Doutorado em Estudos Teatrais e Performativos pela Universidade de Coimbra em Portugal, onde desenvolveu a tese-projeto (Practice-led Research) “Performance e ritualização: moda e religiosidade em registros corporais”. Fez Mestrado em Estudos Artísticos - Teoria e Crítica da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e uma especialização em Práticas Artísticas Contemporâneas pela mesma instituição. É formado em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição onde manteve vínculo para frequentar uma graduação em Indumentária na Escola de Belas Artes da UFRJ. Apresentou trabalhos artísticos na Argentina, no Brasil, no Canadá, na China, em Cuba, nos Estados Unidos da América, Inglaterra, França, Alemanha, Malásia, México, Polónia, Peru, Portugal, Sérvia, Suécia e Tailândia.



A ESCOLA DO PORTO

Uma apresentação

Nuno Malheiro



Figura 1 - Fotografia de Sérgio Fernandes tirada em Alcácer Quibir, durante uma rotação com os seus alunos.

Quando em 1991, Sérgio Fernandes aceitou o convite para a docência da disciplina de Realização, ao Curso de Cinema e Vídeo da Escola Superior Artística do Porto, tinha tomado uma única e firme decisão face a esse novo desafio: nunca mostrar aos seus alunos, qualquer um dos muitos publicitários e documentários institucionais, que tinha realizado enquanto director da produtora Bei Film. Esta decisão representava o culminar de um processo de progressivo esvaziamento da intensa actividade comercial que tinha marcado os primeiros anos dessa produtora, em detrimento da produção de projectos cujo único objectivo era a satisfação de uma necessidade de expressão pessoal e artística.

O início da actividade docente de Sérgio Fernandes foi, portanto, marcado por uma enorme abertura a novas propostas estéticas que se harmonizassem com a profunda procura existencial e criativa que caracterizou esse período da sua vida. Uma procura que, em termos de imagem, se consubstanciava num certo desejo de retorno a uma pureza primitiva, que a libertasse de todos os constrangimentos ligados à sua exploração comercial.

Como homem do terreno que sempre foi, Sérgio Fernandes pautou a sua actividade como docente por uma orientação prática e criativa, apoiada num discurso enérgico e instintivo que sempre sustentou com base na força das suas convicções e na solidez do seu percurso. A prolífica produção fílmica que resultou desta orientação é o aspecto mais tangível e comprovador da paixão com que se entregou ao seu papel de professor.

A primeira destas produções foi “Viva o Porto”, título que era uma clara evocação do filme “Que Viva México!” de Sergei Eisenstein. A ideia central de “Viva o Porto” consistia em tentar juntar numa única obra uma colecção de recriações de vários filmes do pioneiro do cinema português, Aurélio da Paz dos Reis. Tratava-se pois de um filme colectivo no qual cada uma das recriações era realizada por um aluno diferente.

O impacto que estas opções estéticas e pedagógicas tiveram em Sérgio Fernandes e nos seus alunos foi de tal ordem que este primeiro filme acabaria por influenciar decisivamente todo o trabalho que durante os próximos 22 anos desenvolveria enquanto professor e realizador. A inegável importância deste filme merece portanto que sobre ele lancemos uma análise mais aprofundada, sem a qual se torna difícil perceber os fundamentos teóricos e artísticos que estão na base do que se poderá chamar a escola do Porto.

Começamos então por analisar as implicações estéticas decorrentes da recriação dos filmes de Aurélio da Paz dos Reis:
A estabilidade ao nível do enquadramento e ponto de vista da câmara, que caracterizava o cinema primitivo, enfatizava as suas afinidades com o teatro, a pintura e a fotografia.

Essas afinidades diluíram-se inegavelmente com a invenção da montagem, cujo aparecimento está primordialmente ligado à exploração do potencial narrativo das imagens-movimento, através do desenvolvimento empírico de uma linguagem que se tornou cada vez mais especificamente cinematográfica.

Foi esta primitiva ligação do cinema ao quadro teatral, pictórico ou fotográfico que tanto fascinou Sérgio Fernandes e os seus alunos, na medida em que se aperceberam que, ao estabilizarem a câmara, estavam também a reduzir ao essencial o seu papel técnico específico enquanto realizadores cinematográficos, o que conceptualmente os libertava para a construção de uma imagem que podia explorar de forma muito intuitiva o potencial poético das imagens-movimento, através da sua ligação com todas as outras formas de expressão artística.

Por via da secundarização da sua dimensão narrativa, a imagem que resulta desta abordagem é quase sempre altamente subjectiva e quase sempre convida o espectador a um olhar contemplativo.

Podemos então falar de um autêntico Quadro Artístico Cinematográfico, cuja linhagem só poderá ser encontrada nas grandes Artes do Silêncio.

Por outro lado, não nos esqueçamos que este primeiro filme colectivo, produzido por Sérgio Fernandes no âmbito da sua disciplina de Realização, era na realidade um filme composto por vários filmes, realizados por outros tantos alunos, o que só foi possibilitado por, na prática, esse tal Quadro Artístico Cinematográfico ser um plano-sequência.

Esta coincidência, ou melhor, esta igualdade, (1 filme = 1 Quadro = 1 realizador), teve importantes repercussões no método pedagógico desenvolvido por Sérgio Fernandes, método esse que, por sua vez, é também indissociável da sua concepção dionisíaca da criação e prática artísticas.

Na verdade, os mais de 100 filmes que produziu e orientou enquanto professor, obedeceram todos à mesma matriz estética que emergiu desta experiência inicial e cujos vectores fundamentais são, como já vimos, o Quadro Artístico Cinematográfico e a realização colectiva.

Um dos aspectos essenciais associados à produção destes filmes colectivos, é a procura de uma unidade poética e conceptual, construída com base nas diversas sensibilidades dos seus realizadores.

Facilmente se conclui que esta unidade só é filmicamente concretizável através de uma profunda comunhão artística, partilhada por todos os realizadores, ao longo das diversas etapas da produção.

Era precisamente a promoção desta comunhão artística, aquela que Sérgio Fernandes considerava ser a sua principal missão enquanto professor.

Uma missão que sempre procurou desempenhar com base na transmissão de princípios éticos sustentados na solidariedade e no respeito, mas principalmente através do genuíno afecto e amizade que sempre pautaram a sua relação com os alunos.

Se entendermos que a unidade conceptual dos filmes colectivos rodados em Quadros Artísticos Cinematográficos é completamente dependente da comunhão poética e existencial criada entre os seus vários realizadores, podemos conceber a sua autoria como pertencente a uma entidade abstracta e espiritual.

Essas afinidades diluíram-se inegavelmente com a invenção da montagem, cujo aparecimento está primordialmente ligado à exploração do potencial narrativo das imagens-movimento, através do desenvolvimento empírico de uma linguagem que se tornou cada vez mais especificamente cinematográfica.

Foi esta primitiva ligação do cinema ao quadro teatral, pictórico ou fotográfico que tanto fascinou Sérgio Fernandes e os seus alunos, na medida em que se aperceberam que, ao estabilizarem a câmara, estavam também a reduzir ao essencial o seu papel técnico específico enquanto realizadores cinematográficos, o que conceptualmente os libertava para a construção de uma imagem que podia explorar de forma muito intuitiva o potencial poético das imagens-movimento, através da sua ligação com todas as outras formas de expressão artística.

Por via da secundarização da sua dimensão narrativa, a imagem que resulta desta abordagem é quase sempre altamente subjectiva e quase sempre convida o espectador a um olhar contemplativo.

Podemos então falar de um autêntico Quadro Artístico Cinematográfico, cuja linhagem só poderá ser encontrada nas grandes Artes do Silêncio.

Por outro lado, não nos esqueçamos que este primeiro filme colectivo, produzido por Sérgio Fernandes no âmbito da sua disciplina de Realização, era na realidade um filme composto por vários filmes, realizados por outros tantos alunos, o que só foi possibilitado por, na prática, esse tal Quadro Artístico Cinematográfico ser um plano-sequência.

Esta coincidência, ou melhor, esta igualdade, (1 filme = 1 Quadro = 1 realizador), teve importantes repercussões no método pedagógico desenvolvido por Sérgio Fernandes, método esse que, por sua vez, é também indissociável da sua concepção dionisíaca da criação e prática artísticas.

Na verdade, os mais de 100 filmes que produziu e orientou enquanto professor, obedeceram todos à mesma matriz estética que emergiu desta experiência inicial e cujos vectores fundamentais são, como já vimos, o Quadro Artístico Cinematográfico e a realização colectiva.

Um dos aspectos essenciais associados à produção destes filmes colectivos, é a procura de uma unidade poética e conceptual, construída com base nas diversas sensibilidades dos seus realizadores.

Facilmente se conclui que esta unidade só é filmicamente concretizável através de uma profunda comunhão artística, partilhada por todos os realizadores, ao longo das diversas etapas da produção.

Era precisamente a promoção desta comunhão artística, aquela que Sérgio Fernandes considerava ser a sua principal missão enquanto professor.

Uma missão que sempre procurou desempenhar com base na transmissão de princípios éticos sustentados na solidariedade e no respeito, mas principalmente através do genuíno afecto e amizade que sempre pautaram a sua relação com os alunos.

Se entendermos que a unidade conceptual dos filmes colectivos rodados em Quadros Artísticos Cinematográficos é completamente dependente da comunhão poética e existencial criada entre os seus vários realizadores, podemos conceber a sua autoria como pertencente a uma entidade abstracta e espiritual.

Sério Fernandes designou esta entidade de Coro Trágico, numa clara alusão ao Coro Ditiirâmico Dionisíaco, que sabemos ter estado na origem da Tragédia grega.

No entanto, a consolidação deste Coro Trágico, não pode nem deve ser entendida como um expediente que possibilitava a concretização destes filmes colectivos, mas antes como uma consequência natural de uma intensa actividade criativa multidisciplinar, congregada em torno da figura tutelar e carismática do professor.

Esta multidisciplinariedade criativa, cuja síntese estética pode aliás ser encontrada no próprio Quadro Artístico Cinematográfico, manifestava-se de forma evidente nas exhibições destes filmes.

As performances e exposições que quase sempre as acompanhavam, sublinhavam e promoviam o seu espírito festivo, e a sua distribuição por diversas instituições, contextos e geografias, funcionava como um catalisador de novos projectos e de novas ligações artísticas.

Este fortíssimo dinamismo que teve como mote inicial os filmes colectivos da Escola Superior Artística do Porto, desde muito cedo se emancipou desta ligação institucional, através de uma imensa teia de colaborações paralelas entre os vários realizadores, mas sobretudo como consequência do carácter simultaneamente agregador e difuso (porque poético) do Coro Trágico que estava na sua origem.

O grupo de criadores ligados por laços de grande afectividade, que emergiu desta dinâmica, e cuja principal referência artística e filosófica estava indubitavelmente personificada no professor Sérgio Fernandes, ficou conhecido em diversos meios como a escola do Porto.

Os dois textos que se seguem fazem parte de uma trilogia, que pretende sintetizar o percurso Artístico do mestre Sérgio Fernandes, sendo também parte integrante de uma tese de doutoramento, orientada pelo professor Sérgio Dias Branco.

O texto que completa esta trilogia, (“Porto Porto” - a síntese), será oportunamente publicado no site desta revista.



Figura 2 - O mestre Sérgio Fernandes com os seus alunos Jaime Ribeiro e Miguel Oliveira, durante uma aula no restaurante Baião.



O CHICO FININHO

a ruptura

Nuno Malheiro

“Eu vivi sempre no centro da cidade do Porto, sempre ali... Eu sou urbano rigorosamente a 100% no Porto. Portanto conheço as pedras, todas aquelas pedras...” (Sério Fernandes).

A profunda religiosidade lusitana, cuja expressão sublime pode ser achada na poesia dos nossos cancioneros populares, é talvez um dos mais perfeitos exemplos de síntese harmoniosa entre o espiritualismo semítico e o paganismo ariano. A este respeito, basta-nos recordar a importância do culto mariano em Portugal e a sua óbvia ligação aos cultos da fertilidade feminina, que enfatizavam a espiritualidade da mulher através da sua projecção no mundo natural, ou seja, através do entendimento da Terra como verdadeira Mãe de toda a vida. Da mesma forma que a religiosidade pagã projectava cosmicamente a mulher no mundo natural, também o urbano Sérgio Fernandes sempre identificou e sentiu a cidade do Porto como uma verdadeira Mãe. Esta forte conexão espiritual à cidade, talvez tenha sido paradoxalmente possibilitada pela sua precoce ligação ao escutismo através do Grupo 8 da Sé.

“O escutismo foi a grande escola da minha juventude. Deu-me todas as ferramentas para eu me potenciar espiritualmente. Eu recebi ali um oxigénio que me deu para toda a vida.” (Sério Fernandes).

Com efeito, o escutismo moldou o carácter de Sérgio Fernandes; afastando-o dos aspectos mais viciosos da vivência urbana, introduzindo-lhe o gosto pelo teatro e pela dança (pauliteiros), e promovendo amizades alicerçadas num convívio sadio... Mas, de todos os aspectos ligados à experiência do escutismo, o mais importante foi sem dúvida, o despertar de uma sensibilidade aguda em relação a tudo o que é grandioso e intemporal.

Uma sensibilidade nutrida pela comunhão com a Natureza, que caracterizava os inúmeros acampamentos que fez...

Uma sensibilidade espelhada numa visão profunda e espiritual, da cidade onde nasceu e cresceu...

Quem alguma vez percorreu as ruas do Porto, não conseguiu decerto ficar indiferente à indescritível aura que transpira da sua humidade granítica, essa peculiar contenção que subtilmente insinua os mistérios de uma história sofrida e antiga, esculpida no carácter resiliente, franco e fraterno das suas gentes. No Porto, cada edifício, cada jardim, cada rua, cada estátua, parecem unidos de um silêncio que inspira no transeunte uma reverência autêntica e imprevista. É este sentimento poético, esta comunhão secreta de uma identidade fortíssima e milenar, que tem abraçado e inspirado Sérgio Fernandes ao longo da sua vida.

Mas esta cidade foi para ele muito mais que um local de passagem...

O Porto de Sérgio Fernandes é uma entidade cósmica, uma Mãe espiritual, um organismo gigante e vivo cujo corpo e alma têm nutrido e acompanhado a sua história individual.

O Porto de Sérgio Fernandes é um caleidoscópio de memórias sentidas, incessantemente animadas da esperança que as actualiza e projecta no futuro.

Todas as suas ruas, todos os seus recantos carregados de história trágica, ocultam também fragmentos, recordações saudosas da sua vida: a casa dos pais na Rua Nova da Alfândega, onde pensa ter sido concebido; a maternidade Júlio Dinis, onde nasceu; a igreja de S. Nicolau, onde foi baptizado; a casa dos avós na Travessa do Ferraz, onde cresceu mimado pelas tias Ana e Mimi; a escola primária na Rua de S. Miguel; as “guerras” dos grupos da Sé, da Vitória, da Ribeira; o Paço Episcopal, o Grupo 8, e o livro que recebeu das mãos do bispo D. António; a adolescência passada entre a Rua do Almada e a Avenida dos Aliados; a sua agência em Vímara Peres; o escritório da Bei na Rodrigues de Freitas...

É este Porto profundo e pessoal, antigo e eterno, que Sérgio Fernandes filma repetidamente enquanto realizador, e “O Chico Fininho” foi porventura, a sua primeira tentativa verdadeiramente Artística de o exprimir por meio do cinema.

O filme começa precisamente com uma série de planos fixos deste “miolo” portuense, que foi a casa da sua infância e juventude.

A ausência de movimento da câmara, a ausência de movimento nos planos, os tipos de enquadramento escolhidos, a sua montagem indiferente à narrativa linear; parecem uma premonição instintiva, dos princípios estéticos associados ao desenvolvimento do Quadro Artístico Cinematográfico...

Assim, quando na música que acompanha esta abertura se ouve, “Saiu decidida para a rua / com uma carteira castanha / e o saia casaco escuro”, sentimos ser a própria alma da cidade, hierática e feminina, que se aventura no seu “exterior”, no seu presente, nesse ano de 1981 que é simultaneamente o da rodagem e o da acção do filme.

A sequência de montagem que se segue funciona precisamente como uma transição, entre a abstracção lírica da abertura, e o registo documental da actualidade. Ela começa com um plano geral de uma praça onde se encontra uma equipa de filmagens. Este plano geral vai-se fechando progressivamente, através de um zoom sobre a figura de um realizador sentado na sua cadeira, (Sério Fernandes). Após este plano inicial, mostram-se imagens da azáfama característica à preparação de uma rodagem, nas quais é explicitamente focado o nome da empresa responsável pela produção: a Bei Film.

Na cena contígua, o repórter Luís Pereira de Sousa, (à época uma conhecida figura da televisão), conduz uma série de breves entrevistas de rua, com perguntas sobre o Chico Fininho.

Como é o Chico Fininho?

Onde anda o Chico Fininho?

O registo aparentemente documental destas entrevistas, parece funcionar como um atestado de verosimilhança a este personagem, saído da canção homónima de Rui Veloso.

Na verdade, se na Avenida dos Aliados e na Praça da Liberdade, as perguntas são respondidas por autênticos transeuntes anónimos, já no Shopping Center Brasília a pergunta é dirigida a um dos personagens do filme, (o Cenoura).

Esta transição imperceptível entre o documentário e a ficção diz-nos algo importante, sobre a abordagem em que o filme assenta: “O Chico Fininho” usa a verosimilhança de um personagem ficcional, como ponto de partida para mostrar os locais, a música e os rituais a ele associados.

Outro aspecto importante associado à escolha do Chico Fininho, como personagem que serve de fio condutor à narrativa do filme, é o facto de este ser representativo de um modo de vida, que se afirma na contemporaneidade da sua produção.

Neste sentido, a procura do Chico Fininho acaba por ser também uma procura pelo Portugal de 1981, ou por outras palavras, uma procura pelo sentido da realidade presente, feita a partir do retrato das novas formas de sociabilidade que emergiram do 25 de Abril.

Por outro lado, a sequência que antecede a cena das entrevistas, ao desmascarar a própria máquina de produção do filme, parece querer chamar-nos a atenção para quem realmente procura, quem realmente indaga...

Se nos recordarmos que esta sequência começa precisamente com um zoom sobre Sérgio Fernandes, podemos concluir que esta procura do Chico Fininho encerrava um significado profundamente pessoal, o que naturalmente nos impele à tentativa de estabelecer ligações entre o personagem e o realizador.

Mas para que tal exercício seja possível, vemo-nos na necessidade de primeiro meditarmos sobre uma questão fundamental:

Quem era Sérgio Fernandes em 1981?

Quando terminou os seus estudos na EMEL, (Escola Militar de Electromecânica de Paço de Arcos), Sérgio Fernandes tinha já decidido que o seu futuro não passaria pela electrónica, pelo que acabou por recusar um tentador convite que lhe tinha sido endereçado pela IBM.

Tempo antes, o recém-formado electrotécnico, sem qualquer tipo de experiência na área da publicidade, candidatou-se e foi admitido, para preencher um lugar nos quadros da famosa agência Havas.

A sua juventude, o seu entusiasmo e capacidade de trabalho mas, sobretudo, a grande liberdade de pensamento, estimulada pela sadia ligação à Natureza e ao escutismo, todos eles contribuíram para a sua meteórica ascensão nessa agência de publicidade. Foi efectivamente na Havas, que Sérgio Fernandes se revelou como um autêntico “puro-sangue” nessa área, dirigindo grandes campanhas e atingindo aos 19 anos, o prestigiante estatuto de mais jovem chefe de publicidade da agência no mundo.

Foi também por volta desta altura, que Sérgio Fernandes se iniciou na realização de filmes, como autodidacta do Super 8, uma actividade cuja importância no seu futuro estava ainda longe de imaginar.

“Então tinha duas máquinas, uma Bauer que ainda tenho...A minha filha tem-na. Impecável! Muda, sempre trabalhou. Depois comprei uma Kodak. Foi uma desgraça! Por ser sonora...Tinha coladeira, projector...Tudo! Eu fazia tudo, colava, montava...Aliás, o primeiro filme da Bei foi um filme em Super 8. (...) A minha escola de cinema foi o Super 8. Fiz sozinho...Filmei, montei, projectei...E fazia sessões, mais familiares e para os amigos.” (Sérgio Fernandes).

Após uma breve passagem pela OPAL, uma agência de publicidade sediada no Porto, que entretanto tinha sido convidado para dirigir, Sérgio decide assumir o risco de criar a sua própria agência:

“Despedi-me, mesmo com aquele vencimento! Aluguei uma sala em Vímara Peres, ali à beira da ponte, naquele edifício, no segundo andar. Aluguei essa sala, levei para lá uma secretária, comprei uma máquina Olivetti, que está aí avariada, um armário, que ainda está aí... Uma cena assim muito simples: uma secretária, um armário, telefone, a máquina... E foi assim que eu arranquei com a minha agência...numa sala! Depois aquilo foi crescendo até que eu acabei por ocupar todo o segundo andar daquele edifício.” (Sérgio Fernandes).

O crescimento da actividade comercial da sua agência trouxe como consequência a necessidade da produção de filmes, no âmbito das grandes campanhas publicitárias que promovia. No entanto, a total ausência de produção cinematográfica no Porto dessa época, tornava imperioso o recurso aos serviços de produtoras externas, sediadas em Lisboa.

“Portanto, eu precisava de fazer um filme, tinha que ir a Lisboa. No Porto não havia produção! Tirando a Belarte que fazia aqueles filmes da pasta medicinal Couto, o Porto não tinha nada! Eu criei a Bei Film, uma produtora, para ter produção aqui no Porto. Nos princípios da Bei Film começamos com a fotografia, porque a empresa foi feita uma semana antes do 25 de Abril, e é evidente que isso atrasou tudo... Isto era fotografia e cinema...Arrancamos com a fotografia, aliás tive um excepcional laboratório de fotografia... (...) Eu trabalhei com os grandes fotógrafos do Porto dessa época: Tavares da Fonseca, o Teófilo Rego, o Fernandes da Alvão, o Aroso, o grande Fernando Aroso que ainda está vivo. (...) O cinema veio mais tarde, ligeiramente mais tarde... (...) Depois acabei com a fotografia comercial, vendi os equipamentos, desfiz o laboratório que foi todo para as Belas Artes.” (Sério Fernandes).

O exclusivo da actividade fotográfica na Bei Film demorou dois a três anos, após os quais arrancou a produção cinematográfica.

A empresa, que inicialmente apenas assegurava a produção, (recorrendo a técnicos e equipamentos que vinham de Lisboa), foi-se tornando gradualmente autónoma, através da progressiva aquisição de equipamentos e da formação de pessoal, como o director de fotografia José Ernesto Monteiro, que aprendeu o seu ofício como assistente de João Moreira e Elso Roque, durante esse período de arranque da actividade cinematográfica.

“Portanto, fizemos escola! Tínhamos um excelente produtor, o Gil Mata, secretários de produção, montador, o Umberto, que formamos aqui... O José Ernesto Monteiro, director de fotografia, foi formado aqui... Só não tínhamos laboratórios.” Sérgio Fernandes).

Alguns anos após a sua fundação, a Bei Film era portanto, uma produtora cinematográfica completamente autónoma em termos de recursos técnicos e humanos, com excepção feita para a revelação de película, serviço para o qual continuava a necessitar de recorrer a laboratórios externos.

O sucesso desta produtora foi de tal ordem, que a própria actividade de Sérgio Fernandes como publicitário começou a ficar para segundo plano.

O seu enorme volume de produção, (mais de 100 filmes), sem paralelo no Porto desde os longínquos tempos da Invicta Film, dividia-se em quatro grandes sectores: longas- metragens; documentários para cinema; documentários industriais e filmes institucionais; publicitários/comerciais.

“Portanto, tudo isto, equipamentos, instalações, pessoal, etc, (nós chegamos a ter aqui a funcionar, uma equipa permanente de 15 pessoas)... E eu era simultaneamente realizador e director da empresa. Ah, e ainda tinha a agência de publicidade, porque durante uns anos, a Sérió ainda se manteve em Vímara Peres e a Bei aqui. Eu andava abaixo e acima, acima e abaixo, até que depois juntei tudo. E portanto, é evidente, a compra de equipamentos, o pagamento de vencimentos, estas coisas todas... Só havia uma forma de se resolver isto: a publicidade, que já nessa altura era muito bem paga, e os filmes institucionais que fizemos para as grandes companhias deste país, principalmente os filmes institucionais. Nós num dado momento, 3, 4, 5 anos, éramos a maior produtora portuguesa nos filmes documentais institucionais.” (Sérió Fernandes).



Figura 1 - Fotografia de um dos estúdios da Bei Film. Sentado, ao fundo, consegue ver-se o realizador Sérió Fernandes, dirigindo a rodagem de um filme publicitário. Este crescimento da Bei Film só foi possível, graças ao grande rigor empregue por Sérió Fernandes no visionamento e planificação desses filmes. No entanto, o grande volume de produção necessário à manutenção da estrutura empresarial entretanto criada, acabou por provocar nele uma saturação face ao conservadorismo e à datagem, que caracterizam os filmes publicitários e institucionais, não obstante a atitude criativa e inovadora com que procurava abordar a sua realização.

“Eu gostava (da realização de publicitários), pela síntese. Aliás, o Godard fala nisso, mas ele não sabe...Ele diz que o cinema é uma arte pela publicidade. Não! A publicidade jamais será uma arte. A publicidade é sempre do domínio da cultura, mas ele queria referir-se ao poder de síntese da publicidade. Tenho filmes em que eu em 6 segundos contava uma história... Mas a responsabilidade era tanta que eu não podia falhar! Portanto, eu fazia aqueles anúncios muito bem feitos mas dentro daqueles parâmetros. (...) Porque não podia sair... A publicidade só serve para uma coisa que é vender um produto, portanto eu estava ali para vender um produto, ou serviço, ou outra coisa qualquer. É evidente que isso começou a mexer comigo...” (Sérió Fernandes).

Quando em 1981 decide avançar para a concretização de “O Chico Fininho”, Sérgio Fernandes era um realizador/empresário que começava a sentir-se um pouco, como uma vítima do seu próprio sucesso...

Neste contexto de latente crise pessoal, uma pergunta se impõe: O que significou para si a realização deste filme?

Os primeiros anos após o 25 de Abril de 1974 representaram para Sérgio Fernandes e para muitos portugueses, um período de esperança numa profunda renovação política, capaz de gerar as transformações necessárias à criação de uma sociedade mais justa, mais livre e mais solidária.

Ao fazer um filme cuja acção se passa em 1981, Sérgio parece querer fazer um ponto da situação relativamente ao cumprimento dessas expectativas, através de um retrato não moralista, de uma juventude que encontrava na atitude rebelde do Rock, uma identidade e uma forma de reagir, à ansiedade provocada pelo choque entre o tradicionalismo católico dos seus pais, e o materialismo consumista que lhe tentavam impingir.

O Chico Fininho é, pois, um personagem representativo de uma juventude confusa e marcada pelas contradições de um país atávico, que persegue o ideal de desenvolvimento das democracias ocidentais, apoiado numa estrutura social onde o conservadorismo e as desigualdades económicas subsistem.

Neste sentido, “O Chico Fininho” é também um olhar sobre o Portugal que emergiu da indefinição política e ideológica, que marcou esses primeiros anos.

Por outro lado, a própria escolha do Chico Fininho como personagem principal do filme é por si só significativa, de um nível mais pessoal de reflexão.

Na verdade, o Sérgio Fernandes que se lança em busca do Chico Fininho, parece procurar através dele fazer um balanço do seu próprio trajecto e expectativas, o que é reforçado pelo ênfase dado no início do filme à sua produtora que, não esqueçamos, foi fundada na semana que antecedeu o 25 de Abril...

O que poderá então ter atraído o reputado publicitário/realizador, a esta figura representativa de uma juventude apanhada nas contradições de uma sociedade em mudança?

Como já referimos, a juventude de Sérgio Fernandes foi indelévelmente marcada, pela sua ligação ao escutismo.

Foi efectivamente nos seus inúmeros acampamentos que Sérgio interiorizou os valores, nos quais procuraria alicerçar a sua ética comportamental: a camaradagem, a solidariedade, o respeito, a amizade; em suma, um sadio humanismo cristão, embelezado pela comunhão simultaneamente activa e contemplativa, com a majestosidade misteriosa do mundo natural, que plantou no jovem Sérgio as sementes de um elevado ideal, no qual a grandeza e dignidade humanas resultam da consciência do Homem como partícula cósmica, ou seja, como parte de um Todo que o contém e responsabiliza, e não como centro fechado, egotista e egoísta da existência.

Para além disto, a incontestável riqueza espiritual desta vivência, desenvolveu no jovem qualidades como a capacidade de trabalho e de concentração, bem como uma inteligência cuja vivacidade era inspirada pelo ar impoluto dos espaços abertos.

Esta límpida disponibilidade mental, proporcionada pela experiência do escutismo, dotou Sérgio Fernandes de uma capacidade de articulação lógica, que lhe permitia “absorver” e compreender os mais diversos conteúdos e formas de conhecimento, sem prejuízo de um concomitante distanciamento, que lhe estimulava a atitude crítica e reflexiva sobre o mundo que o rodeava.

Foi esta concomitância que despertou em Sérgio Fernandes um precoce posicionamento crítico relativamente à validade e natureza do conhecimento científico, aquando da sua passagem pela Escola Militar de Electromecânica:

*“Eu vinha de trás com esta visão e disponibilidade que o escutismo me tinha dado, e de repente, mergulho ali naquela coisa, vou dissecar a cena toda... Porque eu estudei a electrónica a fundo e passei-me completamente com aquilo! Eu não queria ficar nos 300 000 km/s! Eu já lá dizia a brincar que não queria ficar nos 300 000 km/s! Eu já lá dizia que o espaço era todo preenchido atómicamente, e que a velocidade dessas partículas era uma coisa que não tinha nada a ver com os 300 000 km/s ... Velocidades cósmicas! Eu já tinha intuído isso Artisticamente... Portanto, como tive que estudar tecnicamente aquela cena toda, como eu fui ao âmago do que naquela altura existia, eu comecei também a sublimar aquilo. E dizia para mim, isto é ciência, quer dizer, isto é uma coisa que não sai disto...!”
(Sérgio Fernandes).*

O sucesso que Sérgio Fernandes alcançou como publicitário, surge precisamente como consequência natural desta desenvoltura de pensamento e deste distanciamento analítico, qualidades fundamentais numa actividade que, como sabemos, obedece a regras e estratégias bem definidas, e alicerçadas no conhecimento profundo das tendências e mentalidades de cada tempo.

“Porque a cultura é uma cena datada, tu fazes a coisa para agora! Eu quando realizo um publicitário, não quero vender um produto daqui por 10 anos. É uma coisa que vai ser feita agora, para os apetite de agora, etc...É por isso que a publicidade é um rolo compressor, as coisas fazem-se e ficam logo ultrapassadas.” (Sérgio Fernandes).

No entanto, na altura em que decide criar a sua própria agência de publicidade, Sérgio era apenas um jovem em plena pujança dos sonhos e da vida, um audaz empreendedor recém-casado cuja energia e tenra idade o colocavam ainda a salvo de qualquer saturação, apenas alguém que lutava por ganhar respeitavelmente a vida, numa actividade para a qual tinha já demonstrado aptidões de excelência e que, não obstante todas as limitações que lhe eram inerentes, não deixava de exigir uma grande dose de criatividade.

Foi apenas anos mais tarde, já após a criação e consolidação da sua produtora cinematográfica, que o peso de todas as restrições criativas da publicidade se abateu definitivamente sobre a consciência de Sérgio Fernandes, desencadeando uma vertiginosa procura de liberdade estética, que por sua vez evidenciava um íntimo desejo de total expressão artística, cujo aparecimento e inibição tinham sido paradoxalmente estimulados pela realização de filmes.

Esta vertiginosa procura de liberdade estética consubstanciou-se na produção do “Chico Fininho” e, como qualquer autêntica demanda por Liberdade, trouxe consigo um preço a pagar...

“Mas esse não era com certeza o meu projecto (publicitários/ institucionais). Aliás, a minha trajectória veio demonstrar isso. Porque não cabe na cabeça de ninguém... Não cabe mesmo na cabeça de ninguém!... Foi um momento meu, instintivo! Um momento de loucura... que no meio desta dinâmica toda, no meio desta produtora que funcionava muito bem a este nível, (publicidade, etc, etc...), e que era muito conceituada, eu por exemplo me lembrasse de fazer o “Chico Fininho”. É evidente! Foi uma pedra no charco em todos os aspectos: financeiro, ao nível pessoal, etc... Porque mexeu com isto tudo e mexeu comigo. Efectivamente, eu com esse filme... Foi um autêntico tremor de terra! Depois continuei a fazer publicidade mas nunca nada foi igual...” (Sério Fernandes).

Mas como é que esta audácia, cujas consequências ultrapassaram o mero plano profissional, se encontra reflectida no filme?

Quando na cena das entrevistas o repórter consegue finalmente apanhar o esquivo Chico Fininho, podemos ver por detrás dos personagens, encostada à parede de uma esquina anónima, uma banca de jornais onde as primeiras páginas anunciam a morte de Bobby Sands, um activista do IRA recentemente falecido numa prisão britânica, em resultado de uma greve de fome.

Este pormenor aparentemente insignificante é no entanto elucidativo, do profundo teor político associado à escolha do Chico Fininho para personagem central do filme, facto que aliás pode ser inferido através do eloquente perfil, que as suas respostas descontraídas permitem traçar: o Chico Fininho é um desempregado hedonista, que não acredita numa mudança radical na sociedade, nem nas vantagens da integração de Portugal na CEE; o Chico Fininho não liga ao futebol (o “circo!”), nem às tripas à moda do Porto (o “pão” dos seus pais!), nem sequer ao andamento da campanha eleitoral (política)...

Através da escolha deste personagem representativo de uma juventude pobre, ociosa e desiludida, que encontra na rebeldia marginal do Rock a sua única verdadeira liberdade, a sua única forma de sublimar a revolta contra uma sociedade injusta, Sérgio Fernandes afirma a sua própria revolta, a sua própria desilusão relativamente a um país cheio de contradições, onde o idealismo pós-revolucionário tinha definhado em mudanças superficiais, que cosmeticamente ocultavam um desinteressante conservadorismo de mentalidades e desigualdades...

Na verdade, ao fazer um filme que retrata de forma vibrante, poética e não moralista, um estilo de vida usualmente associado à marginalidade, Sérgio Fernandes assume uma atitude altamente política, no sentido em que ousa mostrar a vida dos “tesos”, dos desacreditados, dos rebeldes desiludidos, em suma, Sérgio decide dar voz àqueles a quem o novo regime “democrático” persiste em recusar o tempo de antena...

Por outro lado, a realização de “O Chico Fininho” representava para Sérgio Fernandes a insurreição contra um aspecto mais pessoal desta “censura encapotada”: as limitações estéticas e criativas inerentes à realização de publicitários e documentários institucionais.

Neste sentido a escolha do Chico Fininho é um autêntico grito dionisíaco, a resolução Artística de um paroxismo mudo e pessoal, resultante de uma tensão profunda entre forças opostas: o desejo de criar em plena Liberdade e a responsabilidade profissional e institucional, que a sua actividade e estatuto lhe exigiam.

Ao realizar “O Chico Fininho”, Sérgio Fernandes entrava deliberadamente em rota de colisão, com os valores e imagem que a sua profissão e posição social representavam e serviam, através de um filme sobre um personagem marginal, no qual projectava de forma “suicida”, toda a sua revolta contra uma sociedade que tão lucidamente conhecia e analisava, mas na qual intimamente desacreditava.

Com este filme, Sérgio Fernandes procurou efectivamente assumir as suas próprias contradições e libertar a sua natureza Artística, através de um personagem dionisíaco que é simultaneamente consequência e negação, do Portugal que, (talvez involuntariamente), tinha ajudado a construir.

A importância desta atitude, desta decisão, é tanto mais inegável, na medida em que simboliza a escolha fundamental, que preside à afirmação de qualquer Artista: a escolha entre a liberdade de pensamento e de acção, e a servil e confortável transigência à ditadura dos poderes instituídos e dos lugares comuns.

Esta importância é neste caso ainda reforçada, pela gritante actualidade do personagem Chico Fininho, e pela persistente dependência mercantilista ou política subjacente ao financiamento das obras cinematográficas, um problema que anos mais tarde seria transcendido por Sérgio Fernandes, através do aprimoramento estético do Quadro Artístico Cinematográfico, realizado em conjunto com tantos jovens, também eles sequiosos de Liberdade, rumo e autenticidade...

Para além da escolha do Chico Fininho para personagem principal do filme, a arrojada aposta estética do realizador Sérgio Fernandes reflectiu-se também na própria forma como este foi concebido e rodado, numa clara ruptura com toda a rigidez e conservadorismo que caracterizam o cinema publicitário.

“Eu queria fazer um filme para romper com toda aquela rigidez e conservadorismo, que a publicidade tem que ter (...) Eu lembro-me por exemplo que disse a um dos grandes operadores do cinema português, (eu sei que ele ainda fala nisso), na cena da discoteca: “Eu quero que tu te atires para o chão a filmar”. Ora isso era impossível na publicidade!” (Sérgio Fernandes).

De entre todas as decisões envolvidas na realização do filme, talvez a mais basilar e definidora do seu carácter e originalidade, tenha sido a de rodar um filme sem argumento.

A realização de publicitários e documentários institucionais obrigava Sérgio Fernandes a um grande rigor no visionamento e planificação desses filmes, onde cada plano, cada texto, cada som, eram acertados ao pormenor no intuito de se produzir um filme que transmitisse de forma sintética, clara e segura, a imagem institucional pretendida pelos seus clientes.

Com “O Chico Fininho”, Sérgio Fernandes pretende emancipar-se completamente desta artificialidade, característica a todo o cinema comercial, mas especialmente exacerbada no absoluto rigor de análise e síntese cultural, a que a publicidade indiscutivelmente obriga.

Não nos esqueçamos que o filme começa precisamente com uma equipa de reportagem à procura do Chico Fininho, sem dúvida uma clara metáfora de uma outra procura mais íntima do seu realizador, uma procura de liberdade criativa projectada não só no perfil do seu personagem, mas também na forma como este é abordado e desenvolvido através da narrativa fílmica.

Sérgio Fernandes queria pois criar um filme que reflectisse a todos os níveis a sua própria viagem interior, a sua ruptura com a artificialidade dos publicitários. Para o conseguir, conceptualizou-o como uma viagem pelo mundo do Chico Fininho, através de uma narrativa cujo desenvolvimento fosse ele próprio uma viagem, um processo de descoberta por meio do qual as cenas e os diálogos crescessem de forma natural e orgânica.

Para concretizar esta visão, Sérgio alugou uma sala num restaurante da baixa portuense onde, depois dos almoços, se reunia com os actores em ensaios onde a sequência das cenas, os diálogos e as encenações nasciam de um processo criativo e dinâmico, partilhado entre os diversos intervenientes.

A qualidade deste trabalho e a pertinência desta abordagem estão bem explícitos na naturalidade, força e espontaneidade que caracteriza os diálogos do filme, atributos que em grande medida se deveram à colaboração dos actores que eram, à excepção de Vítor Norte, autênticos “freaks”; jovens frequentadores dos locais mencionados e mostrados na película.

Aliás, a extrema riqueza e verosimilhança destes diálogos, que exemplarmente expressam os gostos, as atitudes, a gíria e a mundividência social e política desta juventude rebelde, só foi possível de alcançar porque eles foram escritos por essa mesma juventude e não por um qualquer argumentista lutando por representá-la com base em meia dúzia de clichés.

Esta autenticidade que emana da verosimilhança das situações, da solidez dos personagens, da naturalidade da linguagem e da realidade dos locais, faz de “O Chico Fininho” um filme com cheiro a vida e a rua... (note-se porém a curiosa ironia de Vítor Norte, que aqui se estreava no cinema, ser o único Chico Fininho “falso”!)... A consequência natural desta abordagem criativa é um filme sem enredo, cuja acção encontra no quotidiano, a forma ideal para caracterizar e enaltecer a dimensão colectiva do Chico Fininho, ao invés de explorar a dimensão psicológica individual dos seus personagens, com base numa estrutura dramática convencional.

“E foi por isso que aquando da estreia do filme em Lisboa, o Rui disse: “Ah, neste filme não se passa nada, não há estória!” Pois, não há! Que estória é que o Chico Fininho pode ter? A estória está lá no filme! São eles a irem de eléctrico até à Foz para apanharem Sol, a fumarem umas ganzas, a irem ver um concerto na discoteca, e pronto! É isso, mais nada...! Ele queria que eu pusesse o Chico Fininho a fazer ginástica à 7 da manhã por causa da forma física, como os Belmiros?!” (Sérgio Fernandes).

“O Chico Fininho” é, neste sentido, um filme bastante desprezioso, uma vez que, ao prescindir de todos os artifícios dramáticos e narrativos convencionais, sacrifica a exploração de uma problemática, bem como a densidade psicológica individual dos personagens, a um simples e honesto tratamento da sua dimensão arquetípica e colectiva, através de um olhar poético sobre o quotidiano que os une à cidade.

É interessante notar que o périplo da trupe de “freaks” que o filme acompanha, obedece à geografia da cidade, o que demonstra a intenção de filmar um Porto “real”, neste caso, um Porto “marginal”, popular e genuíno.

“O Chico Fininho” é então, antes de mais, um filme sobre esse “miolo” portuense que foi “Mãe” e berço de Sérgio Fernandes, um olhar poético sobre esse Porto antigo, concretizado através de um personagem em que, para além do presente da própria cidade, ressoavam também os anseios e tensões pessoais, que marcavam o presente do realizador.

*“Eu no fundo quis filmar esse lado da cidade, eu diria “marginal”. Como naquele texto fantástico do Miguel Oliveira, o tal “segundo Porto” contra o “primeiro Porto”, o Porto burguês, o Porto da Lello, do Majestic...Portanto, isso é instintivo em mim, porque eu sou produto desse “segundo Porto. Eu cresci ali na rua da Vitória, fui escuteiro na Sé, etc... (...) Eu tenho uma vivência pelo casco do Porto, pela Bainharia, pela rua Escura... O meu paicantava o Fado, era um fadista extraordinário... Eu nessa altura era adepto do Salgueiros, por exemplo, lembro-me perfeitamente! O Salgueiros, clube do povo...”
(Sérgio Fernandes).*

Um dos aspectos mais curiosos relacionados com esta película, tem exactamente a ver com o facto de ela não ter sido estreada na cidade que a inspirou, aquando da sua distribuição comercial.

Com efeito, após a estreia em Lisboa, onde foi simultaneamente projectado nos cinemas City e Vox, a Mundial Filmes (que já distribuía os documentários para cinema da Bei), tentou que “O Chico Fininho” estreasse no Porto através do Lumière, o que não foi possível, face à inequívoca recusa em exhibir o filme por parte do dono do cinema.

Esta aparente contradição encontra um paralelo interessante no facto de também nunca o insigne Almeida Garrett ter sido eleito deputado pelo Porto, uma associação aliás ainda frequentemente glosada por Sérgio Fernandes.

Mas as contradições em torno do “Chico Fininho” não se esgotaram nos entraves encontrados ao nível da sua difusão, pelo contrário; elas estenderam-se ao domínio da sua percepção pública, em resultado de uma avaliação crítica que o desvalorizou pelo facto de não ter argumento, ou seja, o filme foi atacado e desvalorizado como uma produção amadora, precisamente por via da sua opção estética mais basilar e arrojada...

Esta crítica redutora assente numa atitude preconceituosa e provinciana, era tanto mais insustentável, na medida em que era dirigida a um realizador especializado numa área de reconhecida exigência, acostumado portanto a uma planificação profissional e meticulosa dos seus projectos e que, exactamente em virtude desse profundo conhecimento prático, decidiu fazer um filme em que Artisticamente se procurava libertar dessa padronização.

Lembremos novamente o grande Garrett, que já em “Viagens na Minha Terra” revelava o seu desencanto pós-revolucionário, através de uma reflexão lúcida e madura, que expunha os podres de um regime controlado por uma burguesia ignorante e estrangeirada, ávida de poder e dinheiro...

Tal como a obra-prima de Garrett, também “O Chico Fininho” é um filme pós-revolucionário, uma película realizada na “ressaca” do 25 de Abril... E todos sabemos como é mais confortável criticar os regimes defuntos...

É caso para se dizer que Sérgio Fernandes teve a coragem e o engenho, de realizar um filme sobre o “segundo” Porto, sem conseguir no entanto evitar a reacção do “primeiro”...

Resta-lhe a consolação de, passados mais de 30 anos, a sua obra conservar ainda toda a frescura e actualidade...

A decisão de fazer um filme sem argumento, apesar das insinuações maledicentes da crítica, estava perfeitamente em sintonia com o desejo de realizar uma película cuja motivação estética e artística, (a busca de liberdade; a fuga do balizamento cultural da publicidade) fosse inteiramente congruente com o seu esquema de produção e dinâmica de rodagem.

Estes princípios orientadores estão, por sua vez, ligados a uma concepção do cinema enquanto arte criativamente emancipada de uma padronização técnica e formal, motivada pelas exigências da sua comercialização, uma concepção que na trajectória de Sérgio Fernandes encontraria o seu reflexo mais fidedigno no Quadro Artístico Cinematográfico...



Figura 2 - Cartaz (não oficial) do filme: O rebelde Chico Fininho, (Vítor Norte), parece conduzir-nos ao longo de uma película sobre esse “segundo” Porto, que partilha com o realizador Sérgio Fernandes.

Em “O Chico Fininho” estas ideias traduziram-se na procura de uma rodagem rápida e instintiva, por forma a melhor servir a força, autenticidade e verosimilhança, que o realizador pretendia captar.

“Por exemplo, há lá uma parte em que eles estão a vomitar. Estão mesmo a vomitar!” (Sério Fernandes).

Esta rodagem rápida e instintiva (o “corpo” do filme foi rodado em menos de uma semana), na qual o tenaz realizador puxou deliberadamente a sua jovem equipa e actores ao limite, (Sério queria mesmo que os actores “estourassem”) foi acautelada com uma série de cuidados ao nível da preparação da rodagem, tais como: o uso do steadycam, (pioneiro no cinema português), que permitia uma aceleração da rodagem, e para o qual o operador José Ernesto Monteiro teve que receber formação; o recurso a duas equipas de iluminação, das quais uma ia sempre preparando a cena seguinte; os cuidados com o catering por forma a evitar paragens e atrasos motivados pelas refeições; etc...

Para além de todas as precauções relacionadas com a celeridade da rodagem, este filme (cuja produção foi apelidada de amadora!), caracterizou-se também por uma selecção criteriosa da equipa técnica, da qual destacamos a escolha de uma equipa de operadores do cinema (Carlos Mena e Pedro Efe na imagem; Bento Galante da Palma no som), para a câmara que fazia enquadramentos fixos e a escolha de uma equipa de som da televisão (habituada à mobilidade das reportagens), para o steadycam operado por José Ernesto Monteiro, bem como o cuidado com diversos pormenores técnicos, como o uso de um camião gerador e a utilização de películas diferenciadas para interiores e exteriores.

A criteriosa selecção da equipa técnica estendeu-se também, aliás, à direcção de fotografia, para a qual Sérgio Fernandes foi ao Brasil buscar João Bourdain de Macedo, pelo motivo de este nunca ter fotografado a cores!... O “classicismo” deste director de fotografia, (que era o elemento mais idoso da equipa de rodagem e que, por coincidência, nascera também no Porto e era filho do primeiro director de fotografia português da Invicta Film, Artur Costa de Macedo), chocou por diversas vezes com a rapidez instintiva que Sérgio Fernandes pretendia para a rodagem, facto que, apesar de algumas fricções posteriormente sanadas, acabou por não afectar a excelente qualidade da fotografia a preto-branco que podemos admirar no filme.

Após a cena das entrevistas, o filme transforma-se em viagem dionisiaca pelo Porto do Chico Fininho...

A trupe segue de eléctrico para a Foz: o Cenoura acende um cigarro, ignorando o aviso que proíbe de fumar: “Vem aí o pica”; a imaginação também é uma forma de rebeldia, “Eu não estou a fumar aí dentro. Estou a fumar cá fora.”; quem paga os bilhetes?; confusão, brincadeira, cumplicidades implícitas, “Chico, paga aí o meu”; mas o Chico não tem nota... ninguém tem nota; tudo se acaba por resolver, afinal que importa o dinheiro para quem não o tem, nem o procura?; o que a trupe quer é música, mas o rádio não funciona!; não faz mal, o Chico resolve o problema, “Chico, tu até percebes disso!”; claro, é o Chico Fininho, o “Maior da Cantareira”!... Na cena do muro, o grupo aparece unido na sua fuga, na sua fragmentação... “Olha o robot / Olha o robot / É p’ró menino e p’rá menina aló / Trabalha muito e gasta pouco aló”; o rádio debita sons fantasmagóricos, preenche o silêncio dos diálogos desnecessários, como um estranho arauto trazendo as novas de um mundo que só se suporta à distância; estupefacção; ardilosos disfarces do isolamento em frente a um mar que o filme não revela; contra-campo ausente; desterro infinito de uma tribo solitária...

Ainda é cedo! Toca a ir para o Chalé Suíço!

Conversas; estórias; uma descomprometida partilha de um ócio adocicado com cervejas e tremoços; combina-se a ida à discoteca, afinal a noite também foi feita para ser vivida; esquemas e peripécias de quem vive nas margens; agressividade e paternalismo masculinos, aí essa cultura que aparece sempre sem convite...

Agora sim é hora de ir embora! “Vamos até à garagem do Tino?”, “Ya, tou na dela, acho que tem havido lá altas curtições.”.

Fazem-se as contas... a mesma estória de sempre... do convívio vespertino ficou a união, a solidária amizade dos tesos!

E a trupe lá vai para o ensaio dos Cosméticos: “Pá, num tenho dinheiro, vou a pé,”, diz o Chico; “É verdade, vamos a pé.”; e todos o seguem...

“Vou na onda que é a vida / Com uma bandeira escondida, a tocar / Como hei de estar, entre essa marcha perdida / Entre essa marcha perdida / Entre essa marcha perdida”; o Rock dos Cosméticos acompanha a marcha dessa trupe divertida, embriagada pela doce inconsciência da juventude.

O filme é como um rio, uma viagem dionisiaca, musical...

Vai começar o ensaio, cada um procura o melhor lugar; a banda engana-se, “Pedimos desculpa. Vamos tocar outra vez.”; “Vivo já fora de mim / Desde que morro de amor / Porque vivo no rock / Que me escolheu para si / Quando o coração lhe dei / Com terno amor lhe agradei / Que morro porque não morro”, esta original adaptação de um poema de Teresa de Jesus, é o exemplo perfeito da criatividade das bandas portuguesas dessa época, um exemplo ainda mais significativo visto tratar-se de uma banda de garagem...

A câmara inspecciona a sala de ensaios com curiosidade, quer revelar a sua “realidade”, a sua vida; o filme é um autêntico “para-raios” que parece absorver a explosão de um tempo e a loucura de um realizador. Na verdade, os Cosméticos separaram-se pouco após a sua conclusão, também a própria Discoteca Iodo atingia aqui um efémero apogeu...

A metáfora perfeita deste transe que demanda por autenticidade aparece nesta cena, quando a trupe fantasiada posa para a fotografia e a película passa do preto-branco para a cor, “congelando” por breves instantes, nos quais toda a fantasia parece querer ganhar vida, e transformar-se em recordação...

Esta cena é, por outro lado, simbólica de um dos aspectos mais positivos associados ao movimento do Rock Português, que se afirmou na transição dos anos 70 para os anos 80 e no qual as bandas portuenses assumiram papel de grande protagonismo: a proliferação de grupos juvenis que encontraram na linguagem simples e directa do Rock, uma forma criativa de expressarem os seus problemas, os seus anseios, as suas críticas...

O Chico Fininho é, pois, uma figura icónica do imaginário associado a este movimento que surge na “ressaca” do 25 de Abril, o que por si só explica a grande importância que a música (mais especificamente o Rock Português dessa época), assume no filme.

Terminou o ensaio, o Chico vai para casa; travelling pelas ruas da Cantareira; entramos no seu quarto pequeno e miserável; nova inspecção da câmara curiosa; o Chico droga-se com a graxa, calça as botas e deita-se; a vida é uma viagem ininterrupta para o Dionysos da Cantareira...

E pronto!, já estamos no concerto dos Taxi; ouve-se “Quando ligo o 1º canal / Sempre o anúncio do sabão tal / E se muda para o 2º / Então é que é o fim do mundo / Quem vê, T.V. / Sofre mais que no W.C.”, um tema que tanto irritou um membro do júri, num dos festivais onde o filme passou; mais um dos vários, a partir dos quais o publicitário Sérgio Fernandes se associa ao protesto contra o vazio da sociedade de consumo!

Este filme sobre um dia na vida do Chico Fininho acaba, como não podia deixar de ser, com uma cena passada numa discoteca, (a conhecida e já extinta discoteca Iodo, situada junto à praia de Francelos, perto da futura residência do realizador)...

Após algumas músicas e peripécias, faz-se silêncio. Os corpos congelam nas suas poses estudadas e contorcidas, a câmara percorre em travelling toda a pista de dança parecendo procurar o sentido daquela estranha celebração da decadência. No plano seguinte vê-se o corpo imóvel do Chico Fininho, deitado no chão da discoteca já vazia.

Um novo silêncio tenta gritar-nos a impotência subjacente a esta marginalidade, a esta estupefacção, a esta fuga para o vazio...

O Chico Fininho parece o mártir de uma religião profana, uma vítima sacrificial e inocente de um caos que persiste... sempre.

Ouve-se: “Todos o façam, coisas erradas / Mas o que deixas é quase nada / Silêncio turbo, que não me acalma”.

O filme termina com um plano da trupe, cansada e intoxicada, percorrendo uma estrada vazia ao raiar da manhã. Os seus corpos parecem elementos estranhos e insignificantes, no contraste com a imensidão que os rodeia.

A estrada que percorrem parece não conduzir a lado algum...



ODISSEUS

o regresso

Nuno Malheiro

Quem segue caminho ao longo das margens de um rio, acaba inevitavelmente por atingir a sua foz ou a sua nascente, dependendo do sentido que levar.

Talvez esse sentido não seja até de todo importante, pois se na nascente o rio nasce para a Terra, na foz ele nasce para o Mar...Ambas as Origens se tocam e confundem, nesse ponto utópico que das duas conserva, apenas, a abstracta essência de um renascimento perpétuo...

O que as liga é o próprio rio. O que importa é a própria viagem.

O “corpo” narrativo de “O Chico Fininho”, começa precisamente com uma viagem de eléctrico até à Foz do Douro, na qual Sérgio Fernandes segue poeticamente as margens através dos seus personagens.

O filme transporta-nos até à periferia geográfica e existencial da cidade, esse estranho lugar reservado aos loucos; aos velhos; às crianças; aos pedintes; aos bichos; aos santos, e aos marginais...

Na cena do Molhe a trupe intoxica-se e ouve música, defronte a um mar que a câmara não mostra...O olhar que ela projecta; (se bem que original, sensível e não moralista); dirige-se ainda demasiado ao centro do conflito social, à actualidade... Imerso no seu transe criativo, condutor e passageiro de uma viagem interior, Sérgio apanha boleia do Chico Fininho até essa periferia existencial, mas a concêntrica atracção da dialéctica mundana exerce ainda um poder irresistível sobre a sua câmara, projecta ainda uma tutelar sombra sobre a superfície dos diálogos e das situações.

A notória empatia que sente em relação ao seu personagem, contrasta com a imensa distância da realidade que os separa, uma distância que o filme indirectamente explora e coloca em evidência, através de uma abordagem enérgica e vibrante, cuja natureza Artística resulta principalmente da sua visão de conjunto, isto é, do aproveitamento pessoal e artístico do próprio paroxismo, desta tensão de contrastes, para “dinamitar” essa fronteira que os aprisiona.

Realizador e personagem; tão iguais, tão diferentes, ambos condicionados por um jogo que não controlam; ambos igualmente frustrados por uma cultura insensível às suas aspirações mais profundas; ambos delimitados por uma câmara que não nos mostra o mar...

Talvez seja esta mesma atracção concêntrica que explica o melancólico vazio, a fadiga, a estranha sensação de impotência que parece emanar dos personagens no final do filme.

Mas para Sérgio Fernandes, esta temerária expedição à periferia, este honesto distanciamento crítico proporcionado pela realização de “O Chico Fininho”, encerrava sobretudo um propósito libertador, um desejo inconsciente de se transportar a um “ponto de não retorno” a partir do qual o seu olhar se projectaria existencialmente nesse contra-campo que o filme nos nega...

E foi exactamente isso que aconteceu! Durante os próximos 10 anos (os mesmos que Odisseus levou para chegar a Ítaca!), Sérgio desfez-se progressivamente da sua actividade comercial (os seus funcionários foram saindo, sem nunca ter despedido ninguém, muitos deles foram para a Sinal Vídeo, produtora entretanto criada pelo seu director de fotografia, José Ernesto Monteiro); abandonou os publicitários; foi realizando um ou outro filme institucional (o último dos quais em 1991, já após ter iniciado a sua actividade como docente); e partiu para outros projectos...os seus projectos!

*“Foi entre os anos 80 e 90, antes de eu ir para a Escola. Esses anos 80 foram o período da minha completa, chamemos-lhe assim, “emancipação Artística”. Fiz o “Chico Fininho” em 80/81 e até ir para a Escola, até 90, foram anos em que me desfiz da minha actividade comercial e passei a fazer outras coisas.”
(Sérgio Fernandes).*

Nos anos 80 a câmara de Sérgio Fernandes abre-se a uma nova forma de percepção, efectuando uma rotação de 180º, na direcção desse mar intemporal e mágico, ainda ocultado em “O Chico Fininho”.

Saturado da realização de publicitários, definitivamente desiludido com o rumo das transformações pós-revolucionárias, Sérgio vira costas ao discurso social e político, à ditadura da sistematização lógica, ao inconsciente optimismo positivista, ao império do tempo cartesiano, procurando na Natureza a essência poética do seu Ser, a essência poética de todas as coisas, a compreensão profunda do sentimento religioso, a abolição de todas as hierarquias, de todas as fronteiras...

“Nós, do ponto de vista apolíneo, do corpo, é claro que nem a velocidade da luz atingimos... Mas se atingíssemos a velocidade da luz, 300 000 km/s, isso não dá para nada! A gente vê uma estrela, que está a não sei quantos anos-luz, então como é que a gente lá chega? É impossível! Não há hipótese... pela velocidade da luz! Agora, do ponto de vista espiritual, (eu sei lá o que é o espírito!), a comunhão é feita directamente e aí não há 300 000 km/s nem 500 000 km/s! O meu espírito comunga com todo o espaço, com todo o Cosmos! Com todo o Cosmos! Portanto eu estou em comunhão com todas as galáxias, estejam elas a 500 milhões de anos-luz ou... A cena apolínea, a cena terrestre, do corpo, e a cena dionisiaca, do espírito... Eu queria era a cena dionisiaca!” (Sérgio Fernandes).

Meter o corpo na gaveta, eis a receita de Sérgio Fernandes!

Mas ele continuava a ter um corpo, aliás ainda bem visível para qualquer observador, especialmente para os mais formatados pelo paradigma apolíneo, o tal dos 300 000 km/s!

Na realidade, o lado mais mensurável da sua transformação foi-se manifestando de forma progressiva, discreta, de acordo com a máxima do sábio Thoreau, que aconselhava à realização de um trabalho novo com uma roupa velha...

Assim, Sérgio manteve a actividade comercial da sua produtora ainda durante vários anos, continuando a realizar filmes institucionais, nos quais a aposta estética foi sendo cada vez mais arrojada.

Mas o verdadeiro alcance da sua íntima transformação, da sua mudança de paradigma, apenas pode ser inferido com base num olhar sobre os seus insólitos projectos pessoais.

“Eu o ano passado nas aulas, passei pela primeira vez as minhas curtas-metragens, as curtas dessa altura. Eu nem acreditava naquilo que estava a ver! Eu estava completamente doido! Completamente alucinado! Como é que um gajo como eu, director da Bei Film, a fazer filmes do “Famous Grouse”, do “Messias”, das camisas “Joseph Olivier de Paris”, sei lá... E os filmes institucionais da Petrogal... Eu faço meia dúzia de curtas-metragens que não têm nada a ver com nada! (...) É a mesma coisa dos 300 000 km/s e da comunhão cósmica do espírito. E o “Chico Fininho” vem nessa cena...” (Sérgio Fernandes).

Uma vez transportado pelo “Chico Fininho” à periferia existencial dessa Cidade-Mãe, Sérgio roda a câmara, salta a fronteira da única forma possível: espiritualmente.

Aí, na imensidão inexplorada de um mar indiferente à monótona transitoriedade dos gestos datados, num promontório voltado para o Horizonte de uma eternidade que marcha secreta e imparável, na imponente paisagem onde o rio descobre a plenitude da sua condição trágica, Sérgio Fernandes procurará o seu Ser Natural, a sua identidade Artística.

Aí, incendiado pelo poderoso fogo nietzschiano, iluminado pela imaculada epifania de Pascoaes, atomizado pela profunda abstracção de Pollock, elevando-se pelo esforço de uma concentração titânica sobre a ilusão corpórea das palavras gastas e dos anseios mesquinhos, Sérgio abraçará todas as formas de expressão, entregando-se de alma e coração a todas as coisas onde vibra a grandiosa humildade da Vida, da verdadeira Vida...

“Para mim a vida tem que ter essa dimensão cósmica, espacial, que eu vejo nas árvores, nas flores, nos gatos... (...) Tinha ali uma fotografia que servia de exemplo àquilo que estou a dizer. Ela está para ali algures... É uma fotografia que mostra caçadores e um tigre. Eu tapo-lhe a parte de baixo e digo assim: Quantos anos tem esta fotografia? Ah, isto deve ser de 1890...pelas roupas coloniais. Depois tapo-lhe a parte de cima, (só está o tigre em baixo), e pergunto: Quantos anos tem? O tigre é o mesmo! (...) Esse é que é o problema da cultura, a datagem. É a isso que os Artistas instintivamente fogem, e é por isso que para o homem comum, que consome aquilo que está datado, a cena Artística passa completamente ao lado.” (Sérgio Fernandes).

Os anos 80 foram para Sérgio Fernandes, um período dionisiaco de intensa e corajosa entrega a uma dimensão poética da existência; uma autêntica Primavera espiritual que marcou o florescimento da percepção de um novo tempo: o tempo dos abismos tenebrosos; o tempo dos sentimentos perenes e subterrâneos; o tempo da beatitude que tudo abarca e compreende...

Durante estes anos de honesto e constante auto-questionamento, Sérgio descobriu na criação Artística a própria essência da Liberdade humana, a divina ferramenta que une o Homem à sua natureza mais íntima, às suas aspirações mais profundas... Durante estes anos Sérgio bebe as palavras dos poetas, ouve o canto do mar, sensibiliza-se e aprende com os seus gatos, desnuda-se de forma pura, natural... Durante estes anos ele pinta, fotografa, estuda teatro, desenvolve projectos fílmicos de invulgar originalidade, participa em colaborações artísticas que desafiavam o redutor convencionalismo institucional...

Sempre guiado por uma força interior, inclassificável... Artística!

Como escrever sobre um tempo assim?



Figura 1 - Um período de honesto auto-questionamento, uma Odisseia de regresso a "si próprio" - auto-retratos de Sérgio Fernandes nos anos 80

Se "meter o corpo na gaveta" significa abandonar a newtoniana percepção do tempo e a euclidiana representação do espaço, deslocando o foco da existência para a reverberação interior do mundo; então as convencionais categorias lógicas, de que normalmente fazemos uso para ordenar e relacionar os acontecimentos, revelam-se obsoletas e inadequadas para quem pretende evocar o espírito de um tempo vivido em extática comunhão musical, a Artística essência de um período em que os projectos e vivências se emanciparam da datagem cultural, passando a estar ligados pelas afinidades profundas de uma cronologia poética e interior, na qual passado, presente e futuro, se mesclam e confundem no desafiador mistério do "instante".

Escrever sobre um tempo assim, dionisiaco e musical, implica pois que nos deixemos levar pelo seu espírito, um espírito de viagem e descoberta no qual a apolínea forma se deve manifestar apenas, na justa medida que permita esboçar uma imagem suficientemente concreta, de uma realidade intrinsecamente abstracta.

Tal como o caleidoscópico “Ulisses” de Joyce permitiria, segundo o próprio, reconstruir a cidade de Dublin caso esta fosse destruída, assim também estas parcas e despretensiosas páginas pretenderão evocar o espírito Artístico que inspirou os anos 80 na vida de Sérgio Fernandes; num texto cuja linguagem e não-linearidade cronológica tentará evidenciar ligações íntimas e inusitadas entre os seus projectos e vivências, num discurso cujo potencial heurístico deverá emanar directamente da riqueza hermenêutica.

Em meados dos anos 80, Sérgio foi morar para Francelos.

É aí, após o período de maior desaceleração da sua actividade comercial, que ele inicia uma fortíssima relação com o mar, sendo durante anos consecutivos, o único habitante de Francelos a mergulhar nas cósmicas águas do Atlântico, independentemente da estação.

O marco artístico desta relação é a curta-metragem “4’27’’ do Mar de Francelos”, um filme no qual Sérgio procura atingir o “silêncio cinematográfico” na sua essência.

Esta homenagem a John Cage, que consiste num Quadro Cinematográfico do Mar de Francelos com a duração de 4 minutos e 27 segundos, revela-nos uma imagem que toca o limite do despojamento, na sua completa emancipação da narrativa e da moral, em suma, na sua completa emancipação da datagem cultural.

Esta imagem cujo único conceito é a procura do “anti-conceito”, defrauda por completo o espectador ávido por consumir um produto categorizável pelo seu conhecimento, gosto ou expectativas; retira-lhe o chão, deixa-o à deriva...

E no entanto toda a essência Artística do cinema parece emanar em potência desse despojamento, apontando-nos o caminho da Vida, ou melhor, de um cinema que brota directamente da Vida; esse cinema que vive e resulta da nossa relação directa e natural com o que nos rodeia...

Na verdade, todos os projectos artísticos desenvolvidos por Sérgio Fernandes após “O Chico Fininho”, comungam desta atitude libertadora relativamente às exigências do público, da crítica, da exploração economicista, do comprometimento ideológico, da redutora actualidade...

O seu público está por nascer, a sua crítica é uma consciência íntima e sequiosa de Verdade, o seu móbil é uma necessidade de expressão profunda, a sua ideologia é a Liberdade, a sua agenda é interior, intemporal...

Os anos 80 foram para Sérgio Fernandes uma viagem de retorno a si próprio: um regresso às trágicas origens pré-socráticas da sua matriz civilizacional, um reencontro com a vitalidade pura e grandiosa da Natureza que tanto marcou a sua juventude.

Foi precisamente este espírito pré-socrático que caracterizou a intensa actividade Artística deste período da sua vida.

Condicionado durante anos pelo conservadorismo dos publicitários e institucionais, mestre na arte da comunicação e síntese narrativa, Sérgio procura nestes projectos pessoais emancipar-se por completo de qualquer imposição externa, crítica ou economicista, através de uma recusa firme e honesta das temáticas do quotidiano, apelativas ao grande público, bem como das técnicas e esquemas narrativos convencionais.

O cinema de Sérgio Fernandes aspira agora à universalidade da alma trágica e musical, procurando a sua inspiração na profundidade cósmica do mito e do poema épico, afastando-se do optimismo dialéctico e do racionalismo moral e ideológico. Nos seus filmes não encontramos heróis engenhosos e virtuosos, conquistando o direito à felicidade por meio das suas extraordinárias qualidades, nem tão pouco o desgraçado pueril e trapalhão, suscitando o nosso riso através da sua inconsciência e ignorância, pois a sua visão Artística não é compatível com a concepção de um Cosmos inteligível e ordenado, onde a virtude é recompensada e a incompetência punida, mediante uma lógica que inevitavelmente conduz (quando transportada para o terreno do concreto e do social), à catequização, (ou aceitação), moralista e ideológica do público.

Os seus projectos não se adaptam ao violento discurso anódino das opiniões correntes, a sua Arte não se encaixa no redutor conceptualismo que defende o emprego dos críticos, os seus esforços não se destinam à higiênica catarse do público burguês.

Inspirado pelo original espírito trágico, Sérgio encontra no Coro Ditirâmico Dionisiaco, a dissolução da dialéctica fractura entre o criador e o espectador, a verdadeira essência do carácter mágico e instintivo da Arte.

Para ele, o cineasta dionisiaco é simultaneamente o espectador ideal no sentido em que, sacralizando o instintivo momento da criação, nos desafia a acompanhá-lo na comunhão dessa imagem "coral", abstracta e profunda, por ele intuída em eloquente sentimento poético.

Esta concepção dionisiaca da arte cinematográfica, que desvalorizando a narrativa e o socialístico, procura arrancar o espectador à sua passividade natural e ao seu julgamento paternalista, desafiando-o pelo silêncio, pela contenção, pelo mistério, a entregar-se integralmente a uma imagem que apela aos seus instintos estéticos mais elevados, à fruição do sentimento que pensa e do pensamento que sente. Seria anos mais tarde sintetizada pelo Quadro Artístico Cinematográfico.

Se, como afirmava Pascoaes, a verdadeira filosofia portuguesa se encontra toda nos nossos cancioneros populares, então é no próprio canto do povo humilde que devemos procurar a essência da nossa sabedoria, pensamento e poética.

É nos oprimidos, nos escravos, nos pobres de Cristo, nos mais expostos às agruras da vida e à dureza da terra, é nos que por tudo isto mais valorizam as suas dádivas, que o espírito dionisiaco se manifesta em todo o seu fulgor, inspirando a poesia, animando a festa, matando a sede aos mais sequiosos por Liberdade, tal como na “Vindima”, esse cristal perfeito do romance português, onde Torga faz do Douro um anfiteatro cósmico, cuja alma trágica é cantada por um Coro Dionisiaco: a roga de Santa Marta de Penaguião.

Em “Coéforas”, projecto fílmico inspirado na homónima Tragédia de Ésquilo, também Sérgio Fernandes procurava cantar o Douro através de um Coro Dionisiaco, neste caso o Rancho de Moura Morta, no concelho da Régua.

Ao escolher este Rancho para seu Coro, Sérgio faz a síntese do espírito pré-socrático presente no pensamento de Pascoaes e na Tragédia esquiliana, pois elege a poesia popular como o receptáculo puro da sabedoria telúrica, a única capaz de exprimir a essência trágica dos acontecimentos narrados.

A planificação do filme estava dividida em 10 cenas sobre os socalcos do Douro, onde tal como na obra-prima de Torga, o cenário natural nos é apresentado como um anfiteatro cósmico, que o Coro de escravas (coéforas), neste caso o Rancho de Moura Morta, atravessa cantando a paixão e a dor que se esvai no rio e alimenta a terra... Com “Coéforas” Sérgio traz a Grécia pré-socrática para a Régua, evocando poeticamente no sangue de Agamémnon, Egisto e Clitemnestra, não só as suas próprias raízes familiares, (que se encontram todas no Douro), como também as suas raízes civilizacionais profundas, quer através da identificação do Coro Trágico com o Rancho de Moura Morta, quer através do relevo que este assume, facto que o liga ao original espírito trágico, posteriormente mitigado em Sófocles e Eurípedes.

A dignificação do Coro e o consequente carácter poético do filme, eram ainda reforçados pela sua planificação, na qual cada uma das cenas equivalia a um Quadro Cinematográfico, numa abordagem que já reflectia plenamente os fundamentos estéticos posteriormente desenvolvidos por Sérgio e seus alunos.

Não obstante os inegáveis méritos artísticos desste projecto, ele acabou por não se concretizar mormente devido à falta de financiamento por parte do Instituto Português de Cinema, cujo apoio foi solicitado (e sempre recusado), através de concursos consecutivos entre 1986 e 1988.

Apesar de todas as dificuldades, Sérgio não desistiu procurando levar avante o projecto através de ajudas e financiamentos externos (Câmara da Régua, Casa do Douro), fazendo ensaios com o Rancho de Moura Morta, aprimorando diversos aspectos da produção e planificação do filme, até que, já cansado, acabou por fazer uma versão de “Coéforas” em vídeo.

Esta versão traduziu-se numa curta-metragem cuja estreia decorreu no Cinanima, festival do qual Sérgio foi membro do júri durante largos anos, e foi considerada por António Costa Valente, como o primeiro filme português feito com recurso a animação computadorizada 2D.

É necessário mencionar que a utilização desta técnica foi motivada por aspectos artísticos, relacionados com a síntese a que a curta-metragem obrigou, o que torna a dicotomia entre o vanguardismo dos meios usados, e a primitiva originalidade da Tragédia que a inspirou, apenas aparente.

Na verdade, Sérgio Fernandes utilizou o computador para animar o movimento do Coro pelos socos do Douro, fazendo um filme sem actores, onde a narrativa só aparece explicitamente nos títulos que separam os diversos Quadros. Sempre fiel aos seus princípios, Sérgio recorreu à animação computadorizada como meio potenciador do espírito pré-socrático, criando um filme onde a narrativa se reduz ao essencial, e onde a Terra e o Coro assumem total protagonismo. Pode até dizer-se que nos Quadros de “Coéforas” tudo é Coro, pois tudo o que o filme nos mostra é o próprio Douro, esse trágico anfiteatro natural, sendo simbolicamente percorrido, pela entidade espiritual que melhor compreende e canta a sua alma. Esta fortíssima ligação ao teatro, mais especificamente às origens da Tragédia grega, assumirá uma crescente importância na obra de Sérgio Fernandes, para quem o cinema passa simplesmente a ser o teatro filmado. No caso particular de “Coéforas”, filme onde as personagens e os actores não aparecem, o original espírito da Tragédia surge-nos na sua essência, através de uma linguagem cinematográfica de síntese, ou seja, uma imagem que procura traduzir cinematograficamente a intensidade e profundidade da linguagem poética, uma imagem que aspira a ser canto, uma imagem que aspira a ser Coro... Doravante o cinema de Sérgio Fernandes (que à época da realização de “Coéforas” frequentava o Curso de Teatro da Cooperativa Árvore I), fará a transmutação Artística da Tragédia original para a imagem filmada: estabilizando a câmara e abolindo a tirania da acção sobre o actor, procurando na contenção a máxima intensidade expressiva e poética, reavivando a dimensão mágica, ritualística e performativa que presidiu ao nascimento do teatro.

Um dos projectos fílmicos que partilha esta orientação estética é “Os Lusíadas”, uma original adaptação cinematográfica do poema épico de Camões. A sua acção decorre num abrigo anti-nuclear, após uma guerra que devastou todo o planeta. Dentro deste abrigo dirigido por Raper, (um computador dotado de inteligência artificial objectiva), uma mulher de nome Maya, segue com ansiedade as imagens do planeta destruído, que passam num painel-vídeo ligado ao exterior via satélite. Imersa num abismo de dor e tristeza, sentindo o peso de uma infinita solidão, Maya procura na dança a expressão da individualidade do seu corpo.

Passado algum tempo, levada pela sua imensa melancolia, ela pede a Raper que lhe fale de uma obra épica de amor, um grandioso poema que cante a memória de todas as coisas. Raper mergulha então na sua fabulosa memória mecânica e fala-lhe de “Os Lusíadas”, o cósmico poema de amor que canta a aventura de um povo que descobriu a Terra, e também do seu autor, Luís Vaz de Camões, o príncipe dos poetas que na gélida indiferença e na pobreza, criou aos Lusitanos uma existência eterna. Entusiasmada, Maya pede-lhe para ouvir o poema, pedido a que ele acede, viajando no tempo e transportando desde o século XVI, coros dionisiacos que ecoam pelo abrigo cantando o “Peito Ilustre Lusitano”, o poema de amor saudoso que redimiou os crimes dos portugueses. Sem este poema, deduz Raper, Portugal seria um miserável corpo feito de carne e apetites.

Conhecedor do profundo significado mitológico desta obra, Raper vai compondo sons para cada Canto do poema, fazendo corresponder a cada uma das partes, uma etapa da história do mundo, desde o nascimento às trevas.

O corpo de Maya vai-se libertando progressivamente, buscando na dança o sentido profundo de toda aquela memória colectiva. O seu bailado solitário e universal prossegue, até que os seus últimos movimentos se fundem no silêncio de morte das imagens do planeta destruído, enquanto a cósmica dor camoniana vai chegando ao fim...

Este projecto fílmico de invulgar originalidade, ilustra de forma exemplar todos os princípios estéticos do cinema sonhado por Sérgio Fernandes.

Nele, o corpo de Maya, eleito à condição de corpo universal, é também a metáfora perfeita de um cinema que ambiciona a total espiritualização do seu próprio movimento, perseguindo a manifestação do seu significado mais intenso e mais íntimo. Na verdade, se o movimento constitui a base da especificidade artística do cinema, então o corpo de Maya, enclausurado e infinitamente só, dançando um poema que canta a epopeia da descoberta do mundo, ascendendo pelo seu bailado saudoso à condição de corpo universal, que evoca a memória de todos os corpos, de todas as coisas, simboliza também um cinema que aspira à completa sublimação do seu próprio movimento, emancipando-o da vulgaridade e da acidentalidade insignificante; conferindo-lhe uma dimensão Artística e poética: um cinema que aspira a ser dança universal!

Mais uma vez, esta visão encontra no Quadro Artístico Cinematográfico, a síntese perfeita dos seus princípios orientadores, consistindo a planificação deste projecto num único Quadro com a duração de 6 horas, onde todos os planos espaciais e todas as dimensões temporais se encontram objectiva e subjectivamente no espaço fílmico, quer através da encenação e da cenografia, quer através da poesia e da música, numa abordagem à realização cinematográfica indiferente a qualquer pressão comercial ou comunicacional e que faz da contenção e da simplicidade as ferramentas artísticas através das quais a imagem se depura de tudo o que é acessório, de tudo o que é “ruído”.

A elaboração deste projecto resultou mais uma vez de uma intensa investigação, a partir da qual Sérgio Fernandes tomou contacto com “tudo” o que até à altura se tinha escrito sobre o poema épico, (Xavier Coutinho, Jacinto Prado Coelho, Garrett, Jorge de Sena, etc...), tendo ficado com a clara ideia de que todo o poema estava cifrado, tal como Jorge de Sena, (e outros) o haviam já descoberto e afirmado. Aproveitando os seus anteriores contactos com a IBM, da qual se bem se lembram, tinha já recusado um convite de trabalho após a conclusão do seu curso na Escola de Electromecânica, Sérgio solicitou e manteve uma reunião com os responsáveis técnicos da empresa em Portugal em que, sem nunca ter mencionado “Os Lusíadas”, quis saber quais as possibilidades de se introduzir num computador um poema épico para, através da sua análise informática, conseguir retirar conclusões objectivas respeitantes à sua estrutura artística. Em resposta a esta pergunta, foi-lhe dito pelos engenheiros da IBM que tal desiderato era impossível, face ao estado embrionário da inteligência artificial objectiva naquela época.

Anos mais tarde, tendo tomado conhecimento de uma análise informática ao poema de Camões, levada a cabo pela Faculdade de Letras em conjunto com o núcleo de computação electrónica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sérgio solicitou nova reunião com os responsáveis da IBM, na qual lhes deu conhecimento deste estudo, revelando também ter sido esse o poema no qual cogitava aquando do seu primeiro encontro.

Algum tempo passado, a IBM informou-o que o trabalho realizado no Brasil, se tinha centrado apenas ao nível da análise estatística. Também a escolha da actriz/bailarina para este projecto surge associada a uma estória interessante, que tentaremos resumir:

Décio de Carvalho, organizador da primeira emissão pirata de televisão em Portugal, era também o director da DCL Videocenter, empresa pioneira ao nível da produção em vídeo e dos videoclubes no nosso país, quando Sérgio lhe falou no projecto “Os Lusíadas” e de Maya Plisetskaya, à época uma das mais reputadas bailarinas russas. Enquanto director desta empresa, que mantinha assíduas relações comerciais com a Bei Film, Décio comprava filmes no estrangeiro, transferindo-os posteriormente por telecinema para abastecer os videoclubes.

Quando Sérgio lhe confidenciou o seu interesse em contar com a bailarina russa, para protagonista deste projecto, Décio prontificou-se de imediato a fazer chegar o argumento até ela, aproveitando os contactos privilegiados que tinha na antiga União Soviética, fruto da sua actividade empresarial.

Um destes contactos era o próprio ministro da cultura soviético, figura importantíssima neste processo, pois foi precisamente por seu intermédio que o argumento, entretanto traduzido para inglês, acabou por chegar às mãos de Maya.

Ela ficou encantada com o projecto, especialmente pelo facto de nunca ter dançado um poema (para mais um poema épico) e aceitou de imediato o convite.

No entanto, a não concretização do filme, cujos motivos exploraremos um pouco mais adiante, acabou por adiar o seu sonho de dançar poesia.

Foi apenas alguns anos mais tarde, após ter assumido a direcção do Ballet Real de Estocolmo, que Maya Plisetskaya se aproximou da concretização desse sonho, ao coreografar e dançar a prosa poética de Tchekhov, na adaptação para bailado de “A Gaivota”.

Outro dos aspectos ilustrativos do grande rigor que caracterizou a preparação deste projecto, tem a ver com a escolha do grupo coral que iria cantar o poema épico.

O português do Brasil é, grosso modo, o português como era falado no século XVI, sendo no nordeste do país que esta característica se revela de forma mais nítida. Ciente deste facto, Sérgio ia constituir um grupo coral numa cidade do interior (Pernambuco), com o objectivo de aproveitar as similaridades eufónicas com o português do século XVI.

Durante este período, Sérgio estava também a trabalhar com o padre Xavier Coutinho, eminente camonista que defendia a existência de 5 versões originais do poema, no sentido de em conjunto chegarem a uma versão única.

Esta versão única, bem como o português nordestino, seriam factores concomitantes no favorecimento da criação de uma síntese, a mais aproximada possível à musicalidade e conteúdo lírico originais de “Os Lusíadas”.

Resumido que está este original projecto de adaptação cinematográfica de “Os Lusíadas”, chegou a altura de nos debruçarmos sobre os motivos subjacentes à sua não concretização, os quais, tal como já tinha sucedido no projecto original de “Coéforas”, se encontram ligados à recusa do seu financiamento por parte do IPC, a cujo concurso foi apresentado consecutivamente de 1984 a 1988.

Sem nos querermos alongar demasiado sobre este tópico, que manifestamente se desvia do fulcro deste trabalho, começaremos por constatar que é o próprio cerne da expressão artística, ou seja, a sua liberdade, que realmente é posto em causa, sempre que esta se encontra dependente do apoio institucional.

Esta questão é muito importante no cinema, uma arte que devido à sua especificidade técnica, se encontra particularmente vulnerável às pressões comerciais da indústria, tantas vezes personificadas na figura do produtor, ou então a uma série de obstáculos de índole política e burocrática, quando o seu financiamento depende de um organismo estatal.

Cingindo a nossa reflexão a este segundo caso, que é o do cinema português, facilmente percebemos que a atribuição de subsídios dependerá inevitavelmente de critérios, cuja definição reflectirá sempre em última análise, as idiosincrasias e interesses estabelecidos pelo equilíbrio das forças que sustentam uma estrutura de poder.

E que conclusão será lícito tirar-se quando, um realizador e produtor de indiscutível credibilidade, cumprindo esses mesmos critérios, vê gorar-se sistematicamente a possibilidade de concretização dos seus projectos, sob pretextos carentes de fundamento jurídico?

Deixamos aqui a pergunta para quem a quiser e souber responder, acrescentando apenas, e regressando agora ao âmbito deste trabalho, que talvez tenha sido precisamente a aguda consciência das limitações e vícios, associados à produção cinematográfica (proporcionada quer pela sua experiência de realizador comercial, quer pelo envio de projectos para financiamento), um dos factores que mais motivaram Sérgio Fernandes na procura de um cinema capaz de conservar a sua integridade Artística, um cinema cujo espírito se manifestaria na escola do Porto e no Quadro Artístico Cinematográfico.

Talvez tenha sido até essa mesma integridade Artística, que levou Sérgio Fernandes a recusar a redução de “Os Lusíadas” de 6 para 2 horas, proposta em reunião pelo presidente do IPC, Luís Salgado de Matos, como forma de facilitar a viabilização do financiamento do projecto.

Pouco tempo passado, e perante a morte do padre Xavier Coutinho, foi o próprio Sérgio Fernandes a dar como encerrado não só este projecto, como também todo o capítulo de pedidos de financiamento ao IPC.

Para além de “Coéforas” e “Os Lusíadas”, a Bei Fim estabeleceu também contactos não oficiais com o IPC e outras entidades, para a produção de projectos como: “A Passagem do Nordeste”, filme sobre a pioneira travessia do estreito de Bering pelo navegador português David Melgueiro, “O Rio das Amazonas”, projecto em autoria conjunta com Luís Torres Fontes cujas rodagens na selva estavam já concluídas, restando filmar uma parte ficcional em estúdio; e também o insólito “Ulisses”, uma película na qual Sérgio se propunha filmar página a página a obra-prima de Joyce!

No que diz respeito a este assunto, resta apenas acrescentar que, há mais de 25 anos Sérgio Fernandes jurou nunca mais subir as escadas do IPC, promessa que foi mantida até hoje...

Mas deixemos agora definitivamente de parte estas questões prosaicas, para nos voltarmos a concentrar na essência poética e instintiva de um tempo vivido sob o signo da aventura e da entrega incondicional à Vida, um tempo em que os projectos e as colaborações artísticas resultaram da partilha de um impoluto entusiasmo, cuja única motivação residia na comunhão de uma energia criativa e libertadora, que mais não é do que a própria celebração da existência feita Arte.

A profundíssima espiritualidade que exala desta atitude, desafia-nos pois a encarar a Arte como a própria centelha divina existente nos seres humanos, uma chama mágica e purificadora que consome e ilumina todos os que temerariamente se entregam ao mistério de Existir, uma águia cósmica e poética que se eleva sobre os bafientos corredores do poder, onde as burocracias institucionalizadas se encontram ao serviço das vaidades fúteis e das ambições mesquinhas.

Foi esta mesma visão, onde a Vida dá corpo à Arte e a Arte sacraliza a Vida, que presidiu à criação da “Sociedade Artística Sol Negro e Luva”, uma meteórica associação de artistas portuenses, da qual fizeram parte Sérgio Fernandes (cineasta), Gilberto Lascarys (escritor), Rufini F. (actor) e Isabel Bramão (bailarina).

O arranque da actividade Artística deste grupo heterogéneo e multidisciplinar, que contou também com a participação pontual de outros criadores, entre os quais o pintor Ícaro, ficou registado numa fotografia, (de que infelizmente não dispomos), na qual os membros mascarados do núcleo fundador, posaram para a objectiva de Luís Torres Fontes, em frente à porta da “Adega do Olho”, uma típica tasca portuense situada na Travessa da Rua das Flores.

Como qualquer associação Artística, isto é, como qualquer associação espontânea congregada em torno de um desejo de expressão livre e descomprometida, de quaisquer interesses sectários, corporativos, economicistas ou de auto-promoção, que natural e instintivamente se distancia e emancipa, de todos os condicionalismos ditados pelas restrições, vícios e ambições terrenas que governam os obscuros jogos institucionais do poder, o “Sol Negro” nasceu de um grito!

Neste grito, cujo corpo tomou forma nas palavras do manifesto lançado e lido aos berros, do cimo da varanda das Galerias Palladium, (emblemático edifício da Rua de Santa Catarina), e cujo eco vibrou num conjunto de singulares eventos artísticos, estava contida toda a energia de um espírito que não se esgotou na efemeridade do “Sol Negro”; um espírito que perdurou através do exemplo inspirador do resistente Sérgio Fernandes, para mais tarde frutificar na pureza e integridade que caracterizam os relacionamentos, colaborações e actividades da denominada escola do Porto. Um dos eventos promovidos por esta peculiar Associação Artística, foi um conjunto de acções realizadas sob o título “Nascimento do Sol Negro no Douro”, entre as quais se incluíram: uma performance teatral de Rufino F. nas grades do parapeito da ponte Luiz I; um fogo de artifício que incendiou um Sol Negro sobre o rio, ficando este e a cidade envoltos em chamas; e a instalação de um altar dionisíaco nas Caves Sandeman, concretizada por Sérgio Fernandes durante uma celebração do “Sol Negro”, na qual Gilberto Lascarys proferiu um extraordinário discurso sobre Pascoaes. A instalação deste altar dionisíaco, cujo sacrário e evangelho eram respectivamente, o quadro “Cisnes Negros” de Manuel d’Assumpção e o manuscrito original do “Regresso ao Paraíso” de Pascoaes, está aliás associada a uma estória muito interessante e bem ilustrativa, do espírito de aventura e da fortíssima ligação à pintura, que caracterizaram este período da vida de Sérgio Fernandes.

“Um dia, antes do “Sol Negro” uns tempos, vou sozinho bater à porta de Pascoaes, para conhecer a casa e o chão do poeta. Bato à porta, (aquilo estava em muito mau estado), e apareceu a Dona Amélia, que é sobrinha dele. Eu disse-lhe que tinha uma grande paixão pelo Teixeira de Pascoaes e que gostava de conhecer a sua casa. Ela foi muito simpática e mandou-me entrar... De repente, entro na sala e vejo um quadro de um pintor por quem eu já tinha uma paixão total e absoluta, que é o nosso Manuel d’Assumpção. Um pintor que eu já tinha como um dos maiores, senão o maior pintor português de todos os tempos.” (Sérgio Fernandes).

O quadro que despertou o espanto de Sérgio Fernandes foi precisamente “Cisnes Negros”, a obra-prima com que Manuel d’Assumpção ganhou a Bienal de Veneza, ofertada ao sobrinho de Pascoaes pelo próprio pintor que, tal como Sérgio, tinha ido bater à porta da casa do poeta.

Algum tempo passado sobre esta primeira visita a Pascoaes, a extrema confiança que Dona Amélia depositava em Sérgio, possibilitou a deslocação deste quadro e do manuscrito original de “Regresso ao Paraíso” para as Caves Sandeman.

Do conjunto de acções “Nascimento do Sol negro no Douro” e do próprio quadro “Cisnes Negros”, resultariam duas curtas-metragens homónimas da autoria de Sérgio Fernandes.

Estes dois filmes nos quais Sérgio filma as performances do “Sol Negro” e, no caso de “Cisnes Negros”, a própria pintura de Manuel d’Assumpção, são representativos de um conjunto de curtas-metragens que desafiam as classificações convencionais, através de uma ambiguidade entre a ficção e o documentário, que explora as relações do cinema com todas as formas de expressão artística; uma abordagem cuja síntese se concretizaria no Quadro Artístico Cinematográfico, e que neste período se traduziu, entre outras obras, nas originais curtas-metragens “A Entrada de Cristo no Porto em 1989” e “Clamor em Emanações Luminosas na Torre dos Clérigos”, filme que inclui um belíssimo poema escrito pelo encenador Roberto Merino.

Outro dos eventos promovidos pelo “Sol Negro” foi o “Concílio de Arte na Casa D. Hugo”, uma celebração Artística cuja inauguração ficou marcada pela sublime interpretação de Schubert, protagonizada pelo tenor Mário Anacleto, e que contou também com um conjunto de instalações nas quais Sérgio Fernandes, fazendo uso das suas pinturas e esculturas, encenou uma série de altares, que distribuiu pelas várias divisões desse espaço nobre da freguesia da Sé.

A conferência com o filósofo Joaquim von Haffe Perez, prevista para o encerramento deste “Concílio de Arte”, acabou por não se realizar devido à falta de assistência...

Apesar de todo o entusiasmo que presidiu à sua fundação, a energia deste “Sol Negro” foi-se esgotando à medida que os eventos se iam sucedendo, e os seus elementos o iam abandonando...

Mas se o corpo de qualquer associação congregada em torno de um sonho indefinível, está condenado à efemeridade, o mesmo não poderá ser dito relativamente à profunda marca deixada, pela partilha das vivências que o procuraram concretizar.

Talvez tenha sido por esta razão que o último evento do “Sol negro”, no qual Sérgio Fernandes já se encontrava completamente sozinho, se intitulou “Morte e Ressurreição do Sol Negro”.

Nesta acção artística que combinou a instalação e a performance, Sérgio encenou um velório no bar “Meia Cave”, em dos espaços mais emblemáticos da vida nocturna portuense nos anos 80 e 90.

À meia-noite, com as velas acesas junto ao caixão, Sérgio percorreu todo o bar, vestindo o hábito do “Sol Negro” e tocando uma sineta, enquanto bradava “Ressurreição!”, de seguida, saiu para a Praça da Ribeira com uma vela acesa, desceu as Escadas da Rainha e depositou o hábito que vestia no rio Douro.

Estava assim concluído o ritual de Ressurreição de Sérgio Fernandes, no espírito do “Sol Negro”...

Esta derradeira acção Artística do “Sol Negro”, solitariamente levada a cabo por Sérgio Fernandes, simboliza exemplarmente o espírito de renovação, que caracterizou este período da sua vida.

“Quando eu digo que o espaço está todo preenchido, isso funciona como os vasos comunicantes: sobes de um lado, desces do outro, não é? Portanto, quando eu começo a reduzir a minha actividade comercial, que era esgotante, naturalmente o outro lado subiu... Eu diria, o meu lado espiritual... (...) Quando eu começo a baixar a minha intensidade de corpo, o meu lado apolíneo, naturalmente o meu lado dionisíaco subiu... Depois na Escola explodi!” (Sérgio Fernandes).

Durante os anos 80, Sérgio emancipa-se de todos os condicionalismos inerentes à sua actividade de publicitário, elevando a sua relação com as diversas formas de expressão artística, (que a publicidade lhe tinha proporcionado), a um plano de profunda espiritualidade, procurando a sua recompensa na própria Liberdade do acto de criação.

Um dos exemplos mais interessantes desta transformação, (para além do progressivo abandono da fotografia e do cinema comerciais), é o abandono das artes gráficas, área na qual, ao nível da publicidade, realizou trabalhos para as maiores companhias do país, (das quais destacamos a primeira monografia da Soares da Costa, e as campanhas da Sepsa), em detrimento de uma titânica actividade no campo das artes plásticas, que durante alguns anos o absorveu por completo.

Na origem do autêntico transe criativo que tomou conta de Sérgio Fernandes, e que o levou a desenhar, esculpir e pintar desenfreadamente, esteve um acontecimento que, pela singularidade das circunstâncias que o despoletaram, apenas pode ser apelidado de mágico...

“E foi nessa altura, (já não estou bem a ver qual era o ano), que eu estava em Paris, e por uma sorte, daquelas sortes que acontecem na vida de uma pessoa, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque entrou em obras. E portanto, enquanto as obras demoravam, eles depositaram todo o seu espólio, (especialmente o Pollock), em Paris, no Centro Georges Pompidou. Foi uma coincidência! Não é que eu vejo toda a obra do Pollock em Paris?!... Bom, passei-me completamente! Lembro-me que fiquei completamente... Nem sei qual era o meu estado... Lembro-me que deambulava pelo Centro Georges Pompidou, e até os seguranças começaram a olhar para mim! Pensavam que eu ia fazer algum ataque terrorista! (...) Eu entrei muito na cena do Pollock, (que aliás eu já conhecia, tal como toda essa fase dos abstraccionistas americanos, do Kooning, do Gorky, etc...), só que, no caso do Pollock, tive a obra dele ali à minha frente... Toda a obra! Foi um momento único. (...) E é extraordinário, (porque o Pollock como todos os artistas teve uma trajectória, e eu estudei-a exactamente), que o quadro onde ele atinge o zénite da sua estrutura abstracta, chamemos-lhe assim, é do ano em que eu nasci, 46.” (Sérgio Fernandes).



Figura 2 - Pintura de Sérgio Fernandes onde é bem notória a influência de Jackson Pollock.

O período durante o qual Sérgio se dedicou à pintura e à escultura, foi marcado por um intenso espírito de descoberta e entrega à Vida, cujo reflexo se encontra na cósmica abstracção dos seus quadros, mas sobretudo nas inúmeras pedras e seixos que trazia da praia para pintar, juntamente com folhas, pedaços de madeira e outros inusitados objectos.

Embriagado pelo êxtase criativo de um tempo mágico e poético, Sérgio procura pintar a própria Vida, sacralizando-a pela Arte, elevando-a a uma dimensão estética, procurando o seu sentido mais íntimo e universal...

“Eu não posso quantificar o tempo... Não posso! Não sei se foram 2 ou 3 anos, não sei... Sei que foi um período extraordinário. Ainda hoje quando olho para aquilo, eu nem acredito! Da mesma forma que, quando olho para as curtas-metragens dessa altura, eu não acredito que tivesse feito aquilo. Vim completamente fascinado de Paris, e isso foi a pedra de toque que me levou a, durante uns anos, ter feito o que fiz... E outras coisas, como a escultura... Também fiz escultura. Eu fiquei nitidamente em Estado de Arte. Estado de Arte! Trouxe muitas coisas da praia, madeiras, pedras, seixos... Pintava tudo! Pintei isso tudo...folhas de árvore, etc... Foi uma orgia! (...) E lembro-me perfeitamente de as pessoas virem aqui ao meu estúdio e pedirem-me... E eu podia ter repetido aquilo quantas vezes quisesse, (eu sabia fazer aquilo), mas nunca repeti! Nunca fiz nenhum trabalho repetitivo. Sempre na descoberta! Sempre na descoberta! (...) Fiz coisas extraordinárias em vidro, por exemplo, com técnicas que eu próprio descobri. (...) E eu podia ter feito daquilo um negócio... Fazer aquilo em série para vender. Mas não, foi uma fase Artística. Artística mesmo!” (Sério Fernandes).

A rodagem de “Cisnes Negros” remata este período, de prolífica produção ao nível da pintura.

Para além das instalações que montou na Casa D. Hugo, aquando do Concílio do “Sol Negro”, Sérgio apenas expôs as suas obras em duas outras ocasiões: a primeira, na Galeria de Arte Portuguesa, (localizada no Shopping Brasília), onde expôs os seus azulejos numa instalação motivada pelo filme “Odisseus”; a outra, anos mais tarde, na casa do seu amigo e ex-aluno, Cristiano Pereira.

Actualmente, e de há vários anos a esta parte, Sérgio tem por hábito ofertar as suas pinturas e esculturas, por ocasião dos aniversários dos seus amigos.

*“Todos os meus amigos, sem excepção, têm pintura e escultura minha.”
(Sério Fernandes).*

Um dos aspectos mais interessantes relacionados com a pintura de Sérgio Fernandes, tem a ver com a própria base utilizada para grande parte das suas obras.

“Nós tínhamos aqui um estúdio completamente insonorizado, mas entretanto houve lá um incêndio... Foi um problema tremendo... E tinha lá atrás umas divisórias, umas coisas... Para tornar aquilo mais amplo lá para trás, (uma vez que eu tinha começado a desmontar isto, e já não precisava tanto dos gabinetes), mandei tirar aquilo tudo, aqueles vidros e aquelas madeiras todas. E foi exactamente nessas madeiras, que saíram das divisórias da Bei Film e do estúdio, que eu pintei. (...) A minha pintura tem como base, (embora depois tivesse usado papel, cartão, azulejo e outras coisas), esse espólio de madeira que saiu das divisórias da Bei Film, e que eu na altura mandei desmontar.” (Sério Fernandes).

Esta utilização das madeiras saídas dos gabinetes da Bei Film, possibilitada pela desaceleração da actividade comercial da produtora, é também exemplarmente simbólica, da profunda transformação pessoal que marcou os anos 80 na vida de Sérgio Fernandes.

Na verdade, se a viagem interior do Artista tem como destino último o regresso a si próprio, e se este regresso não representa mais do que um vislumbre do significado profundo do seu momento presente, através da aceitação e compreensão das circunstâncias e decisões do passado, à quais a sua acção atribui um sentido, projectando o futuro, então a decisão de pintar sobre as madeiras da Bei simboliza precisamente, a sublimação de um passado ligado à publicidade e ao cinema comercial, a espiritualização do próprio corpo da produtora, o início de um novo ciclo, construído sobre as consequências e decisões resultantes, da produção de “O Chico Fininho”.

Mas, para além deste curioso aproveitamento das madeiras, como base da pintura de Sérgio Fernandes, também o espólio fílmico da Bei seria sublimado, revisitado e redimensionado esteticamente, através da montagem do épico de 24 horas, “Odisseus”. O arranque deste projecto, que mais não é do que um novo olhar sobre o material fílmico da Bei Film, foi despoletado por duas observações que ficaram gravadas na memória de Sérgio Fernandes.

A primeira aconteceu quando, numa noite, durante a montagem de um filme em Lisboa, a montadora Clara Dias Bérrio se virou para ele e disse: “Sério, o melhor vai para o lixo!”; a segunda ocorreu anos mais tarde, quando Miguel Liebermann, após visionar os filmes em 35 mm da Bei, com vista à utilização de algumas imagens em “Porto State of Art”, desabafou: “Sério, na Bei Film está todo o cinema!”. Foram estas duas opiniões que despertaram a curiosidade artística de Sérgio Fernandes para a produção de “Odisseus”, um filme de 24 horas em 35 mm, construído com base no material rejeitado da Bei, e no aproveitamento, (motivado por razões puramente estéticas), de toda a gama de películas auxiliares usadas até à obtenção da cópia sincrona, que convencionalmente nunca aparecem na versão final de um filme.

“Porto State of Art”, película na qual Sérgio Fernandes assinou a produção, é outra das obras importantes associadas à actividade da Bei Film neste período. A estória deste filme começou um ano antes do início da sua produção, quando Décio de Carvalho promoveu o encontro entre Sérgio e o jovem realizador lisboeta Miguel Liebermann, solicitando-lhes a escrita de um argumento.

Deste encontro resultou “Arte para os Deuses”, um projecto que foi enviado a concurso do IPC como primeira obra de Liebermann, mas cujo financiamento foi recusado.

Esta vicissitude não desmotivou o jovem realizador que, um ano depois, abordou Sérgio Fernandes com a proposta de um novo projecto, “Porto State of Art”, um filme que acabou por contar com o apoio da Sandeman, e da casa mãe Seagram, na aquisição de equipamentos topo de gama de efeitos especiais, inexistentes em Portugal.

O apoio destas marcas, retribuído por Sérgio Fernandes através da rodagem gratuita de um filme, estendia-se também às exposições que estavam previstas em paredes de diversas cidades mundiais, e que acabaram por não acontecer, em grande parte devido ao grande desgaste provocado pela estreia de “Porto State of Art” no Porto.

Foi a própria Câmara Municipal da cidade, que após a sua conclusão disponibilizou o Teatro Municipal Rivoli para essa memorável estreia, na qual uma gigantesca instalação multimédia com mais de 100 monitores, e uma instalação de som quadrifónica, (respectivamente montadas por Sérgio Fernandes e Quico Serrano), debitaram as imagens e os sons desse filme sobre um dia do Porto, visto pelos olhos da Arte...

Se é verdade que estes dois filmes, (“Odisseus” e “Porto State of Art”), revelam importantes afinidades, (aspecto que não será indiferente à contemporaneidade da sua produção: “Odisseus” estreia em 1987 e “Porto State of Art” em 1988), que se traduzem designadamente na partilha de uma visão cósmica da cidade, cinematograficamente traduzida no experimentalismo gráfico e narrativo que caracteriza as suas imagens, não é menos verdade que, a mera singularidade da escala épica de “Odisseus”, (24 horas em 35 mm), é suficiente para o colocar num plano completamente à parte, relativamente a qualquer outra produção fílmica.

“Odisseus”, filme de montagem cujas origens se encontram no insólito projecto “Ulisses”, divide-se estruturalmente em duas partes:

A primeira, Apolínea, é constituída por 48 bobinas com duração aproximada de 20 minutos cada. A sua projecção tem início às 8 horas da manhã, prolongando-se até às 2 horas da manhã do dia seguinte. As 18 horas desta parte Apolínea (ou Corpo do Filme), correspondem às 18 horas da acção, e aos 18 capítulos, do romance “Ulisses” de James Joyce, bem como aos 18 Cantos da “Odisseia” de Homero.

A segunda parte de “Odisseus”, Dionisiaca, tem a duração de 6 horas, que coincidem com a duração da leitura integral de “Os Lusíadas”, duração essa que, se bem se lembram, tinha sido rigorosamente testada por Sérgio Fernandes, aquando da preparação do projecto fílmico homónimo. Esta parte Dionisiaca, contrariamente à primeira que era constituída por 18 horas de material fílmico em diversos tipos de película de 35 mm, consistia numa bobina de película transparente, que ao deixar passar toda a luz do projector, iluminava completamente o ecrã de luz branca. Esta película era projectada das 2 horas da manhã (hora do final da primeira parte), até às 8 horas da manhã (hora do início da primeira parte). A bobina Dionisiaca tinha cerca de 10 minutos e passava em “pescadinha” no projector durante as 6 horas.

Da mesma forma que tinha reaproveitado as divisórias da Bei como base da sua pintura, Sérgio Fernandes recupera em “Odisseus” o material fílmico rejeitado ao longo de anos de trabalho, realizando desse modo uma viagem por tudo o que tinha sobrado de um passado com o qual tinha entrado em ruptura.

“Odisseus” representa então, acima de tudo, a sublimação fílmica de toda a actividade comercial da Bei Film, o testemunho Artístico de uma profunda transformação interior espelhada no “redimensionamento” estético das imagens desse passado.

Na verdade, se o “Ulisses” de Joyce representa um dia na vida de um publicitário, “Odisseus” (original denominação grega do nome de origem latina Ulisses), representa um dia com as imagens de um publicitário que se desligou de si próprio e, ao fazê-lo, projectou-se no seu exterior, entregando-se à aventura de uma nova forma de percepção que redireccionou para as imagens do seu passado, transformando-as, dando novo significado ao seu corpo...

Este regresso às imagens do passado fecha o perpétuo ciclo da Criação, a interminável aventura do retorno a nós próprios, simbolizada na “Odisseia” pelo herói que regressa à sua origem, já completamente transformado pela viagem.

“Odisseus” é pois um filme que, quer pela sua escala épica (que respeita a integridade temporal do dia), quer pela sua montagem caleidoscópica (que simbolicamente representa, a perpétua transformação cósmica de um ciclo que se repete), reflecte sobre a própria dimensão Artística do cinema, elevando poeticamente à máxima potência a sua característica mais específica: o registo do movimento.

É precisamente este movimento perpétuo e universal que “Odisseus” pretende evocar cinematograficamente, através de uma visão artística que eleva o cinema à condição de bailado cósmico, onde a dimensão fractal do tempo e da realidade se revela num dia que representa todos os dias e num filme que é, simultaneamente, a Odisseia de Sérgio Fernandes pelas imagens da Bei Film, bem como a Odisseia de todo o cinema...

Ao construir a narrativa de um dia cinematográfico ideal, com base na justaposição simbólica das imagens do espólio da Bei Film, Sérgio Fernandes usa a própria linguagem do cinema, como ferramenta de uma reflexão sobre a sua natureza Artística suprema, evocando o grandioso cinema cósmico, através de um filme que aglutina poeticamente o interior e o exterior, o particular e o universal, colocando dessa forma em evidência, a dimensão fractal do tempo e do espaço, cuja reinvenção permanente contém em potência a semente de todas as realidades, concretizando deste modo a montagem total do cinema.

A natureza intrinsecamente abstracta da imagem, que resulta desta concepção do Cosmos e da Vida como um filme em construção permanente, é explorada no meta-filme “Odisseus”, quer através da não-linearidade narrativa, ligada à elevada subjectividade das relações entre as imagens, quer através da montagem das películas auxiliares e de negativos, aos quais Sérgio imprime diferentes ritmos de montagem, que em projecção se traduzem, em explosões plásticas de total expressionismo abstracto.

Como filme que procura exprimir a dimensão intemporal do cinema, a acção de “Odisseus” desenrola-se num presente absoluto, enquanto tempo que exprime a potencialidade de todos os tempos e realidades, convidando o espectador a partilhar a viagem interior de um realizador, pelas regiões mais abstractas da sua mente, transformando em exterior e universal, a experiência íntima e particular do seu criador.

Este presente absoluto é por sua vez alcançado, através da coincidência simbólica entre o tempo da acção fílmica e o tempo existencial do espectador, o que em termos de projecção se traduz, quer por via de um dia específico para a sua concretização, quer por meio do absoluto rigor, que faz corresponder cada parte deste filme de 24 horas, com o tempo real do dia que decorre.

Assim, a estreia simbólica de “Odisseus” teve lugar em Massarelos, no edifício do antigo Frigorífico do Peixe, a 16 de Junho de 1987, (o “Bloomsday”, dia da acção do “Ulisses” de Joyce), numa projecção que (dada a impossibilidade técnica da projecção integral do filme), se organizou da seguinte forma: da 01:40 horas às 02:20 horas, (última bobina da parte Apolínea e primeira bobina da parte Dionisiaca); das 07:40 horas às 08:20 horas (última bobina da parte Dionisiaca e primeira bobina da parte Apolínea).

O som das partes Apolíneas foi performatizado ao vivo, por Vítor Bilhete e José Ernesto Monteiro, numa sala contígua ao espaço onde decorria a projecção (uma vez que “Odisseus” foi montado exclusivamente em termos de imagem) e consistia num conjunto de 6 sons criados e introduzidos, de acordo com a planificação do realizador Sérgio Fernandes; a saber: som do mar (com seixos que Sérgio trouxe da praia de Francelos), som do exterior da Rua D. Pedro V, som da transmissão televisiva desse dia, som da película a passar no projector, leitura de poesia e música gravada.

Para além deste conjunto de 6 sons (em total congruência com o espírito e imagens das partes Apolíneas), a projecção do filme contou também com a leitura do primeiro e do último Canto de “Os Lusíadas”, protagonizada pelo actor Jorge Pinto e introduzida na parte Dionisiacas.

“Odisseus” apenas voltaria a ser projectado em 1998, no âmbito de uma homenagem/retrospectiva à obra de Sérgio Fernandes, promovida pelo Cineclube do Porto, aquando da “I Semana do Cinema Lusíada”.

Mais uma vez, condicionalismos de ordem técnica, voltariam a impedir a sua projecção integral, que nunca se concretizou...

No dia 16 de Junho de 1990, exactamente 3 anos volvidos após a estreia simbólica do filme, a parte Dionisiaca de “Odisseus” foi embarcada na traineira da Afurada “Jonas David” que saiu da Praia dos Insurrectos (lugar icónico da freguesia de Massarelos), rumo ao alto mar, onde depois de um breve discurso, Sérgio Fernandes a depositou no oceano.

Esta acção carregada de simbolismo e conduzida pouco tempo antes do ingresso de Sérgio Fernandes, na Escola Superior Artística do Porto, encerrou com chave de ouro esses 10 anos de intensa transformação pessoal, essa autêntica “Odisseia Artística” que os anos 80 representaram na sua vida.

Da mesma forma que Camões redimiu os crimes dos portugueses, ao escrever “Os Lusíadas”, também Sérgio Fernandes redimiu os seus próprios erros, ao sacralizar toda a produção da Bei Film, ao sacralizar o próprio cinema...

A oferta da parte Dionisiaca do filme ao oceano, saindo do mesmo local e no mesmo dia da sua estreia, simboliza precisamente a consagração cósmica do espírito desses 10 anos, o espírito de “Odisseus”, que é simultaneamente o espírito do próprio cinema e da Bei Film, produtora que, por esta altura, encerrava em definitivo o ciclo da sua actividade comercial.

Com efeito, após os 6 meses, durante os quais as 24 horas do filme foram montadas e remontadas por mais de uma vez, Sérgio vendeu a mítica mesa de montagem Schmid de 6 pratos à Nacional Filmes, empresa sediada em Lisboa e dirigida pelo seu amigo, Bento Galante da Palma.

A solenidade deste momento ficou registada num outro filme, que nos mostra todo o ritual de desmontagem e envio da mesa para Lisboa.

“Odisseus”, meta-filme que explora, celebra e medita, sobre a relação Artística entre o cinema e a Vida, nunca chegou a ser integralmente projectado, garantindo desse modo, a unidade perfeita entre o seu espectador e o seu criador, assim se afirmando como a absoluta utopia cinematográfica. A própria Vida feita cinema, o próprio cinema encarnando a Vida...

Sonhar a obra é conhecer o seu autor. Conhecer o autor é reconhecer a sua Obra...

BIO NUNO MALHEIRO

Após abandonar os estudos em engenharia, Nuno Malheiro iniciou um percurso académico e Artístico, indelévelmente ligado ao cinema e à esteticamente denominada escola do Porto. Durante os últimos anos tem-se dedicado à poesia, à música e à realização de filmes, bem como a diversas colaborações com realizadores e Artistas do Porto, em especial Sérgio Fernandes. A sua última longa-metragem, “Lusitânia”, é parte integrante da sua tese de doutoramento em Estudos Artísticos, para a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.



BIENAL VIRTUAL

Silvestre Pestana e Celeste Cerqueira

intermundos@metaverso
<http://www.outdoorcerqueira.com>

O projecto Bienal Virtual (Angel Isles 186, 200,22) que foi apresentado durante a 17ª Bienal de Cerveira de 2013, inscreve-se nas dinâmicas artísticas desenvolvidas por avatares na plataforma do metaverso da SecondLife, na continuidade da dinamização do projecto da Fundação V5 iniciada em 2009.

Nesta apresentação destacou-se a dinâmica das actividades artísticas desenvolvidas pelos avatares que se inserem essencialmente em dois tipos de situações reconhecíveis neste ambientes : os environment e a obra - enquanto objecto virtual. No primeiro caso, tivemos as propostas de artistas como as que são apresentadas pelo avatar Patrick Moya (FR) e Bryn Oh (IT) que recriam os seus espaços virtuais autónomos apoiados por uma retórica ficcionista. Esta, apoiada por uma crescente complexidade submete o avatar visitante a uma espécie de segunda imersão (se considerarmos a plataforma do Second Life ela própria imersiva) num mundo pré figurado e criado para proporcionar uma intensa experiência sensorial, sendo esta, claro, assumida e potencializada pelo avatar. Se aprofundarmos o nosso grau de atenção, podemos reconhecer nos projectos virtuais delineados pelos dois artistas referidos, enquanto estratégia espacial de desenvolvimento do processo criativo o reencontro inesperado dos conceitos de Merzbau (1923/1937) propostos por Kurt Schwitters. Não se trata aqui e apenas de um desenvolvimento construtivo das formas mas o ficcionar um espaço em constante devir. No caso do universo proposto pelo artista Patrick Moya com o seu Museu Moya este fluxo dinâmico criativo expande-se para uma realidade aumentada, no sentido que esta alberga a obra realizada no mundo automatizado e virtual. Esta dinâmica remete para uma espécie de fluxo líquido que funde as duas realidades convergentes. Já não se trata de duas realidades paralelas mas de uma só que flui entre o átomo e o bit.

Na obra virtual proposta pelo artista Bryn Oh (IT) encontramos uma dinâmica narrativa distinta em que este explora o sentido sensorial do avatar, oferecendo ao visitante experiências singulares consoante o percurso pelos ambientes criados. Bryn Oh para além de explorar a representação mimética da realidade em termos de um apurado revestimento das formas (texturas), desenvolve também espaços representacionais múltiplos e complexos em que cada nível de acesso assume-se como um mergulho num universo ficcionado que invoca os universos da magia e da fantasia tão insistentemente explorados e recorrentes na produção literária.

Na segunda abordagem do desenvolvimento da obra - enquanto objecto virtual - foi proposto ao visitante uma leitura distinta explorando a partilha de experiências entre artistas / avatares. Nestas leituras intensificadas das obras singulares encontramos uma pluralidade de propostas artísticas, que inclui obras de forte tendência surreal propostas pelo artista Eupalinos Ugajin (FR) às construções arquitectónicas e espaciais elaboradas pela dupla de Capcat Ragu & Meilo Minataur (PT) que exploram formas oníricas num espaço regulado pela métrica como é a modelação virtual. Ambos estes artistas realçam a vertente imersiva da obra, mimetizando um acesso intimista muito valorizado e recorrente no mundo ficcionado da ilustração. Trata-se aqui de habitar a imagem. Por outro lado, podemos atender às infiltrações do tempo e do espaço real na virtualidade compósita dos reportórios culturais e linguísticos, implícitos nas instalações dos artistas - avatares Julio Juste Ocaña, aka Holala Alter (ES), e CEElesteSerra (PT).

As redes dos jogos virtuais online em que a Second Life se insere permite uma multiplicidade de actos e comportamentos, que de acordo com a artista Elif Ayiter, aka Alpha Auer (TR) aproximam-se da noção formulada de heterónimos, dado que a construção do avatar permite desdobramentos presenciais contínuos com um alto coeficiente imaginativo. A Bienal Virtual enquanto projecto artístico, propõe fazer a ponte entre os múltiplos recursos dos jogos virtuais, a construção subjectivista numa perspectiva artística e a personificação do avatar como artista que se assume como objecto e sujeito próprio deste meio.

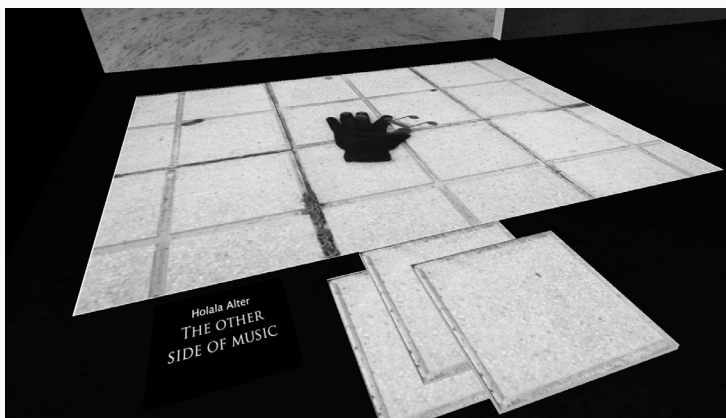
Neste sentido, apresentou-se um conjunto de obras com diferentes níveis de experimentação das ferramentas acessíveis no sistema do metaverso, como a interação da obra - avatar, valorização de movimentos de formas animadas e uma eficaz sincronização entre forma, cor e espaço. Nesta exibição do metaverso também se destacam os conceitos de impermanência e fluidez enquanto suporte e metáfora do mundo construído pela ausência do peso e do sentido gravitacional, como nos apresentam os artistas - avatares Maya Paris (UK) e Osferatus Haven (FR).

Devido ao carácter de impermanência das obras e dos espaços, do habitar a imagem, que se transforma constantemente e da forte presença performativa que estes espaços facultam, torna-se importante um registo fílmico destes mesmos espaços e acções virtuais. Estes registos, machinimas, de uma forma distinta das produções de cinema de animação, permitem aos seus avatares artistas uma retórica da apropriação desses espaços e performances de um ponto de vista do produtor de significações. Neste campo de acção a Bienal Virtual apresentou um conjunto de machinimas coordenados por André Lopes (PT) referentes a obras fílmicas totalmente realizadas nos espaços virtuais, explorando e acentuando as suas potencialidades narrativas. Nesta secção foram apresentadas os machinimas de Tutsy NavArAthnA (GR), Bryn Oh (IT), Toxic Menges, Traceshops e Spyvspyaeon (PT).

Também foram dinamizados diversas actividades, em que se destaca as intervenções performativas regulares da responsabilidade do performer digital Pixel Reanimator (UK) com o seu projecto Machinic-Coded Identity-Theory Poesis, além das contribuições de Kikas Babenco & Marmaduke Arado (PT) e SaveMe Oh (HO), assim como Isabel Vilaverde (PT) remetendo todas estas intervenções artísticas para as potencialidades interactivas disponibilizadas nos espaços do metaverso.

Toda esta dinâmica da produção da Bienal Virtual foi acedida de duas formas: a do espaço virtual já referido (Angel Isles 186, 200,22), desenhado pelo arquiteto Pierre-Divier Fouqué (FR), e duas salas criadas no Fórum da Bienal de Cerveira para que os visitantes pudessem aceder e percorrer os espaços e obras virtuais através dos avatares criados para o evento.

Alguns dos artistas - avatares , no âmbito de uma participação reflexiva, contribuíram com reflexões e textos que esclareciam os propósitos implícitos na suas obras.



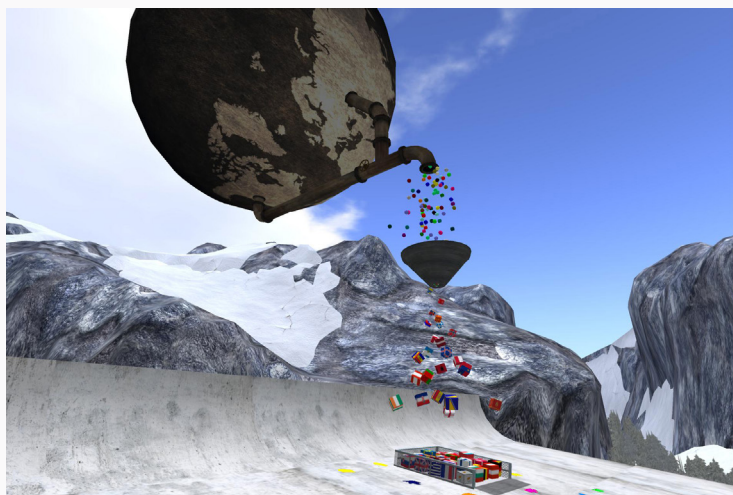
*JULIO JUSTE OCAÑA,
AKA HOLALA ALTER (ES)
[HTTP://WWW.JULIOJUSTE.COM](http://www.juliojuste.com)*

” Sintaxis LoL”
Arte, idioma, subsistência

Este conjunto de poemas de objeto expressivo apresenta uma sequência que mostra a prioridade de línguas

artificiais criadas pelo homem, para a prosperidade material. Mais tarde, apareceu a linguagem consubstancial verbal inerente ao intelecto, natureza do homem.

1. Pintar para a caça. É cada vez mais e mais frequente verificar que a nossa cultura é indissociável das artes plásticas e da gastronomia. No Paleolítico, o ritual de pintura antecedeu o jogo, e, inevitavelmente, a subsistência.
2. Frase crocante. A linguagem de emoticons mudou-se para a padaria. Uma metáfora para a doçura da linguagem.
3. O peso da escrita. Na realidade, um livro é uma memória externa. Contrariamente ao que se crê, o conhecimento pesa e ocupa espaço.
4. O outro lado da música. Construí uma face da música, combinando duas colcheias. O rosto sorridente da música tem uma luva e, está à esquerda na rua. Este poema é sobre situações materiais adversas que arrastam as nossas vocações artísticas.

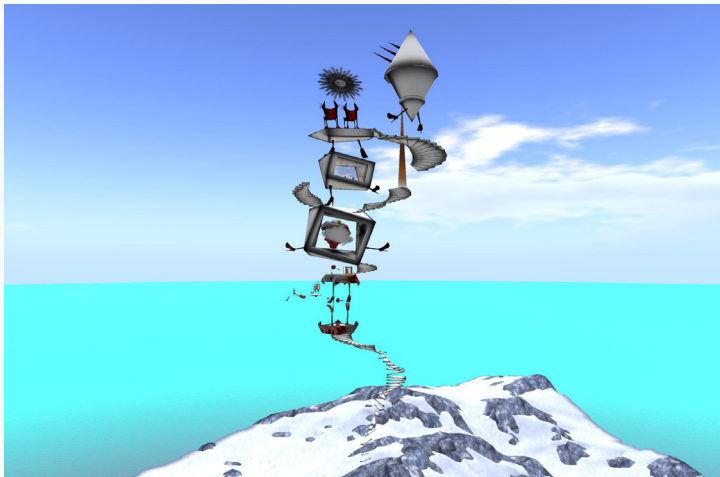


*OSFERATUS HAVEN (FR)
[HTTP://WWW.INSPIRITUM.ORG](http://www.inspiritum.org)*

Terra animada

A ideia do projeto ocorreu-me enquanto assistia ao noticiário sobre o mundo e a Europa. As notícias giravam em torno de temas como: a guerra, conflitos de interesse, a pobreza, o totalitarismo... Mostrando os

países ricos e subdesenvolvidos... Eu disse a mim mesmo que, no final, somos todos da mesma estirpe. Apesar da riqueza do nosso solo, a diversidade dos nossos usos e costumes...O que é mais bonito do que a representação de um mundo no qual vivemos pelas suas cores e formas, dando origem a comunidades, regiões, países e grupos de países. O mundo é único. Contudo, os seres humanos estão, realmente, relacionados uns com os outros. Mesmo que, muitas vezes, a nossa cor da pele e a nossa língua provem o contrário. Estamos unidos e somos conduzidos pelo mesmo planeta e pela mesma finalidade. O que quer que se faça, teremos sempre de voltar para a terra.



MAYA PARIS (UK)

[HTTP://MAYAPARISBLUESTOCKING.BLOGSPOT.PT](http://MAYAPARISBLUESTOCKING.BLOGSPOT.PT)

VEPARELLA

Tesoura em punho e o super-herói é libertado num estranho acidente de costura e convida-te a juntar-se a ele/ela num célebre conto de fadas.

SNIP SNIP SNIP (ruído do corte)

Como:

1 - VISTA tudo o que está na cesta/o.

Agora, tu fazes parte da banda de Veparellas: O teu superpoder? Tu podes CORRER com a (usar) tesoura.

** O Cinto do Super-herói Veparella contém tudo que precisas

Para ativá-lo: digite qualquer uma das seguintes palavras num chat local assim que for subindo

babar

dormitar

recortar

girar

espelho

2 - Ligue o MEDIA STREAM para ouvir a música VEPARELLA - composto (e tocado) para esta instalação pelo, incrivelmente talentoso, March Macbain

3 - Desligue o AO - (há animações desta parte)

4 - ESCUREÇA

Para contornar:

Siga a trilha de maçãs, em seguida,

OLHE para as pequenas imagens de "roseirais" (Rose-bush), elas são portas: clique uma vez para abri-las, clique novamente para entrar.

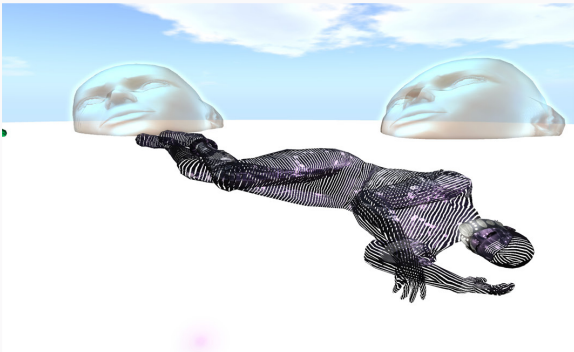
5- Clique com o botão esquerdo em qualquer parte, (alcance o salto de thunderapple, deite-se na cama, para ver se os sapatos servem, alcance a maçã para subir o cabelo e gira gira gira, experimente um trono e cuidado com a maçã do segredo escondido)

(+ Vep escondeu um coração maldisposto num lugar qualquer para você encontrar)



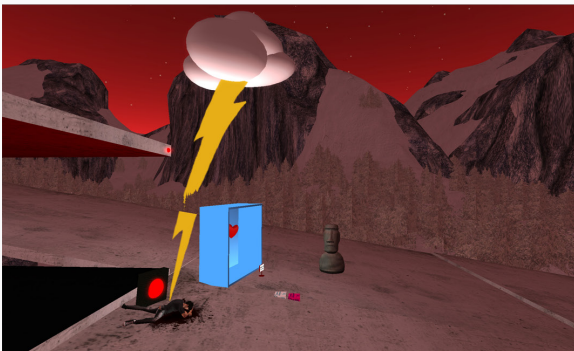
*MEILO MINOTAUR & CAPCAT RAGU
MATA BODY II
PORTUGAL*

<http://delicatessens1.wordpress.com/>



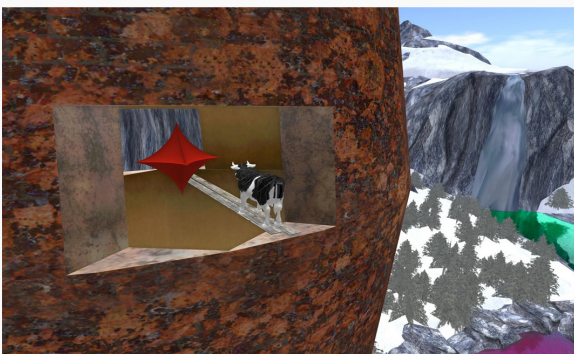
*PIXEL REANIMATOR
PIXEL (NEAREST TO CAMERA) PERFORMING
'MACHINIC-CODED IDENTITY-THEORY POESIS'
- AN INTERVENTION - AT NELSONIA
ITÁLIA*

<http://pixelreanimator.org>



*KIKAS BABENCO & MARMADUKE ARADO E SAVEME
OH INSTANT SCENE RAY / INSTANT SCENE
DRUNK ROBOT
PORTUGAL / HOLANDA*

<https://vimeo.com/11756344>



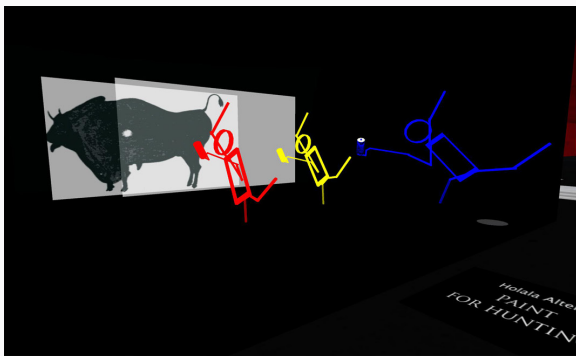
*EUPALINOS UGAJIN
JS TOWER
FRANÇA*

<http://eupalinosugajin.wordpress.com>



*ELIF AYITER, AKA ALPHA AUER
HOMENAGEM A FERNANDO PESSOA
TURQUIA*

<http://citrinistas.com>



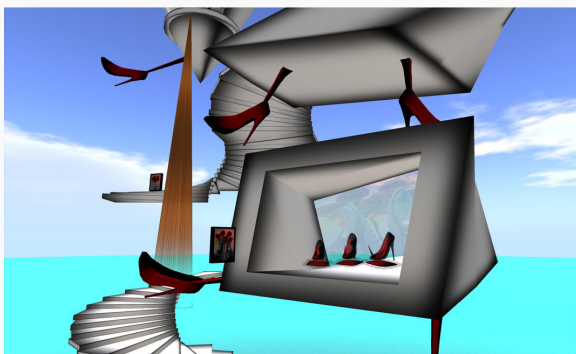
*JULIO JUSTE OCAÑA, AKA HOLALA ALTER
PINTAR CAZAR VERISON V/5 PORTUGAL
RODILLO GIRA
ESPANHA*

<http://www.juliojuste.com>



*OSFERATUS HAVEN
LIVELY EARTH
FRANÇA*

<http://www.inspiritum.org>



*MAYA PARIS
VEPARELLA
SOM: MARCH MACBAIN.
REINO UNIDO*

http://www.youtube.com/watch?v=Xdyu_LOJZoo



*CEELESTESERRA
QUANDO É AMANHÃ? (SL)
PORTUGAL*

<http://www.whatiswatt.org/>



*BRYN OH
VIRGINIA ALONE
CANADÁ*

<http://brynoh.blogspot.pt>

BIO SILVESTRE PESTANA

Silvestre Pestana (1949) é um artista visual e poeta experimental natural da Ilha da Madeira. Desde os fins dos anos 60 que participa no Movimento de Poesia Experimental Portuguesa tendo publicado nesse âmbito diversos “ Poemas Ação “ e desenvolvido uma investigação continuada de atualização dos recursos tecno expressivos do “ ACTO DO DIZER “ que incluem a performance, a instalação, a videopoesia, a poesia digital. Desde 2009 tem promovido na Bienal de Cerveira e na Bienal de Gravura do Douro a produção de Bienais Virtuais na plataforma do Secondlife através da Fundação Virtual V/5.

BIO CELESTE CERQUEIRA

Celeste Cerqueira é artista e desenvolve trabalho na área das artes visuais. Possui o Mestrado em Artes Visuais - Intermédia pela Universidade de Évora com a tese “A interdisciplinaridade em algumas obras de arte contemporânea” (2007) . Neste âmbito, a sua produção teórico-prática abrange novos recursos e práticas artísticas como a dinamização do grupo “What is Watt?” e mais recentemente, co-produziu a Bienal Virtual apresentada em Vila Nova de Cerveira e a Bienal de Gravura do Douro. A sua prática artística, aborda essencialmente registos picturais, que incluem o questionamento a partir de factos reencontrados nos arquivos oficiais da Censura em Portugal entre 1933 e 1974. Neste encontro com a memória histórica, desenvolve estratégias de distanciamento e uma possibilidade de análise crítica sobre as acções sociais e o pensamento colectivo vigente. Ultimamente, tem aprofundado a mesma metodologia, aliando diversas pesquisas de informação de acesso pela Web aos suportes de desenho digitais, nomeadamente, as ferramentas disponíveis no Ipad.

