



Inventários, Narrativas, Fragmentos. (Im)pertinência da historiografia da arte

Inventarios, Narrativas, Fragmentos. (Im)pertinencia de la historiografía del arte

Mariana de Lemos Pinto dos Santos

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana:

Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio

Facultat de Belles Arts | Universitat de Barcelona

(línea Historia y Teoría)

**Inventários, Narrativas, Fragmentos.
(Im)pertinência da historiografia da arte**

**[Inventarios, Narrativas, Fragmentos.
(In)pertinencia de la historiografía del arte.]**

Mariana de Lemos Pinto dos Santos

DIRECTORES:

Silvina Rodrigues Lopes (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa)

Luís Trindade (Birkbeck University of London)

TUTOR: Lino Cabezas (Universitat de Barcelona)

Tesis Presentada para la obtención del grado de doctor

Maió 2015

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do FSE

no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

A meu pai, João Pinto dos Santos

RESUMO

Abordando alguns exemplos importantes da historiografia da arte portuguesa contemporânea, esta dissertação de doutoramento procura fazer uma reflexão crítica sobre a cristalização de modelos de interpretação em história da arte para além do caso português, com particular foco na história da arte contemporânea. Partindo de autores e conceitos específicos, contrapõem-se hipóteses operativas para a historiografia da arte. Por um lado, pela análise crítica do paradigma da cópia introduzido pela actualmente influente historiografia da arte norte-americana (*criticism*), que se afirmou a partir dos anos setenta do século XX. Essa análise debruça-se sobre a importância que Walter Benjamin teve na consolidação desse paradigma. Por outro lado, contrapõe-se também o valor de uso do autor alemão para repensar a história da arte e o seu objecto, focando-se os seus textos sobre a infância e relações da infância com a história e a memória, em articulação com os seus conceitos operativos mais usados e citados.

A reflexão que se apresenta, e que se socorre de outros autores além de Walter Benjamin, propõe a construção de uma história da arte que interpele as ordens dos discursos instituídas e que se autorize na própria construção quer a interpretação com recurso aos instrumentos do seu campo de saber (da sua própria história), quer a insubordinação a esses instrumentos. Uma selecção de pinturas de Eduardo Batarida serve de estudo de caso de uma prática em pintura que finta as classificações historiográficas e se estrutura em palimpsesto, com uma multiplicação infinda de sentidos, falsos sentidos e referências, tornando-se um exemplo eficaz para repensar a historiografia da arte e o seu objecto.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, inventário, fragmento, historiografia, paradigma, cópia, impertinência, infância, tempo histórico, colecção, estética, memória, experiência, transmissão, destruição, conhecimento, montagem, comentário

RESUMEN

Abordando algunos ejemplos importantes de la historiografía del arte portugués contemporáneo, esta tesis doctoral busca hacer una reflexión crítica sobre la cristalización de modelos de interpretación en la historia del arte más allá del caso portugués, con un enfoque particular en la historia del arte contemporáneo. Partiendo de autores y conceptos específicos, se contraponen hipótesis operativas para la historia del arte. Por un lado, a través del análisis crítico del paradigma de la copia introducido por la actualmente influyente historiografía del arte norteamericana (*criticism*), que se consolidó a partir de los años sesenta del siglo XX. Este análisis se inclina hacia el tratamiento de la importancia que Walter Benjamin tuvo en la consolidación de este paradigma. Por otro lado, también se contraponen el valor de uso del autor alemán para repensar la historia del arte y su objeto, centrándose en los textos sobre la infancia y las relaciones de la infancia con la historia y la memoria, en relación con sus conceptos operativos más usados y citados.

La reflexión que se presenta, y que se nutre también de otros autores además de Walter Benjamin, propone la construcción de una historia del arte que interpela el orden de los discursos instituidos y que se autoriza en la propia construcción ya sea de la interpretación que recurre a los instrumentos de su campo del saber (de su propia historia), o bien a la insubordinación hacia tales instrumentos. Una selección de pinturas de Eduardo Batarda sirve como caso de estudio de una práctica a través de la pintura que esquivo las clasificaciones historiográficas y se estructura en forma de palimpsesto, con una multiplicación infinita de sentidos, falsos sentidos y referencias, convirtiéndose en un ejemplo eficaz para repensar la historiografía del arte y su objetivo.

PALABRAS CLAVE: narrativa, inventario, fragmento, historiografía, paradigma, copia, impertinencia, infancia, tiempo histórico, colección, estética, memoria, experiencia, transmisión, destrucción, conocimiento, montaje, comentario.

ABSTRACT

Starting with some important examples from the contemporary portuguese art history, this dissertation aims for a reflection about the crystallization of models of interpretation in art history beyond the portuguese situation, focusing especially on contemporary art history. Always resting on specific authors and concepts, counterparts are studied, on one hand by analyzing, critically, the paradigm of the copy introduced by the now very influent north-american art history or criticism, that started in the 1970's. This analysis focuses on the influence Walter Benjamin had in the consolidation of that paradigm. On the other hand, Walter Benjamin is also taken in account as a still very useful conceptual resource for rethinking art history and its object, particularly by reading his texts about infancy and the relations of infancy with history and memory, in articulation with his more well-known concepts.

This reflection, supported by other authors besides Benjamin, aims at a proposal of an art history written with the awareness of the pre-established orders of the discourses. And that authorizes itself either the use of the instruments of its field of knowledge, either the insubordination to those instruments. Finally a selection of Eduardo Batarida's paintings consists in an useful case-study, for it is the example of a practice in painting that avoids historical classifications and that structures itself as a palimpsest, with endless ramifications of meanings, false-meanings and references, becoming thus a very effective tool for rethinking art history and its object.

KEY-WORDS: narrative, inventory, fragment, historiography, paradigm, copy, impertinence, infancy, historical time, collection, aesthesis, memory, experience, transmission, destruction, knowledge, montage, commentary

AGRADECIMENTOS

O maior agradecimento vai para os meus orientadores Silvina Rodrigues Lopes e Luís Trindade, que me apoiaram em todos os momentos melhores e piores deste trabalho. O meu muito obrigada também a Luís Henriques e a Joana Cunha Leal.

Pela ajuda logística ou de babysitting, indicações bibliográficas ou conversas e vivências em torno de temas que desenvolvi, agradeço a: Joana Pombo, Antoni Remesar, António Guerreiro, Daniela Gomes, Rui Pires Cabral, Luis Manuel Gaspar, Vitor Silva Tavares, Poesia Incompleta, Bartleby Bar, Miguel Martins, André Barata, Eduardo Batarda, Beatriz Gentil, Pedro Serpa, Cristina Martins, Inês Ricardo, André Dias, Ana Berta Sousa, André Ferrand de Almeida, José Salvado, Sara Gonçalves, Teresa Fonseca, Nuno Estêvão, Maria Coutinho, Elisa Silva, Miguel Cardoso, José Neves, Carlos Bártolo, Vera Tavares, Tiago Mota Saraiva, Andreia Salavessa, Cristina Fernandes, Ana Vasconcelos, Eduardo Brito, Joana Gama, Francisco Brito, Natália Luz, Manuel Pinto dos Santos. Um agradecimento especial pela ajuda numa fase anterior deste trabalho à Joana Estorninho e ao Frederico Ágoas.

Gostaria de deixar registada toda a minha admiração pelo trabalho de Paulo Varela Gomes, historiador da arte e escritor.

Devo um enorme agradecimento à minha mãe, aos meus filhos, Miguel e André, e ao Rui Miguel Ribeiro.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	13
Metodologia e Fontes.....	18
PARTE 1. HISTORIOGRAFIA DE ARTE EM PORTUGAL — O PESO DE JOSÉ- AUGUSTO FRANÇA.....	21
José-Augusto França	24
1.1 INVENTÁRIOS E NARRATIVAS.....	27
"Factos da civilização" ou "factos socioculturais".....	29
Metodologia, ilusão de neutralidade, resistência à teoria.....	32
O historiador da arte enquanto crítico de arte.....	34
Gráficos imaginários e narrativa do atraso.....	38
Contexto historiográfico de José-Augusto França.....	45
1.2 NARRATIVAS E FRAGMENTOS.....	49
Atraso vs. especificidade nacional.....	49
Duas visões do modernismo depois de José-Augusto França.....	51
Lirismos.....	56
Duas exposições.....	60
Balanço.....	65
PARTE 2. LEITURA AO PÉ DA LETRA DE ALGUNS AUTORES DA <i>OCTOBER</i> : WALTER BENJAMIN NA ÉPOCA DA SUA POSSIBILIDADE DE REPRODUÇÃO TÉCNICA	69
2.1 ROSALIND KRAUSS, WALTER BENJAMIN E O PARADIGMA DA CÓPIA.....	78
Grid, simulacrum, shifter, index.....	82
Frame, spacing, doubling, mise en abyme.....	86
a abstracção como resultado do paradigma da cópia.....	89
argonautas anti-estéticos.....	93

2.2 MAIS WALTER BENJAMIN.....	98
aura	98
alegoria e <i>parergon</i>	100
aura, constelação, choque, experiência, politização da arte.....	109
aura, experiência, sinestesia, fantasmagoria	115
2.3 AINDA MAIS WALTER BENJAMIN.....	124
obsolescência e redenção	124
aura, outra vez.....	132
 PARTE 3. BRINQUEDOS PARA GENTE CRESCIDA: RELEITURA DE WALTER BENJAMIN	 139
3.1 PERCEPÇÃO — COLECÇÃO E SONHO.....	149
3.2 SEDIMENTAÇÃO DE CONHECIMENTO — MEMÓRIA E COLECÇÃO	158
Acordar.....	171
3.3 TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO — DESTRUIÇÃO E (RE)COLECÇÃO.....	178
3.4 OBJECTO DA HISTÓRIA DA ARTE.....	199
nozes e mónadas.....	199
lixo e aura.....	206
 PARTE 4. ESTUDO DE CASO — ALGUMAS PINTURAS DE EDUARDO BATARDA DE 1972-1974	 219
comentários permanentes à história da arte.....	239
 CONSIDERAÇÕES FINAIS — (IM)PERTINÊNCIA DA HISTÓRIA DA ARTE.....	 243
BIBLIOGRAFIA.....	255
ANEXO DE IMAGENS DE EDUARDO BATARDA.....	271

INTRODUÇÃO

A primeira coisa que se faz numa obra é a última que se faz numa casa.

O que é?

O telhado.

Adivinha criada por Walter Benjamin.

Nesta breve introdução procurar-se-á explicar resumidamente o que se lerá nas páginas seguintes e as razões da organização escolhida. Esta dissertação partiu de uma ideia de estudar a historiografia da arte feita em Portugal. Com o trabalho de investigação específico foram feitas leituras a par que criaram uma necessidade de pensar a história da arte, não enquanto disciplina, mas enquanto campo de saber, de perceber quais os seus limites, se os tem, e qual o seu objecto.

Foi assim que, embora tenha sido feito bastante trabalho de pesquisa sobre história da arte contemporânea feita em Portugal, com foco nas histórias de arte gerais, acabou por ganhar maior peso a reflexão deste campo de saber para lá da circunscrição nacional. Dessa forma, o debate sobre historiografia da arte portuguesa ficou limitado a alguns casos exemplares que serviram de porta de entrada para reflectir sobre outras formas de escrever história da arte.

A tese resulta assim da interligação entre quatro temas, que se enredaram na minha própria pesquisa ao longo dos anos e que foram provocando interrogações uns aos outros: a historiografia da arte portuguesa

contemporânea e questões da teoria e prática da história, o peso dos autores da revista *October* na historiografia da arte do século XX mais recente (e na minha própria formação pós-licenciatura), o fascínio pela forma de pensar o tempo de Walter Benjamin e a progressiva consciência da profusão de interpretações que gera e dos usos que dele se fazem, a percepção de uma certa dificuldade em olhar de perto os objectos da história da arte e da ânsia de os catalogar ou de os enquadrar num paradigma, e a vontade de fazer o movimento inverso, particularmente estimulada desde o primeiro contacto com as obras de Eduardo Batarda na sua exposição antológica de 1998, e nas subsequentes exposições individuais ou colectivas.

Da interligação destes objectos de estudo sobreveio a necessidade de reflectir sobre a escrita da história da arte. A sua conjugação em dissertação de doutoramento pode surgir como inadequada, mas é essa inadequação que constitui alavanca de interrogações sobre as condições de possibilidade da historiografia da arte.

Na Parte 1, centrada em exemplos da historiografia da arte portuguesa, é abordado o modelo historiográfico de José-Augusto França (n. 1921), sem dúvida o mais influente historiador de arte do século XX em Portugal, que assenta na defesa de uma sólida metodologia e de um trabalho empírico por parte do historiador, e alguns exemplos de propostas mais recentes que mantêm, apesar de adiantarem algumas críticas, aspectos do mesmo modelo sem contudo preservarem o contexto crítico do historiador mais velho. O modelo historiográfico de José-Augusto França persiste como referência máxima na historiografia dos séculos XIX e XX sem que tenha havido, em muitos casos da história da arte contemporânea em Portugal, capacidade geral de o pensar com distância e de o ver como importante e complexo objecto de estudo. Muitas vezes o trabalho de França é apenas abordado, com pouca crítica, como fonte de dados. Nesta parte são também apontados exemplos na historiografia portuguesa que abrem para outra abordagem do objecto da história da arte.

Na Parte 2 faz-se a crítica a um outro modelo historiográfico, que se consolidou dos anos setenta em diante no contexto norte-americano em resposta ao domínio da teoria do modernismo de Clement Greenberg, e se

tornou desde então uma das mais influentes propostas para abordar historiograficamente a arte contemporânea. Abordar não só a arte que tornou urgente mudar o quadro de análise e avançar com estas propostas, mas toda a arte do século XX, que passou a ser reflectida recorrendo a instrumentos teóricos postos ao serviço de um autêntico combate a vícios historicistas e biografistas na escrita sobre arte. Neste contexto, os autores americanos nomearam a sua prática de *criticism*, ou teoria, e , com o avançar dos anos e dos trabalhos publicados, essa prática correspondeu a uma história da arte crítica, que tomou a teoria e a consciência dela como pilares na construção do discurso historiográfico. Nesse sentido, é um modelo oposto ao analisado para o caso português na Parte 1, e em relação ao qual, bem como em relação ao anterior paradigma modernista greenberguiano que combateu, e aos autores pós-estruturalistas franceses que foram peça-chave nesse combate, José-Augusto França permaneceu alheado.

Mas alguns problemas surgem quando se analisa de perto o uso dado pela escola norte-americana a conceitos que formam peça-chave na construção do seu discurso. Assim, em alguns autores norte-americanos foi feita, no trabalho que aqui se apresenta, uma leitura muito atenta e próxima, ao pé da letra, em função da importância que Walter Benjamin teve, directa ou indirectamente — e conjugado com outras importantes teorias — no pensamento crítico que dá origem às suas propostas historiográficas. Os historiadores saídos do contexto da revista americana *October* (MIT Press, 1976) adquiriram grande peso na escrita sobre arte contemporânea, nos Estados Unidos e fora deles — são hoje dos mais citados quando se trata de temas como minimalismo, *performance*, arte *site-specific*, mas também surrealismo, modernismo, cubismo e outros temas consagrados como parte do cânone contemporâneo. E graças a esse peso, foi muitas vezes através desses autores que no campo da história da arte se travou conhecimento com o pensamento de Walter Benjamin. Pretende-se demonstrar como por vezes pode ser inadequado convocá-los, ou ler autores como Walter Benjamin através deles, para abordar a modernidade em geral e, em particular, em países periféricos ou semi-periféricos.

Apesar da consciência da saturação da citação de alguns nomes do

pensamento contemporâneo, não só eles não deixarão de surgir nas páginas que se seguem, como um deles, talvez o que tem o nome mais gasto, mas também por isso, tem presença esmagadora. A citação excessiva, ao invés de clarificar o pensamento de um autor, por vezes obscurece-o, e a revisitação torna-se necessária, talvez na perspectiva de que todo o ruído levantado em torno do seu pensamento, uma vez suspenso, possa contribuir para um movimento inverso, de compreensão e maior proximidade. De facto, para repensar a história da arte e o seu objecto, a obra de Walter Benjamin aparece no trabalho que aqui se escreve como ferramenta inestimável e inesgotável, mas, para que pudesse ainda ser eficaz, foi necessário antes, na Parte 2, analisar alguns dos usos dos conceitos benjaminianos nos discursos da história e da crítica de arte. Essa análise passa pelo enquadramento desses discursos no seu contexto de produção, e por verificar que o seu recurso a Benjamin resultou da necessidade de responder a uma situação específica na história e crítica de arte norte-americanas e propor-lhe uma alternativa.

E assim na Parte 3, mais especulativa, foca-se outras vias de conhecimento histórico que Benjamin possibilita, com a leitura de outros textos do autor alemão, sobre a infância e relações da infância com a história e a memória, em articulação com os seus conceitos operativos mais usados e citados. Constituiu a reflexão que aí se propõe, e que se vai socorrendo de outros autores além de Walter Benjamin, na elaboração de uma proposta que encara a construção do discurso historiográfico como uma tentativa de domar a memória, e de abrir a possibilidade de escrita de uma história da arte que também contemple o que a memória tem de indomável. Ou que preveja o conhecimento que escapa ao domínio, bem como às regras e formatações que ele implica.

Nesse sentido, tanto o campo de saber da história da arte como o seu objecto apresentam-se, no final, com limites indeterminados, na medida em que são infinitos os modos de fazer que se inscrevem na *partilha do sensível* de que fala Jacques Rancière:

"A "partilha do sensível" designa o sistema de evidências sensíveis que dá a ver, em simultâneo, a existência de um comum [esclarece uma nota da tradutora que "o comum"

em Rancière não é dado, mas deve ser construído, pondo em comum o que antes não era] e os recortes que definem, no seio desse comum, os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, simultaneamente, o comum partilhado e as partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares funda-se numa partilha dos espaços, dos tempos e das formas de actividade que determinam o modo como um comum se presta a ser partilhado e a forma como uns e outros tomam parte nessa partilha."¹

No final e em anexo, é apresentado um estudo de caso sobre pinturas de Eduardo Batarda, estudo que foi desenvolvido dando origem ao trabalho publicado no catálogo da exposição *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* no Museu de Serralves, Porto (Novembro 2011/Março 2012)². A análise das pinturas de Eduardo Batarda procurou ser aplicação prática de uma ideia de história da arte que parte do objecto e organiza o discurso em função dele, mas ao mesmo tempo foi fundamental para a reflexão sobre historiografia da arte contemporânea que se tentou aqui fazer. Assim sendo, a escolha de pinturas de Eduardo Batarda como estudo de caso é feita por motivos bem simples: foi tema de longa pesquisa e interesse continuado meus desde há vários anos, e foi também, pelo seu carácter derisório face a convenções estabelecidas ou em vias de se estabelecer em substituição de anteriores, a obra que mais me fez pensar as contradições e inadequações dos discursos consagrados em história da arte contemporânea.

O tema sobre o qual me debruço aqui é vasto e é impossível dar conta de todas as formas como foi já tratado. Este trabalho será um pequeno contributo para um tema infundo e irresolúvel, feito com consciência da imensidão de discussões em torno de historiografia e da impossibilidade de dar

¹ Jacques Rancière. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (tradução de Vanessa Brito). Porto: Dafne Editora. p. 13.

² Cf. Mariana Pinto dos Santos. 2011. "Catálogo. Organização, Coordenação e Texto" in *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (curadores João Fernandes e João Pinharanda). Assírio & Alvim /Museu de Serralves / Fundação EDP.

conta de todas. Não vê contudo necessidade de tudo abarcar e disso fazer depender a validade da análise que se propõe apresentar nas páginas seguintes.

Metodologia e Fontes

A metodologia usada neste trabalho consistiu na análise de casos particulares, analisados por si mesmos e/ou articulados entre si, numa cadeia de relações que permitiu desencadear algumas dúvidas sobre a escrita da historiografia. Cada caso escolhido implicou métodos e fontes variáveis, consoante as interrogações que levantou. As fontes foram especificadas em cada parte da tese, consistindo fundamentalmente em textos dos autores tratados ou sobre eles. Para o estudo de caso de Eduardo Batarda, as fontes primordiais foram as próprias pinturas escolhidas.

As ideias do historiador da arte T.J. Clark sobre metodologia em história de arte são as que imperaram na escrita deste trabalho, no sentido de questionar a cada novo objecto historiográfico o que pode nele ser estudado, sem metodologia a priori³. Clark criticava, num texto de 1974, a rarefacção encontrada na escrita da história da arte do pós-guerra, na qual os argumentos tinham passado a métodos e os estudos a "estéril literatura profissional". Propunha então regressar à argumentação, sem que isso significasse propor mais um ramo da história da arte — a "sua" história social da arte —, mas sim uma concentração na discussão levantada a cada objecto historiográfico. Nesse sentido, dirá que a história da arte tem de perguntar "o que é que pode ser estudado neste objecto?", tendo em conta que a resposta incluirá estabelecer ligações entre forma artística, sistemas vigentes de representação, teorias de arte correntes, ideologias, classes sociais, estruturas e processos históricos, e, ao mesmo tempo, a ideia de que a arte poderá manifestar-se dentro dessa complexa rede do real não como "reflexo", mas como singular, sem deixar de

³ Cf. T.J. Clark. "The Conditions of Artistic Creation". *Times Literary Supplement*. 24.05.1974. Cf. ainda T.J. Clark. 1999 (1973). "On the Social History of Art" in *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson: "O equilíbrio é difícil na história social da arte por nos convidar a contextualizar mais do que o habitual — leva a um material mais denso do que a grande tradição. Isso pode afastar-nos do objecto, da obra de arte propriamente dita. Mas a obra de arte pode aparecer em lugares diferentes curiosos, inesperados. E uma vez deslocada, pode nunca mais parecer-nos igual" (p. 18).

nela ter contido o plural.

As leituras dos textos de Silvina Rodrigues Lopes reafirmaram a convicção da impossibilidade de uma metodologia pré-determinada para a história da arte, pois "o conhecimento, a criação artística, a política não obedecem a uma teleologia, como tal nunca são inteiramente previsíveis"⁴.

Assim, sendo grande parte dos objectos históricos aqui tratados produções no campo da historiografia e teoria da arte, a formulação de perguntas foi variando consoante cada um deles, com o objectivo de procurar saber que finalidade e que valor de uso tiveram quando foram produzidos.

Para a Parte 1 os exemplos convocados provocaram as seguintes interrogações: que conceitos, palavras e ideias formaram o discurso historiográfico de José-Augusto França? Quais desses conceitos, palavras e ideias persistiram num discurso historiográfico posterior? Que usos lhes foram dados e se esses usos coincidiram com as intenções de José-Augusto França no momento em que os usou? Qual o modelo de tempo histórico implicado neste discurso e se ele se mantém nos que lhe sucedem? Quais as intenções políticas com que foi produzido?

Para a Parte 2 interrogou-se: de que forma o texto de Walter Benjamin "A obra de arte na época da possibilidade da sua reprodução técnica" foi determinante na afirmação de um discurso de origem norte-americana para fazer oposição ao anteriormente vigente sobre modernismo? De que forma os conceitos de Walter Benjamin foram interpretados, usados, abusados, combinados, para essa finalidade? Que condiciantes trouxe esse uso à leitura de Walter Benjamin no contexto da história da arte contemporânea? Que objectos foram privilegiados nesse discurso?

Para a Parte 3 as questões mais fundamentais foram: é possível regressar a Walter Benjamin para pensar condições de possibilidade da história da arte? Qual a noção tempo histórico implicada na escrita da história da arte? Deverá a história da arte ter em conta os usos não lineares do tempo da produção artística? De que forma uma concepção de tempo histórico benjaminiana ajuda a alargar o campo da história da arte para lá da eleição de objectos dentro de um quadro de convenções pré-estabelecidas, para lá de um discurso de produção de valor, ou institucional, ou museológico? De que forma

⁴ Silvina Rodrigues Lopes. 2010. "Portugal sem destino". op. cit. p. 238.

é possível manter a história da arte numa relação activa, tensa e mutável com discursos historiográficos institucionais?

O estudo de caso apresentado na Parte 4 implicou a simultânea adopção de uma metodologia iconológica e o seu abandono, bem como a atenção à teia de relações artísticas, literárias, históricas presentes na execução dos quadros de Eduardo Batarida. A complexidade da teia presente em cada uma das obras escolhidas obrigou a um estudo minucioso de detalhes e inscrições e a busca de possibilidades de relações entre esses elementos, procurando mostrar como essas relações implicaram um comentário crítico a situações políticas, ao status quo artístico, à crítica e história da arte, relacionando-os entre si. E ainda à forma como muitas vezes representaram ratoeiras para o olhar e para a crítica e historiografia da arte convencional. O principal objectivo foi procurar que a escrita sobre as pinturas partisse exclusivamente delas e a partir daí seguisse a argumentação susceptível de ser construída pelas redes de informação e desinformação nelas encontradas.

PARTE 1. HISTORIOGRAFIA DE ARTE PORTUGUESA
— O PESO DE JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

A cidade e os bosques

[...] *Na cidade, as ruas estão bem traçadas. E andamos pela direita, e temos semáforos nos cruzamentos, etc. Há regras. Quando saímos da cidade, continua a haver estradas, mas já não há semáforos. E quando vamos mais longe, já não há estradas, nem semáforos, nem regras, nada que nos guie. Não há senão bosques. E quando regressamos à cidade, podemos ter a impressão de que as regras são falsas, de que não deveriam existir regras, etc.*

O. K. Bouwsma, *Conversas com Wittgenstein*, Relógio d'água, trad. de Miguel Serras Pereira, p. 80/81

"As palavras são importantes" é a frase gritada por Nanni Moretti no filme *Palombella Rossa* a uma jornalista que o tenta entrevistar. O protagonista, Michele Apicella, sofre um acidente e perde a memória que se esforça por recuperar através da interação com as outras personagens, sem admitir a amnésia. Consegue perceber que é um importante dirigente comunista em cisão com o partido e, simultaneamente, jogador de pólo aquático numa equipa amadora. Grande parte do filme passa-se numa piscina, durante um jogo decisivo. Há um episódio nessa piscina em que o amnésico Michele Apicella, em irritação acumulada com os termos superficiais usados pela jornalista, aplicados sem critério, fica exasperado e esbofeteia-a, gritando "Mas como fala!

As palavras são importantes!".

Trata-se de uma caricatura que pode em parte ajudar a pensar noutras situações de vocabulário empobrecido, embora de outra natureza do que o que ouvimos no filme, mas também fruto da acomodação às regras de aceitação no jogo social e profissional. Isto é, esta imagem pode ilustrar, em registo absurdo, uma situação transversal e susceptível de estudo nas ciências humanas.

Trata-se da cristalização de um discurso, que se traduz num conforto de não questionamento do que foi consagrado como autoridade, de identificação e de cumplicidade com um cânone institucional que é repetido com poucas ou nenhuma críticas, ou continuado sem distanciação crítica que permita contextualizar as condições da sua emergência e consolidação. Quando Apicella esbofeteia a jornalista e grita "Le parole sono importanti!", interrompe o ciclo vicioso que espera ouvir sempre as mesmas palavras e conceitos e abre caminhos para pensar. Pensar se as palavras serão as melhores para aquilo de que querem falar, pensar se elas são transparentes e enriquecedoras, ou opacas, pobres, amorfas, ocas. A aproximação, sem nunca coincidirem, de um discurso a um objecto depende desse pensar de palavras e de conceitos que se usam para dele falar.

Pensar as palavras visa apenas estabelecer uma vigilância e uma consciência dos mecanismos de construção dos nossos discursos e da impossibilidade da sua neutralidade. Serve para promover uma abertura ao objecto que se permita dispensar modelos de análise pré-estabelecidos por práticas disciplinares que os construíram em resposta a determinados contextos históricos, e que por isso contêm uma validade limitada, não só do ponto de vista cronológico, mas também do ponto de vista da circunscrição de qualquer discurso à não universalidade.

José-Augusto França (n. 1922)

Na história da arte portuguesa contemporânea impera ainda o nome de José-Augusto França, referência incontornável. O seu trabalho pioneiro abrange uma vastidão de temas admirável, realçando-se o enquadramento da história da arte que escreveu numa moldura metodológica que lhe conferiu estatuto

académico e científico⁵. O trabalho que desenvolveu ao longo de décadas é inestimável e ficará para sempre consagrado como provavelmente o trabalho mais importante na historiografia da arte portuguesa do século XX.

José-Augusto França foi responsável pela introdução do ensino da História da Arte na Universidade, com a criação do mestrado em História da Arte e depois da variante ao curso de licenciatura em História na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, fundada em 1979. A obra de J.-A. França está ainda hoje na base dos *curricula* de várias disciplinas dos cursos de história da arte, persistindo o seu domínio no ensino e nas práticas historiográficas sobre arte portuguesa do século XIX e XX.

É necessário, porém, também assinalar a inércia na inovação dos discursos da disciplina que significou a canonização desse trabalho. Tido como referência máxima pelas gerações de historiadores da arte seguintes, as periodizações, conceitos e factos enumerados nas suas obras mais conhecidas serviram de fonte para a escrita historiográfica posterior. Nesse modelo tão influente persiste uma relação com o objecto de foro inventarial, com esforço contextualizante que, ao entender a contextualização como estabelecimento de relação com acontecimentos contemporâneos entre si, acaba por arriscar diluir o objecto numa listagem exaustiva de factos sociológicos e históricos⁶.

Apesar do afastamento e crítica de alguns autores face à obra de José-Augusto França, ela continua como referência cimeira. Isso fez com que fossem proteladas abordagens alternativas do objecto, por perdurar a convicção de que apenas um trabalho com exaustividade análoga poderia tornar-se num,

5 Para uma lista exaustiva do trabalho anterior a José-Augusto França considerado historiografia da arte (mas que inclui menção a trabalhos arqueológicos e de história), veja-se António Manuel Gonçalves. 1960. *Historiografia de Arte em Portugal*. Coimbra: *Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXV. Esta separata limita-se a listar títulos sem apreciação de conteúdos. Cf. também Nuno Rosmaninho. 1993. *A Historiografia Artística Portuguesa. De Raczyński ao Dealbar do Estado Novo. 1846-1935*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal. Faculdade de Letras de Coimbra. Documento policopiado.

6 Aponte-se aqui como exemplo a reter um caso de historiografia que contraria esta abordagem institucionalizada, o caso da *História da Imagem Fotográfica em Portugal — 1839-1997* de António Sena, publicado em 1998 (Porto Editora), rejeitada pela Academia (pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que não a aceitou como tese). Neste trabalho, o autor parte dos objectos e textos sobre fotografias e são eles que determinam a escrita, sem que se tentem encaixar em periodizações ou conceitos previamente estabelecidos. Susana Lourenço Marques estudou a importância desta obra e a forma como foi construída em função dos objectos que trata, de uma forma que descreve como "rizomática". Susana Lourenço Marques, comunicação apresentada no seminário *A Fotografia na Era da Pós-Fotografia. História, Cultura e Ontologia*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 23 e 24 de Abril de 2012 (org. Margarida Medeiros, Ricardo Santos, Joana Cunha Leal, Mariana Pinto dos Santos).

aparentemente desejável, novo cânone. As tentativas de sistematização que se seguem ao seu trabalho repetem a enumeração de obras e artistas, e de maneira geral confirmam, para a contemporaneidade, as datas e obras que José-Augusto França considerou marcantes, bem como a tendência para considerar o país em atraso face aos verdadeiros valores da arte moderna (ou romântica, ou clássica). Mesmo que se avance com notas positivas para a segunda metade do século XX e com algumas críticas ao trabalho de França, prevalece nas histórias da arte gerais dedicadas à contemporaneidade a abordagem em blocos de décadas, a divisão em gerações⁷, e a visão de uma arte portuguesa em permanente falta, embora com casos de sucesso pontuais⁸.

⁷ Sobre a organização do volume de José-Augusto França *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)* em blocos de décadas e em três gerações, bem como a discussão do uso do termo “geração” nesta mesma obra veja-se Ana Rita Salgueiro. 2012. “*A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*”. *José-Augusto França e a perspectiva Sociológica*. Lisboa, FCSH-UNL. Documento policopiado. p. 62, 63 e 82 e ss.

⁸ Cf. Rui Mário Gonçalves. 1988. *História da Arte em Portugal*, vol. 13: *Pioneiros da Modernidade*, Lisboa: ed. Alfa; Bernardo Pinto de Almeida. 1993. *Pintura Portuguesa do Século XX*. Porto: Lello & Irmãos Editores; Paulo Pereira (ed.). 1995. *História da Arte Portuguesa*, vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores; Dalila Rodrigues (ed.). 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*, vol. 18: *O modernismo I* (João Pinharanda) e vol. 19, *O modernismo II* (Bernardo Pinto de Almeida) Lisboa: Fubu Editores.

1.1 INVENTÁRIOS E NARRATIVAS

Suprindo graves lacunas na sistematização de conhecimento sobre arte portuguesa, José-Augusto França foi o primeiro a compilar um volume de informação tão vasto, publicado a bom ritmo desde o estudo sobre Amadeo de Souza-Cardoso em 1956, e de forma mais continuada a partir do trabalho apresentado em Paris em 1963, termo dos estudos sob orientação de Pierre Francastel, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, até à última obra, o enorme livro dedicado a Lisboa de 2008⁹. Essa informação é apresentada sob títulos totalizantes, como *A Arte em Portugal no Século XIX*, *A Arte em Portugal no Século XX*, *O Romantismo em Portugal*, *História da Arte Ocidental (1780-1980)*.

Nessa medida, os livros de José-Augusto França ficaram canonizados como as obras a recorrer quando se procura conhecer Almada Negreiros, ou Amadeo de Souza-Cardoso, ou a Baixa Pombalina, ou quando se pretende panoramas dos períodos estabelecidos pela convenção – o século XIX, o século XX, o Romantismo. Esta ideia é reforçada se atentarmos aos prefácios destas obras, em que o autor cita os seus próprios prefácios de obras anteriores, em que reclamara faltarem ainda estudos aprofundados sobre determinada matéria e depois, no volume seguinte, congratula-se por ele próprio ter preenchido essa lacuna¹⁰. No livro mais recente, de 2008, *Lisboa, História Física e Moral* justifica o

⁹ José-Augusto França. 1972 (1954). *Amadeo de Souza-Cardoso. O Português à Força*. Lisboa. Bertrand Editora; 1966 (1965) *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa. Bertrand Editora; 2008. *Lisboa. História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte.

¹⁰ Isto passa-se por exemplo na 2ª edição do estudo sobre Amadeo, em que França diz "faltarem pesquisas sobre a situação relativa da obra de Amadeo no quadro da arte moderna nacional", mas já no prefácio à 3ª edição pode dizer que "Aconteceu que em 1974 o autor deu à estampa *A Arte em Portugal no século XX*, onde ficaram consignados dados necessários a esse entendimento" (cf. J.-A. França. 1986. *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força / Almada negreiros, O Português sem Mestre*. Venda Nova: Bertrand); ou no final da Introdução do primeiro volume de *O Romantismo em Portugal* (1974. 6 vol. Lisboa: Livros Horizonte) em que diz "No capítulo final da sua história de *A Arte em Portugal no Século XIX*, o autor escrevia, em 1966: "A presença do Romantismo é um fenómeno de especial importância no complexo do século XIX português, e bem preciso será estudá-lo num vasto inquérito cobrindo outras séries e outros domínios." A obra que vai ler-se é um tentativa de realizar tal projecto."; ou ainda no prefácio à *Arte em Portugal no século XIX* em que lamenta não haver um estudo maior sobre Rafael Bordalo Pinheiro, lamento que se torna triunfo na apresentação do volume que anos depois consagrou ao artista (cf. J.-A. França. 1981. *A Arte em Portugal no século XIX*. Lisboa: Bertrand).

volumoso estudo a uma só voz, que começa na pré-história e vai até à data de publicação do livro (com extensa demora, por exemplo, nas mudanças trazidas à cidade pela Expo 98), com a afirmação de que prevalece em Portugal a impossibilidade de um estudo de equipa. Chama então a si a responsabilidade de "servir ao leitor a maior *informação* necessária, tornando-a significativa pelas *relações* estabelecidas e pela sua *situação* no corpo histórico da urbe [...]", com uma prática "necessariamente positivista" e "entendendo o autor que [o comentário crítico que vai acompanhando esses dados] deve ser estruturante e reflexivo, evitando considerações abstractas e teóricas que a outras obras dizem respeito"¹¹.

É portanto uma imagem de super-historiador a que nos dá, até hoje, o próprio autor: aborda um vastíssimo intervalo cronológico, consagra em estudos individuais os artistas (ou Lisboa) que considera mais relevantes e preenche ele próprio as lacunas que vai detectando. Cabe-lhe também o papel de fixar datas para o início e fim dos movimentos ou períodos da arte nacional, e eleger os acontecimentos ou obras que justificam essa fixação, aquilo a que chama os "factos da civilização" ou "factos sócio-culturais"¹².

Estes "factos da civilização" assim apresentados e registados cumulativamente adquiriram de imediato um estatuto cuja incontornabilidade provém não só do volume de trabalho de recolha propriamente dito, mas também da sua apresentação como história da arte rigorosa, que cumpre os critérios científicos necessários à sua institucionalização. Ao apresentar o seu trabalho como "inquérito"¹³, seguindo métodos sociológicos e históricos, José-Augusto França outorgou-se uma neutralidade que legitima a consagração da sua como a história da arte susceptível de constituir Academia. Parece persistir até hoje a convicção de que só uma compilação de semelhante envergadura pode dar lugar a outras hipóteses de estudo.

Para esta institucionalização contribuiu a formação de José-Augusto França em Paris, onde apresentou em 1962 o estudo *Lisboa Pombalina, Cidade do Iluminismo* (tese em História pela Universidade de Paris, Sorbonne), em 1963 a

¹¹ J.-A. França. 2008. op. cit., p. 10-12.

¹² J.-A. França. 1974. *O Romantismo em Portugal* (tese de doutoramento de Estado em Letras e Ciências Humanas pela Sorbonne, 1969). Lisboa: Livros Horizonte. vol. 1, p. 12.

¹³ Cf., por exemplo, os prefácios de 1966 (1965, 1962). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, op. cit.; 1974 (1969). *O Romantismo em Portugal*, op. cit.; 1990 (1967). *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora; 1991 (1974). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.

tese em Sociologia da Arte orientada por Pierre Francastel *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX* (École des Hautes Études de Paris) e em 1969 completou o doutoramento na Sorbonne com o volumoso trabalho sobre *O Romantismo em Portugal – estudo de factos socio-culturais*, publicado em 1974. O discurso produzido nestes trabalhos tem em vista colmatar as deficiências historiográficas no campo da cultura e arte portuguesas, mas é também um discurso pensado em função da audiência específica a que se destina — a academia francesa — e de que o autor quer o reconhecimento enquanto historiador de arte. É assim um discurso que procura estabelecer um paradigma¹⁴ artístico português, mas que o determina por comparação com o paradigma estabelecido para um centro — Paris —, e dessa comparação o primeiro sai sempre a perder. Ou seja, no centro, em Paris, está a grande arte dos séculos XIX e XX, com os movimentos sucedendo-se confortavelmente uns aos outros e evoluindo de vanguarda em vanguarda, cada vez mais modernos e sempre cumprindo as expectativas de qualidade que José-Augusto França neles deposita, ao passo que Portugal nunca está à altura. Nos seus estudos é feito, pois, o relato das aproximações nacionais a esse pré-estabelecido cânone ocidental, em relação ao qual Portugal permanece em atraso crónico.

No final do seu livro de memórias, de 2000, é ainda este atraso que rege a escrita do último parágrafo, em que parafraseia *Os Maias* de Eça de Queiroz, transpondo a acção para uma rua de Paris: "Agora, ao frio real oponho a esperança modesta de um café bem quente — e atravessamos para o Fouquet's. Haverá, restará algum *croissant* crustilhante e lunar, neste deserto de gente? Corramos então para ele: ainda o apanhamos, ainda o apanhamos!..."¹⁵ — a leitura parece ser a de que estamos atrasados, e sempre a correr para tentar, em vão, apanhar Paris. Ou então, a de que só em Paris se pode ainda apanhar o melhor da civilização (metaforizado em *croissant*).

"Factos da civilização" ou "factos socioculturais"

Nas obras *O Romantismo em Portugal* (1974) e *Os Anos Vinte em Portugal*

¹⁴ O conceito de paradigma será discutido na parte 2.

¹⁵ J.-A. França. 2000. *Memórias para o Ano 2000*. Livros Horizonte. p. 386.

(1992), o subtítulo é o mesmo: *Estudo de Factos Socioculturais*. Esta designação, que também ocorre como "factos da civilização", provém do nome do centro de estudos de Pierre Francastel (1900-1970), chamado Centro de Sociologia dos Objectos de Civilização da École des Hautes Études de Paris, onde José-Augusto França assistiu a seminários do historiador francês e prosseguiu investigação sob a sua orientação. No prefácio ao estudo sobre o romantismo, escreve:

"Para o [inquérito sobre as estruturas culturais] associaremos duas perspectivas nas nossas pesquisas e interrogaremos ao mesmo tempo os factos sociais e os factos culturais — levando estes à sua função social e considerando-os, como aqueles, *totais* ou *globais*. A sua ligação recíproca, em situação dialéctica, necessariamente conduz à definição de factos "socioculturais", se for preciso assim chamá-los."¹⁶

Os ditos factos são ainda explicados em função da "sociologia dos objectos da civilização" proposta por Francastel, cuja ideia base será a de que "um facto cultural reflecte ao mesmo tempo valores sociais e propõe valores à sociedade: ele *verifica*, isto é, constata e torna verdadeiro"¹⁷.

Em textos teóricos reunidos em 1997 (e nos prefácios aos trabalhos publicados) voltará a falar num papel proponente e num papel reflexo da arte. No primeiro a arte propõe à sociedade do seu tempo um gosto, um "estar no mundo", no segundo reflecte "os gostos, os desejos, os dramas da sociedade"¹⁸. Em 1970, autoriza ainda a designação de "facto artístico" cuja definição é resumida numa "reunião globalizante do objecto e da vida no qual se insere"¹⁹.

A sua sociologia da arte baseia-se nesta ideia de arte como reflexo da

¹⁶ José-Augusto França. 1974. *O Romantismo em Portugal*. Op. cit. p. 13.

¹⁷ Idem.

¹⁸ J.-A. França. 1997 (1963). "Verdade Prática e Verdades Práticas" in *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença. p. 144.

¹⁹ J.-A. França. 1997 (1979/1981). "Sobre História (Sociológica) da Arte" in *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença. p. 116.

sociedade e com influência no gosto da sociedade, e como tal, arte como factor de civilização. A formulação tem necessariamente de assentar numa concepção de progresso evolutivo, mas França afirmará que não há progresso em arte. A contradição tenta ser resolvida na seguinte distinção: o progresso estético não existe, existe somente o progresso técnico²⁰. Mas por esta ordem de ideias, se a arte é reflexo e influência sobre a sociedade, se *civiliza*, ela acompanhará e até mesmo desencadeará um progresso cultural, o que dificilmente desfaz a contradição assinalada. Embora permanecendo contraditório, a explicação parece prosseguir com uma ideia desenvolvida por França de que a arte (o facto artístico) tem uma dimensão irreduzível e auto-suficiente, conferindo-lhe um carácter absoluto que traduz uma ideia de que ele pode ser trazido intacto, revelado, pelo historiador da arte, que deverá identificar as "conjunturas", essas sim variáveis, da sua recepção.

"Os factos explicam-se a si próprios na sua coerência interna, ou não interessam ao sentido maior do discurso — e seriam, então, somente peripécias. A história como ciência do conhecimento é, assim, uma reflexão sobre os factos postos em situação sabendo sempre que, sociais, "eles não são coisas" (J. Monnerot, 1946). [...] A intervenção do historiador está na escolha atenta e na arrumação semântica dos factos, como um pintor pontuando formas e cores, bem sabendo que a mudança de uma obriga a mudar todas as outras em bom princípio "gestáltico"."²¹

Num texto que procura definir de forma mais rigorosa o conceito de facto artístico total, fala de um destino da obra de arte, "(in)esgotável num

²⁰ Cf. J.-A. França. 1997 (1963). "Verdade Prática e Verdades Práticas" in *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença. p. 142.

²¹ J.-A. França. 1992. *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença. p. 9. Cf. também J.-A. França. 1997 (1987). "História e Imagem" in *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença. p. 125: "Nessa prática [da História], o "facto artístico", global como o é o "facto social", introduz um testemunho irreduzível, que é o da imagem, com suas leis e suas falas que só a vista ou o ver, nos pode contar, escutando-as, algo poeticamente e algo cientificamente — que de ambas as maneiras há que interrogar o mundo, nos seus eventos e nas suas estruturas, nos seus significantes e nos seus significados."

itinerário entre a sua criação e o espectáculo ao qual ele vai dar", e "entre a produção e o consumo, através de uma rede de intermediários (ou distribuidores)", a que correspondem, diz, as "posições A e B e A-B do seu itinerário", a A "sintética, convergente, atraente, centrípeta" e a B "analítica, divergente, distribuidora e centrífuga"²². Tudo isto ocorre segundo regras que cabe à história (sociológica) da arte detectar²³. Para França, enumerar metodicamente os "factos artísticos totais ou globais" corresponde a um "ver total", que não descarta a dimensão irreduzível anteriormente mencionada:

"[...] é preciso saber definir a parte de um "ver" que apreende a obra directamente, que a penetra, que se deita com ela... Se "a poesia se faz na cama como o amor" (Breton), é lá também que o minuto da verdade da obra de arte se revela. Um espectador total lutando com uma obra total para uma leitura, para um "ver" total."²⁴

Metodologia, ilusão de neutralidade, resistência à teoria

A ênfase no facto artístico assim entendido como global ou total leva-o a assentar toda a escrita da história da arte numa questão de metodologia, que entende como o seu pilar. Dá, pois, pouca importância à teoria:

²² J.-A. França. 1997 (1987). "O 'facto artístico' na sociologia da arte" in *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença. p. 105. E também: "O facto artístico é um fenómeno ao mesmo tempo composto e orgânico, a obra mais as suas condições de criação (ponto A), a obra mais as suas condições de difusão (pontos sobre a linha A-B), a obra mais as suas condições de consumo (pontos B, B', B"... — dado que o consumo, como a difusão, não se satisfazem de uma única vez e encontram muitos momentos diferentes no curso da sua trajectória. Mas é sempre a obra mais qualquer coisa, num processo infinito ou infinitivo: a "significação" é um fenómeno permanente, jamais concluído, se bem que muitas vezes retido durante a sua história em períodos de esquecimento [...]." idem.

²³ "Para que [a posição centrífuga] se cumpra é preciso que a obra obedeça a um sistema de regras psíquicas e sociais cuja variabilidade é do âmbito da história da arte, no seu continuum. [...]
Um objecto de civilização vive as suas conjunturas: a sociologia dos objectos de civilização revela-as, na diligência descontínua que é a sua.
Isolar a obra de arte em si, quer dizer, fora de toda a contingência e de todo o diálogo, seria um milagre de que o sociólogo não tem que se ocupar. Ou um engano que o sociólogo deve empregar-se a esclarecer." idem.

²⁴ Idem.

"A prioridade atribuída à teoria exprime sem dúvida uma ansiedade situada para além dos recursos do quotidiano, efeito de uma época em busca de uma "meta-substantivação" nos domínios difusos do abstracto, pronta a satisfazer-se como palavras-ideias no esquecimento de factos ou coisas-palavras."²⁵

Esta formulação remete para o domínio do abstracto — equiparado com um vazio desligado da realidade e do facto — toda a reflexão sobre conceitos e formas de escrita, e mais uma vez, faz passar uma ideia de neutralidade do discurso, garantida a quem privilegiar a metodologia com que procede à identificação e arrumação dos factos artísticos. Isto faz com que as palavras usadas para ajuizar e arrumar os factos não sejam discutidas. Por exemplo, palavras como Romantismo, Iluminismo, Modernidade, são usadas reportando-se a um modelo previamente identificado como ideal artístico da época — o ar do tempo²⁶, *zeitgeist* hegeliano —, com foco geográfico invariavelmente em Paris, em relação ao qual os "factos artísticos" correspondem ou mais ou menos, assim se aferindo o grau da sua "civilização". Isto chega a um ponto paradoxal de estabelecer para o século XIX artístico português as balizas cronológicas de 1780 e 1910, passando "século XIX" a ser, não um intervalo de tempo correspondente a 100 anos, mas um conceito que é suposto corresponder a determinadas características socioculturais, tratado como atributo nunca especificado, e que em Portugal é aplicado para um período de 130 anos²⁷.

Nesta metodologia da sociologia da arte assume-se que o "método empírico" é o único válido sem que se proceda à interrogação das razões da eleição de determinado objecto a facto artístico.

Por outro lado, em alguns textos José-Augusto França ensaia uma actualização teórica, citando vários autores, que surpreende pela sua exaustividade, e por incluir até nomes à época pouco conhecidos como o de

²⁵ J.-A. França. 1997 (1979/1981). "Sobre História (Sociológica) da Arte" in *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença. p. 109.

²⁶ Falando da absorção empírica do Iluminismo no período pombalino, refere-se a "endosmose de ideias, de princípios, de dados, que há muito estavam no ar do tempo." J.-A. França. 1966 (1965). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Op. cit., p. 305.

²⁷ Cf. *A Arte em Portugal no século XIX*. Op. cit., p. 14.

Aby Warburg²⁸. Verifica-se contudo que essa actualização não se traduz numa aplicação efectiva das teorias dos autores citados (por exemplo, a história entendida como arqueologia por Foucault é apenas vista em analogia com uma descontinuidade cronológica introduzida pelo cubismo, tal como o trabalho de Lévi-Strauss²⁹). Pelo contrário, eles são usados para confirmar a sua opção metodológica, para confirmar a sua preferência pela prática. Ou seja, José-Augusto França apenas lhes parece dedicar atenção para provar que são desnecessários, em deliberada resistência à teoria.

A ilusão construída de neutralidade e objectividade anti-teórica, e a longevidade da influência do levantamento de França na historiografia da arte que essa ilusão implicou, vêm também da sua reivindicação, em várias das suas obras, de que não há intromissão de autores que não os da época na história que relata — o que se pode ler, por exemplo, na introdução ao estudo sobre o romantismo: "Citamos autores da época e só esses, exclusivamente, porque só eles nos poderão fornecer uma informação, digamos "existencial""³⁰. A autoridade do seu discurso baseia-se, assim, na convicção de que se pode replicar a voz de uma época e que por isso os factos assim relatados serão verdadeiros³¹, não sentindo necessidade de interrogar ou reconsiderar os conceitos epocais à luz do tempo presente.

²⁸ "[...] a escola de Aby Warburg, filiada numa certa medida em Burckhardt, e continuada pelos trabalhos de Fritz Saxl e de Panofsky, não está inteiramente ausente [da sociologia da arte] — já que a causalidade, ou, pelo menos, estreitas relações culturais, espreitam toda a pesquisa sociológica." Idem, p. 115. Cf. também, no mesmo volume, "Arte e Inovação" (1981) e "Arte, Visão, Previsão" (1984), como exemplos de discussão de várias teorias à data recentes.

²⁹ "Logo que Foucault, como Levi-Strauss, avançaram [sic] as suas vistas revolucionárias, elas iriam alterar todas as ideias adquiridas, modernizar as "intermitências da consciência" — que, por exemplo (e é um bom exemplo), o cubismo propunha pelo seu lado, no domínio da criação, ao princípio do século, no próprio momento em que rebentava, na experiência histórica e científica, toda a ideia melódica de continuidade." J.-A. França. 1979 (1982). "Sobre História Sociológica da Arte". Op. cit., p. 110.

³⁰ J.-A. França. 1974. *O Romantismo em Portugal* (tese de doutoramento de Estado em Letras e Ciências Humanas pela Sorbonne, 1969). Livros Horizonte. vol. 1, p. 17-18.

³¹ José Neves escreveu (a propósito de um debate sobre historiografia gerado pela polémica entre Rui Ramos e Manuel Loff): "A [...] questão que não tem sido debatida é a da escrita da história. Existem factos para quase todos os gostos, o que, não querendo dizer que não há risco de um historiador simplesmente inventar acontecimentos que não sucederam, exige que também foquemos não apenas o modo de selecção mas também a forma de enunciação dos factos. A título de exemplo, chamo a atenção para a relação que na escrita de Ramos se tece entre a sua voz de narrador e a fala das fontes por ele citadas. Na negociação destes discursos, essa escrita tende, frequentemente, a criar uma indefinição entre a fala do narrador e a fala dos documentos que cita, deste corpo-a-corpo nutrindo-se, em parte, a ilusão de neutralidade [...]" José Neves, "Políticas da História", jornal *Público*, 12 Setembro 2012.

O historiador da arte enquanto crítico de arte

A abordagem historiográfica de José-Augusto França tem como divisa a frase de Pierre Francastel "o fim da história é reconstituir os comportamentos humanos na sua mobilidade e interacção". Citada várias vezes, rege a concepção de história de José-Augusto França até ao último livro publicado³². O autor francês é também recordado na afirmação de que "toda a arte nasce num círculo estreito", e França acrescenta que é produto de uma elite capaz de "renovar e dirigir o gosto colectivo"³³. E quando essa elite se define pelo grau de proximidade ao molde francês (ou melhor, parisiense), é também o mestre da sociologia da arte que está a seguir.

A história sociológica da arte ora é reflexo ora é inquirição, mas para determinar o que é ou não "facto artístico", para nele detectar a "dimensão específica da própria obra de arte", o historiador tem de recorrer ao auxílio da crítica da arte, segundo o que França afirma no prefácio a *A Arte em Portugal no Século XIX*.

"Metodologicamente, o historiador da arte não poderá deixar de ser um crítico de arte, para além dos créditos filológicos que exija. Ele terá de ser leitor estilístico das obras, capaz de as solicitar, com os olhos da cara — e por isso mesmo treinado na visão das do seu próprio tempo [...]."³⁴

Catarina Crua analisou, num estudo sobre as revistas *Córnio* dirigidas por José-Augusto França (com cinco números entre 1951 e 1956, de *Unicórnio* a *Pentacórnio*), como a actividade crítica de José-Augusto França implicava uma tentativa de actualizar e formar públicos e de como essa actualização no seu

³² Cf. *Os Anos Vinte em Portugal*. Op. cit., p. 9; e *Lisboa, História Física e Moral*. Op. cit., p. 12.

³³ J.-A. França. 1997 (1974). "O 'facto artístico' na Sociologia da Arte". Op. cit., p. 106-7.

³⁴ J.-A. França. 1990 (1967). *A Arte em Portugal no Século XIX*. Vol. I. Op. cit. p. 11. Para uma análise pormenorizada do papel crítico de José-Augusto França nas revistas por ele criadas *Unicórnio* a *Pentacórnio* (1951-56), cf. Catarina Crua. 2011. *Revistas Córnio: Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Lisboa, FCSH-UNL (dissertação de mestrado).

caso passava pela valorização do surrealismo e do abstraccionismo³⁵, numa altura em que a oposição cultural ao regime era antes marcada pelo neo-realismo. Esses movimentos são, como demonstra a historiadora, legitimados histórica e esteticamente pela actividade crítica nessas publicações. E por isso quando França afirma que o historiador é também crítico de arte, fica claro que o critério de eleição de factos artísticos serve a mesma legitimação das propostas artísticas de que era à época defensor e protagonista. Mas também a assumida mistura de papéis entre historiador e crítico, bem como o constante diagnóstico de desfasamento português face à civilização parisiense, visa um esforço de modernização que é um acto de resistência intelectual ao fechamento nacional do regime de Salazar. Atente-se que José-Augusto França irá para Paris estudar sem bolsa em 1959, depois de recusar colaborar com o SNI como comissário na Bienal de S. Paulo e de protestar, subscrevendo um abaixo-assinado de protesto, contra a nomeação de Eduardo Malta (1900-1967) para a direcção do Museu Nacional de Arte Contemporânea³⁶. França-historiador vem, pois, depois de França-crítico (embora depois coexistam) — mas não deixará de confirmar as escolhas do crítico.

Na perspectiva de José-Augusto França, o historiador da arte acaba por ser também ele próprio agente do gosto colectivo e precisa de uma componente de crítico porque “ver é difícil” e porque “esta espécie de pensamento não é dada a toda a gente”³⁷ — ou, como dizia na comunicação que apresentou no colóquio em sua homenagem em Novembro de 2012³⁸, é preciso “faro”, “intuição”, “instinto”. Verifica-se assim que, a par de considerar que a arte ocorre no seio de uma elite, José-Augusto França determina ao mesmo tempo um lugar dentro da elite para o historiador que a torna seu objecto.

³⁵ "Neste discurso [da revista *Tetracórnio*], podemos determinar uma intenção de consolidar e legitimar as posições dos membros do Grupo Surrealista de Lisboa, ao servir de “porta-voz” desse grupo. A revista detém-se na criação desta memória escrita sobre os pressupostos éticos e estéticos que o grupo congregava, em oposição a outras tendências." e "Neste paradigma crítico, identifica-se a abstracção, como verdadeira tendência da arte moderna, por meio de uma lógica apreendida de desenvolvimento artístico." Catarina Crua. 2011. *Revistas Córneo: Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes. Lisboa, FCSH-UNL. Documento policopiado, p. 36 e 37, respectivamente.

³⁶ Cf. Ana Rita Salgueiro. 2012. “*A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*”. *José-Augusto França e a perspectiva Sociológica*. Lisboa, FCSH-UNL. Documento policopiado. p. 10.

³⁷ J.-A. França. 1997 (1974). “O ‘facto artístico’ na Sociologia da Arte”. Op. cit., p. 103. Cf. ainda 1987. “História e Imagem” in idem, p. 125.

³⁸ V Congresso de História da Arte Portuguesa 2012 – APHA, Homenagem a José-Augusto França, Fundação Calouste Gulbenkian, 21 a 24 Novembro 2012.

Portanto, por forma a atingir o “ver total” através da identificação dos “factos da civilização”, é preciso a conjugação e interdependência (sem que sejam indistintos) do crítico e do historiador. Voltando às duas funções da arte definidas por França mencionadas antes, a função antecipadora e a função de reflectir a sociedade, poder-se-á inferir que ao crítico caberá ocupar-se de identificar o papel “antecipador ou proponente” da arte e ao historiador caberá ocupar-se do papel “reflexo” da obra de arte. Ou seja, o crítico distingue o que é arte (a sua dimensão intemporal e irreduzível), o historiador analisa e regista as suas condições de recepção. A sociologia da arte que defende baseia-se nesta capacidade de conjugar crítica e história e na convicção de que o sociólogo da arte é dotado de capacidades excepcionais para o exercício simultâneo das duas tarefas.

A sua faceta de crítico torna-se a garantia de especialização do trabalho de historiador, isto é, torna-se a garantia de que o historiador é especialista por ter qualidades específicas para eleger “factos artísticos”. É esta imagem de especialização, de rigor de recolha de dados, de peritagem, que traça o caminho da institucionalização, tanto museológica como académica, da história da arte que pratica³⁹.

Assim o autor constrói uma imagem de especialização, de rigor de recolha de dados, de peritagem, que traça o caminho da institucionalização da história da arte que pratica. É preciso ressaltar o traçar desse caminho que se pode entender como um esforço de reconhecimento de uma disciplina, que só ocupando lugar institucional poderia ter autoridade para criar um mercado da arte ou o reconhecimento do valor patrimonial da arte e arquitectura portuguesa, como aconteceu com a Baixa Pombalina.

³⁹ José-Augusto França foi responsável pela direcção da revista *Colóquio Artes* publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian entre 1971 e 1996, cuja publicação mensal muito contribuiu para a formação de um público e de um gosto artístico, e influenciou nas escolhas quer de aquisição quer de exposição. Antes fora importante colaborador da *Colóquio — revista de Artes e Letras* de que assumiu direcção por um ano, em 1970. Quanto à sua influência duradoura nas escolhas museológicas, registre-se que em 2013, sob a direcção de Paulo Henriques, o Museu do Chiado expôs uma mostra da colecção permanente que correspondia ainda à organização e às escolhas de José-Augusto França dos artistas e obras portugueses entre o final do século XIX e o século XX (*Arte Portuguesa 1850-1975*. Colecção MNAC)

Gráficos imaginários e narrativa do atraso

A narrativa que se constrói a partir da eleição e arrumação dos "factos da civilização" é revalidada nas várias edições dos grandes volumes de síntese dos séculos, apenas com actualizações bibliográficas e, por exemplo no caso de *A Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX*, com acrescentos finais (com 1ª edição em 1972, segunda em 1980 e 3ª edição de 1991, contemplando a cada uma mais uma década: 1910-1980 para a 2ª edição, 1910-1990 para a 3ª).

Na tese em Sociologia da Arte apresentada à Academia francesa em 1963, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*⁴⁰, é enunciado um gráfico para caracterizar o século XX português. Nesse gráfico apenas haveria dois pontos altos na cronologia da arte do século XX em Portugal: um seria o futurismo em 1911-1915 e outro o surrealismo em 1945-47 (de que França, relembre-se, foi protagonista). Entre 1918 e até 1935 haveria uma depressão abrupta, e depois do pico do surrealismo a arte portuguesa manter-se-ia em alta, garantia dada pelo abstraccionismo. Trata-se de um esquema linear evolutivo, com o atraso português a contrariar o desenvolvimento que seria de esperar, justificando-se as depressões com a não transmissão de legados entre gerações⁴¹.

Apesar do atraso endémico diagnosticado, são identificados casos de sucesso epigonais ("relâmpagos na noite portuguesa"⁴²) dignos de, noutras ocasiões, estudos individuais por parte de França. Nesses casos os temas ou artistas eleitos são enaltecidos pela capacidade de pioneirismo face a modelos internacionais e é-lhes conferida uma especificidade nacional — Paulo Varela Gomes comentou já que a invenção do estilo "pombalino" seria uma versão portuguesa do classicismo⁴³.

⁴⁰ J.-A. França. 1972 (1963). *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte. (resumo da tese apresentada em 1963 à 6ª secção (Ciências Sociais) da École Pratique des Hautes Études, Paris, para diploma de Sociologia da Arte, com orientação de Pierre Francastel e comentário de Roland Barthes, membro do júri, publicado na Introdução).

⁴¹ E em que podemos encontrar correspondência na mais recente tese de não inscrição sustentada por José Gil no livro *Portugal, medo de existir* (2004. Lisboa: Relógio d'Água), fortemente criticado por Silvina Rodrigues Lopes no texto "Resistir às Máquinas Identitárias" in *Intervalo 3 — A Fuga* (2007. Lisboa: Vendaval/Diatrize).

⁴² J.-A. França. 1986. *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força / Almada Negreiros, O Português sem Mestre*. Venda Nova: Bertrand. p. 11. (O estudo de Amadeo é uma 3ª edição e o de Almada uma 2ª).

⁴³ Segundo o autor, a invenção do termo "pombalismo" por José-Augusto França constitui um "problema": trata-se segundo Paulo Varela Gomes de uma circunscrição do neoclassicismo, uma

Atente-se aos títulos dos estudos que França dedicou a três artistas portugueses por ele considerados maiores: *Amadeo, o português à força* (o título inicialmente desejado pelo autor era *Amadeo, português malgré lui*⁴⁴) – alusão à consagração de Amadeo a símbolo nacional pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI), mas também à dimensão internacional que a sua obra deveria ter alcançado não fora ter morrido cedo; *Almada, o português sem mestre* — capaz de génio mesmo sem mestres; e *Rafael Bordalo Pinheiro, o português tal e qual* — o português genuíno. Estes artistas são assim abordados como casos exemplares que, em isolamento e contra as negras circunstâncias da fatalidade de ser português, se afirmaram na sua singularidade e especificidade nacionais. É certo que esta posição de José-Augusto França deve também ser vista como reacção ao nacionalismo essencialista de António Ferro (1895-1956) — Director do Secretariado da Propaganda Nacional (depois convertido em Secretariado Nacional de Informação) por convite de Salazar, e responsável pela política cultural do regime, a que chamou "Política do Espírito" —, que tornou valores pitorescos em identidade nacional⁴⁵, mas ao fazê-lo está talvez a inverter o sinal de um mesmo preconceito.

Para compreender outro aspecto da vontade de institucionalização da sua história da arte é ainda preciso ter em conta o papel activo que França tem enquanto agente cultural, primeiro enquanto membro do núcleo duro do grupo surrealista de António Pedro, depois enquanto defensor do que chamou "abstraccionismo lírico" ou "impressionismo abstracto" de Vieira da Silva e finalmente enquanto crítico promotor de determinados artistas e desqualificação de outros. A história da arte de França corrobora e consolida as suas escolhas, que assentam na valorização de modelos de arte dita erudita. E no final dos prefácios de *Os Anos Vinte em Portugal* e de *A Arte Portuguesa do Século XX*, assinala a sua presença, bem como das suas memórias, na própria história de que é autor⁴⁶.

nacionalização do termo, "um neoclassicismo à portuguesa". Cf. Dalila Rodrigues (org.). 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores. Vol. 14, *Expressões do Neo-Clássico* (Paulo Varela Gomes). p. 78.

⁴⁴ Cf. J.-A. França. 1986. "Prefácio" in *Amadeo & Almada (Amadeo, o português à força | Almada, o português sem mestre)*. Venda Nova: Bertrand Editora. pp. 14-15.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ J.-A. França. 1992. *Os Anos Vinte em Portugal*. Op. cit., p. 12; e 1974. *A Arte em Portugal no Século XX*. Op. cit., p. 15. Cite-se este segundo caso: "Um pormenor de somenos importância mas que não deixará de ser notado: o autor fez-se figurar no inquérito que vai ler-se, mencionando acções e

Em *A Arte e a Sociedade Portuguesa do Século XX*, o texto é organizado por décadas e apresenta uma visão sucinta da história de arte portuguesa, conferindo-lhe carácter evolutivo que culmina no surrealismo (com várias páginas em oposição ao neo-realismo) e a seguir no abstraccionismo⁴⁷, momentos artísticos directamente patrocinados pelo próprio França no contexto português. A narrativa é assim organizada para que esses momentos artísticos sejam historiografados enquanto vanguarda artística nacional e situações em que Portugal finalmente se actualiza em termos civilizacionais, alinhando com, ou mesmo contribuindo para (segundo o autor), a vanguarda internacional (sempre francesa). Além disso, é de assinalar que a escrita pretende dar conta do mais importante da arte portuguesa do século XX, enumerando os vários artistas e suas obras, mas embora tenha essa intenção de relato, não chega a libertar o leitor da exigência de conhecer à partida os objectos de que se fala, pois eles não são descritos e abordados em si mesmos.

Também o romantismo é resumido no final do estudo num gráfico imaginário, com uma "curva sinusoidal [...], imaginada em função duma observação sociocultural que nos forneceu uma rede de dados ao longo do nosso inquérito, [que] foi primeiramente ascendente, para acabar numa queda lenta que durou imenso tempo" e na qual contam como parâmetros "a lucidez e a decepção, a complacência e a angústia"⁴⁸. O juízo é negativo, sendo o período romântico fixado na curva (descendente de 1840 em diante com "entusiasmos"⁴⁹ pontuais, o que dificilmente corresponde à imagem de uma linha sinusoidal) descrito como "mediocre":

intervenção suas e citando textos publicados, como se tratasse de uma terceira pessoa. Não o fez, porém, inadvertidamente, embora não hesitasse em fazê-lo. Com efeito, ele não podia escamotear uma presença, ou uma "persona dramatis" de relativa importância, fosse a dele próprio ou de outrem, no quadro traçado."

⁴⁷ Ali pode ler-se que a revista *Variante* de António Pedro (1942) está em continuidade com a revista *Orpheu* (1915) e o *Portugal Futurista* (1917), "Mais do que a *Contemporânea* [1922-1926]" (p. 49). E também: "Se as composições de Almada [Negreiros] representavam o apogeu do "modernismo" português mais livre, para além do falso apogeu realizado na exposição de 1940, não é menos verdade que o espírito que as animava, tornado, por assim dizer, "clássico", continuava a ter necessidade de renovação. Tendo falhado os neo-realistas nessa renovação, contra eles ela se processou. E foi o surrealismo." (p. 72). E faz ainda analogia entre a exposição dos surrealistas de 1952 (com Vespeira, Fernando Azevedo e Fernando Lemos) com a de Amadeo de 1915/6. Dessa exposição surge a fundação da Galeria de Março (1952-54), dirigida pelo próprio José-Augusto França e nela exporá também Almada Negreiros.

⁴⁸ J.-A. França. 1974 (1969). *O Romantismo em Portugal*. Vol. 6. Op. cit., p. 1355.

⁴⁹ Idem.

"Qualidade original, necessidade interior, unidade criadora, tendo por consequência a formulação ou pelo menos, a sugestão de propostas dinâmicas no quadro social, só podem ser reveladas em muito raros autores: Garrett, Herculano, Camilo, Antero [...]. Nenhum pintor aí se destaca, a não ser Columbano, morto em 1929, autor dos retratos fantomáticos dos últimos homens do Romantismo."⁵⁰

Quando chega ao fim do estudo, José-Augusto França inclui no seu "diagrama sociológico" o povo, que vê representado na figura de Rafael Bordalo Pinheiro do "Zé Povinho", imagem de um "povo analfabeto, subalimentado, totalmente desprotegido" e alheio da cultura, que seria "o verdadeiro símbolo da sociedade portuguesa do século XIX na sua indiferença radical"⁵¹, sem consciência das "luzes" e das "trevas".

Também em *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, e ecoando o próprio prefácio de Pierre Francastel a essa obra⁵², França estabelece um protótipo de

⁵⁰ Idem. p. 1359.

⁵¹ Idem. p. 1362-3. Luís Henriques, que desenvolve trabalho sobre história da ilustração portuguesa, alertou para o facto de que a imagem do "Zé Povinho" ter antecedentes nacionais e além disso poder corresponder a um protótipo que também ocorre na caricatura frequente noutros países para retratar o saloio, o que levanta problemas em identificá-lo como "representação do inconsciente colectivo" (J.-A. França, idem, p. 1362) especificamente português. Agradeço-lhe por essa indicação.

⁵² No prefácio, Pierre Francastel fala de uma Lisboa que é cidade do Iluminismo mas aquém de um "paradigma de um urbanismo ideal" (p. 8). Aponta para uma "qualidade" na reconstrução de Lisboa que se "ressente" pelo facto de ter sido levada a cabo por técnicos, "mestres de obras", e não "autênticos arquitectos" (p. 9). E conclui que a cidade "depressa se encontrou como um corpo sem alma. Sente-se admiração por tudo o que representa o esforço extraordinariamente rápido da reconstrução como pela elegância e pela novidade das soluções técnicas. Encontram-se aqui exemplos tanto de construção prefabricada como de racionalismo. Tudo o que diz respeito propriamente à condução dos trabalhos é notável; em contrapartida a concepção monumental é apenas reflexa. Lisboa nova é mais uma cidade de "Enciclopédia" que uma cidade ligada às arquitecturas imaginárias em que se exprimem, no último terço do século (e principalmente, é preciso dizê-lo, nos projectos), o culto em breve triunfante da deusa Razão, encarnação final da utopia do Iluminismo. [...] Só quando as obras da invenção humana não consistem na repetição de um modelo existente é que elas fogem às regras que se aplicam à multiplicação de qualquer produto de consumo. Elas não podem então ser interpretadas senão em função das condutas geradoras de novos esquemas — nem se identificarão a séries de elementos intermutáveis. Em Lisboa acham-se reunidos os meios e o programa inspirados numa ideologia do Iluminismo já encarnada; essa é a razão pela qual esta cidade não se tornou por seu turno um modelo." (p. 10). Lisboa pombalina reflecte uma absorção de ideias iluministas da época, mas uma absorção deficiente, feita por "mestres-de-obras" que não tiveram capacidade para mais. Nem a população a que se destinou a nova cidade exigiria mais: "contentaram-se facilmente com a

"civilização" e depois demonstra como Portugal falhou sistematicamente esse modelo, por vezes com aproximações, mas nunca alcançando a "civilização" propriamente dita, sempre alhures⁵³. No entanto, afasta-se do prefácio de Francastel quando afirma que o urbanismo pombalino é "um fenómeno original, elaborado a partir de planos que não tiveram origens estrangeiras" (porque consequência de um acontecimento original, o terramoto⁵⁴) e que consegue "ilustrar" de maneira notável a conjuntura estética e social europeia da segunda metade do século XVIII, constituindo o mais significativo exemplo de cidade do Iluminismo⁵⁵.

Joana Cunha Leal, analisando a historiografia sobre a baixa pombalina, salientou já as limitações do prefácio de Pierre Francastel, registando a crítica que Eduardo Lourenço lhe viria a fazer e que consiste na demonstração da ineficácia da tentativa de leitura de uma obra como resposta a, ou reflexo de, um modelo ideal, ao qual nunca corresponderá. Por outro lado, é realçada a relevância da análise de José-Augusto França ao entender a reconstrução de Lisboa como fenómeno urbanístico, em que os edifícios devem ser vistos em blocos, quarteirões e não isoladamente. A par da anterior apreciação positiva de Pardal Monteiro de "corajosa simplicidade", fica valorizada a intervenção na baixa lisboeta como uma intervenção baseada numa ideia de renovação da cidade, com estudo cuidado sobre a malha urbana, em que a repetição e uniformização são objectivo, e não fruto de pressa ou pobreza de recursos ou de capacidades técnicas.

A autora conclui que a obra de José-Augusto França não só contribuiu para a classificação patrimonial da Baixa como, por via da sua apresentação internacional, "marcou também o primeiro passo para a renovação da historiografia da arte portuguesa, pelo que a temática da Lisboa pombalina acabaria por estar, inesperada e indissolúvelmente, ligada à maturação

aproximação que lhes forneciam os Maias, os Mardéis, os Eugénios dos Santos; dito de outra maneira, eles tiveram do Iluminismo um conhecimento secundário." (p. 9).

⁵³ Cf. J.-A. França. 1966 (1965). *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Op. cit. p. 300. "Da dupla face cultura-natureza que a estética do Iluminismo apresenta ao investigador, a sociedade portuguesa do tempo de Pombal não conheceu, realmente qualquer aspecto." Idem, p. 299. "Próximo do neo-classicismo, o estilo pombalino fica, porém, fora das suas exigências formais e da sua lógica estrutural. Se a arquitectura pombalina tinha, ela própria, retomado o "bom caminho" de que fala Cochin, ela não o devia, realmente, a relações com o exterior: fizera-o empiricamente." Idem, p. 304.

⁵⁴ Idem. p. 305.

⁵⁵ Idem. p. 307.

disciplinar da história da arte em Portugal."⁵⁶ Na sua tese de doutoramento, Joana Cunha Leal apontará contudo que a regularidade da Baixa Pombalina não é generalizável, estando ausente do estudo de José-Augusto França a zona do Chiado, também pombalina e com mais variantes urbanísticas⁵⁷.

Como aponta Joana Cunha Leal, a Lisboa pombalina fica indelevelmente ligada à maturação da disciplina de história da arte em Portugal⁵⁸. Mas no estudo de José-Augusto França, apesar da nota positiva ao considerá-la fenómeno urbanístico original no contexto do Iluminismo, a Baixa Pombalina não deixa de ser vista como caso raro num quadro cujo diagnóstico geral é sempre negativo: Portugal está, para o historiador, sempre numa situação de atraso e incompreensão dos valores da "civilização". E, portanto, esse quadro negativo, que na verdade remonta à segunda metade do século XIX e já fora caracterizado no trabalho de Alexandre Herculano e no diagnóstico de Antero de Quental na Segunda Conferência do Casino, de 1871, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, está também na raiz da consolidação da disciplina de história da arte neste país.

Eduardo Lourenço fez ainda outra crítica a esta forma de ver as artes portuguesas. A propósito de uma exposição retrospectiva de 50 anos de pintura portuguesa na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1971, nota que o conjunto mostrado "revela e vive de não sei que estrutural ausência", atribuindo "um primado indevido ao que *falta*"⁵⁹. Aponta a necessidade de compreender as condições específicas da periferia e, concordando com França quanto ao "recorrente desfasamento", aponta-lhe antes um caminho para o entender positivamente, isto é, de maneira que "o justifique na sua necessidade e não o

⁵⁶ Joana Cunha Leal. 2004. "Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina" in *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, nº 21, Setembro 2004. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. p. 16.

⁵⁷ Cf. Joana Cunha Leal. 2005. *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa: da cidade pombalina à cidade liberal*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2 volumes, documento policopiado.

⁵⁸ Joana Cunha Leal. 2004. "Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina" in *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, nº 21, Setembro 2004. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. p. 16.

⁵⁹ Eduardo Lourenço. 1996 (1971). "Os Círculos dos Delaunay ou o Estatuto da nossa Pintura" in *O Espelho Imaginário. Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. P. 111 e p. 116. Este texto foi discutido por Joana Cunha Leal no artigo "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o 'decorativismo' na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso". 014. *Arbor: revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 190, nº 766, marzo-abril 2014. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

leia apenas como resultado e sintoma de uma incurável deficiência"⁶⁰. E sobre José-Augusto França também diz:

"Mais do que nenhum outro o seu olhar crítico vive fascinado por esse fenómeno de "décalage" entre a consciência pictural manifesta na nossa produção e uma mais orgânica e plena assunção da Modernidade. Deste modo, a sua própria crítica, pela exigência que a move e pelo critério que se outorga, refaz noutra plano essa "décalage", ao ser ao mesmo tempo o seu espelho e a sua "doublure". [...] É o olhar crítico de J.A. França (e outros análogos) a última metamorfose do célebre olhar "estrangeirado", mais apto a ver *o que nos falta* (segundo um modelo imaginário ou situado algures) do que *aquilo que somos?*"⁶¹

Apesar de Eduardo Lourenço não deixar de elogiar José-Augusto França⁶², esta análise que faz em 1971 é particularmente acutilante. Pois parece ser neste quadro mental que França vê Amadeo passar de uma "autêntica Modernidade" para uma modernidade superficial em que os círculos dos Delaunay são usados sem o orfismo que deviam ter, mas antes contaminados pelo foclure do Minho — e por isso, França os declara no pintor português pejorativamente "decorativos"⁶³. E assim José-Augusto França menospreza a arte popular absorvida e conjugada com os contrastes simultâneos dos Delaunay na pintura de Amadeo, que em suma incorre, para o historiador, no erro de ser minhoto quando augurava tanta francofilia.

⁶⁰ Eduardo Lourenço. Idem. p. 115.

⁶¹ Idem. p. 115-6.

⁶² Eduardo Lourenço fará no entanto uma apreciação positiva desta forma de encarar a arte portuguesa num outro texto mais tardio, vendo José-Augusto França como arauto do contemporâneo. "José Augusto França e a Mitologia Modernista" in Daniel Pires (org.). 1993. *Pacheko, Almada e "Contemporânea"*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura – Bertrand Editora. pp. 93-97.

⁶³ Idem. p. 116. Cf. também Joana Cunha Leal. 2014. "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o 'decorativismo' na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso". Op. cit.

Contexto historiográfico de José-Augusto França

Yve-Alain Bois, no prefácio à edição em inglês de *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX* (Pierre Francastel, 1956; tradução portuguesa de Humberto de Ávila e Adriano de Gusmão com introdução de J.-A. França data de 1963) Lisboa: Livros do Brasil s/d), assinala com violência como a seriedade do estudo é posta em causa pelo "chauvinismo" constante do seu autor, acusando-o de afirmar que tudo foi inventado na Europa (e grande parte em França), abusando do juízo moral, e pautando-se a sua obra por apreciações qualitativas em que se definem precursores e em que se comparam instâncias incomparáveis⁶⁴ — como Cézanne e Eiffel, considerando Francastel o segundo muito atrás do primeiro; ou, para a modernidade, fazendo a análise segundo a bitola do cubismo, visto como movimento charneira que marca o início do modernismo⁶⁵: "Cubism thus becomes the model and category with which Francastel periodizes and judges modern architecture (his rare elaborate descriptions of specific buildings always bring a discussion of cubism to the fore)."⁶⁶ José-Augusto França fará exactamente o mesmo, entendendo a modernidade portuguesa segundo a sua (não) compreensão e absorção do cubismo, com o caso Amadeo de Souza-Cardoso no centro do problema. Embora o pintor seja considerado digno de estudo monográfico por parte de França, dirá, como já foi mencionado atrás, que Amadeo de Souza-Cardoso acabou por ter um conhecimento defeituoso do cubismo e utilizou os discos dos Delaunay de forma decorativa, reduzindo a sua pintura da última fase a uma desilusão por superficialidade de entendimento da arte com que convivia de perto⁶⁷.

Francastel traz, no entanto, um contributo importante na diversificação da análise do objecto pela sua contextualização sociológica, na atenção a

⁶⁴ Yve-Alain Bois. 2000 (1981). "Foreword" prefácio a Pierre Francastel. *Art and Technology in the XIXth and XXth Centuries*. New York: Zone Books. p. 9-10.

⁶⁵ Mas pobremente entendido, segundo Bois, como capaz de dar uma visão sintética num plano pictórico de diferentes aspectos de um objecto, e por isso inválido enquanto categoria para uma periodização e juízo de outras manifestações artísticas.

⁶⁶ Idem. p. 11.

⁶⁷ Tudo isto foi analisado por Joana Cunha Leal, no artigo "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o 'decorativismo' na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso" in 2014. *Arbor: revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 190, nº 766, marzo-abril 2014. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

questões relacionadas com a evolução técnica e seu impacto cultural e artístico — contributo que Yve-Alain Bois tem dificuldade em reconhecer, focado que está em realçar os seus lados negativos. Mas é possível afirmar que a visão de história de Pierre Francastel e a de José-Augusto França assenta numa ideia totalizante⁶⁸ de cultura e civilização. Para França, esta ideia de cultura deveria ser idealmente unânime, reconhecível tanto pelo sujeito com acesso à cultura como pelo que dela esteja arredado pela "dificuldade" em ver arte, ao alcance de privilegiados especialistas. Uma cultura indiscutível, consagrada institucionalmente, consensual.

Localiza-se no historiador de arte francês não só a origem, como já foi dito do conceito de "factos de civilização" — e sem esta noção não é possível uma sociologia da arte, diz França⁶⁹ —, como também uma justificação, baseada numa concepção historiográfica, para a tese do atraso nacional, afirmado logo no início do prefácio de J.A. França ao livro de Francastel *Arte e Técnica* como sendo de "noventa anos"⁷⁰. A sociologia da arte de Francastel recusa taxativamente a noção de arte como simbólica, pois, escreve ele, "Simbólico é substituto, equivalência, alusão, signo convencional, que pode ser arbitrário, de uma coisa", e portanto simbólico significa que a arte se constituiria num "sistema puramente intelectual e imaginário de referência, em relação a uma realidade exterior do homem"⁷¹. À noção de simbólico opõe e propõe a de "figurativo", numa acepção lata que inclui a arte abstracta, e que lhe serve para afirmar que "toda a arte actual é objectiva". Com esta "objectividade", Francastel garante uma concepção de arte civilizadora, interligada com o avanço técnico, que vemos repetida em José-Augusto França: a de que o objecto artístico não é reflexo apenas, tem uma finalidade de agir sobre a sociedade, "não comenta, define; não é apenas sinal, é obra — obra do homem e não da natureza ou da divindade"⁷² e que "a arte é uma construção, um poder de ordenar e de prefigurar. O artista não traduz, inventa [...] no domínio das realidades do imaginário"⁷³. Imaginário esse que é repositório das invenções (artísticas e

⁶⁸ Cf. Yve-Alain Bois. Op. cit. p. 13.

⁶⁹ José-Augusto França, "Prefácio" a Pierre Francastel. s/d (1956) *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil. (tradução de Humberto d'Ávila e Adriano de Gusmão), p. 9.

⁷⁰ Idem, p. 5.

⁷¹ Pierre Francastel. "Introdução", op. cit., p 24-25.

⁷² Idem, p. 25.

⁷³ Idem, p. 17.

técnicas) em que assenta o progresso humano.

Nesta linha de raciocínio, José-Augusto França apresenta a arte com "uma função social fundamental", cujos valores devem ser transferidos através das gerações por forma a sedimentar experiência e conhecimento. Assim, "o que está em jogo quando se olha um quadro é a experiência do homem"⁷⁴, é ela que é interpelada. E só a experiência, a cultura, a civilização, permite ter os códigos de entendimento da arte. Só pessoas civilizadas pode perceber o que é a arte, os que "conhecem as regras do jogo que comandam o sistema"⁷⁵. Para o historiador português, a falta de experiência, a ausência, segundo ele, da transmissão de conhecimentos entre gerações, tornara Portugal definitivamente atrasado para conseguir entender, e por conseguinte, fazer, arte moderna, arte do seu tempo. Ou seja, Portugal não tivera arte que pudesse fazer progredir toda a sociedade, civilizando-a. Soprava, porém, a esperança de colmatar o atraso civilizacional com os abstraccionismos que França vinha promovendo.

Portanto, a concepção de arte enquanto factor de civilização atribui responsabilidade à própria arte pelo seu atraso, ao invés de encontrar as causas para tal somente em factores externos.

Paulo Varela Gomes considera como importante e inovador em Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), e razão para o considerar um historiador da arte e não um mero cronista, o facto da sua periodização ser baseada num modelo histórico em que a explicação do desenvolvimento e da ordem dos factos artísticos é procurada fora do campo meramente artístico, e não no estabelecimento de ciclos artísticos fechados sobre si balizados por idades de ouro e decadência⁷⁶. Se Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), escreve Paulo Varela Gomes, "procura na arte um objecto de história", Cyrillo Volkmar Machado, dentro das limitações da sua época, teria adoptado um método de "determinar combinações, relações que esclareçam o modo de interacção das formas artísticas no tecido histórico" condição para, não *procurar*, mas *produzir*

⁷⁴ José-Augusto França. "Prefácio", op. cit., p. 11.

⁷⁵ Idem, p. 12.

⁷⁶ Paulo Varela Gomes refere como em Cyrillo Volkmar Machado há a preocupação de "apontar para os factos da história universal como explicativos das "causas" dos "progressos e decadência" das artes" questão que Paulo Varela Gomes entende como o fundamento de uma verdadeira e primeira periodização na história da arte portuguesa. O seu "catastrofismo" é localizado em factos externos aos artísticos. Cf. Paulo Varela Gomes. 1988. "Cyrillo Volkmar Machado e a História da Arte em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX", *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Caminho. P. 161 e ss.

um objecto de arte na história⁷⁷. A partir do prisma dado pelo estudo de Paulo Varela Gomes, poderemos ver o trabalho de José-Augusto França, sem dúvida com inúmeras diferenças, nesta linha de tradição historiográfica cujo discurso *produz* os objectos de arte num contexto histórico e social.

José-Augusto França, com a sua actividade de historiador e crítico, também reagiria, sem dúvida, às práticas historiográficas que se focavam na identificação e afirmação de uma identidade específica nacional e que desde a segunda metade do século XIX constituíam preocupação cimeira de vários historiadores, ganhando novo ímpeto nacionalista com o Estado Novo e em particular com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933. E também procurava ultrapassar a história da arte entendida como história de sucessão de estilos, entendidos em ciclos evolutivos fechados sobre si.

Seguindo o estudo feito por Nuno Rosmaninho, podemos colocar também José-Augusto França na linha historiográfica problematizante de Raczyński (1788-1874), Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Vergílio Correia (1888-1944) e Adriano de Gusmão (1909-1997), que identificaram a prevalência de modelos externos para a arte portuguesa, e não uma pretensa originalidade da arte nacional, afirmada, por exemplo, nos debates sobre o estilo manuelino ou sobre uma escola portuguesa de pintura, com o tema dos painéis de Nuno Gonçalves a fazer derramar mais tinta (assuntos em que se demoraram Ramalho Ortigão, Reinaldo dos Santos, José de Figueiredo, entre outros)⁷⁸.

⁷⁷ Idem, p. 172.

⁷⁸ Cf. Nuno Rosmaninho. “Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935)” in revista *Vértice*, II série, n.º 61, Julho-Agosto 1994. Ver também Nuno Rosmaninho. “Estratégia e Metodologia na Historiografia Artística Portuguesa (1846-1935)”. Separata da revista da Universidade de Aveiro-Letras, n.º 14, 1997.

1.2 NARRATIVAS E FRAGMENTOS

Atraso vs. especificidade nacional

Embora desde cedo J.-A. França tenha sido contestado por várias vozes, essa contestação vai muitas vezes no sentido de procurar a especificidade nacional não só para os momentos ou artistas por ele eleitos, mas para outras manifestações artísticas e também para a arte popular — por exemplo, Ernesto de Sousa procurará desde meados dos anos sessenta encontrar uma corrente comum na arte portuguesa desde o românico, que crê especificamente portuguesa e, criticando França, dirá que entre Paris e Moimenta da Beira prefere sem hesitação a segunda⁷⁹.

Noutros casos, a crítica a J.-A. França vai muitas vezes no sentido de inverter a equação e valorizar a especificidade nacional, em contraponto ao diagnóstico de atraso ou provincianismo, mas sem que este diagnóstico chegue a ser abandonado. O discurso historiográfico para a arte contemporânea (e não só) depois de José-Augusto França⁸⁰ insiste na repetição destas duas posições estreitamente relacionadas, a que preconiza um atraso crónico na arte portuguesa e a que defende uma especificidade na arte portuguesa. Por um lado afirma-se que há um atraso na arte portuguesa devido a um isolamento face a um centro dominante e modelar, por outro crê-se que esse isolamento torna a nossa arte especial e com características essenciais, que por vezes até produzem epifenómenos considerados equiparáveis ou mesmo precursores do que se passa fora de Portugal – caso de Amadeo, caso de Henrique Pousão, do *Desterrado* de Soares dos Reis, etc⁸¹. Essa especificidade pode ser vista em

⁷⁹ Ernesto de Sousa será um dos agentes na promoção e divulgação da arte popular portuguesa, defendendo a contaminação das artes ditas eruditas por aquela, e, através do estudo específico da escultura românica e de artistas populares como Franklin ou Rosa Ramalho, prosseguirá um trabalho de identificação de especificidades portuguesas susceptíveis de se cruzarem com propostas internacionais (também algumas delas, de resto, em busca de essencialismos em artes populares), no sentido de encontrar novos caminhos para a arte contemporânea. Cf. Mariana Pinto dos Santos. 2007. *Vanguarda & Outras Loas. Percorso Teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

⁸⁰ Veja-se por exemplo a recente publicação organizada por Dalila Rodrigues: 2009. *A Arte Portuguesa — da pré-história ao século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu editores. Esta obra, sendo de divulgação, com mais de vinte volumes atribuídos a autores diferentes, vendidos individualmente com um jornal todas as semanas, tem abordagens historiográficas muito diversas.

⁸¹ Cf. Maria Helena Barreiros e José Luís Porfirio. *Da Expressão Romântica à Estética Naturalista*,. Vol. 15 de Dalila Rodrigues (org.). 2009. *A Arte Portuguesa — da pré-história ao século XX*. Vila Nova de Gaia: Fubu

sentido positivo ou negativo (quando interpretada como uma incapacidade de assimilação dos modelos externos), mas raramente é definida ou caracterizada para lá de expressões vagas que reiteram a mitologia nacional assente em imagens de melancolia, saudade, poesia, contemplação, como se a especificidade justificasse o atraso. Prevalece, segundo esta historiografia, a "produção alimentícia"⁸². Subjacente a estas posturas permanece um modelo operativo de história enquanto evolução linear, apesar de actualmente sujeito a problematização sobretudo em introduções.

Isto nota-se na organização das histórias da arte que tentam abranger largos períodos cronológicos e apresentar visões globais: têm introduções aos temas que são visões gerais sobre os períodos e artistas a tratar em cada um, seguidas de enumeração dos artistas e breve caracterização da sua obra e uma conclusão que aponta na direcção dos estudos que faltam fazer para que se faça história "a sério". E faltam sempre mais estudos, mais levantamentos.

Paulo Varela Gomes criticou a escrita de histórias da arte gerais, incluindo aquela que constitui a própria colecção onde participa com essas mesmas linhas, organizada por Dalila Rodrigues:

"O que caracteriza estas histórias gerais da arte em Portugal, incluindo a quarta, aquela que o leitor está ler, é que se trata de obras sem remissão sistemática para outra bibliografia. Este facto retira-lhes parte da pertinência enquanto material de investigação. São boas obras de consulta, úteis para estudantes de vários graus de ensino e pessoas interessadas, mas não permitem aferir do real progresso do conhecimento, ou seja, não se constituem em debate de factos, teorias e interpretações."⁸³

editores. "No panorama relativamente pobre da escultura portuguesa, *O Desterrado* é muito mais que o retrato simbólico de um destino individual, já que se tornou numa das mais fortes imagens do nosso Romantismo, apesar da evidente influência clássica que o marca, bem como um desfasamento cronológico, afinal bem comum no nosso País." p. 45. Henrique Pousão é referido como o "meteoro Pousão", tal como Amadeo é o "meteoro Amadeo".

⁸² Idem.

⁸³ Paulo Varela Gomes. *Expressões do Neo-Clássico*. Vol. 14. Op. cit., p. 17-8.

Paulo Varela Gomes problematiza os conceitos usados para o período que trata e utiliza a Rua da Junqueira como estudo de caso para avaliar a pertinência classificatória do período, com a constatação de que o objecto escapa sistematicamente ao que se pode identificar como neoclássico. Faz assim uma abordagem que ultrapassa finalmente o que diagnostica na historiografia para o período:

"[...] quarenta anos depois de 1966 [data de *A Arte em Portugal no século XIX*], evoluímos muito pouco em matéria do conhecimento e da problematização dos temas que interessam a este livro, aqueles aos quais J.-A. França dedicou o primeiro volume da sua *A Arte em Portugal no Século XIX*. Tudo o que foi escrito desde então não é muito mais do que a substituição de algumas peças do puzzle que J.-A. França desenhou e a criação de uma ou outra peça nova."⁸⁴

Nesse sentido, as histórias da arte gerais são excelentes fontes para analisar as concepções de história que enformam os discursos historiográficos. Abordar-se-á em seguida o tratamento dado ao tema Modernismo na recente história de arte geral organizada por Dalila Rodrigues.

Duas visões do modernismo depois de José-Augusto França

Veja-se os dois volumes consagrados ao modernismo na história da arte organizada por Dalila Rodrigues, escritos por João Pinharanda e Bernardo Pinto de Almeida. Aí também se fazem críticas à história da arte de José-Augusto França para o período tratado, mas já sem que nenhuma abordagem alternativa significativa seja proposta e persistindo em vários aspectos do modelo de França.

A organização do volume a cargo de João Pinharanda, *Modernismo I*,

⁸⁴ Paulo Varela Gomes. Idem. p. 18-9.

consiste em introduções aos temas que são visões gerais sobre os períodos e artistas a tratar em cada um, seguidas de enumeração dos artistas e breve caracterização da sua obra. Os temas que definem os capítulos são tratados como paradigmas caracterizadores ("Modernismo Involuntário", "Ruptura Voluntária", "Modernismo Equilibrado", por exemplo). O autor considera que o modelo interpretativo de José-Augusto França não teve alternativa consistente⁸⁵ e é portanto ainda a ele que sente necessidade de se reportar. Não deixa de apresentar crítica a França: diz João Pinharanda que ele "não articula as influências dos paradigmas paralelos, como o alemão, o russo ou o inglês, e claudicará perante a emergência do paradigma americano como dominante"⁸⁶. A crítica parece assim ir no sentido de afirmar que faltou a França uma actualização no modelo a ter em conta: segundo o autor, José-Augusto França devia ter saltado de Paris para Nova Iorque.

Pinharanda confirma o diagnóstico de atraso da arte portuguesa⁸⁷, mas atenua-o com a afirmação da necessidade de definir a especificidade cultural do sistema artístico nacional, ressaltando a sua relação com outras realidades artísticas⁸⁸. E assim, segundo João Pinharanda, pode identificar-se um conjunto de nomes "capazes de dar um sentido específico à realidade nacional": Rafael e Columbano Bordalo Pinheiro, José Malhoa — segundo o autor, "todos servem, no acerto inspirado de José-Augusto França, para enunciar sucessivas modalidades de se ser português"⁸⁹. Já outra especificidade é encontrada em António Carneiro ou Aurélia de Souza: neles é identificada uma "sensibilidade autónoma" que se prolonga em Amadeo de Souza-Cardoso⁹⁰. Em Amadeo, o

⁸⁵ Segundo o autor, conseguiram-se sínteses historiográficas boas para períodos anteriores, séc. XVI e XVIII, na pintura, arquitectura e urbanística, mas não para o século XX, "onde o panorama é muito dispersivo e/ou parcelar" João Pinharanda. *O Modernismo I*. Vol. 18. Op. cit., p. 8.

⁸⁶ Idem. p. 74.

⁸⁷ Por exemplo, sobre António Soares, Jorge Barradas, Emmerico Nunes, Francis Smith, Milly Possoz, Olavo d'Eça Leal, Stuart Carvalhais, Tom, Estrela Faria, Paulo Ferreira, Ofélia Marques, Fred Kradoffler: "Uma vez chegados aos anos de 1930, vemos alguns destes autores, que noutras sociedades estariam destinados, exactamente, a tarefas decorativas para iniciativas de alta-sociedade (restaurantes, hotéis, casinos, salões de navios, moradias unifamiliares, etc.) ou a uma democratização das suas obras, através da reprodutibilidade das imagens da publicidade gráfica comercial, assumirem e manterem um estatuto imerecido de muito maior importância." Idem. p. 61-2.

⁸⁸ Cf. Idem. p. 26.

⁸⁹ Cf. Idem. p. 19. Dirá contudo que este trio representará "o que de mais conservador persiste do Oitocentismo ao longo do novo século".

⁹⁰ "Cultivando sensibilidades mais subtis e revelando outras vias de expressão, revelam, afinal, um filão de criação novecentista que merece ser tomado como sensibilidade autónoma. É um veio de sensibilidade capaz de articular o sentimentalismo romântico com o sentimento mais sério de uma melancolia elaborada sobre a coeva idealização filosófica da Saudade, capaz de propor-se salvar a Pátria e os indivíduos pela via do símbolo ou pela loucura; capaz de encarar a realidade como um

que França viu como uma deficiente compreensão da modernidade e do cubismo, é tido por Pinharanda como uma especificidade nacional, de tal forma exacerbada que passa a ter "contemporaneidade e universalidade absolutas"⁹¹. Já Emmerico Nunes "modernizou o modo português de olhar o mundo"⁹² no ofício publicitário.

Persiste ainda nesta obra recente escrita por João Pinharanda um conceito recorrente na historiografia da arte feita em Portugal, desde José-Augusto França, e continuado em Rui Mário Gonçalves⁹³, cuja definição não chega a ser dada: o de "lirismo", usado neste autor pejorativamente⁹⁴. Ver-se-á porém que o uso dado por José-Augusto França a esse termo fora bem diferente do que lhe dariam as gerações subsequentes.

A tentativa, que se encontra neste volume dedicado ao *Modernismo* em Portugal, de identificar tendências gerais, filiada na história da longa duração, tem o risco de uma ilusão de coerência e de padronização do que o autor entende por arte específica portuguesa, uma narrativa construída que acaba por

corpo ou uma alma dissecáveis. Há neles um modo de entender o que é da Natureza e o que é do Povo sem desejar reproduzi-los naturalisticamente, de assumir o aristocrático sem o reduzir a uma fórmula socialmente vazia, de se aproximar do espiritual como energia criativa, abstracta e interior, e não como melodrama religioso. É essa colecção de raras qualidades que parece ter convergido, num momento único, em dois personagens próximos no lugar e no tempo: o jovem cosmopolita, pintor, cavaleiro e caçador, Amadeo de Souza-Cardoso, e o mais velho, misantropo e profético pensador, Teixeira de Pascoaes, mas que, como já vimos para o período que nos importa, se alonga em cambiantes diversos até Fernando Lanhas, por exemplo." Idem. p. 23-4.

⁹¹ "É pela excelência dos seus resultados que o exemplo de Amadeo serve para desmentir a inevitabilidade de enimesmamento cultural no uso de referências nacionais ou mesmo regionalistas e ruralistas (o cavaquinho, a vaca [?], os insectos, a fruta...), já que ele potencia, cruzando ainda referências mais urbanas ou eruditas (mecanismos e letrismos, por exemplo), através desses elementos, toda a capacidade de inovação da modernidade, alcançando uma contemporaneidade e uma universalidade absolutas." Idem. p. 40.

⁹² Idem. p. 49.

⁹³ Cf. por exemplo, Rui Mário Gonçalves. 1998. *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Palácio Foz (catálogo, Junho a Setembro de 1998).

⁹⁴ Por exemplo, os Delaunay têm um "lirismo órfico" e "Ofélia Marques faz "líricos retratos de meninas"; "Fernando Lanhas é "capaz de superar dulcificados lirismos"; depois dos anos 50, "o Neo-Realismo aceita valores de Abstracção não geométrica e de lirismos decorativos" e "o Surrealismo resolve-se na Abstracção não geométrica [...] [num] enfraquecimento lírico e decorativo sem futuro ou num entendimento produtivo do papel da luz e da cor, da dinâmica da composição e das equivalências entre figura e fundo" Cf. *O Modernismo I*. Vol. 18. Op. cit. p. 26, p. 63, p. 128 e p. 134.) Esse conceito é usado também por outros autores noutros contextos cronológicos, por exemplo, Vítor Serrão, no volume que assina na colecção dirigida por Dalila Rodrigues: "O retrato português do ciclo proto-barroco é interiorizado, **lírico**, tem contenção de valores, aspira a um nostálgico misticismo. Daí que pareça útil retomar a categoria operativa de *retrato humanístico* com que José-Augusto França argutamente o baptizou, em oposição ao espectáculo aparatoso do retratismo espanhol (Bartolomé, González, Pantoja, van der Hamen, Velázquez) e sem perder de vista toda uma tradição vernacular, **característica do sentir português**, que vinha desde Nuno Gonçalves (França, *O Retrato na Arte Portuguesa*, 1981)" [destaques meu], Vítor Serrão, *A Pintura Maneirista e Proto-barroca*, vol. 11. Op. cit., p. 84.

persistir no modelo de José-Augusto França, mesmo que discordando do seu juízo valorativo. Essa discordância não ocorre senão pontualmente, pois João Pinharanda subscreve, como foi dito atrás, a tese do atraso⁹⁵, actualizando-a com o recurso a José Gil e o seu diagnóstico de "não-inscrição" da cultura portuguesa⁹⁶ — diagnóstico que Silvina Rodrigues Lopes desmontou num texto de 2007 com o título "Resistir às Máquinas Identitárias", onde analisa incongruências de conceitos e linguagem, e a total arbitrariedade na determinação de características específicas portuguesas.⁹⁷

No volume *O Modernismo I* da colecção dirigida por Dalila Rodrigues a especificidade portuguesa, quer sendo encarada como positiva, quer vista negativamente, é adoptada como categoria estética, sem contudo ser explicitado que factores a determinam ou o que a caracteriza. Ou seja, mesmo usando o termo "lirismo" em sentido negativo, ele é naturalmente entendido como uma especificidade portuguesa.

Também o volume *O Modernismo II*, da responsabilidade de Bernardo Pinto de Almeida, ensaia uma crítica a José-Augusto França, afirmando "o quanto a crítica portuguesa tantas vezes tardou em se renovar no plano dos conceitos, continuando longamente a importar uma imagem da arte colocada apenas sobre as imagens da arte difundidas por este ou aquele centro internacional. Sintoma de raiz de uma cultura que, provincianamente, jamais se

⁹⁵ "José-Augusto França sempre se referiu a uma falha de comunicação entre cada geração de artistas. Mas, de todos os comentadores das realidades portuguesas que têm constatado o fenómeno como transversal aos diferentes níveis da realidade nacional, foi José Gil quem, recentemente (2005), o designou de modo mais certo, falando da "não inscrição" como traço comum da história cultural e política de Portugal: qualquer coisa, boa ou má, se apaga na memória colectiva e individual e na capacidade de gerar efeitos futuros.", apesar das persistências do naturalismo e da genealogia não consciente traçada entre a "sensibilidade" do "simbolismo" de Carneiro, "a expressividade" de Amadeo, "a abstracção" de Lanhas e "o onirismo" de Cesariny." Cf. *O Modernismo I*. Vol. 18. Op. cit. p. 46.

"[estes caminhos paralelos]estão inconscientes dos verdadeiros desafios da modernidade internacional ou deles mal informados, retraídos voluntariamente por estratégia de sobrevivência ou por incapacidade de assumir riscos, ou ainda por um, também inconsciente, conservadorismo. [...] De tantos compromissos e inconsistências resulta uma realidade artística, pouco clara do ponto de vista do Moderno e da Vanguarda. Mas mantendo-se, de facto, estável, também ela deve ser vista como realidade sociológica: uma estrutura de tempo longa, sem rasgos nem rupturas, formando-se ao longo dos anos de 1910 e 1920 sobre uma outra estrutura de tempo longo, a do arrastado Oitocentismo." *O Modernismo I*. Vol. 18. Op. cit. p. 46-7.

⁹⁶ José Gil. 2004. *Portugal, medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água.

⁹⁷ Cf. Silvina Rodrigues Lopes. 2007. "Resistir às Máquinas Identitárias" in *Intervalo 3 — o Valor* (ed. Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, Mariana Pinto dos Santos), Diatribe/Vendaval. p. 86. Ver também da mesma autora "Portugal sem destino" in José Neves (coord.). 2010. *Como se Faz um Povo*. Lisboa: tinta-da-china. p.227 e ss.

quis pensar senão como reflexo, em que quanto mais semelhante com esta ou aquela voga internacional, mais poderia ganhar em possibilidades de internacionalização. O que se revelou comprovadamente como a mais falsa das receitas e a mais contributiva para uma posição de subserviência, dados os resultados evidentes.”⁹⁸

No entanto, Bernardo Pinto de Almeida persiste numa narrativa que procura protagonistas e que os avalia pela proximidade ou distância com modelos externos: Costa Pinheiro é “precursor, mesmo em termos europeus”, Joaquim Bravo faz “notáveis esculturas que, intuitivamente, o aproximaram das experimentações artísticas internacionais suas contemporâneas”⁹⁹. Recorre ainda, por vezes, a uma linguagem alusiva e ornamentada pouco esclarecedora, em que questões identitárias e adjectivos como “lírico” persistem¹⁰⁰. Já no seu trabalho mais antigo, *Pintura Portuguesa do Século XX*, essa mesma palavra servia para caracterizar por exemplo, o Segundo Salão dos Humoristas (de 1913), ou a pintura de Eduardo Batarda depois dos anos oitenta¹⁰¹. Nesse mesmo livro, o diagnóstico negativo é marcado pela referência à nacionalidade portuguesa, recorrendo por exemplo ao advérbio “portuguesmente”¹⁰².

O lirismo ou o “ser-se português” são usados como conceitos caracterizadores, descritivos, classificadores, sem que cheguem a ser definidos e acabando por surgir em abundância no discurso de forma diáfana e aplicados com imprecisão.

Outro termo que se encontra nestes dois livros sobre modernismo, utilizado sempre com sentido pejorativo, é “decorativo”, usado para caracterizar obras ou artistas específicos ou fases do seu trabalho¹⁰³, no que se vê

⁹⁸ Bernardo Pinto de Almeida. *O Modernismo II*. Vol. 20. Op. cit. p. 115.

⁹⁹ Idem. p. 52 e 63, respectivamente.

¹⁰⁰ Por exemplo sobre Pedro Cabrita Reis: “realizou uma bela série em pintura [para a exposição Arquipélago, SNBA, 1985]: zonas negras e douradas, matéricas, zonas destruídas no suporte, abrindo a um sentido de lirismo mediterrânico de signo romântico tocado pelo excesso da exaltação formal de índole barroca.” Idem. p. 96. Ou o “arrefecimento da percepção” que vê na pintura de José Loureiro. Idem, p. 121.

¹⁰¹ Cf. Bernardo Pinto de Almeida, *Pintura Portuguesa do Século XX*, Lello & Irmãos Editores, Porto, 1993 ; O Segundo Salão de Humoristas apresentaria obras “de teor mais lírico que humorístico” (p. 14); sobre Eduardo Batarda falará de “figuração abstracta de interessante valor lírico e segura presença plástica [...]” (p. 157-8).

¹⁰² A propósito de Amadeo de Sousa Cardoso, afirma que “não lhe convinham, nem ao orgulho nem ao programa próprio, as exposições que portuguesmente tentavam, através de tímidas propostas, situar (ou traduzir) uma linguagem modernizante que se ia atropelando em sucessivos mal-entendidos e equívocos” (p. 36). Outro diagnóstico negativo ocorre, por exemplo, a propósito de Emmerico Nunes, em cuja pintura o autor detecta ausência de “índices de inquietação estética” (p. 60).

¹⁰³ Por exemplo: “Entre o naturalismo expressivo, pedido pela directiva política, e uma estilização formal

continuidade com José-Augusto França, que também recorrera ao termo sempre para juízos negativos¹⁰⁴, relegando para um lugar inferior de uma hierarquia das artes rígida as manifestações de *art déco* de alguns artistas em ilustrações ou capas de revista¹⁰⁵. Consultando outro texto de João Pinharanda, de 2010, fica mais claro que o “decorativismo” para este autor se relaciona com toda a arte que considera próxima do regime ditatorial do Estado Novo, desvalorizando-a através dessa classificação¹⁰⁶, e ficando portanto conotadas negativamente uma série de propostas relegadas para um lugar de valor menor, pouco moderno, ou apenas superficialmente moderno.

Lirismos

José-Augusto França classificara a pintura desenvolvida na esteira da de Maria Helena Vieira da Silva como “abstraccionismo lírico”¹⁰⁷. Este termo fora cunhado pelo crítico Jean José Marchand e pelo pintor Georges Mathieu para a exposição na Galeria do Luxemburgo em Paris em 1947, que acabou no entanto por ficar com um título diverso: *L’Imaginaire*¹⁰⁸. “Abstraction lyrique” designava uma corrente de pintura informal, que tal como o *tachisme* visava distinguir-se da pintura abstracta geométrica, dizendo respeito a uma abstracção mais livre, expressiva e, em algumas práticas, gestual. Tratava-se de reivindicar para o caso francês uma corrente análoga ou mesmo precursora do então cada vez mais divulgado “expressionismo abstracto” norte-americano, promovido pelo crítico Clement Greenberg e de que Jackson Pollock foi o mais conhecido protagonista. Na adopção do termo “abstraccionismo lírico”, haveria

que parece inevitável, tendo em vista a comunicabilidade da mensagem, a pintura neo-realista pende para soluções de forte decorativismo: por composição ritmada e estáveis harmonias cromáticas e por definição da figuração como idealização do povo [...].” Cf. *O Modernismo I*. Vol. 18. Op. cit., p. 108.

¹⁰⁴ Como o “decorativismo” com que diagnostica pinturas mais tardias de Amadeo de Souza-Cardoso. Cf. Joana Cunha Leal em “Sintomas de ‘regionalismo crítico’: sobre o ‘decorativismo’ na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso”, op. cit., p. 9.

¹⁰⁵ Este assunto foi tratado por Ana Rita Salgueiro. 2012. “*A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*”. *José-Augusto França e a perspectiva Sociológica*. Lisboa, FCSH-UNL. Documento policopiado. p. 75 e ss.

¹⁰⁶ Cf. João Pinharanda. “Vamos ver o povo...” in José Neves (coord.). 2010. *Como se faz um Povo*. Lisboa: tinta-da-china. p. 385 e ss.

¹⁰⁷ Cf. J.-A. França. 1991 (1974). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, p. 412 e ss. Fernando Azevedo, Fernando Lemos, Marcelino Vespeira ou Menez são artistas que França coloca nessa linhagem.

¹⁰⁸ Dora Vallier. 1980. *A Arte Abstracta* (tradução de João Marques Lima). Lisboa: edições 70. p. 279.

porventura alguma intenção de contrariar a cada vez mais afirmativa arte norte-americana, e uma tentativa de recuperar o lugar de epicentro artístico para Paris depois da Segunda Guerra Mundial, deliberadamente tomado pelos Estados Unidos da América¹⁰⁹, quer através de estratégias promocionais¹¹⁰, pela acção da crítica ou dos próprios artistas. Michel Ragon falará do sucesso da “abstracção lírica” ou “abstracção quente”, que se dividiria em sub-grupos: gestuais, informais, os que davam primazia à matéria, ou o “paisagismo abstracto” em que insere Vieira da Silva¹¹¹.

José-Augusto França manteve indefectível fidelidade à escola de Paris, e para ele o abstraccionismo, verdadeiro culminar da arte moderna, tinha, em Vieira da Silva, um expoente nacional fundador de uma corrente artística que poderia entrar no discurso historiográfico internacional. Mas a origem portuguesa da pintora não chegava a ser factor valorizado: Vieira da Silva fora para Paris em 1928 e obtivera a nacionalidade francesa pelo casamento com Arpad Szènes; por outro lado, o Estado Novo português recusara-lhe o pedido de nacionalidade portuguesa em 1940; e, depois de passar os anos da Segunda Guerra Mundial no Brasil, a pintora radicou-se definitivamente em Paris a partir de 1947. Por isso, Vieira da Silva era, para todos os efeitos, pintora francesa, e soubera aproveitar a memória da infância passada em Portugal sem ser afectada pelo pior do país¹¹².

¹⁰⁹ Cf. Serge Guilbaut. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

¹¹⁰ Incluindo acções governamentais secretas que usaram o expressionismo abstracto como estratégia de afirmação na Europa durante a Guerra Fria. Cf. Frances Stonor Saunders, “Modern Art was CIA “weapon””. *The Independent*. United Kingdom, 22 October 1995.

¹¹¹ Michel Ragon, “França 1940-1970” in Michel Seuphor, Michel Ragon. 1973. *L'Art abstrait, 1939-1970*. vol. 3. Paris: Maeght éditeur, p. 29. Michel Ragon reivindica ainda que a arte abstracta esteve sempre presente em Paris, mesmo que tenha ficado minorizada pelos grandes mestres Picasso, Braque, Bonnard, Matisse, Chagall, etc, e depois pela “ditadura surrealista” mas que depois de 1945 se torna preponderante na capital francesa. Cf. *idem*, p. 30.

¹¹² Para França, Maria Helena Vieira da Silva tratava-se finalmente de uma “exportação” (*idem*, p. 532): “Vieira da Silva levou para um mundo sem fronteiras não exactamente valores mas a memória de valores portugueses, um subtil material com que oniricamente as culturas podem comunicar na sua verdade essencial. As perspectivas infinitas e cruéis que ela inventou, como imagem oferecida ao mundo, tiveram no jogo múltiplo de reflexos dos azulejos portugueses uma raiz, senão uma verificação necessária; [...]” in *idem*, p. 532. Cf. também “Presença e actualidade de Vieira da Silva” in *Colóquio Artes* n.º 12. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fevereiro 1961, pp. 30-33. E ainda “Vieira da Silva e a cultura portuguesa” in *Colóquio Artes* n.º 58. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Abril 1970, pp. 6-17, onde França afirma o caso de Vieira da Silva como um de sucesso por comparação ao de Amadeo, que ficara preso em Portugal com a Primeira Guerra Mundial. Segundo o historiador da arte, a pintora entretanto naturalizada francesa levava o bastante da memória portuguesa (os azulejos da Lisboa oitocentista, que França considera determinantes na sua pintura), sem que os “académicos”,

A sistemática desvalorização de Portugal face a Paris levada a cabo por José-Augusto França tem razões políticas, e deve ser entendida enquanto reivindicação da abertura e da liberdade ausentes da política interna portuguesa. Porém, a eleição de Paris como único pólo de cosmopolitismo e modernidade bem como o entendimento da arte moderna enquanto caminho para a abstracção, fundamentalmente assente na pintura, levou à cegueira face a propostas artísticas fora do cânone evolutivo eleito como o único modelo possível, vendo-as antes como manifestações de atraso cultural. O seu empenho político e cultural não deixou, no entanto, de se manifestar num trabalho de activismo crítico, curatorial e historiográfico com vista a promover os artistas que correspondiam ao modelo artístico que considerava central e melhor. Ou seja, depois do surrealismo, França promovia os “abstraccionistas líricos” portugueses que estavam marcados pela escola de Paris.

O “lirismo” de José-Augusto França era, pois, um conceito vindo da cena artística parisiense, que por sua vez procurava afirmar-se no contexto artístico internacional no momento em que os Estados Unidos da América procuravam uma posição hegemónica em todas as áreas.

A adopção do termo “lírico” aplica a uma arte visual um conceito que diz respeito a uma forma poética de que Portugal teve notáveis exemplos. Por um lado, é um termo que imperou na poesia romântica do século XIX, tendo sido fortemente criticado e esforçadamente abandonado por vários poetas do século XX que tentaram instaurar uma poesia moderna¹¹³, por outro na pintura, o termo é adoptado com uma função modernizante. No contexto em que José-Augusto França o aplica, poder-se-ia entender o uso do termo “lírico” como uma tentativa de concentrar nessa pintura “abstracta” a resolução nostálgica dos desfasamentos e atrasos do passado da arte portuguesa que o historiador da arte fora diagnosticando. Uma resolução para ele inequivocamente bem sucedida, pois vinha, não de dentro do país, mas da capital francesa. O “abstraccionismo lírico” aliviará esse peso do passado ao mostrar-se, para França, plenamente a par do seu tempo, plenamente de Paris.

“tristes” e “ridículos” anos 20 a afectassem, referindo Paris como o lugar mais adequado para um percurso artístico moderno e de sucesso.

¹¹³ Por exemplo, Ezra Pound. Cf. José Lino Grünwald, “[introdução:] Ezra Pound: uma dialéctica das formas” e “Biografia” in Ezra Pound, *Os Cantos*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2005.

Mas a designação “abstraccionismo lírico”, por se associar à poesia, pode ainda ser entendida em função de uma eventual componente pedagógica de explicação do abstracto — se se aceita que a poesia pode ser expressiva tendo porém uma linguagem abstracta (as letras, as palavras), então a associação da pintura não figurativa à expressão poética poderia ajudar a que a abstracção fosse compreendida e aceite, numa altura em que a reacção neo-realista, pró-figurativa, era feroz. No catálogo da exposição de arte abstracta que organiza na sua Galeria de Março em 1953, distinguia o abstraccionismo que vinha do surrealismo: um “movimento para o imaginário” que “fala poesia”¹¹⁴. A poesia era posta, por França, em relação com a abstracção e a abstracção era vista, por seu turno, como o resultado de uma “evolução” do surrealismo, como se constata no catálogo da Galeria de Março de 1953, movimento que sempre esteve ligado à escrita e à mistura entre escrita e imagem. A forte componente poética do surrealismo justificava e defendia a “evolução” para uma pintura tão abstracta quanto a poesia.

Já o modo como esse conceito foi usado por gerações seguintes de historiadores da arte portugueses altera-se, misturando quer a referência à “abstracção lírica” defendida por França, quer uma alusão geral à forma poética “lírica”. A referência a “lirismo” nas artes visuais portuguesas feita nos volumes da história da arte dirigida por Dalila Rodrigues de que atrás dei exemplo (mas também noutros trabalhos historiográficos) surge sem qualquer explicação, como se o termo fosse um dado adquirido. A sua repetição a propósito de momentos e propostas artísticas díspares (tanto de arte abstracta como figurativa, tanto de pintura como de outros suportes) não parece trazer clarificação sobre esses momentos e propostas, antes juntando-os numa amálgama difusa que associa identidade artística nacional e poesia¹¹⁵, longe do contexto e das razões iniciais de José-Augusto França quando falara em “abstraccionismo lírico”.

Esses usos parecem, em última análise, ser resquícios subconscientemente sedimentados no discurso sobre o país do estereótipo de

¹¹⁴ Citado in J.-A. França. 1991 (1974). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora, p. 413.

¹¹⁵ Por exemplo, no final do livro sobre modernismo que assina, João Pinharanda interroga: “De que modo os diferentes tipos de relações estabelecidas entre as artes plásticas e as sensibilidades que a literatura portuguesa melhor exprime, como sejam os valores do lirismo, continuam a determinar as capacidades de renovação individual e geracional ou a conduzir à renovação do gosto?”, *O Modernismo I*. Vol. 18. Op. cit. p. 135.

"Portugal como país de poetas", consolidado por António Ferro no seu esforço de construção de uma imagem identitária do país à custa da mistura de tradição e arte moderna. Essa construção, como demonstrou Vera Marques Alves, procurava afirmar a originalidade nacional à custa da naturalização — isto é, da fabricação de um lugar comum — da ideia de que Portugal seria um país "lírico", "bucólico", onde todos respirariam poesia, até os camponeses e populares, e por isso o lirismo seria marca distintiva, simultaneamente antiga e actual, do temperamento português¹¹⁶. O lugar-comum prevalece e está naturalizado nas narrativas sobre cultura em Portugal, desde a historiografia à propaganda turística.

Duas exposições

Atente-se agora a dois exemplos de exposições, mais ou menos discretas, uma que confirma as perspectivas historiográficas na esteira de José-Augusto França e outra que parece enveredar por outra hipótese de abordagem historiográfica. Ambas ocorreram no contexto de comemorações públicas, ocasiões pertinentes para verificar as concepções de história que regem os discursos.

Um primeiro aconteceu no âmbito da Expo 98. Tanto a experiência de 1940, a Exposição do Mundo Português sob a égide de António Ferro, como a carga simbólica da data, aniversário redondo da chamada "descoberta da Índia" por Vasco da Gama, alertavam para o perigo da confirmação, ainda que sob vestes menos óbvias, da persistência de modelos essencialistas e nacionalistas na escrita historiográfica. No âmbito da Expo 98, no campo artístico, montou-se no Palácio Foz uma exposição com o título *O que há de português na arte moderna portuguesa*, organizada por Rui Mário Gonçalves.

O catálogo abre, não com artes plásticas, mas com cinco poemas de Fernando Pessoa – o que faz notar a prevalência do lugar-comum mencionado

¹¹⁶ Cf. Vera Marques Alves, "'Ser diferente na nossa época é a única forma de ser livre': lirismo e imortalidade da nação", in op. cit., p. 257 e ss. António Ferro usa a expressão "Portugal é um país de poetas" numa entrevista a Frédéric Lefèvre de 1934 para a publicação *Nouvelles Littéraires*, citada por Vera Marques Alves, op. cit. p. 255.

antes, de que Portugal é sobretudo país de poetas, lugar-comum cuja persistência pode também ser vista como mais um fenómeno de reacção à ideia de atraso na arte através da afirmação de uma característica tida como específica portuguesa. Depois, tem uma escolha de obras de pintura e desenho e uma escultura/objecto organizada em três temas ("referências culturais", "lisboa", "abstraccionismos"). Os textos que acompanham as obras enveredam por dois caminhos.

Num primeiro, tentam identificar o que é genuinamente português (procuram o que há de português na arte moderna portuguesa). Contudo fica por definir o que se entende por "genuinamente português" para além de conceitos vagos não aprofundados. Pelas obras escolhidas na exposição, poder-se-á inferir que é genuinamente portuguesa a arte que incorpora elementos da tradição popular, que retrata Lisboa, que fala da epopeia marítima e a que comenta o regime de Salazar. Como características portuguesas são identificados o "lirismo" e a "subtileza"; como temas portugueses referem-se a "viagem" e o "mal-estar político"; e quanto às apropriações de elementos do vernacular e do popular na arte portuguesa, diz-se que são feitas com "a mais elevada responsabilidade civilizacional"; o surrealismo tem momento genuinamente português na pintura de António Dacosta.

Segundo, detectam na arte portuguesa vários momentos precursores em relação ao figurino moderno ainda sobretudo parisiense, mas já com concessões à América (ou seja, procuram o que há de moderno na arte portuguesa). Afirma-se que Amadeo foi um dos primeiros a fazer pintura abstracta "de raiz cubista e de raiz expressionista", a utilização de tinta escorrida por Cesariny em 1947 foi também precursora, Fernando Lanhas foi o primeiro a voltar à abstracção (1942), quando na Europa isso só acontece no pós-guerra; que Joaquim Rodrigo antecipa os graffitismos americanos dos anos 80. Outra tentativa de colocar os portugueses na frente das vanguardas é classificar as obras de acordo com o formulário pré-estabelecido, futurismo (Amadeo), cubismo (Almada), dadaísmo (Cesariny).

Na conclusão pode ler-se:

"Em qualquer circunstância o português não se satisfaz em ser apenas português, como pensava

Fernando Pessoa.

O português moderno pode paradoxalmente ultrapassar, com a sua criatividade, a sua precária situação na Europa e no mundo. [...]

Se se consegue mostrar nesta exposição que a arte moderna portuguesa se caracteriza por ser subtil e lírica – daí a sua difícil divulgação mundial —, consegue-se demonstrar, simultaneamente, que ela é sincera, genuína e honesta, entrecruzando-se nela propostas oriundas de todas as partes do mundo.

À noção de nacionalismo fechado deve opor-se a de nacionalismo aberto. E se, hoje, a Europa se forma como um corpo unido e vivo, talvez passe a aceitar outra versão do pensamento de Fernando Pessoa: “o rosto com que [a Europa] fita é Portugal”.¹¹⁷

Chegava-se então ao momento celebrativo da Expo 98 reafirmando a necessidade de um “nacionalismo aberto” em que o poeta Fernando Pessoa é chamado para colocar Portugal como o rosto da Europa, o lugar de onde a Europa pode olhar o mundo inteiro. Reavivava-se assim toda a mitologia dos descobrimentos e a ideia de uma arte genuína, honesta, subtil e lírica — parece que faltava apenas dizer “pobre mas honrada” —, que reúne em si arte de todo o mundo (graças aos descobrimentos), numa formulação muito próxima das ideias de António Ferro sobre arte portuguesa em 1940. Sem dúvida que as intenções de tal afirmação em 1998 seriam estimular a afirmação da arte portuguesa na Europa, num contexto democrático de União Europeia. Mas também prevalecia o desígnio de construir uma imagem aprazível de Portugal sobretudo para consumo externo, mas também interno.

Um segundo exemplo, mais recente, encontra-se na exposição *Povo*¹¹⁸. Também em contexto comemorativo, desta vez pelo primeiro centenário da República, nesta exposição colocavam-se em diálogo arte erudita e vernacular de vários

¹¹⁷ Rui Mário Gonçalves. 1998. *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Palácio Foz (catálogo, Junho a Setembro de 1998). p. 42.

¹¹⁸ *Povo | People*. Museu da Electricidade, Lisboa, 19 de Junho a 19 de Setembro de 2010.

momentos do século XX, com acervos documentais, objectos de consumo, imagens dos arquivos da televisão e dos arquivos da cinemateca, numa variedade de registos que, ao serem colocados em relação, potenciavam leituras diferentes e múltiplas — abriam para problematizar o conceito de povo português, nas suas várias utilizações, manipulações, apropriações, críticas.

A par da exposição foram publicados dois livros, um de textos traduzidos outro de textos de autores portugueses de várias áreas das ciências sociais que abordam o conceito de "povo" no âmbito das suas disciplinas¹¹⁹. O prefácio a este livro, assinado por José Neves, pode talvez também servir de prefácio à exposição, na medida em que assume a impureza da história, a volatibilidade do objecto histórico perante o olhar necessariamente anacrónico do historiador, que não pode senão abordá-lo tendo em conta as possibilidades múltiplas de conhecimento e desconhecimento que ele abre¹²⁰. Nesse sentido, a exposição reflectia esta concepção de história.

No entanto, não só alguns textos compilados no livro em questão se afastam deste tipo de problematização¹²¹, que obriga a interrogar conceitos e a estratégias de aproximação do objecto histórico que o coloquem em teias relacionais, mas também alguns dos principais agentes da exposição teriam alguma dificuldade em classificá-la enquanto abordagem histórica. Falou-se, no seminário organizado em paralelo¹²², de exposição não-histórica ou de exposição-instalação (por exemplo, numa das salas de exposição, os écrans de televisão empilhados e a montagem de imagens e som que neles se mostrava foi entendida como próxima de uma instalação artística).

Exposição não-histórica pressupõe que uma exposição histórica teria um encadeamento cronológico arrumado, fácil de seguir — portanto, é a antiga identificação entre história e cronologia que se mantém ao preferir-se essa denominação, que parece também poder ilibar uma possível falha de rigor

¹¹⁹ José Neves e Bruno Peixe Dias (coord.). 2010. *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Lisboa: tinta-da-china; José Neves (coord.) 2010. *Como se Faz um Povo*. Lisboa: tinta-da-china.

¹²⁰ Cf. José Neves. 2010. "Introdução" in *Como se Faz um Povo*. Lisboa: tinta-da-china.

¹²¹ Incluindo o do próprio comissário da mostra, João Pinharanda, "Vamos ver o Povo" in Op. cit., que persiste no modelo de escrita anteriormente citado e onde se faz sobretudo uma listagem de obras e artistas que "representaram o povo", com surpreendente pouca correspondência em relação à abertura de ligações e rompimento de lugares-comuns que autorizava a exposição que o mesmo autor organizou.

¹²² *Como se faz um POVO*, 8 de Setembro de 2010, Museu da Electricidade, Lisboa. Participaram, entre outros, José Neves, José Manuel dos Santos, João Pinharanda, Diana Andringa, António Guerreiro, Nuno Nabais, Manuela Cruzeiro, Toni Negri.

historiográfico identificado com a exaustividade da pesquisa e recolha documental.

Exposição-instalação pressupõe que a contaminação entre as linguagens díspares dos vários objectos mostrados, possibilitada pela abordagem da exposição através de uma estratégia de montagem, remete para o território nebuloso da instalação artística, em vez de ser entendido como o instrumento de conhecimento histórico que é.

Georges Didi-Huberman, que tem abordado com frequência o conceito de anacronismo na história da arte, fala nesta possibilidade de "mostrar através da montagem". Considerando "a montagem é o método moderno por excelência"¹²³ ou seja, não é novidade, é um método explorado desde o crescimento de uma cultura de esfera pública, desde que foi necessário veicular informação rapidamente para um grande número de pessoas recorrendo-se a montagem gráfica, mais tarde também fotográfica. O constrangimento de espaço numa folha de jornal obriga à justaposição de informação, ilustração, tipos de letra que funcionem como mecanismos de distinção hierárquica ou temática da informação. Isto gera novas formas de ler, de ver, e uma exploração virtualmente infinita da possibilidade de associação entre imagens, textos, conteúdos, radicalmente diferentes ou não. E o exemplo ainda mais óbvio que marca a modernidade: o cinema e todas as teorizações que suscitou sobre o acto de montagem de imagens. Cubistas, dadaístas, futuristas, surrealistas, construtivistas, suprematistas, em todas as vanguardas e neo-vanguardas é possível encontrar um pensamento por montagem.

E também no pensamento da história podemos identificar um conjunto de autores que repensaram o tempo e a história em função de alterações que a modernidade infligiu na forma de olhar o mundo, cuja autoridade por vezes é invocada.

A concepção de história por trás da exposição *Povo* é radicalmente diferente da que produziu a exposição de 1998. Poder-se-á dizer que toda a exposição implica escolha, selecção, montagem; é sempre um território ficcionado, um terreno de representação. Mas essa ficção é-nos apresentada

¹²³ Cf. Georges Didi-Huberman. 2008. *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire 1*. Paris: Éditions de Minuit. p. 86.

habitualmente como realidade coerente e unitária. Nesta última, houve a liberdade de associação entre objectos de contextos de produção diferentes — a mistura entre *high* e *low*, erudito e popular, arte e antropologia, etc. — e a deliberada (pelo menos aparentemente deliberada) exposição da montagem, a montagem mostrada enquanto tal, com as costuras de fora.

Balanço

José-Augusto França conjugando o papel de crítico e de historiador procurava a formação do gosto com base em modelos de civilização que implicavam vivências sociais para lá do campo exclusivo da pintura, isto é, passavam pela identificação e enumeração de elementos do contexto social da produção artística, e identificava como centro do bom gosto e modelo de civilização por excelência a cidade de Paris. Esse modelo visava também a afirmação de um discurso com pretensões científicas, neutras, rigorosas em luta pela modernização artística e por uma ideia de cultura cosmopolita em reacção ao fechamento do país e em reacção a práticas historiográficas anteriores. No modelo metodológico de França persistem a preocupação inventariante e biográfica, mesmo que o foco do trabalho de compilação se desloque para os factos socioculturais em torno dos artistas e das suas obras, o “contexto”. Não se pode deixar de ver a tentativa de construir um lugar de crítico/historiador formador de consciência artística contrária à formação do gosto que fazia parte do programa político do Estado Novo por intermédio de António Ferro, assente em valores identitários nacionalistas.

José-Augusto França procurava também afirmar que os movimentos de que foi protagonista — surrealismo e abstraccionismo — seriam a via da modernização e o seu trabalho de historiador consolida a justificação da defesa desses momentos como os mais modernos, no sentido de serem os mais capazes de civilizar.

A história da arte feita por José-Augusto França constitui um património de conhecimento precioso, que não pode porém deixar de ser visto em função da época em que foi escrito e da concepção de história que o condicionou, bem como os objectivos culturais, artísticos e políticos que a

enformaram, a uma distância que é hoje possível ter. A relevância do discurso de José-Augusto França é a razão que o pode tornar hoje, ele próprio, objecto da história da arte.

Em historiografia da arte do século XX mais recente, como os exemplos aqui dados, sobrevivem terminologias, cronologias, levantamentos feitos por José-Augusto França, não se chegando a aplicar a sua metodologia, mas aproveitando-a por via da utilização do seu trabalho como fonte. Persistem questões identitárias, e a descrição ou a classificação valorativa são feitas à custa do uso de termos aplicados de forma pouco precisa. Nos exemplos dados, mantêm-se, pois, as premissas historiográficas que remontam ao século XIX, embora a tendência, para os estudos do século XX, seja a de considerar pejorativo o “modo de ser português”, que no entanto fica sempre por caracterizar. Sobre essa matéria, caberia talvez antes perguntar, depois de tantos autores terem contribuído para a desconstrução das ordens dos discursos de cada época, como pode alguma vez ter existido na arte europeia alguma originalidade nacional se desde há séculos é feita de deslocções e migrações e absorções e misturas várias entre centros e periferias e em ambos os sentidos. Ou, para épocas menos recuadas, se as questões de identidade nacional eram preocupação dos artistas quando fizeram as suas obras, o que entenderiam por “arte portuguesa” ou “ser português”, o que levou os autores, artistas ou historiadores a preocuparem-se a determinado momento com uma originalidade artística nacional, que diferentes razões enformam essa preocupação. Caberia uma recusa das “máquinas identitárias” (que, se grassaram no século XX, também geraram pensamento que lhes resistiu) e das ideias feitas essencialistas que se repetem inquestionadas autor após autor, lembrando, com Silvina Rodrigues Lopes, que “o que sustenta a repetição de ideias feitas é a elisão da política”¹²⁴. Caberia finalmente acautelar o discurso que constantemente avaliza atrasos e progressos artísticos, quando há um extenso pensamento desenvolvido ao longo do século XX que desmonta a ideia de tempo histórico linear¹²⁵ e várias propostas artísticas que contribuíram para questionar a elitização da arte e do artista¹²⁶.

¹²⁴ Silvina Rodrigues Lopes. 2010. “Portugal sem destino”, op. cit. p. 236.

¹²⁵ Veja-se a esse respeito *Peter Osborne. 1995. The Politics of Time. London, New York: Verso.* Ou os vários trabalhos de Georges Didi-Huberman.

¹²⁶ Com o exemplo óbvio de Marcel Duchamp, mas também trabalhos como o de Kurt Schwitters e mais tarde grupos como o Fluxus ou propostas conceptuais, entre vários outros.

A tese do atraso ou adiantamento revela a persistência de modelos historiográficos que não são verdadeiramente problematizados; mesmo que por vezes se façam introduções que criticam os paradigmas vigentes, eles acabam por sair reforçados pela prática da escrita historiográfica, em que persiste a identificação de movimentos, o encadeamento cronológico de artistas, a identificação de pontos altos de desenvolvimento evolutivo, a caracterização descritiva sumária, mecanizada, de aspectos formais das obras ou "estilos", a par de esquemas biográficos que frequentemente são usados para explicar e justificar a obra.

A desatenção à história dos conceitos, a citação sem consequência e a dificuldade em pensar a potência da legibilidade do objecto – que é antes visto como susceptível de classificação finita, fechada, por operação de uma leitura que é entendida como tendo carácter universal – contribuem para a dificuldade em fazer outra história.

Um último exemplo: o levantamento feito noutra exposição, *Suroeste*¹²⁷, sobre ligações e contaminações artísticas entre Portugal e Espanha, permite verificar que quando passamos à dimensão prática, ao fazer artístico, vemos que a rede de afinidades e polarizações entre obras e pessoas, tempos e espaços, desenha uma trama que escapa às classificações históricas, que contesta a cada momento a longa duração e a síntese. E que perturba leituras identitárias. Há uma disrupção do discurso histórico organizado sempre que somos reenviados para o objecto. E talvez por isso, por essa ameaça de desintegração do discurso historiográfico, é que ele muitas vezes perde de vista o objecto em nome da construção de uma coerência interna.

Coloca-se aqui a hipótese de que a aproximação possível ao objecto é aquela que prevê a multiplicidade de aproximações outras, é a que põe a nu as costuras das associações que qualquer tentativa de interpretação ou descrição tem de fazer. É aquela que, reportando para a epígrafe no início desta parte, prevê a viagem pelos bosques e a percepção da ineficácia de regras instauradas.

¹²⁷ Antonio Sáez Delgado, Luis Manuel Gaspar, Juan Manuel Bonet, Sara Afonso Ferreira, Antonio Franco Domínguez (comissários). 2010. *Suroeste — Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Um autor que pode servir de auxílio para pensar o que pode ser a escrita da história da arte, não tem sido pouco citado. Walter Benjamin é uma referência com a qual se esbarra em inúmeros textos sobre modernidade e arte contemporânea. Uma das fontes mais influentes, que propagou a sua utilização nas universidades e no espaço crítico foi a de autores da escola nova iorquina. Os fundadores e discípulos da revista *October* (MIT Press, fundada em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michelson) tiveram um papel fundamental na mudança do discurso da história da arte contemporânea mais recente, obrigando a repensar uma série de propostas artísticas (quase sempre ocidentais) desde o início do século XX à luz de novas concepções de história e do objecto da história da arte, marcadas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo francês. Mas também marcadas por Walter Benjamin. É essa utilização do autor alemão pelos autores norte-americanos da escola de Nova Iorque que se discutirá em seguida, por ter sido a mais difundida na história da arte mais recente. Depois, far-se-á uma outra leitura de Walter Benjamin, que procura abrir mais o leque de possibilidades dadas pela sua concepção de história, também ela, como qualquer discurso, produzida num contexto histórico específico, mas com muitos aspectos válidos para além dele.

PARTE 2. LEITURA AO PÉ DA LETRA DE ALGUNS AUTORES DA
OCTOBER: WALTER BENJAMIN NA ÉPOCA DA SUA
POSSIBILIDADE DE REPRODUÇÃO TÉCNICA

If you are a historian you have to have the dignity of a historian. You don't have to prove that you are better than the artist.

Louise Bourgeois, Interview with Donald Kuspit, 1988

Walter Benjamin tinha na sua biblioteca uma colecção de livros infantis. Escreveu alguns textos sobre brinquedos e o seu trabalho radiofónico entre 1927 e 1932 incluiu palestras para um público infantil¹²⁸. Estes textos não são tão citados quanto outros, onde surgem os conceitos abundantemente referidos em ciências humanas e utilizados em particular pela história de arte, pela crítica e pelos *visual* e *cultural studies* nos últimos trinta anos, conceitos que, apropriados e instrumentalizados em função de uma argumentação reflexiva sobre aspectos da arte contemporânea, ganharam uma vida própria, para lá do contexto em que o seu autor os criou. São eles os conceitos de *aura*, *traço*, *choque*, *alegoria*, *inconsciente óptico*, *obsolescência*, *experiência*, *constelação*, *redenção*, entre outros, ou

¹²⁸ Cf. Walter Benjamin. 2004 (1931). “Desempacotando a minha biblioteca. Uma palestra sobre o colecionador” in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. Cf. também: Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (ed.). 2004. *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 2, part 2, 1931-1934. The Belknap Press of Harvard University Press; e Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith. 2004. “Chronology 1927-1934”. In *idem*. Vol. 2, part 1, 1927-1930; e ainda Susan Sontag, “Introduction”. In Walter Benjamin. 2000 [1979]. *One-Way Street*. London, New York: Verso. p. 17 e ss.

em relação com outros, ora empolados ora secundarizados, ora convocados ora ignorados, consoante as necessidades operativas de quem recorre às palavras benjaminianas. Estes conceitos tornaram-se mesmo imagem de marca de um certo pensamento da modernidade e da contemporaneidade, servindo a uma geração de historiadores e críticos da arte, sobretudo norte-americanos — mas entrando através deles no jargão da academia e da crítica um pouco por todo o lado —, de instrumentos para a definição de modelos alternativos a visões tornadas canónicas da modernidade e para a reacção e crítica a um pós-modernismo associado a uma recusa do pensamento teórico e a uma recusa do pensamento político. Pretendiam contrapor a um pós-modernismo de reacção um pós-modernismo de resistência¹²⁹.

São, em suma, conceitos susceptíveis de escrutínio arqueológico, que não pode, por definição, ser senão fragmentário, sem qualquer pretensão de exaustividade. Pelo contrário, a análise que se segue é um pequeno estrato da utilização de Benjamin na história e crítica da arte — porém, um estrato específico, pois é um dos mais influentes na historiografia da arte mais recente.

No final dos anos setenta e início dos anos oitenta do século XX, Walter Benjamin revelou-se uma fonte profícua para os autores pós-greenberguianos que se foram afirmando em torno da revista *October* fundada por Rosalind Krauss e Annette Michelson em 1976. A teoria do modernismo de Clement Greenberg dominou a cena crítica e artística norte americana do pós-guerra, quando, a par da afirmação enquanto potência económica, política e militar num contexto de Guerra Fria, se tornou também importante a imposição dos Estados Unidos enquanto novo centro cultural e artístico¹³⁰. Essa teoria inseria-se numa linha que cruzava quer uma raiz marxista na sua reacção ao consumo e

¹²⁹ Hal Foster contrapõe o pós-modernismo de resistência que defende ao pós-modernismo reaccionário — este último reactivo ao elitismo que vê quer no modernismo purista, quer na vanguarda contestatária, encontrando na imersão na sociedade de consumo e na cultura de massas o seu patamar de conforto, dispensatório de pensamento crítico. Cf. Hal Foster. 1983. "Postmodernism: a Preface". In *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. "A postmodernism of resistance, then, arises as a counter-practice not only to the official culture of modernism but also to the "false normativity" of a reactionary postmodernism. In opposition (but not *only* in opposition), a resistant postmodernism is concerned with a critical deconstruction of tradition, not an instrumental pastiche of pop- or pseudo-historical forms, with a critique of origins, not a return to them. In short, it seeks to question rather than exploit cultural codes, to explore rather than conceal social and political affiliations." idem, p. xii.

¹³⁰ Cf. Serge Guibaut. 1992 [1983]. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago and London: Chicago University Press.

ao capitalismo, quer uma herança romântica em que se alicerçaram as teorias de autonomia da arte vigentes no século XX. A crítica do medium com o próprio medium de receita kantiana, a auto-referencialidade absoluta da arte, levou à exclusão de inúmeras práticas artísticas a ponto de o modernismo de Greenberg, que pressupunha uma evolução contínua para a arte, separada numa esfera transcendente e universal, se focar quase em exclusivo na pintura¹³¹. Ao tornar-se a imagem da arte moderna do pós-guerra, a abstracção americana, expressionista, gestual ou monocroma, tornou-se também a face artística do capitalismo americano: paradoxalmente a essência da pintura, a *flatness* ou bidimensionalidade, que salvaguardaria a arte do consumo de massas, facilitou bastante o consumo de elite. Foi assim contributo para o afunilamento da concepção de arte, vista como prática de excepção, de compreensão e deleite circunscritos a privilegiados, mediados pelos indispensáveis críticos e galeristas, juízes do seu valor de pureza. E seus promotores junto do mercado, afixando a sua modernidade.

Não escusando uma certa imagem de irreverência que o *low* podia trazer, a crítica e a história da arte, cujo discurso mais visível consistiu numa narrativa evolutiva centrada no ocidente e justificativa do modelo modernista de arte enquanto actividade autónoma auto-referencial, veicularam uma ideia de arte que a circunscreveu ao *high*¹³².

Os autores pós-greenberguianos como Rosalind Krauss, num contexto político internacional que incluía a guerra do Vietname, a descolonização, e turbulências políticas dicotomizadas entre comunismo e capitalismo,

¹³¹ Cf. entre outros ensaios de Clement Greenberg: 1961. [1939] "Avant-garde and kitsch" e "American-Type' Painting". In *Art and Culture*. Boston: Beacon Press. E também 1986[1940] "Towards a Newer Laocoon". In *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944* (ed. John O'Brien). Vol. 1. Chicago and London: University of Chicago Press; 1995 [1960] "Modernist Painting". In *The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vegeance, 1957-1969* (ed. John O'Brien). Vol. 4. Chicago and London: University of Chicago Press.

Para uma análise do contexto marxista de Greenberg ver T.J. Clark. 1983. "More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves" in *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers* (ed. Buchloh, Benjamin H.D.; Guilbaut, Serge; Solkin, David). Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

¹³² T.J. Clark, analisando a raiz marxista da teoria do modernismo de Greenberg, vê-a como tendo delegado à arte o lugar da aristocracia, numa altura em que a burguesia, tornando-se sociedade de massas, abastardiza a cultura em cultura de massas, onde o Kitsch impera: "And how will art keep aristocracy alive? By keeping *itself* alive, as the remaining vessel of the aristocratic account of experience and its modes; by preserving its own means, its media; by proclaiming those means and media *as* its values, as meanings in themselves." T.J. Clark, op. cit., p. 178.

reequacionaram a arte do século XX com um enquadramento teórico e metodológico por um lado marcado pelos filósofos estruturalistas e pós-estruturalistas franceses, por outro estritamente condicionado pela reacção ao modernismo sentenciador de Greenberg. Uma reacção que começa por se manifestar na defesa do minimalismo.

O minimalismo pode ser entendido como um ultimar da teoria de Greenberg que ao mesmo tempo a liquidava, ao levar a pureza do medium ao suporte em si, o objecto específico¹³³ que é a tela — e daí passando para volumes geométricos produzidos industrialmente e apresentados em séries repetitivas que uma teoria essencialista não podia senão rejeitar. A reacção que parte da defesa do minimalismo contra a teoria greenberguiana que o rejeitava, vai também reler por novos prismas teóricos vários momentos da arte do século XX, quer os ignorados por essa teoria, quer os que a sustentaram.

A partir dos anos oitenta, estas novas abordagens tomarão também a face, relativamente unitária apesar da multiplicidade de vozes nela presentes, de uma resistência cultural ao pós-modernismo populista, acrítico, anti-político e anti-cultura, instaurado na era Reagan. É nessa altura que surge a proposta de Hal Foster do termo *anti-aesthetic*¹³⁴ que, tendo como certa a impossibilidade do projecto da modernidade, tenta afirmar-se enquanto pós-modernismo. A necessidade de introduzir o novo termo *anti-aesthetic* vem da vontade de criar um pós-modernismo alternativo ao que tomara o *kitsch* e o pastiche como sinónimos de anti-elitismo, um que ao suplantarmos o moderno o pudesse salvar¹³⁵. Mas já na altura a questão era apresentada como aporia:

¹³³ Donald Judd rejeitou tanto o termo escultura como o de minimalismo e preferiu a denominação "objectos específicos", título do ensaio seminal que escreveu em 1965. Cf. Donald Judd. [1965] "Specific Objects". In *Art In Theory 1900-1990* (ed. Charles Harrison e Paul Wood). Oxford, UK and Massachusets, USA: Blackwell Publishers. Sobre os objectos específicos de Donald Judd veja-se a análise de Georges-Didi-Huberman: "[...] compreende-se que a resposta de Donald Judd apontasse para a necessidade de fabricar um *objecto espacial*, um objecto em três dimensões produtor da sua própria espacialidade "específica". Um objecto, pois, susceptível de ultrapassar quer o iconografismo da escultura tradicional, quer o ilusionismo inveterado da própria pintura modernista. [...] um objecto que não se apresentasse (nem representasse) a não ser através da sua própria volumetria — um paralelepípedo, por exemplo — um objecto que não inventasse nem tempo nem espaço para além de si mesmo." Georges Didi-Huberman. 2011 [1992]. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora (trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo). p. 32.

¹³⁴ Avançada na colectânea de textos *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (1983), que reunia os autores Jean Baudrillard, Douglas Crimp, Kenneth Frampton, Jürgen Habermas, Fredric Jameson, Rosalind Krauss, Craig Owens, Edward Said e Gregory L. Ulmer.

¹³⁵ Cf. nota 90.

"But how can we exceed the modern? How can we break with a program that makes a value of crisis (modernism), or progress beyond the era of Progress (modernity), or transgress the ideology of the transgressive (avant-gardism)?"¹³⁶

A expressão "anti-estético" visava a afirmação de um território interdisciplinar de prática de *interferência* (expressão de Gramsci retomada por Edward Said¹³⁷) e a ligação a movimentos disruptores das ordens estabelecidas (feministas, *queer studies*, pós-coloniais), implicando a desconstrução crítica da hierarquia, da autonomia, da ordem da representação. Opunha-se assim à ideia de um domínio estético puro, não contaminado por outra história que não a sua, ou pela política e outras mediações, diagnosticando a falência da "estética" entendida enquanto pilar das doutrinas da arte pela arte, e a caducidade das suas categorias transcendentais (belo, sublime, pitoresco). Por via da crítica continuada dos valores de originalidade, unicidade, autoria, estilo, implicados nessas categorias e sobre os quais assentava a transacção capitalista de obras de arte, atentará sobretudo na arte fruto de reprodução técnica, fotografia, cinema, vídeo, e em aspectos da prática artística do século XX onde identificaram a perturbação desses mesmos valores.

É neste contexto que Walter Benjamin se torna um instrumento teórico apetecível para os autores norte-americanos, a quem, na sua crítica à autonomia dos campos de investigação e conhecimento, só podemos chamar historiadores de arte à revelia da posição que naquela época tomaram. Tendo embora como ponto de partida a história e, sobretudo, a crítica de arte, ou o híbrido historiador/crítico que Rosalind Krauss remonta ao nascimento da disciplina académica história da arte¹³⁸, reconhecer-se-iam antes como operando no campo

¹³⁶ Hal Foster. 1983. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. p. ix.

¹³⁷ Edward W. Said. 1983. "Opponents, Audiences, Constituencies and Community". In idem.

¹³⁸ Rosalind Krauss mostra como esta condição híbrida advém da coincidência temporal do nascimento da disciplina académica e do modernismo, tendo este último necessariamente determinado os moldes em que a primeira se estruturou. "Art history, as an academic discipline, shares its historical moment with the birth and development of modernist art. The perceptions out of which art history grew — perceptions that immediately widened the field of inquiry — depended in turn on the radicalizing experience of that art." Rosalind Krauss. 1985 [1982] "Reading Jackson Pollock, Abstractly". In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Op. cit. p. 221.

transdisciplinar que Fredric Jameson chamou simplesmente de "teoria", entendendo-o como um substituto pós-moderno da filosofia¹³⁹.

Tratava-se de tomar uma posição metodológica contra o historicismo — a história evolutiva contínua, previsível e familiar, estanque nos diferentes domínios (nomeadamente no estético), justificadora do modernismo e da ideologia do novo¹⁴⁰ —, sem no entanto abdicarem da história. Mas a história que reivindicaram foi antes a da arqueologia pós-estruturalista, que lhes possibilitava a desconstrução das categorias e conceitos que sustentavam o historicismo, expurgando-os da sua pretensão de universalidade ao devolvê-los ao contexto histórico que criara as condições da sua necessidade.

Alguns dos textos mais marcantes dessa desconstrução foram reunidos no conhecido volume *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* onde a autora, Rosalind Krauss, opera uma revisão das propostas artísticas da modernidade e as reconfigura numa perspectiva que dá conta da tensão dialéctica entre original e cópia, abstracção e figuração, único e repetição, um e múltiplo presente na arte do século XX. Pelo caminho critica a historiografia da arte vigente, e o seu esquematismo na busca de causas naturais ou psicológicas para determinada obra ou artista, na procura de significados e explicações segundo linhas de influências, na necessidade de arrumar os artistas em correntes ou estilos que só autorizam leituras unívocas e fecham a possibilidade de encontrar, por os considerarem negativos, fricções ou movimentos contraditórios dentro da própria prática artística. E a criação de

¹³⁹ "A generation ago there was still a technical discourse of professional philosophy—the great systems of Sartre or the phenomenologists, the work of Wittgenstein or analytical or common language philosophy—alongside which one could still distinguish that quite different discourse of the other academic disciplines—of political science, for example, or sociology or literary criticism. Today, increasingly, we have a kind of writing simply called “theory” which is all or none of those things at once. This new kind of discourse, generally associated with France and so-called French theory, is becoming widespread and marks the end of philosophy as such. Is the work of Michel Foucault, for example, to be called philosophy, history, social theory or political science? It's undecidable, as they say nowadays, and I will suggest that such “theoretical discourse” is also to be numbered among the manifestations of postmodernism." Fredric Jameson 1993 [1982]. “Postmodernism and Consumer Society”. In Hal Foster (ed.), op. cit., p.112. Também incluído em Fredric Jameson. 1998. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.

¹⁴⁰ Rosalind Krauss expôs bem a contradição na previsibilidade e familiaridade inerentes à ideologia do novo: "The new is made comfortable by being made familiar, since it is seen as having gradually evolved from the forms of the past. Historicism works on the new and different to diminish newness and mitigate difference. It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution, so that the man who now is can be accepted as being different from the child he once was, by simultaneous being seen [...] as the same. And we are comforted by this perception of sameness, this strategy for reducing anything foreign in either time or space, to what we already know and are." Rosalind Krauss. 1985 [1978]. “Sculpture in the Expanded Field”. In op. cit. p. 277.

mitos está precisamente na ocultação, sem resolução, do paradoxo¹⁴¹.

Walter Benjamin não surge muitas vezes nestes textos, onde abundam referências vindas da semiologia, da psicanálise e da teoria francesa dos anos sessenta e setenta. Mas surge as vezes suficientes para apadrinhar a proposta de Krauss de novos paradigmas para a arte do século XX, os da cópia e da fotografia. Para tal a autora introduz conceitos alternativos aos do domínio estético, por via de uma argumentação que convoca factos históricos em função dos instrumentos teóricos de análise que usa para provar a ineficácia da abordagem modernista, e a da historiografia da arte em geral.

¹⁴¹ Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1978]. "Grids". In op. cit. p. 12. A justificação da obra com a biografia é sintetizada pela autora como "história da arte enquanto história do nome próprio". Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1980]. "In the Name of Picasso". In op. cit. p. 25 e ss.

2.1 ROSALIND KRAUSS, WALTER BENJAMIN E O PARADIGMA DA CÓPIA

Nos textos da autora americana não há ambição de neutralidade, pelo contrário, eles constituem-se assumidamente enquanto escrita paraliterária, na esteira de Jacques Derrida e Roland Barthes, escrita que recusa modelos culturais pré-estabelecidos, que toma partido, que contesta, que se constrói paralela à obra sem a querer dissecar ou traduzir¹⁴². Esta escrita quis-se enquanto prática de dissenso, para usar um termo que muito depois Jacques Rancière introduziu para denominar a possibilidade de fissuras nas ordens sensíveis estabelecidas¹⁴³. Um dissenso apurado em livros posteriores, como *The Optical Unconscious* (1993) e *The Picasso Papers* (1998), onde Krauss vai ainda mais longe nas complexas releituras da história da arte do século XX com um enquadramento teórico que radicaliza a parcialidade ao autorizar-se citações literárias e escrita intimista.

Analisar a arte do século XX à luz do paradigma da cópia implicou a introdução de termos através dos quais a autora produziu um novo entendimento do modernismo praticado e teorizado, tanto do que por ele foi englobado e por via dele produzido, como do que negou e excluiu para que se pudesse constituir enquanto sistema — ou ideologia¹⁴⁴ — auto-suficiente, auto-justificativo e com pretensão de universalidade. E começando já pelo próprio termo *paradigma*, adiante-se que ele aqui não deve ser entendido como sinónimo estrito de “modelo” ou “exemplo geral”, como se deduz da sua utilização, entretanto naturalizada, nos diversos discursos das ciências humanas, onde se tropeça amiúde na palavra. Quando aí se fala de um paradigma de uma época parece querer dizer-se que se encontrou um elemento agregador comum que a uniformiza e arruma numa explicação unívoca confortável. Isso seria manter,

¹⁴² Krauss faz uma defesa acérrima do paraliterário no texto de 1981, “Poststructuralism and the Paraliterary”. In op. cit.

¹⁴³ Cf. Jacques Rancière. 2010 [2000]. *A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora (trad. de Vanessa Brito).

¹⁴⁴ Para usar uma expressão da própria Krauss. Cf. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. p. 12.

embora sob as vestes de actualização de termos, um modelo de análise baseado no estabelecimento de categorias universais, num *zeitgeist* rebaptizado de *paradigma*. Essa utilização deriva, nem sempre conscientemente, da noção de paradigma em Thomas Khun, que, aplicada à ciência, prevê que os fenómenos estudados pela ciência normal, mesmo os anómalos, acabem por se resolver, como um puzzle, de forma compatível com a teoria que conduz a análise científica. Desta forma a anomalia é anulada e normalizada no paradigma, que resiste assim à inovação. Em Khun falta uma dimensão interpretativa, cuja função será detectar os mecanismos de normalização ou exclusão da diferença num paradigma¹⁴⁵.

O valor operativo de *paradigma* aqui em causa é polissémico, não sintético. Deve ser entendido na sua definição linguística: enquanto conjunto de elementos que podem surgir no mesmo contexto sincrónico numa estrutura. Segundo Sausurre, esse é o *campo associativo* da linguagem, onde ocorrem associações entre palavras, numa constelação que se desenha a partir de um termo. Os elementos dessa associação são infinitos e nunca fixos, uma vez que a afinidade encontrada entre eles depende da memória, "do tesouro interior que a língua representa para cada indivíduo"¹⁴⁶. E esses elementos, embora afins, associam-se por oposição uns aos outros, é na diferença, *in absentia*, que existem num "equilíbrio complexo de termos que se condicionam reciprocamente"¹⁴⁷. É Roman Jakobson quem chamará a esse campo associativo *paradigma* e Roland Barthes *sistema* (quando escreve o pedagógico *Elementos de Semiologia*, de que depois se distanciará), clarificando que o sentido de um paradigma ou sistema está na diferença que se retém da relação *ou/ou* entre duas coisas¹⁴⁸. Isto é, um paradigma define-se pela relação de afinidade entre termos que são em si puramente diferenciais uma vez que só existem na relação de diferença face aos outros com que estabelecem uma constelação.

¹⁴⁵ Cf. Thomas Kuhn. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions* citado por Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow. 1983 [1982]. *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. The University of Chicago Press. p. 197 e ss.

¹⁴⁶ Ferdinand de Saussure. 1999 [1916]. *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote (trad. José Victor Adragão). p. 208.

¹⁴⁷ Idem. p. 206 e ss.

¹⁴⁸ Roland Barthes. 1997 [1953, 1964]. *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70 (trad. Maria Margarida Barahona). p. 60 e ss. Roman Jakobson fala de paradigma em "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie". In *Temps Modernes* n.º 188, Janeiro 1962, citado por Roland Barthes, idem, p. 50.

O paradigma pode também encontrar analogia no que Foucault chama *a priori histórico*¹⁴⁹ (e também no conceito de *episteme*¹⁵⁰), que corresponde às condições de realidade numa época para que se produza uma prática discursiva, uma prática que atravessa várias áreas cujos enunciados¹⁵¹ se contaminam, se opõem, se invalidam, se ecoam ou se devoram uns aos outros, desenhando a trama de regras anónimas que é o objecto da arqueologia do saber. Foucault opera assim a transposição da análise racional linguística para o campo da história — e por isso dirá que não é estruturalista¹⁵², pois para ele a análise sincrónica não é a-histórica nem anti-histórica. Pelo contrário, por detectar as condições para poder haver mudanças, por detectar a descontinuidade e a rotura, ela é profundamente histórica:

"Il faut admettre que l'histoire est tout autant le simultané que le sucessif. [...] puisqu'elle intègre le présent et le passé, permet de définir le domaine précis où pourra se repérer une relation causale et permet enfin de passer à la pratique."¹⁵³

Trata-se de, com o método arqueológico, operar conscientemente dentro

¹⁴⁹ Michel Foucault. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard. p. 166 e ss.

¹⁵⁰ Cf. Michel Foucault. 1998 [1966]. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70 (trad. António Ramos Rosa). Mais tarde, no contexto de um maior ênfase na *genealogia* do que na *arqueologia*, com vista a superar a prevalência de um lugar ahistórico e niilista para o arqueólogo que a segunda acabava por exigir e que a primeira previa resolver ao analisar práticas sociais a partir de dentro delas, privilegia o termo *dispositivo* para se reportar à rede de relações tácticas que subjazem às práticas e aos mecanismos do poder. Cf. Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow. 1983 [1982]. *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. The University of Chicago Press. p. 79 e ss; e Giorgio Agamben. 2007 [2006]. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivage Poche (trad. Martin Rueff).

¹⁵¹ Por *enunciado* Foucault entende uma função de existência que pertence aos signos, que cruza um domínio de estruturas e unidades possíveis e as faz aparecer com conteúdos concretos no tempo e no espaço. Cf. Michel Foucault. 1969. op. cit. p. 115. Em suma, o enunciado é a intuição e análise da pertinência ou não dos signos. Ao sistema de enunciados composto por acontecimentos e coisas, Foucault chama *arquivo*. Cf. idem, p. 169.

¹⁵² Cf. Michel Foucault. 2001 [1967]. "Sur les façons d'écrire l'histoire (entretien avec R. Bellour)". In *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard. p. 623. De notar no entanto que Sausurre não elimina o factor histórico, pelo contrário, determina que é a massa falante que torna a língua viável, mas só a transmissão no tempo a torna viva. Dualiza também — poderíamos dizer: dialectiza — a tensão entre tradição e arbitrariedade do signo: "A cada momento, a solidariedade com o passado põe em causa a liberdade de escolha. [Há] um laço entre estes dois factores antinómicos: a convenção arbitrária, em virtude da qual a escolha é livre, e o tempo, graças ao qual a escolha é impossível. É porque o signo é arbitrário que ele só aceita a lei da tradição, e é porque se baseia na tradição que o signo é arbitrário." Ferdinand de Saussure. op. cit. p. 134.

¹⁵³ Michel Foucault. 2001 [1969]. "Linguistique et Sciences Sociales". In *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard. p. 854 e 855.

da rede de contaminações que constituem a episteme contemporânea, da qual não pode senão sair uma "renovação das disciplinas históricas"¹⁵⁴. É o que se passa quando Rosalind Krauss usa o conceito de paradigma e é neste sentido, enquanto campo de afinidades criadas no seio das diferenças, na dispersão, nas antinomias, dentro das práticas e dos discursos, que ele deve ser entendido.

Em 1990, Giorgio Agamben incluiu em *A Comunidade que Vem* um pequeno texto dedicado ao "Exemplo". Embora não faça parte do conjunto de autores que marcaram Rosalind Krauss, vale a pena focarmos um pouco nele. Em grego *exemplo* é *para-deigma*, que significa literalmente "o que se mostra ao lado". É seguindo de perto a etimologia do termo grego, num procedimento habitual em Agamben, que ele avança com a noção de exemplo:

"Nem particular nem universal, o exemplo é um objecto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade. [...] o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível. Esta vida é a vida puramente linguística. [...] Exemplar é aquilo que não é definido por nenhuma propriedade, excepto o ser-dito. [...] O ser-dito — a propriedade que funda todas as possíveis pertenças [...] — é, de facto, também o que pode pô-las radicalmente em questão."¹⁵⁵

Pode então inferir-se daqui que é a nomeação que eleva à qualidade de exemplar o que se nomeia. O exemplo, o paradigma, só existe no discurso que assim o elege, a sua existência exemplar não é condição de um objecto, só ocorre a posteriori, quando ele é dito e passa à condição de potencial pertença. Só o discurso pode estabelecer condição de pertença, e só o discurso põe em questão a pertença. Só o que é dito dita o que é exemplo. É então a palavra que procura organizar, agrupar, criar semelhança, numa arrumação que apenas existe ao

¹⁵⁴ Idem. p. 855.

¹⁵⁵ Giorgio Agamben. 1993 [1990]. *A Comunidade que Vem* (trad. António Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença. p. 16.

nível da linguagem, do discurso produzido pelo acto de conhecimento.

Rosalind Krauss desarruma um paradigma para propor outro, que se afirma no seio de um discurso que se quer substituir ao que vigorava antes. Mas o que vigorava antes na verdade só é paradigma no quadro de um discurso que o nomeia enquanto tal, mesmo que seja para o desactivar. Ou seja, a sua desactivação acaba por ser a sua condição de prevalência no seio do discurso. É o que se procurará mostrar em seguida.

Cruzando *paradigma* com outros conceitos, linguísticos e psicanalíticos, a autora vai expor de que forma elementos contraditórios foram resolvidos para que a teoria do modernismo pudesse vingar. Veja-se alguns desses conceitos.

Grid, simulacrum, shifter, index

A recorrência da *grid* (grelha, retícula, grade, rede¹⁵⁶) na arte moderna é uma das manifestações do paradigma da cópia. Rosalind Krauss identifica na *grid* o emblema da modernidade sobre o qual assentou a definição de um espaço autónomo para a arte no qual eram enunciadas apenas as premissas dessa arte, ou seja a unidade-base da *flatness* de Greenberg e dos valores de originalidade e pureza do medium. Mas Krauss vai antes expor o seu carácter "esquizofrénico" e "reprimido" — e a importação da terminologia médica tem o intuito deliberado de ultrapassar a análise historicista, pois um diagnóstico implica a repetição de um mesmo sintoma, e não uma narrativa evolutiva —, onde na verdade está sempre presente uma dualidade, originalidade / repetição, espiritualidade / materialismo, transparência / opacidade, infinito / limite, universalidade / guetização, oculta pela repressão de um dos termos destes pares.

A *grid* representará o silêncio da arte que se quis incontaminada por nada que lhe fosse exterior e por isso serviu a a narrativa mitificadora da pureza do medium, e é ao mesmo tempo sinal inequívoco do anti-narrativo e do anti-historicismo. Nesse sentido, é também sinal da repetição e da cópia, e nisto

¹⁵⁶ Na inexistência de um termo único em português para *grid*, manterei a palavra em inglês. Seguirei também o inglês para outros conceitos usados por Rosalind Krauss.

contradiz essa mesma narrativa mitificadora¹⁵⁷.

Krauss usa também o conceito pós-moderno *simulacrum*¹⁵⁸ e remonta-o às experiências da colagem de Picasso, em que encontra a rarefacção do plano pictórico — e não o seu enaltecimento, como assim viu o modernismo — pela polissemia dos signos enquanto representações de representações, operando no pressuposto de ausência de referente¹⁵⁹.

No famoso texto “The Originality of the Avant-Garde”, Rosalind Krauss revisita momentos da história da arte moderna, começando por colocar Rodin, com a sua vocação para o múltiplo no reaproveitamento de moldes para diferentes contextos esculturais, a operar a partir de dentro do “ethos of mechanical reproduction”¹⁶⁰. E aponta que a emergência do discurso do original, do novo e do espontâneo em que assentaram as práticas discursivas e artísticas modernistas, formalistas ou essencialistas foi condicionada, reactiva, a uma simultânea disseminação da cópia, impossível de estancar. A solução foi reprimi-la com uma originalidade e um instantâneo fabricados¹⁶¹. A falência da originalidade estaria no paradoxo da recorrência sistemática na história da modernidade de um grau zero, de um fazer *de novo* sem peso ou obrigação da tradição. A repetição da exigência do novo mais não demonstra que a sua impossibilidade efectiva e enfatiza antes o paradigma da “cópia sem original”¹⁶².

Esta noção de cópia sem original provém directamente da tese saussuriana, citada pela autora mais do que uma vez¹⁶³, de que a linguagem é composta apenas de diferenças sem termos positivos¹⁶⁴ isto é, a linguagem é

¹⁵⁷ Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1978]. “Grids” e [1982] “The Originality of the Avant-Garde”. In op. cit. “[...] one of the most modernist things about [the grid] is its capacity to serve as a paradigm or model for the antidevelopmental, the antinarrative, the antihistorical.” p. 22.

¹⁵⁸ Cf. Jean Baudrillard. 1991 [1981]. *Simulacros e Simulação* (trad. Maria João da Costa Pereira). Lisboa: Relógio d'Água.

¹⁵⁹ Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1980]. “In the name of Picasso”. In op. cit.

¹⁶⁰ Rosalind Krauss. “The Originality of the Avant-Garde”. op. cit. p. 153.

¹⁶¹ O instante é ficcionado mesmo em Monet, que ao invés de captar a impressão no imediato in loco, rapidamente, registando a sua fugacidade, recorria antes a um processo moroso com várias fases de pintura, calculadas e feitas simultaneamente em várias telas no seu atelier. “But [...] the discourse of originality in which impressionism participates represses and discredits the complementary discourse of the copy. Both the avant-garde and modernism depend on this repression.” Rosalind Krauss. 1985 [1982]. “The Originality of the Avant-Garde”. In op. cit. p. 168.

¹⁶² Cf. Idem. p. 162 (“the modernist grid is [...] logically multiple: a system of reproductions without an original.”)

¹⁶³ Por exemplo, logo na introdução, op. cit. p. 2-3; ou em “In the name of Picasso”, p. 34-5; ou em “Reading Jackson Pollock, Abstractly”, p. 238.

¹⁶⁴ “[...] na língua não há senão diferenças. Melhor: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os

autónoma face a referentes, funciona só à superfície, sem profundidade, sem significado oculto. É portanto no campo da pura diferença que a linguagem opera por associações, constituindo paradigmas cujo elemento comum, segundo Barthes, remete sempre para um outro lugar¹⁶⁵. Como se a observação de um paradigma só pudesse ocorrer a posteriori, com um olhar externo (à história) que é o do semiólogo ou do arqueólogo — o paradigma para o ser, tem de ser dito, é da ordem do discurso, como se referiu atrás, com Agamben. O que esse olhar detecta é a oposição, a diferença, que rege os campos associativos sedimentados nesse arquivo que Foucault coloca entre a tradição e o esquecimento:

"Le diagnostic ainsi entendu n'établit pas le constat de notre identité par le jeu des distinctions. Il établit que nous sommes différence, que notre raison c'est la différence des discours, notre histoire la différence des temps, notre moi la différence des masques. Que la différence, loin d'être origine oubliée et recouverte, c'est cette dispersion que nous sommes et que nous faisons."¹⁶⁶

Mergulhando uma vez mais na linguística, a autora vai buscar a Roman Jakobson um termo, *shifter* (em português, "indicador"), que se refere ao tipo de signos cujo significado é constantemente substituído, signos cheios de sentidos potenciais porque vazios, sempre num estado de transitabilidade de um significado para outro (palavras como os pronomes demonstrativos e pessoais, *isto, aquilo, eu, tu*). A este conceito associa o de *index*, referindo-se aos traços deixados por referentes ausentes, mas cuja existência, por fugaz que seja, ocorre a determinado ponto. Poderíamos acrescentar que o *index* se inscreve no tempo, mas o *shifter* não¹⁶⁷.

quais se estabeleça; mas na língua não há senão diferenças *sem termos positivos*. Ao nível do significado, como ao do significante, a língua não comporta nem ideias nem sons preexistentes ao sistema linguístico, mas apenas diferenças conceituais ou diferenças fónicas saídas do sistema. O que há de ideia ou matéria fónica num signo importa menos do que aquilo que existe em volta dele, nos outros signos." Ferdinand de Saussure. op. cit. . 202-3. E na página 215: "Na língua, tudo se reduz a diferenças, mas tudo se reduz também a associações."

¹⁶⁵ Cf. Roland Barthes. op. cit. p. 61-2.

¹⁶⁶ Michel Foucault. *L'archéologie du savoir*. op. cit. p. 172-3.

¹⁶⁷ Introduzindo mais instrumentos de análise, Krauss faz corresponder o *shifter* ao Imaginário do estádio

Voltando ao campo da história da arte, o conceito de *index* torna-se particularmente fecundo para a crítica do mito da originalidade, pois a ideia de traços ou vestígios deixados numa superfície por objectos ausentes é o princípio da técnica do múltiplo por excelência, a fotografia: "Technically and semiologically speaking, drawings and paintings are icons, while photographs are indexes."¹⁶⁸ E Krauss vai citar Walter Benjamin, filtrando-o pela perspectiva linguística, para corroborar a tese de que o abalo na autonomia do signo e a arbitrariedade de significado implicados na fotografia exigirão a adição de texto para complementar (ou proliferar) o seu carácter indicial¹⁶⁹. Esta potencialidade do *index* teria sido explorada por Marcel Duchamp no *readymade* e em obras como *Tu m'* (1918) ou *Grand Verre* (1923), precedendo toda a experimentação permitida pela técnica da fotografia que se seguiu ao longo do século, e as práticas contemporâneas dos anos sessenta e setenta que importa à autora salvar.

Krauss vai não só entender a fotografia como *index*, como vai apresentar a arte do século XX através do código do fotográfico, em vez do código do pictórico que sustentava o discurso da história da arte¹⁷⁰. A partir da releitura do surrealismo¹⁷¹, que entende não poder ser feita senão segundo um paradigma da fotografia, aniquilador da hipótese de análises formais de estilo, ou

do espelho de Lacan, quando a criança se reconhece no espelho e se vê como outro, como imagem separada do referente que é ela própria e que só identifica num processo de alienação; por oposição ao Simbólico, que corresponde a quando a criança entra no domínio da linguagem e um contexto histórico pré-existente lhe dá o enquadramento para distinguir o seu eu dos outros, pois a um símbolo corresponde um referente pré-estabelecido. O *index*, apesar de inscrever o *shifter* no tempo, é ainda do domínio do imaginário, pois o referente físico a que se reporta não é determinável. Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1976]. "Notes on the Index: Part 1". In op. cit. p. 197 e ss.

¹⁶⁸ Rosalind Krauss. 1985 [1981]. "The Photographic Condition of Surrealism". In op. cit. p. 110. A mesma frase e vários aspectos deste texto surgirão no catálogo: Rosalind Krauss, Joane Livinstone. 1985. *L'Amour Fou — Photography and Surrealism*. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C. London, New York: Abbeville Press, Publishers.

¹⁶⁹ Rosalind Krauss refere-se ao ponto VI. de "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica", em que Benjamin fala da orientação dada pelas legendas no jornal ilustrado, com "carácter totalmente diferente do título de uma pintura". De registar também que Benjamin sugere já a análise indicial, ao chamar às imagens de Eugène Atget das ruas vazias de Paris fotografias de "indícios". Walter Benjamin. 2006 [1939]. In *A Modernidade* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 218-9. Cf. Rosalind Krauss. "The Photographic Condition of Surrealism" e "Notes on the Index part 1". op. cit. pp. 101 e 205.

¹⁷⁰ Krauss demonstra a falência da história da arte quando, ao fazer da fotografia seu objecto, a integra na lógica historiográfica modernista, aplicando um discurso estético a uma técnica que abala por completo os pressupostos de análise desse discurso (a divisão de géneros, a noção de autoria ou de obra). Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1982]. "Photography's Discursive Spaces". In op.cit.

¹⁷¹ Rosalind Krauss. 1985 [1981]. "The Photographic Condition of Surrealism". In op. cit.

iconográficas de sentido, contestará a história da arte moderna cujo objecto se centrou na pintura e escultura.

Frame, spacing, doubling, mise en abyme

O código do fotográfico permitiria também congregiar numa estrutura de entendimento as heterogeneidades do movimento surrealista que resistiam ao esforço de André Breton de sintetizá-las numa definição de surrealismo.

A propósito do surrealismo, três outros termos fundamentais serão introduzidos: *frame, spacing, doubling*.

Sob a égide desses conceitos a autora coloca lado a lado dois momentos artísticos de contextos radicalmente diferentes, e por isso de comparação absurda se feita sob a perspectiva da historiografia tradicional: um da Bauhaus outro do surrealismo¹⁷². Nesses dois momentos díspares encontra porém um *modus operandi* comum quanto ao enquadramento (*framing*). A autora não está, nesta identificação de semelhanças, a fazer uma análise formal, mas antes a identificar uma determinada relação com o real que é possibilitada pela fotografia e que por isso vai muito para além do par de obras que contrapõe, cuja função é, no fundo, acender o rasilho de uma argumentação que consolida os alicerces de um outro modelo teórico — o seu — para analisar a arte do século XX¹⁷³.

Krauss opõe a opacidade das imagens produzidas por fotomontagem ou pela colagem cubista, que constroem uma representação deliberadamente distinta e diferida do real para o remontar ou desconstruir, à transparência que crê encontrar na técnica da dupla exposição (*doubling*) usada em fotografias surrealistas. Às primeiras associa o conceito derridiano de *espacement*

¹⁷² Trata-se do auto-retrato de Florence Henri (1928) e o *Monumento a Sade* de Man Ray (1933). Idem.

¹⁷³ Este método comparativo é explicado pela autora: "[...] I wish to invoke the comparative method as such, the comparative method as it was introduced by art-historical practice in order to focus on a wholly different object than that of intention." idem. p. 91. Mas também não é a ideia de estilo, no sentido das classificações de Wölfflin obtidas através do método comparativo, que interessa a Krauss, nem nenhuma comparação iconográfica, mas sim identificar "a structural logic that subsumes this particular image and accounts for a wide number of decisions made by photographers of this time, both with regard to subject and to form." idem.

(*spacing*)¹⁷⁴, que destrói a presença simultânea e faz com que através da justaposição de elementos se produza uma interpretação da realidade potencialmente problematizadora, geradora de significados em tensão. O significado em potência está, para Derrida, no espaço entre elementos, é graças a esse espaçamento que a criação de significado é possível.

Na estratégia do *doubling*, a autora não vê a anulação do *spacing*, mas o meio de lhe devolver o instantâneo que a fotomontagem não pode alcançar. Pois na dupla exposição Krauss encontra a possibilidade de fissura, de *spacing*, no instante. E a divisão do momento, que contradiz a sua percepção enquanto unidade indivisa, vai destruir a noção de original. Parece assim mostrar que o instante real original é já representação, nele há já fissura, duplo, cópia:

"[...] in being seen in conjunction with the original, the double destroys the pure singularity of the first. Through duplication, it opens the original to the effect of difference, of deferral, of one-thing-after-another, or within another: of multiples burgeoning within the same."¹⁷⁵

A técnica fotográfica surrealista apresenta assim a natureza já codificada em si, e o enquadramento (*framing*) ou reenquadramento (*cropping*), ao provocar uma rotura na realidade, opera espaçamentos no próprio tecido do real (e não entre representações do real, dele distintas, como na fotomontagem). O enquadramento (*frame*) é em si mesmo já signo ou emblema, "an empty sign it is true, but an integer in the calculus of meaning: a signifier of signification"¹⁷⁶, que se contrapõe ao signo do qual se distingue, o que ficou de fora do excerto cortado. E dessa oposição entre diferenças ambas ganham significação — a fotografia e a realidade por ela reconfigurada, o enquadramento e o que fica

¹⁷⁴ Jacques Derrida. 1967. *De la grammatologie*, citado por Rosalind Krauss. op. cit. p. 106 e ss. "[...] spacing destroys simultaneous presence: for it shows things sequentially, either one after another or external to one another — occupying separate cells. It is spacing that makes it clear [...] that we are not looking at reality, but at the world infested by interpretation or signification, which is to say, reality distended by the gaps or blanks which are the formal preconditions of the sign." Idem. p. 107.

¹⁷⁵ Rosalind Krauss. "The Photographic Condition of Surrealism". Op. cit. p. 109. Krauss recorre ainda à análise de Claude Lévi-Strauss da linguagem na infância, onde realça a importância da repetição fonética "papá", "mamã", "caca", "popó" para a aprendizagem, em que a segunda sílaba ao repetir a primeira confere-lhe significado que por sua vez lhe é reenviado. As sílabas isoladas são "verbal elements in potentia" e "doubling is in this sense the "signifier of signification"." Idem. p. 110 (citando Claude Lévi-Strauss. 1970. *The Raw and the Cooked*).

¹⁷⁶ Idem. p. 115.

fora dele. Nesta activação mútua e perpétua de signos Krauss vê a *mise en abyme*¹⁷⁷ — outro conceito operativo que apropria — também cara ao imaginário surrealista, em que se sucedem *ad infinitum* representações de representações dentro umas das outras, o *frame-within-the-frame*, duplos de duplos em eterna anulação de um carácter original primeiro.

Mise en abyme foi um termo introduzido pelo escritor André Gide (num diário de 1893), para descrever o processo de auto-inclusão de uma obra em si mesma, uma representação dentro da representação, um romance dentro do romance, transpondo para a criação artística e literária uma prática antiga da heráldica (a representação de um brasão dentro de um brasão era um procedimento comum). Mais tarde, Jacques Derrida adopta-o como um dos termos mais eficazes para a descrição da desconstrução¹⁷⁸. E em 1998, quando Krauss publica o livro sobre a colagem cubista, o conceito de *mise en abyme* continua a ser base para a sua argumentação: *The Picasso Papers* ancora-se, na liberdade autorizada pela escrita performativa de Krauss, no romance de 1925 de André Gide *Les faux-monnayeurs*. Uma história que não só lida com a questão do original e da cópia falsificada, como é ela própria construída como romance-dentro-do-romance, *en abyme*, e, mais ainda, pensada a partir de um processo de montagem de recortes, cartas, letras de jornais e outros materiais do género.

A fotografia foi o medium, para Rosalind Krauss, onde se concretizou a convulsão almejada por André Breton, uma convulsão do real que gera o surreal. Enquanto emblema de signos, enquanto contentora do automatismo

¹⁷⁷ O termo é usado em “The Photographic Condition of Surrealism”, na p. 102.

¹⁷⁸ Sigo aqui de perto uma possível definição de *desconstrução* dada pelo filósofo francês na obra *La Vérité en peinture* (1978): “Selon la consequence de sa logique [da desconstrução], elle s'attaque non seulement à l'édification interne, à la fois sémantique et formelle, des philosophèmes, mais à ce qu'on lui assignerait à tort comme son logement externe, ses conditions d'exercice extrinsèques: les formes historiques de sa pédagogie, les structures sociales, économiques, politiques de cette institution pédagogique. C'est parce qu'elle touche à des structures solides, à des institutions “matérielles”, et non seulement à des discours ou à des représentations signifiantes, **que la déconstruction se distingue toujours d'une analyse ou d'une “critique”**. Et pour être pertinente, elle travaille, le plus strictement possible, en ce lieu où l'agencement dit “interne” du philosophique s'articule de façon nécessaire (interne *et* externe) avec les conditions et les formes institutionnelles de l'enseignement. Jusqu'au point où le concept d'institution lui-même serait soumis au même traitement déconstructeur.” Jacques Derrida. 1978. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion. p. 23-24 (destaque meu). *Mise en abyme* é um conceito amplamente usado ao longo dessa mesma obra, e entendido como instrumento de resistência ao abismo por um processo paradoxal que constantemente enche o abismo de si mesmo. Mantém assim a indecisão das estruturas de inclusão (Cf. p. 32 e ss.), como se replicasse o limite de contenção (ou o limite de definição) e por isso impossibilitasse a definição de conteúdo (o conteúdo desfaz-se ao enunciar infinitamente o contentor, por assim dizer; o conteúdo permanece indeterminado).

infinito no mundo, a fotografia é um *mise en abyme* da realidade¹⁷⁹.

a abstracção como resultado do paradigma da cópia

Uma vez estabelecidos os argumentos a favor de um paradigma da cópia, Rosalind Krauss vai, através desse prisma que ela própria consolida, reconsiderar e reformular o conceito de abstracção. Invalida quer a ideia de abstracto enquanto tradução do espírito ou da imaginação, quer a que sustentou a teoria de Greenberg, e que se entendia como resultado da pesquisa da especificidade bidimensional do plano pictórico.

Faz, por exemplo, uma leitura da obra de Jackson Pollock, figura de proa do modernismo greenberguiano, que a coloca na ambivalência entre abstracção e figuração. Identifica uma constante enunciação de contorno nas suas pinturas, uma constante sugestão de figuração, que embora não concretizada, afirma sempre a presença de um tema, ainda que em potência — contrariando simultaneamente a ideia de pintura sem referente, puramente abstracta, e a identificação de imagens concretas para que os borrões e derrames de Pollock remeteriam. Essa leitura está também de acordo com a sistemática identificação da produção serial, repetitiva, de que Krauss de se incumbem. Uma análise que encontra eco inesperado no carácter obsessivo de enumeração que vê na obra de Sol LeWitt, que inclui séries de enunciação constantemente reiniciada, em que a solução é deixada em suspenso, compondo cadeias não referenciais, sem centro, fim ou início lógicos¹⁸⁰.

Para além de Pollock/LeWitt, surgem no livro outros pares antagónicos, Julio Gonzalez/David Smith (ou Julio Gonzalez/Anthony Caro) ou Alberto Giacometti/Richard Serra, que constituem dispositivos — os primeiros menos deliberados do que o último (e tanto o termo paradigma como

¹⁷⁹ De que Krauss destaca a colher encontrada por André Breton numa ida ao *marché-aux-puces* com Alberto Giacometti, activada, posta *en abyme*, pelo fragmento de "frase de despertar" *cendrier cendrillon*. Fotografado, surge, a par de outras fotografias publicadas no livro, como parte constitutiva, bem como a história do seu nome e achamento, do romance de Breton *O Amor Louco* (1937) (1971. Lisboa: Estampa, trad. Luiza Neto Jorge).

¹⁸⁰ Rosalind Krauss. 1985 [1977]. "LeWitt in Progress". Idem.

o termo *dispositif*, em francês, são empregues pela autora para esse caso¹⁸¹) — para na antinomia, na diferença, se encontrar o paradigma de uma nova noção de abstracto. Nestes pares, moderno e pós-moderno constituem o mesmo paradigma. Krauss opera ela mesma, assim, ao nível da análise teórica, com o sistema de substituições e oposições que identifica na prática artística, para diagnosticar precedentes (e não “influências” ou “intenções”, termos do discurso historiográfico tradicional) para as várias propostas conceptuais que se seguiram ao minimalismo.

A problematização do conceito de abstracção que Krauss vai propor deriva da cópia. Abstracção é o que ocorre quando, por exemplo, se traduz um desenho, já em si codificação do real, para outro medium, como o metal¹⁸². Há algo que escapa a essa tradução e que se abstractiza, evocando ainda o referente original mas perdendo-se a leitura que só podia ser feita no medium desenho. A relação face ao referente é "puramente formulaica" e não mimética: "In this sense, the emblematic is a function of the world of the copy rather than the world of nature."¹⁸³ A cópia, sendo produto da cultura, artifício, opera enquanto termo desmistificador: da mimesis enquanto representação fiel da realidade, do abstracto entendido enquanto expressão do espírito, e da farsa operada na arte do pós-guerra que "funcionou constantemente para produzir uma mística da cultura-como-natureza"¹⁸⁴. O exemplo que lhe serve de pretexto para estas ilações, a escultura de Julio Gonzalez, é entendido de forma semelhante à distinção fotomontagem/*doubling*, pois para a autora, a escultura de Gonzalez, ao contrário da *assemblage* do seu contemporâneo Picasso que codifica metaforicamente a realidade, elimina o território diferencial da escultura e ocupa o espaço do real. Desenha com o metal no espaço uma abstractização do referente que simultaneamente remete para ele e para outro entendimento da realidade em que se inscreve: torna-se transparente — e nesse sentido tem

¹⁸¹ Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1983]. “Richard Serra, a translation”. In op. cit. p. 262 e 273.

¹⁸² Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1981]. “This New Art: To Draw in Space”. Idem.

¹⁸³ In idem. p. 125. A este propósito, Krauss fala da transposição de cânones de desenho veiculados nas gravuras, e no processo de alteração e invenção sofrido no percurso pintura-desenho-gravura-desenho-pintura, cópias de cópias de cópias. E fala ainda nas formas repetitivas dos ritos: "their source of meaning [is] in some long since forgotten referent from which the forms derived but which they no longer in any way resemble [...]. Their quality as coded vehicles of repetition is what gives them their aesthetic authority." In idem.

¹⁸⁴ Idem. p. 127.

analogia, segundo a autora, com as propostas posteriores de escultores como o americano David Smith ou o inglês Anthony Caro.

Trata-se aqui de propor uma abstracção que sai completamente do campo fechado do medium da pintura e ocupa o espaço do real. Trata-se, enfim, de, depois do minimalismo, tornar o abstracto um conceito independente do medium e operador de fissuras na realidade, ao invés de estar separado dela. Finalmente, uma abstracção que usa a própria realidade e a percepção dela como medium.

É isso que ocorre quando, sob o pretexto de entender as suas obras através da perspectiva da fenomenologia de Merleau-Ponty (de resto, aprofundando conceitos que vêm já de Husserl), contrapõe o par Giacometti/Serra. É o conceito de *intencionalidade* e a ideia de "experiência pré-objectiva" — ou experiência *naïve*¹⁸⁵ — que, ao colocarem qualquer objecto na dependência do olhar que sobre ele se deposita, e da posição que ocupa o detentor do olhar, regulam o entendimento de como a inclusão da distância e da percepção no significado da própria obra se foi instalando na prática artística contemporânea. Giacometti teria conseguido a representação da distância na escultura, possibilitando, poder-se-ia dizer, a percepção de uma lonjura por muito próxima que estivesse a obra¹⁸⁶. Já Serra operará com estes mesmos conceitos na abstracção, considerando-a impossível sem uma dimensão de tempo e movimento:

"The abstract subject, for Serra, can only be a function of time. Any subject that is fixed in time, isolated and unchanging, becomes for him an image, and an image is by definition not abstract. It is always an image of something, always a depiction."¹⁸⁷

¹⁸⁵ Cf. Edmund Husserl 1989 [1907]. *A Ideia da Fenomenologia* (trad. Artur Mourão). Lisboa: Edições 70; e Maurice Merleau-Ponty. 1999 [1945]. *Fenomenologia da Percepção* (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes.

¹⁸⁶ Esta é a famosa definição de aura que surge em "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica". Cf. Walter Benjamin. Op. cit. p. 213. Krauss não chega a dizer isto, mas em contrapartida descreve: "the sculpture represented a human body forever caught in the aureole of the beholder's look, bearing forever the trace of what it means to be seen *by* another *from* the place from which he views." Rosalind Krauss. 1985 [1983]. "Richard Serra, a translation". In op. cit. p. 263.

¹⁸⁷ Idem. p. 272.

Para além disso, Serra é exemplo da abstractização da própria realidade, rasgada pela inclusão de elementos abstractos (paredes, paralelepípedos, alterações no solo) que deslocam o sentido da percepção do real, ou isolando elementos abstractos presentes no tecido do real (tornando, por exemplo, elementos arquitectónicos *framings* de si mesmos, signos vazios, pré-objectivos, vindos da realidade mas sem estarem fixos a qualquer referente). O que isto faz, segundo a autora, que continua em Merleau-Ponty, é criar por via da abstracção um contínuo de espaço-tempo no qual confluem todos e nenhuns significados possíveis para um dado elemento, uma dada obra. Isto é, só o movimento no tempo e no espaço permite deslocar significantes face aos seus referentes e abri-los para o momento em que toda a significação é possível, o momento da experiência pré-objectiva, que é abstracta¹⁸⁸. E que é composta de polissemia sem significado primeiro, múltiplos sem original. O abstracto assim entendido é impuro e é visto a partir do paradigma da cópia.

No texto de 1981 “Sculpture in the Expanded Field” (incluído na antologia do anti-estético organizada por Hal Foster) são abordadas práticas artísticas pós-modernas¹⁸⁹ em que a abstracção não resulta das condições de um dado medium, mas de problemas que podem encontrar enunciados e potenciais respostas em qualquer medium (como os de aberto/fechado, ditados pela arquitectura). A rotura com a convenção modernista da separação dos media é apresentada como pós-moderna, porém é vista como condicionada pelo precedente da propensão para a cópia, para a repetição e para a não fixação de um sentido. Propensão que opera ao longo do século XX e mina, a partir de dentro do próprio modernismo, como Krauss demonstra, os mitos de originalidade, autoria, pureza.

A escultura no campo expandido é definida num diagrama de Klein importado da matemática pelo estruturalismo, e que a autora utiliza para mapear as possibilidades de combinação entre termos que à partida circunscreviam limites específicos autónomos entre si, como arquitectura, escultura e paisagem. Krauss usara já esta ferramenta no texto de 1978 “This

¹⁸⁸ Idem. p. 272-3.

¹⁸⁹ Obras como as de Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Carl Andre, Alice Aycock, Mary Miss, entre outros. Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1978]. “Sculpture in the Expanded Field”. op. cit.

New Art: To Draw in Space”, para expandir o conceito de abstracção a partir da ideia de cópia enquanto produto da cultura, do artifício, nem mimética, nem abstracta (aqui abstracção no sentido mais lírico, de expressão do espírito)¹⁹⁰. Os dois diagramas sintetizam, aliás, os dois focos em torno dos quais se tece o discurso de Krauss, cópia e abstracção, e mostram bem como ele precisa do outro discurso, o do modernismo, para se organizar — sem construção não há desconstrução e, penso, a desconstrução tal como foi praticada por Krauss e outros contribuiu decididamente para a consolidação da construção do que quiserem desconstruir.

Os diagramas incluem ainda um outro termo caro ao estruturalismo, o *neuter*, que na gramática designa as palavras sem género: nem masculino nem feminino, são no entanto um e outro. O *neuter* serve-lhe para afirmar esse carácter do não-ser duplo (nem, nem) que coexiste em simultâneo com o ser duplo (ou, ou), ou seja, serve para desfazer a ideia de originalidade, uma vez que na negação ou na afirmação há sempre desdobramento, e, ao mesmo tempo, para declarar a impossibilidade de contenção estanque dos géneros artísticos em limites circunscritos, uma vez que podem ser a combinação simultânea de uns e outros ou da negação de uns e outros. É nessa simultaneidade negativa e positiva que podemos encontrar o conceito de abstracção proposto por Rosalind Krauss.

A escultura no campo expandido — que não é e é escultura, pode ser e não ser paisagem e pode ser e não ser arquitectura, mais as combinações entre esses factores positivos e negativos — é a nova abstracção, ela surge inexoravelmente ligada ao real e abre nele fissuras que o desdobram, que lhe expõem o potencial polissémico. Mas note-se que Krauss joga com os termos tradicionais, escultura, paisagem, arquitectura, e a revolucionária alternativa que teoriza ancora-se neles. Isto é, eles constituem os termos que caracterizam este novo processo de abstracção.

argonautas anti-estéticos

¹⁹⁰ Cf. Rosalind Krauss. 1985 [1981]. “This new Art: To Draw in Space” e [1978] “Sculpture in the Expanded Field”. op. cit.

Embora as citações directas dos dois textos de Benjamin referidos por Krauss, “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” e “Pequena História da Fotografia”, sejam parcas, eles vão surgindo subrepticamente por vezes mais como exemplos de contaminação entre leituras do que por intuito deliberado em seguir o autor alemão; quando, por exemplo, a autora fala de secularização da crença no século XIX, que do domínio religioso é canalizada para a arte¹⁹¹, ou quando sustenta a nova noção de abstracto que inclui o espaço e o tempo, falando (e a partir de Proust) de uma “particular confluence of space and time”¹⁹². Benjamin é, em suma, convocado para esse rumor que se socorreu da arqueologia de Foucault, do estruturalismo, da semiologia de Barthes, da psicanálise de Freud e Lacan, da desconstrução de Derrida, do simulacro de Baudrillard, esse rumor que se instalou no discurso crítico e fez convergir instrumentos teóricos para criar uma alternativa à sociedade de espectáculo, sem se colocar fora dela. Ou seja, sem cair na estratégia de negação e isolamento do modernismo e das doutrinas da arte pela arte.

* * *

Rosalind Krauss inscreve-se numa prática cultural crítica e promove uma arte pós-moderna ambas desmitificadoras do modernismo e da vanguarda. Trata-se de um desejo de suplantá-los expondo as suas contradições — e por isso trata-se de uma sentença de morte que não pode senão enfermar de um resquício de historicismo —, mas para lhes fazer suceder um método crítico de análise que, embora problematizador e desconstrutivo, vai acabar por

¹⁹¹ Rosalind Krauss. op. cit. p. 12, o que remete para as considerações de WB em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” sobre valor de culto e valor de exposição. Cf. Walter Benjamin. op. cit. p. 216 e ss.

¹⁹² Rosalind Krauss. op. cit. p. 273, eco da definição de aura que surge em “Pequena História da Fotografia” (1931) (Cf. Walter Benjamin. *A Modernidade* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 254), e em “A Obra de Arte...” (1936/37), embora Krauss não quisesse de forma alguma associar a sua noção de abstracto ao conceito de aura, pelo que a expressão ao surgir no seu texto desloca o sentido original. Já as citações directas surgem em “The Photographic Conditions of Surrealism” (p. 101), “The Originality of the Avant-garde” (p. 152), “Notes on the Index part 1” (p. 205). Um terceiro texto é brevemente citado, “Surrealism: the last Spnashot of Intelligentsia” (1929) (Cf. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith (ed.). 2004. *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 2, part 2, 1931-1934) em “The Photographic Conditions of Surrealism” (p. 98).

operar em circuito fechado e confinar a limites estritos a polissemia que a autora tanto reivindica. A ânsia de evitar o historicismo leva à afirmação de uma rotura definitiva¹⁹³ que o próprio discurso de análise contradiz. Uma rotura definitiva cuja necessidade provém da afirmação de um conceito de abstracção contra o do modernismo de Greenberg e que tanto legitima a arte conceptual dos anos sessenta e setenta quanto a irá eleger, a médio prazo, como nova arte institucional.

É que, se os autores do anti-estético identificam outras práticas artísticas para o século XX e provam a não validade do paradigma modernista para fazer valer outro paradigma, então é contraditório reivindicar como pós-modernistas as práticas que demonstraram estar presentes desde final do século XIX. As propostas metodológicas anti-estéticas são na verdade reactivações de práticas presentes ao longo da modernidade, práticas que estes autores fazem emergir para contestar o modernismo, mas que logo em seguida submergem para antes as reivindicarem pós-modernas. Isto é, simplificando para melhor expor a contradição: o modernismo estava errado porque assentou num paradigma errado, numa estratégia de negação que reprimiu uma dimensão fulcral e estruturante da arte moderna — a cópia —, e por isso é tempo de o enterrar com um pós-modernismo (alternativo ao dominante) que é entendido através do mesmo paradigma com que se corrigiu à partida o modernismo. A diferença é que agora a cópia já não é reprimida, é assumida enquanto medium.

Parece haver também aqui uma esquizofrenia entre a afirmação de uma arte do século XX assente na tensão dialéctica entre diferenças e a sua redução a uma só face, a do modernismo, para assim justificar a apresentação de práticas modernas — sujeitas a outras contaminações, é certo — enquanto agentes de uma rotura pós-moderna. Isto implica também, apesar da posição anti-historicista, uma persistência de um modelo temporal ainda informado pelas

¹⁹³ "I have been insisting that the expanded field of postmodernism occurs at a specific moment in the recent history of art. It is a historical event with a determinant structure. It seems to me extremely important to map that structure and that is what I have begun to do here. But clearly, since this is a matter of history, it is also important to explore a deeper set of questions which pertain to something more than mapping and involve instead the problem of explanation. These address the root cause — the conditions of possibility — that brought about the shift into postmodernism, as they also address the cultural determinants of the opposition through which a given field is structured. This is obviously a different approach to thinking about the history of form from that of historicist criticism's constructions of elaborate genealogical trees. It presupposes the acceptance of definitive ruptures and the possibility of looking at historical process from the point of view of logical structure." Rosalind Krauss. "Sculpture in the Expanded Field". op. cit. p. 290.

sentenças de morte que caracterizaram os discursos modernos¹⁹⁴. Ao decretar a morte do modernismo e ao construir um aparato crítico e teórico que quer provar esse óbito, o cerne do movimento anti-estético foi esse mesmo modernismo. E uma sentença de morte parece funcionar melhor do que qualquer outra coisa para manter vivo o que declara morto. De resto, ao longo da modernidade, a bandeira da autonomia da arte coexistiu com o movimento inverso de chamada à acção, de interferência, assunção da representação¹⁹⁵ e parece ser isso que está ainda em jogo quando o modelo estético/anti-estético é proposto nos anos oitenta.

Poderíamos ecoar a alegoria do barco Argo, que Rosalind Krauss vai buscar a Roland Barthes para ilustrar a noção de estrutura¹⁹⁶, mas virando-a do avesso: porque em vez de substituir cada peça do navio mantendo-lhe a estrutura e o nome, as propostas anti-estéticas parecem ter mudado por completo a estrutura do navio (ao incluir práticas que o modernismo excluía) e o seu nome (pós-modernismo, anti-estético), mas continuaram a usar as mesmas peças (as práticas que importaram da modernidade para agir como pós-modernas: cópia, montagem, fotografia, contaminação, *mise en abyme*, apropriação, *pastiche*, corpo, espaço).

The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths é o livro que

¹⁹⁴ "[...] il faut [...] interroger les *modèles temporels* qui permettent justement de prononcer les mots 'crise', 'mort', 'perte', ou 'décadence'. En amont des jugements sur les valeurs, c'est en réalité *une certaine notion de l'origine*, me semble-t-il, qui organise la forme même – la forme duelle – où se confrontent, en une symétrie frappante, le postmodernisme et l'antimodernisme de 'notre situation actuelle'." Georges Didi-Huberman. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions du Minuit. p. 14. Numa conferência em Lisboa Georges Didi-Huberman fez um paralelo entre a divisão feita pelos autores de *Art Since 1900* modernismo/pós-modernismo/antimodernismo com as *età dell'arte* de Vasari, sustentando que se trata de uma insidiosa prevalência de uma noção biológica da história, vinda de onde menos se espera, na qual os seus objectos acabam por morrer. (Nouvelle Librairie Française, Institut Franco-Portuguais, Lisboa, 14 Abril 2010). Mas podemos também ver aqui a análise em tríade de Hegel, que nas suas considerações sobre estética, entendida como filosofia da arte, sistematiza a história da arte em três momentos evolutivos: arte simbólica, arte clássica e arte romântica. A sua visão cíclica que estabelece um tempo próprio para cada forma artística, prevê também o fim (cíclico) da arte, sendo difícil não ver nas sentenças de morte da arte ou de movimentos sucedâneos do vaticínio hegeliano. Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. 1818-29. "Philosophy of Fine Art" in 2009. *The Art of Art History. A Critical Anthology* (ed. Donald Preziosi). Oxford University Press.

¹⁹⁵ Benjamin Buchloh assume-o, estabelecendo paralelo entre o "Rappel à l'Ordre" dos anos 20 e a reacção pós-moderna à vanguarda do século XX. Benjamin Buchloh. 1983. "Figures of authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting". In *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers* (ed. Benjamin Buchloh, Serge Guibaut, David Solkin). The Press of Nova Scotia College of Art and Design.

¹⁹⁶ Rosalind Krauss. 1985. "Introduction". In op. cit.

emblemática esta leva de historiadores — estes argonautas anti-estéticos — e os ensaios nele coligidos são incontornáveis para a historiografia da arte contemporânea de hoje que se reivindica de preocupações teóricas na análise dos seus objectos. É também dentro do rumor onde se destaca, na história e crítica de arte, a voz de Rosalind Krauss, que outras vozes vão densificar essa trama de discursos que desenha um quadro interpretativo, assente no paradigma da cópia, para suplantar o do modernismo. E Walter Benjamin começa a aparecer mais vezes.

2.2 MAIS WALTER BENJAMIN

aura

Aparece, por exemplo, nos textos de Douglas Crimp, para legitimar a tese do fim da pintura — mais uma sentença de morte —, impiedosamente liquidada por um pós-modernismo que opera com técnicas de reprodução. O primeiro golpe teria sido desferido por Walter Benjamin, quando, segundo Crimp, previu o possível desaparecimento da pintura uma vez destruída a sua aura pela reprodução técnica¹⁹⁷. Este entendimento do texto mais citado de Walter Benjamin que vê a aura estritamente conotada com os valores de originalidade, unicidade e autoria apensos à pintura e que a fotografia vem desfazer, é um dos mais comuns no discurso da crítica e historiografia da arte. O autor alemão é visto como responsável por detectar um corte definitivo entre arte do passado aurática e arte do presente e futuro, fruto da reprodução técnica, sem aura. Teria assim antecipado o advento do pós-modernismo, altura em que finalmente a fotografia "reclama a sua herança"¹⁹⁸ e dá a estocada final na moribunda pintura que, apesar de tudo, sobrevivera século XX fora graças a um modernismo que negara o seu estado terminal. Altura também em que a fotografia entra no museu enquanto objecto artístico, operando uma disrupção no discurso homogéneo e organizado da história da arte¹⁹⁹.

Crimp vê a aura como categoria histórica, algo que deixa de existir para

¹⁹⁷ "In our century, until recently, only Walter Benjamin gave credence to the notion [the possibility that photography might usurp painting], claiming that inevitably photography would have a truly profound effect on art, even to the extent that the art of painting might disappear, having lost its all-important aura through mechanical reproduction." Douglas Crimp. 1993 [1980]. "On the Museum's Ruins". In *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press. p. 56.

¹⁹⁸ Cf. Douglas Crimp. [1981]. "The End of Painting". In idem. p. 92.

¹⁹⁹ "But once photography itself enters, an object among others, heterogeneity is reestablished at the heart of the museum; its pretensions to knowledge are doomed. For even photography cannot hypostatize style from a photograph." Douglas Crimp. 1993 [1980]. "On the Museum's Ruins". In op. cit. p. 56. E afirma também: "Photography may have been invented in 1839, but it was only discovered in the 1970s." Douglas Crimp. 1993 [1981]. "The End of Painting". In idem. p. 93. Crimp denunciara ainda a museificação, historicização e produção da fotografia segundo os mesmos moldes que a pintura, portanto, segundo parâmetros de autenticidade, autoria e originalidade, na tentativa de a tornar, perversamente, aurática; a actividade fotográfica do pós-modernismo, que vê em artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman ou Louise Lawler, subverteria essa abordagem da fotografia-como-arte. Cf. "The Photographic Activity of Postmodernism". In idem.

toda a obra de arte — moderna, renascentista, barroca — a partir do momento que passa a ser possível, e se generaliza, a reprodução técnica. O fim da aura é o fim de um tempo histórico, mesmo que se multipliquem os esforços de um pós-modernismo de reacção para a recuperar²⁰⁰.

É esta mesma leitura que está subjacente a uma posição muito diferente tomada por Svetlana Alpers mais recentemente, quando, ao analisar os constrangimentos da produção em atelier a partir da obra de Velázquez, e as possibilidades de criação inventiva que em contrapartida esses constrangimentos autorizavam, escreve: "The aura of a work might be increased, not decreased, by copying it. This is true in different ways at different times."²⁰¹ A autora refere a aura benjaminiana a propósito da comum circulação de cópias nas cortes do século XVII, ou dentro do próprio palácio real — pois se o rei gostava de determinada pintura podia naturalmente mandar copiá-la para poder vê-la em mais do que uma sala —, quer em gravura, quer graças ao método de aprendizagem através da cópia dos quadros dos mestres. Alpers recusa tanto uma análise evolucionista da pintura, como as roturas radicais diagnosticadas pelo discurso que se quis pós-moderno. Ao reinterpretar a questão da "influência" ou o papel da transmissão de tradição, vistos como fonte e constrangimento para a alusão e a intertextualidade entre pinturas e pintores, vai afirmar quanto as afinidades detectadas entre pintores díspares (como Velázquez e Manet), ou entre pintores que se copiaram (como Rubens copiou Ticiano, e Velázquez copiou Rubens e Ticiano, e ainda viu Rubens a copiar Ticiano), permitem entender *na diferença* os pintores de diferentes contextos e tempos. Analisar a afinidade entre Manet e Velázquez permite encontrar num e noutro a singularidade da sua relação com os constrangimentos da tradição pictórica, dentro da qual ambos trabalharam²⁰². A

²⁰⁰ "[...] the aura is not an ontological category as employed by Benjamin but rather a historical one. It is not something a handmade work has that a mechanically made work does not have. In Benjamin's view, certain photographs have an aura, whereas even a painting by Rembrandt loses its aura in the age of mechanical reproduction. The withering of the aura, the dissociation of the work from the fabric of tradition, in an inevitable outcome of mechanical reproduction." Douglas Crimp. 1993 [1980]. "The Photographic activity of Postmodernism". In op. cit. p. 112.

²⁰¹ Svetlana Alpers. 2005. *The Vexations of Art. Velásquez and Others*. New Haven and London: Yale University Press. p. 193.

²⁰² "The larger point is that there are constancies and constraints in European painting considered broadly as a medium, and as a tradition. Tradition means, literally, 'handing-over' or 'handing-down' of beliefs, legends, customs, practices from the past. This doesn't happen on its own. It is a matter of discriminating, seeing, and making. For an artist at work, engaging and activating it, past art is both a

cópia, diz a autora, contribuiu para a consolidação da sua aura (e aura será também aqui vista como equivalente a originalidade, singularidade).

É neste sentido, portanto, que Alpers, lendo “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” exatamente da mesma forma que Crimp, vai contestar o fim da aura que Benjamin teria decretado até para a pintura do passado, a partir do momento em que foi possível replicá-la mecanicamente. Svetlana Alpers repete a interpretação mais comum em historiografia da arte do famoso conceito de Walter Benjamin, entendendo que o autor alemão a deu como finalizada com o advento da reprodução técnica, mas apenas para discordar de tal diagnóstico, reivindicando o aumento da aura da obra de arte ao invés do seu fim.

Esta posição simétrica à de Crimp, mas de resultado oposto, é particularmente interessante para pensar como a aura foi muito mais uma categoria implicada na própria reprodução técnica, uma categoria da modernidade, do que algo presente na percepção “pré-moderna” da obra de arte. Será um assunto a retomar mais adiante.

alegoria e parergon

Um dos textos incluídos no livro organizado por Hal Foster *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* foi “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” de Craig Owens²⁰³. Esse texto, tal como outros à época, apropria-se e relaciona entre si autores, ou alguns conceitos de autores, para engendrar uma base teórica para a arte pós-moderna. Neste caso o

resource and a constraint. [...] For no matter how fractious or transgressive, to use a current word, it was in its making, the art that we continue to look at is part of a larger array. And indeed that is a condition of the ‘rediscovery’ of art previously overlooked. The links of tradition seem an inescapable condition of human making and of human understanding.

It is not, then, that the earlier artist was ahead of the times, anticipating what was to come [...] but that the nature of painting made affinity possible. Each forcefully displayed singularity or modernity in its own time. And each challenged the possibilities of painting by working out the presentness of painting past. In the resemblance Velázquez/Manet, the distinctions old/new or modern/historic fold into one another.” Idem. p. 237-8.

²⁰³ Cf. Craig Owens. 1994. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. Originalmente publicado em duas partes na revista *October* em 1980 (nºs 12 e 13).

conceito-chave que Owens propõe é benjaminiano: *alegoria*. Alegoria, tal como Owens a introduz, funciona como mais uma das peças recicladas do navio Argo/modernismo, rebaptizado de pós-modernismo²⁰⁴. Também aqui a palavra vai servir, quer para uma renovada leitura do modernismo, quer para lançar um paradigma pós-moderno.

Owens vai buscar a alegoria a Benjamin mas adiciona-lhe características vindas do menu de conceitos que vamos encontrando amiúde entre os autores da revista *October*. Em “The Allegorical Impulse...”, Owens procura dar uma descrição de alegoria que acaba por ser extraordinariamente abrangente e que vai coincidir com uma descrição das práticas artísticas pós-modernas. Alegoria é vista, em primeiro lugar e seguindo Benjamin de perto²⁰⁵, como capaz de resgatar do esquecimento histórico o que ameaça desaparecer, capaz da redenção do passado no presente. Owens adianta ainda que a alegoria ocorre sempre que um texto dobra outro e, nascendo do comentário e da exegese, prevê antecipadamente o comentário de si mesma, isto é, tem um carácter metatextual. Se a alegoria é reescrita, ainda que assente sobre uma ligação intermitente ou ténue com o texto primário, então a sua vocação (Owens diz antes: o seu *paradigma*) é o palimpsesto²⁰⁶. E daí conclui que todo o comentário, toda a crítica, na medida em que reescreve um texto primário segundo o seu sentido figurativo, é alegórico.

O mesmo autor inclui ainda como procedimentos alegóricos a ironia²⁰⁷ e a retórica²⁰⁸, e lembra que se pode também considerar um carácter exortativo na alegoria, uma vez que a vê capaz de interpelar e chamar o leitor/espectador, manipulando a sua reacção²⁰⁹. O impulso alegórico pós-moderno pode então ser firmado.

Nas práticas pós-modernas de apropriação, acumulação, *site-specific*,

²⁰⁴ De registar que apesar do texto de Owens ter sido marcante e influente, ele próprio não manteve o termo no seu vocabulário muito tempo. Cf. Simon Watney. 1994. “Craig Owens: ‘The indignity of speaking for others’”. In *idem*. p. xiii

²⁰⁵ Em concreto, Owens refere-se a *A Origem do Drama Trágico Alemão*, escrito em 1924-25. Edição portuguesa com tradução e organização de João Barrento, Assírio & Alvim (Lisboa, 2004).

²⁰⁶ Cf. Craig Owens. *op. cit.* p. 54.

²⁰⁷ Cf. *Idem*. p. 61-2.

²⁰⁸ Cf. “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism, part 2”. *Idem*. p. 81.

²⁰⁹ Cf. *Idem*. p. 75.

discursividade, hibridização, Craig Owens vai encontrar uma atitude alegórica. Estão para ele intimamente ligadas ao *modus operandi* alegórico: por via da confiscação de imagens cujo sentido original não é resgatado mas suplementado — e na adição de um suplemento suplanta-se e substitui-se o significado primário; por via do que entende como a deliberada construção de ruínas que o *site-specific* leva a cabo, sendo a ruína, diz Benjamin, o emblema do alegórico que sedimenta em si eventos históricos; por via da fotomontagem, da série sequencial e outras estratégias de acumulação, entendidas em geral por Owens como contra-narrativas — a alegoria é assim um mecanismo de desconstrução da narrativa histórica; por via da confusão entre o verbal e o textual, ou outros meios de hibridização e eclectismo — a alegoria desfaz a ideia de pureza e autonomia do medium; aliás, dobra o medium, desvirtuando a sua ambição de unicidade, e a duplicação, o suplemento, inculca-lhe o potencial crítico desconstrutivo de si mesmo.

Porém, verifica-se que essas são exactamente as mesmas virtudes — chamemos-lhes assim — dos derridianianos *mise en abyme* e *parergon*, tal como o autor os comenta em outros textos²¹⁰: suplemento, duplo, e substituto. São por isso conceitos que se iluminam e explicam uns aos outros dentro de uma lógica de pilhagem — e utilizo o termo sem sentido pejorativo — que os reorganiza num modelo de análise cujas necessidades operativas mitigam a importância da fidelidade aos autores rapinados. A pilhagem é ditada pela vontade de encontrar novas formas de entendimento da arte moderna e da arte contemporânea. É ditada, enfim, pela vontade de renovação do discurso sobre arte sem reiterar vícios antigos e procurando destabilizar as ordens de entendimento e valorização institucionalizadas.

Como Owens explica (e como já foi referido a propósito de Rosalind Krauss que também recorre ao termo), *en abyme* designou, a partir de André Gide, uma estratégia de reduplicação de texto (ou imagem), em que ocorre a repetição em miniatura (ou em eco) da estrutura do texto (ou da imagem). A *mise en abyme* em causa para Derrida, Owens, Krauss (e Gide) não é equivalente a um jogo de espelhos (o jogo em *Las Meninas* de Velázquez, por exemplo, opera em circuito fechado, é o olhar do rei que o comanda), mas sim a um tipo de jogo

²¹⁰ Cf. Craig Owens. “Photography *en abyme*” e “Detachment: from the *parergon*”. In idem. Craig Owens foi o primeiro tradutor para língua inglesa do texto “Le Parergon” (1978) de Jacques Derrida. A tradução foi publicada na *October*, vol. 9 (Summer 1979).

de espelhos que impossibilita o fechamento, que reenvia sempre o significado para outro lado. O abismo está na "indefinite play of substitution, repetition, the splitting of the self"²¹¹.

Ora, para Owens (e Krauss), o abismo é potenciado pelo próprio medium da fotografia e é, aliás, a partir do momento da consciência das suas potencialidades que o espelho nela entra como elemento disruptor. Vai perturbar a leitura unívoca da imagem fotográfica que a crê análoga ao real (e portanto verdadeira).

Tanto o espelho como a fotografia operam uma *reduplicação*, e não *duplicação*. Por *reduplicação* Owens entende "that kind of mechanical reproduction"²¹² que faz uma "reprodução em reflexo", ou seja, pode suceder-se a uma ou mais duplicações prévias e gera por isso ambiguidade sobre se o que está a ser duplicado é o original ou um seu duplo. Igualizados na *reduplicação*, original e cópia são indetermináveis em cada um desses estatutos, duplicam-se em constante reenvio de um estado a outro e subsistem em estado de duplo perpétuo. O caminho difere um pouco do de Rosalind Krauss, mas chega à mesma destruição do mito da originalidade que a análise da autora à fotografia surrealista. E o conceito de *mise en abyme*, prova-lhe a falência desse mito porque é associado à possibilidade de reprodução técnica, a par da consciência artística de ela nada mais gerar senão duplos, que, ao redefinir os objectos (ou a linguagem²¹³) na repetição de que são feitos, atribuem-lhes valor significante. Assim a fotografia significa em si, enquanto medium, e não em função da representação que faz do real — substitui-o, torna-se outra coisa, torna-se o objecto por excelência da era da reprodução técnica.

Deixando Owens por um momento, note-se que *Parerga* é o termo usado por Emmanuel Kant na *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790), numa secção intitulada "Clarificação por exemplos", para designar os adornos ou ornamentos que suplementam um objecto (uma obra de arte), sem serem constituintes intrínsecos desse objecto, como as molduras, as vestes nas estátuas ou as

²¹¹ Craig Owens. "Photography *en abyme*", op. cit. p. 20.

²¹² Idem. p. 22.

²¹³ E Owens também aborda o conceito de *reduplicação* na análise da linguagem de Roman Jakobson ou Claude Lévi-Strauss, como Rosalind Krauss.

colunatas dos palácios²¹⁴. O puro juízo do gosto está no desenho e na composição (na forma), embora o deleite empírico, o charme adicionado por cores, por exemplo, não podendo ser atributos do objecto dignos de suscitar o juízo estético, podem no entanto contribuir para o tornar mais claro. Não sendo o belo intrínseco do objecto, podem fazê-lo sobressair. No entanto, podem também com o seu charme despertar projecções e desejos transferidos para o objecto, o que causa atrito na fruição do belo, obrigatoriamente desinteressada, sem objectivo, e referente a um puro interior do objecto (portanto, puro exterior do indivíduo).

Segundo a etimologia, evocada por Derrida, *parergon* seria o que está de fora, o acessório, o que está ao lado, o suplemento da obra (*ergon*): seria traduzível por *hors d'oeuvre*. Mas não exclusivamente de fora, é antes um aditivo que joga na fronteira entre o fora e o dentro — a moldura, o *frame*.

Porém, *parergon* será explicitado através de outra obra do filósofo-arquitecto, *A Religião dentro dos limites da mera razão* (1793), através da qual Derrida operará também com o conceito de *mise en abyme*. Nessa obra, Derrida observa como Kant precisou de explicitar os fundamentos do livro com quatro "Observações Gerais", pontuando o final das quatro secções do livro, que são elas próprias *parerga* da obra filosófica a que pertencem. Como quatro bordos, ou como as colunas ornamentais (sem função estruturante) ou como vestes de estátuas, ou como uma combinação de todos esses suplementos ornamentais, as "Observações Gerais" dessa obra, elas mesmas exemplares²¹⁵, explica Derrida, preenchem uma lacuna no edifício filosófico. O que o filósofo francês faz é demonstrar que por muito sólidos que sejam os fundamentos, têm uma falta intrínseca que faz com que os exemplos não possam ser dispensados²¹⁶:

"Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement

²¹⁴ Jacques Derrida. 1987 (1978). "Parergon" in *The Truth in Painting* (trad. Geoff Bennington e Ian McLeod), University of Chicago Press. p. 53. Uso quer a edição original, quer a tradução inglesa desta obra.

²¹⁵ "[...] the example (this is what matters to us here) is here given prior to the law and, in its very uniqueness as example, allows one to discover that law." Jacques Derrida. 1987 (1978). *The Truth in Painting*. op. cit. p. 51. O que nos remete para as considerações de Agamben comentadas acima sobre o *paradigma*.

²¹⁶ Na obra de Kant *A religião dentro dos limites da mera razão*, essas exemplos que suprem a falta deixada pela "mera razão", e que saem dos "limites" em que ela tenta conter a religião, são: os efeitos da graça, os milagres, os mistérios, os meios da graça. E trazem consigo quatro perigos, enquanto *parerga*, suplementos, que são: fanatismo, superstição, iluminismo, taumaturgia. Cf. idem. p. 55-6.

leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive, au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Et ce manque serait constitutif de l'unité même de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon*. Le manque de l'*ergon* est le manque de *parergon*, du vêtement ou de la colonne qui pourtant lui restent extérieurs. Comment faire la part de l'*energeia*?"²¹⁷

À semelhança do "perigoso suplemento" analisado por Jacques Derrida em *De la Grammatologie* (1967), em que o termo cunhado por Rousseau para designar a escrita em relação ao discurso — no sentido em que a escrita poderia corromper um discurso mais próximo da expressão da natureza humana — o *parergon*, também suplementar, é visto como o lugar onde a obra se excede em relação aos seus pressupostos, onde se abre a ramificações de conhecimento e criação, a condições de existência, que faltam ao "edifício" ou ao discurso onde assenta. É simultaneamente dependente e autónomo de um "interior", sem chegar a ser puro exterior. Da mesma forma, o "interior" supre a sua natureza lacunar suplementado-se.

Esta desconstrução derridaniana impede, em suma, a ideia de que pode haver uma autonomia pura, incontaminada e universalizável, sendo sempre a obra de arte mais do que um em-si, prevendo eco em suplementos, comentários, escrita, adornos. Tanto mais que a delimitação do que é essencial numa obra e do que é acessório se lhe afigura como tarefa impossível, o *ergon* do *parergon*²¹⁸. E talvez seja o *parergon* o lugar, não do supérfluo, mas dessa *pulchritudo vaga* em que Kant faz assentar o juízo estético. Nesse lugar híbrido talvez seja possível um prazer desinteressado da existência do objecto de que emana.

²¹⁷ Jacques Derrida. 1978. "Parergon" in *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion. p. 69.

²¹⁸ "Qu'est-ce que Kant aurait dit d'un cadre encadrant une peinture représentant un édifice entouré de colonnes (les exemples en son nombreux), de colonnes à forme humaine vêtue (les fresques de la voûte de la chapelle Sixtine — quel est son cadre? — sont des peintures don't l'objet représenté, peint, est un volume sculpté représentant lui-même, par exemple, à la droite de Jonas, des enfants nus formant une colonne qui soutient un plafond, etc. Même implication autour de la sybille libyque; il est difficile de dire si les enfants-colonnes sont vêtus ou dévêtus: ils *portent* des vêtements), le cadre tout entier étant posé sur le chevalet d'un peintre lui-même représenté par un autre tableau." idem. p. 73. E mais à frente: "le cadre s'ajuste mal.", idem, p. 81.

Servindo-se da metáfora de Kant para a filosofia — uma arquitetura cujos alicerces deverão ser absolutamente sólidos para que a sustentem — Derrida propõe-se, pondo em prática a desconstrução, que de resto só enquanto prática pode ser enunciada, tratar o trabalho de Kant, o seu edifício, como obra de arte. A analogia é tanto mais possível quanto a filosofia é capaz de se representar a si mesma, da filosofia da arte implicar uma arte de filosofar que se pode destacar de si mesma para se pensar a si mesma como um todo, e para se consolar da — para "cicatrizar"²¹⁹ — separação de si mesma²²⁰. Aí está uma *mise en abyme*: um círculo que engloba outro círculo, uma filosofia que pensa a filosofia com os seus próprios meios, Derrida a desconstruir Kant com os pressupostos e conceitos kantianos. Derrida *parergon* de Kant.

Na sua visão de uma filosofia exclusivamente europeia irradiando de um centro germânico, Kant escreveu que o génio alemão seria o único capaz de assumir o posto crítico, tratando das raízes (o posto do filósofo-arquitecto, que consolida os fundamentos da metafísica com a crítica), ao passo que o italiano concentrar-se-ia na coroa de folhas, o francês na flor e o inglês no fruto²²¹. Focando-se nos bordos, no que delimita o valor de belo intrínseco para que o juízo estético, desinteressado — uma finalidade sem fim — seja possível, Derrida assume o papel do francês, e parece encontrar aí, na borda, o lugar da flor: "tout fleurirá au bord d'une tombe désaffectée"²²².

Voltando a Craig Owens, *parergon*, tal como "o perigoso suplemento" de Rousseau, compensa uma lacuna no objecto — no contexto do texto de Owens, que o associa à alegoria, essa lacuna é o original. Existe por referência a um original que se perdeu, e cuja relevância é suplantada pelo que o "dobrou", o compensou, o suplementou, o suplantou. (Abusivamente, para lá de qualquer intenção do filósofo-arquitecto alemão, poderíamos ver no juízo estético kantiano a dispensa do original: para que a beleza vaga e livre ([*pulchritudo vaga*]) seja detectável é preciso um desinteresse pela existência física do objecto,

²¹⁹ Jacques Derrida. 1978. "Parergon" in *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion. p. 48.

²²⁰ Idem. p. 48-9.

²²¹ Idem.

²²² Idem. p. 94.

desconsiderar a beleza aderente ao objecto, dependente de conceitos e significados ([*pulchritudo adhearens*]).

Assistimos em Craig Owens a uma atribuição de valor indicial aos conceitos de alegoria, *parergon*, suplemento — todos se podem interpretar segundo o *index* fotográfico de Rosalind Krauss.

Constata-se que o paradigma da alegoria de Craig Owens corre lado a lado com o paradigma da cópia de Rosalind Krauss, são ambos modelos de entendimento do modernismo e do pós-modernismo gerados no mesmo caldo teórico e ecoam-se, tal como os mais tardios de Hal Foster e Susan Buck-Morss (que se seguem na próxima alínea), no esforço de desconstrução dos mitos do modernismo. E tal como em Rosalind Krauss, Owens identifica um impulso alegórico reprimido pela teoria mas presente na prática do modernismo²²³. Explica esta repressão pelo carácter suplementar da alegoria, sempre em excesso, e por isso susceptível de ser dispensada como supérflua numa teoria essencialista²²⁴. A sua contestação está na afirmação de que o suplemento não é um excedente que se possa dispensar, mas o que altera o carácter da obra, que desfaz o seu significado primeiro, que o substitui. E o apelo com que termina a segunda parte deste importante texto baseado na alegoria, com uma citação de Roland Barthes, reitera o que fizera noutro ensaio.

De Barthes, citado por Owens:

"the problem is not to reveal the (latent) meaning of an utterance, of a trait, of a narrative, but **to fissure the very representation of meaning**, is not to change or purify the symbols, but to challenge the symbollic itself."²²⁵

²²³ "[...] in practice at least, modernism and allegory are not antithetical, [...] it is in theory alone that the allegorical impulse has been repressed." Idem. p. 61.

²²⁴ "Conceived as something added or superadded to the work after the fact, allegory will consequently be detachable from it. In this way modernism can recuperate allegorical works for itself, on the condition that what makes them allegorical be overlooked or ignored." Idem. p. 64.

²²⁵ Roland Barthes. "Change the Object itself" in *Image-Music-Text*, citado por Craig Owens. Idem. p. 85.

De Owens:

"[...] "The Parergon" signals a necessity: not of a renovated aesthetics, but of **transforming the object, the work of art, beyond recognition**. And such a transformation has no better point of departure than **that which has always been excluded from the aesthetic field: the *parergon***."²²⁶

O que foi excluído do campo estético? O *parergon*. Ou a alegoria. São equivalentes em Craig Owens. São ambos, nas suas mãos, instrumentos não apenas para desconstruir o modernismo, mas também para inaugurar uma nova arte e um novo modelo de análise. "Toward a Theory of Postmodernism" é subtítulo de Owens, e a formulação em eco do "Towards a Newer Laocoon"²²⁷

²²⁶ Craig Owens. "Detachment: from the *parergon*". In idem. p. 38. (destaques meus)

²²⁷ Clement Greenberg. 1986 (1940). "Towards a Newer Laocoon" in *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism. Vol. 1: Perspectives and Judgements, 1939-40* (ed. John O'Brian). Chicago University Press. Originalmente publicado na *Partisan Review*, Julho-Agosto 1940. Neste famoso e ambicioso texto, Greenberg pretende consolidar um novo padrão de gosto que identifica como resultado de uma tendência evolutiva nas artes — e ao identificar, nomeia, e ao nomear, torna-o cânone modernista, não só para entender a arte do (seu) presente, mas para o usar como instrumento de entendimento da arte do passado, traçando o inexorável percurso da pintura até à abstracção (*All roads lead to the same place*, p. 37). Partindo do diagnóstico de "confusão das artes" feito por Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), que escrevera o seu *Laocoon*, para indagar sobre as fronteiras entre as artes, nomeadamente entre poesia e pintura (*Laocoon or the Limits of Poetry and Painting*, 1766 — comparando o tratamento da história de Laocoon no simbólico conjunto escultórico com o poema de Virgílio), Greenberg traça a genealogia da abstracção moderna. Considera que a pintura esteve subserviente da literatura durante muito tempo, na sua vocação realista e ilusionística e sob a influência da música, foi-se libertando, desde Courbet, da obrigatoriedade de ter assunto (*subject matter*, que Greenberg distingue de *content*, p. 28). Confinou-se aos seus próprios limites, e ao fazê-lo tornou-se a arte dominante do século XX (Greenberg considera que cada época tem uma arte dominante, que influencia as outras; outrora teria dominado a literatura e depois a música). Esses limites desembocam na abstracção porque implicam a aceitação e exploração pura do próprio medium (*Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art. [...] Pure poetry strives for infinite suggestion, pure plastic art for the minimum*. p. 32 e 34). Explorando o medium específico da pintura, ou seja, a cor, a linha, a forma (tendencialmente geométrica por influência da forma quadrangular da tela) e o plano pictórico, cada vez mais assumidamente superficial, *flattened*, a pintura estabeleceu uma era em que a ilusão realista foi definitivamente ultrapassada (por vezes ocorre antes ilusão óptica, *[which] only emphasizes further the impenetrability of the plane surface*, p. 35). O surrealismo, precisamente onde Rosalind Krauss depois assenta o código do fotográfico com que substitui o código pictural, seria para Clement Greenberg um momento de regressão, porque as artes novamente se misturavam e ficavam subservientes da literatura, face à tendência inelutável de autonomização da pintura (p. 36). Quanto a esta organização do passado para justificar o presente, determinando que cada época tem uma forma artística dominante, é difícil não ver uma matriz de pensamento hegeliana, em continuação evolutiva com as épocas simbólica, clássica e romântica da arte (a que correspondem as formas artísticas dominantes da arquitectura, escultura e, para a última, pintura, música e poesia) em que o filósofo

de Clement Greenberg denuncia-lhe a ambição totalizante, que contradiz a sua própria intenção desconstrutivista. E o conceito de alegoria torna-se o fruto do esforço de Owens, análogo ao de Greenberg no seu sentido totalizante, para localizar uma essencialidade do medium fotografia²²⁸ — a sua característica específica, a sua garantia de autonomia, é a capacidade de se alegorizar a si mesma, suplementando e rompendo com o referente de que é indício.

aura, constelação, choque, experiência, politização da arte

Hal Foster, no livro de 1996 *The Return of the Real*, procurará recuperar, para lá da erosão a que fora submetido nos anos anteriores, o conceito de pós-modernismo²²⁹. Interessa-lhe pensar uma história da arte (ou uma teoria crítica, pois ainda não é aqui que o autor se reconcilia com a história²³⁰) activista e por isso elabora sobre a distância crítica e a sua perda na era da reprodução técnica. O tempo histórico é complexificado com as noções de *paralaxe* — a ideia de que um objecto se desloca pelo movimento do seu observador — e *acção diferida*, esta última pedida a Freud — em que um acontecimento do passado é entendido como traumático só quando um outro similar ocorre e provoca a reacção diferida ao evento recalcado —, para vincar uma posição que vê o presente como agindo retroactivamente sobre o passado e vice-versa²³¹. É segundo este

germânico arrumou a história da arte (Cf. Vicente Jarque. 1996. “G.W.F. Hegel” in *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (ed. Valeriano Bozal), vol. I. Madrid: Visor; Georg Wilhelm Friedrich Hegel. 1818-29. “Philosophy of Fine Art” in op. cit.). Greenberg identificaria uma nova era — correspondendo a um novo *Geist* —, a seguir-se à do romantismo, que Hegel considerara ser a última para a arte: a do modernismo, em que a pintura é a arte dominante. E o *Zeitgeist* da modernidade é a abstracção — *It is quite easy to show that abstract art like every other cultural phenomenon reflects the social and other circumstances of the age in which its creators live, and that there is nothing inside art itself, disconnected from history, which compels it to go in one direction or another* (p. 23).

²²⁸ Craig Owens, “Photography *en abyme*”, op. cit.

²²⁹ O título do último capítulo é precisamente “Whatever Happened to Postmodernism?”.

²³⁰ “[...] this book is not a history: it focuses on several models of art and theory over the last decades alone. Yet neither does it celebrate the false pluralism of the posthistorical museum, market, and academy in which anything goes (as long as accepted forms predominate). On the contrary, it insists that specific genealogies of innovative art and theory exist over this time, and it traces these genealogies through signal transformations.” Hal Foster. 1996. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachussets; London, England: MIT Press. p. x. Cf. também parágrafo final do livro, p. 226.

²³¹ “I believe modernism and postmodernism are constituted in an analogous way, in deferred action, as a continual process of anticipated futures and reconstructed pasts. Each epoch dreams the next one, as Walter Benjamin once remarked, but in so doing revises the one before it.” idem. p. 207.

método que, a propósito de dois aspectos da arte contemporânea, a relação com o outro e a relação com a tecnologia, Foster vai recorrer a Walter Benjamin, ao texto “O Autor como Produtor” e ao da “Obra de Arte...”²³². Em acção diferida, esses dois textos ajudam-no a reconsiderar as questões do outro e da tecnologia num presente que por seu turno molda o contexto original desses textos.

Assim, “O Autor como Produtor” é lido partindo das práticas artísticas cuja genealogia Foster traça desde o minimalismo enquanto “A Obra de Arte” é lida depois de passar pel’*A Sociedade do Espectáculo* de Guy Debord (1967) e *Understanding Media* de Marshall McLuhan (1964). Se são estes os eventos ou textos que permitem recuperar e entender o trauma recalcado, que nesta metodologia corresponde aos textos de Benjamin, se a reacção a esse trauma parte desse presente escolhido, então também essa reacção instrumentaliza o passado para reagir, na verdade, ao presente.

Tratando “o autor como produtor” como paradigma, Hal Foster introduz um novo, “o artista como etnógrafo”. Este teria resultado das alterações operadas a partir do minimalismo no medium da arte (dando origem a arte conceptual, performance, *site-specific*), nas condições de percepção (com um observador definido em termos de linguagem ou diferença étnica, sexual, etc.) e no espaço institucional (visto agora como rede discursiva entre instituições, comunidades, práticas). O paradigma novo corresponderia à tendência para a actividade artística enquanto operação cartográfica de mapeamento antropológico e sociológico (*mapping*) de instituições e comunidades que se podia reconhecer na arte *site-specific* dos anos setenta em diante²³³. Embora Foster não deixe de vincar o peso dos movimentos sociais e do pensamento teórico nestas alterações, o facto de estabelecer o minimalismo como ponto de viragem – universal – de paradigma revela que toda a sua argumentação se consolida, também, por via da criação de uma moldura de entendimento formatada pela reacção ao modernismo de Clement Greenberg.

O paralelo com “o autor como produtor” é estabelecido a nível de

²³² Cf. Walter Benjamin. 2006 [1934] “O autor como produtor” e [1936/7] “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. In *A Modernidade* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim.

²³³ Foster cita obras de Ed Ruscha, Robert Smithson, Allan Sekulla, Dan Graham, Martha Rosler, Douglas Huebler, entre outros. Cf. op. cit. p. 185 e ss.

contexto político: tal como para Benjamin urgia pensar a arte na era do fascismo, os artistas contemporâneos sentiram a premência de responder à capitalização da cultura e privatização da sociedade na era de Reagan, Thatcher, Kohl²³⁴. Diagnosticando o cinismo decorrente do facto de a arte de abordagem etnográfica contribuir para o reforço das instituições ao ser por elas acolhida, bem como para o acentuar da visão do outro enquanto alteridade — estando o artista identificado com essa alteridade e prevalecendo por isso numa esfera à parte, distinta, mais verdadeira, pura, sensível, etc. —²³⁵, Hal Foster faz eco do alerta lançado por Benjamin em 1934.

E a questão em 1934 era a de ultrapassar as querelas entre forma e conteúdo que caracterizaram o discurso dos que tentavam pensar uma estética revolucionária²³⁶, e a de estabelecer que uma arte verdadeiramente socialista seria a que fosse produzida a partir de dentro, quando o autor se colocasse com a sua mestria no mesmo plano que o proletariado e quando o proletário compreendesse que também ele tinha nas mãos a possibilidade de produzir no quadro de uma linguagem estética. *Produzir* seria o denominador comum entre todos os que estavam com a revolução socialista, produzir consoante os saberes de cada um, sem privilégio de uns sobre outros. Nesta posição produtivista, as técnicas mais adequadas a uma eficácia revolucionária estariam logicamente a uso, técnicas que poriam de lado qualquer dúvida sobre se o conteúdo seria suficientemente soberano em relação à forma, pois surgem em si mesmas como as únicas possíveis no contexto de uma arte proletária, substituindo-se à arte e cultura burguesas — técnicas, claro, que possibilitassem a fácil circulação e divulgação, que transmitissem com máxima rapidez e clareza uma mensagem, que em si mesmas, pelo seu carácter, fizessem já parte da mensagem que se quer veicular. Disto é exemplo, para Benjamin, o potencial da legenda aplicada à fotografia²³⁷.

²³⁴ Cf. idem. p. 172.

²³⁵ "[...] the ethnographic artist may collaborate with a sited community, only to have this work redirected to other ends. Often artist and community are linked through an identitarian reduction of both, the apparent authenticity of the one invoked to guarantee that of the other, in a way that threatens to collapse new site-specific work into identity politics *tout court*. As the artist stands *in* the identity of a sited community, he or she may be asked to stand *for* this identity, to represent it institutionally. In this case the artist is primitivized, indeed anthropologized, in turn: here is your community, the institution says in effect, embodied in your artist, now on display." Idem. p. 198.

²³⁶ Abordei essas discussões, em particular o caso português, em *Vanguarda & Outras Loas. Percursos Teóricos de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim (2007).

²³⁷ Cf. "O Autor como Produtor" e "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução

O paradigma do “autor como produtor” seria crítico da também revolucionária defesa de uma *proletkult*, cultura de proletariado, segundo o termo russo então utilizado entre os intelectuais da revolução, na qual o autor, por muito solidário que se colocasse face ao proletariado, permaneceria numa esfera separada, em que persistiria a herança estética burguesa, mesmo que posta ao serviço do socialismo.

O perigo, então como agora, alerta Foster, seria o paternalismo ideológico sobre o outro — o outro, antes diferenciado do ponto de vista económico e social, o proletário, e hoje diferenciado do ponto de vista cultural, geográfico, de orientação sexual ou género²³⁸ — que, longe de reduzir a alteridade, perversamente a enfatiza. E o regresso deste perigo permite a Hal Foster a análise em acção diferida tanto do momento do paradigma de 1934, como do paradigma que introduz para o momento contemporâneo. É à luz da experiência artística etnográfica que identifica a causa do perigo do paternalismo ideológico no “autor como produtor” e no “artista como etnógrafo”. E a causa, conclui Foster, é a persistência da crença de que vanguarda artística e vanguarda política coincidem, de que a primeira até pode provocar a segunda, de que o local da verdade e da revolução está no outro e de que só se o artista se colocar nesse lugar de alteridade terá acesso à verdade ou à capacidade revolucionária²³⁹.

A solução possível para este perigo está na distância crítica, para cuja enunciação Foster recorre ao texto “A Obra de Arte...”. A argumentação do autor americano não se coaduna, porém, com as errâncias de Benjamin nas considerações sobre a aura. Foster vê em Benjamin contradição entre os textos *Rua de Sentido Único*²⁴⁰, onde lê uma lamentação pela perda da aura, e “A Obra de Arte...” onde entende que essa perda é celebrada. É a celebração que

Técnica”. op. cit. Esta ligação fotografia/texto feita por Benjamin é convocada por Rosalind Krauss, como se viu atrás, para identificar no autor alemão a tendência para reforçar o carácter indexical da fotografia, análogo ao da linguagem.

²³⁸ Cf Hal Foster. Op. cit. p. 173.

²³⁹ São persistências de dois mitos que associam verdade e pureza ou que crêem uma maior proximidade da natureza e de processos psíquicos primordiais ao que é socialmente oprimido, discriminado, materialmente produtivo, ou de etnia diferente (leia-se: os não-caucasianos). Foster chama a esses mitos a *assunção realista* e a *fantasia primitivista*. Cf. op. cit. pp. 174-5.

²⁴⁰ Cf. Walter Benjamin. 2004 [1928]. “Rua de Sentido Único”. In *Imagens do Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim.

interessa ao discurso de Hal Foster. Seguindo este último texto, Foster recorre às analogias feita por Benjamin pintor/mágico e operador de câmara/cirurgião para falar da perda de distância aurática implicada no primeiro par, provocada pelas novas tecnologias implicadas no segundo par. Foster interpreta como equivalentes perda da aura e perda da distância. O impacto dessa perda dá-se, segundo a leitura de Foster, tanto na imagem como no corpo, ou seja, considera, como Douglas Crimp, que a imagem perde a aura, mas também realça a alteração de percepção, que passa a ser por meio do choque tátil, cirúrgico, que entra pelo corpo dentro e elimina a distância. A defesa contra o estímulo excessivo da sucessão de choques das imagens produzidas com as novas técnicas é a *distracção*. Ao mesmo tempo, a colectivização do usufruto da imagem apura, paradoxalmente, a capacidade crítica do público — especializado por partilhar colectivamente uma linguagem que lhe é especificamente dirigida. Na tensão dialéctica entre *distracção* e crítica, surge a possibilidade de uma distância crítica, que tanto recebe o choque como se protege contra ele, na *distracção*.

Em Guy Debord e Marshall MacLuhan essa distância crítica tornara-se já impossível. Para o primeiro o sujeito está já imerso nas imagens do espectáculo, que o tornam isolado num universo fantasioso; para o segundo o sujeito está ligado a tudo, através de próteses tecnológicas que prolongam os sentidos e possibilitam uma retribalização que impede a distância face seja o que for²⁴¹. É premente para Foster recuperar a distância crítica que Benjamin via possível mesmo na era da reprodução técnica — e por causa dela. No entanto, não lhe é fácil digerir a ambivalência que encontra em Benjamin, quando em *Rua de Sentido Único* o tátil parece impedir a distância crítica e em “A Obra de Arte...” o choque tátil possibilita nova forma de crítica²⁴². Para poder fazer valer a possibilidade da recuperação da distância crítica enfatiza antes um atitude perspectiva e prospectiva que encontra na análise do autor alemão convocando um outro texto, “Sobre o conceito de história” de 1940. Uma atitude que localiza no seu próprio método de paralaxe e acção diferida. Sugere finalmente que esse método se relaciona com a concepção benjaminiana de

²⁴¹ Cf. op. cit. p. 219.

²⁴² Cf. op. cit. p. 224.

tempo histórico enquanto *constelação*, segundo o qual uma época histórica só se pode pensar em constelação com as que a precederam e não como narrativa sequencial²⁴³.

O termo *frame* (enquadramento, moldura) é, como em Rosalind Krauss, abundantemente utilizado por Foster. Explica os conceitos de *paralaxe* e *acção diferida* enquanto movimentos bidireccionais de *framing* e *reframing* entre objecto e observador e entre passado e presente. Mas por muito dialécticos que estes movimentos se apresentem, eles implicam a necessidade de criar um instrumento modelar de entendimento, uma moldura, que por definição é, regra geral, quadrilátera, ou, em todo o caso, poligonal fechada. Isto é, a moldura implica um a priori teórico para a compreensão do objecto que, mesmo prevendo a acção do objecto/passado sobre o observador/presente, recebe-a pela mesma moldura. Essa retroactividade pode alterá-la um pouco, obrigá-la a reposicionar-se ou a reformular os seus ângulos, mas não a desfaz verdadeiramente. Uma moldura não é uma constelação.

Foster escreve:

"there is no simple *now*: every present is nonsynchronous, a mix of different times; thus there is no timely transition between the modern and the postmodern. [...] In this regard modernism and postmodernism must be seen together, *in parallax* (technically, the angle of displacement of an object caused by the movement of its observer), by which I mean that our framings of the two depend on our position in the present *and* that this position is defined in such framings."²⁴⁴

Para que os conceitos operativos de *paralaxe* e *acção diferida* funcionem, é preciso manter uma distinção modernismo / pós-modernismo. A argumentação de Hal Foster assenta nessa distinção. Por muito que fale de mistura de tempos,

²⁴³ Citando "Sobre o conceito de história" (1940), in Walter Benjamin. 2008. *O Anjo da História* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim (o texto foi publicado antes com o título "Teses sobre o conceito de história").

²⁴⁴ Idem. p. 207.

precisa deles bem distintos para inscrever o seu território de análise num terceiro tempo, o de meados dos anos 90, a partir do qual escreve.

Se a voz de Rosalind Krauss faz parte da teia de discursos que assenta na ideia de morte do sujeito (universal), do autor, a de Hal Foster tem como condição de escuta o decreto de um novo tempo, do regresso do sujeito, agora heterogéneo, híbrido, fragmentado²⁴⁵. Walter Benjamin entra no discurso de Rosalind Krauss para ajudar à alteração do conceito de abstracção a partir do paradigma da cópia, tendo essa discussão epicentro no medium, para o definir enquanto potência de significação em oposição à versão limitada e obrigatória modernista. Mas aparece no discurso de Hal Foster para que este possa afirmar para si um papel paralelo ao que o autor alemão teve nos anos trinta: o papel de verificação das condições para uma arte politicamente interventiva. Estabelece uma genealogia, modernismo, pós-modernismo 1 (morte do sujeito), pós-modernismo 2 (regresso do sujeito), e para este último é preciso reactivar o crítico *engagé* que foi Walter Benjamin, aquele capaz de manter a distância crítica para expor e bloquear o aniquilamento, perpetrado pelo capital, de todo o potencial crítico da arte, denunciar os mecanismos em que "o verdadeiro se torna um momento do falso"²⁴⁶ — trata-se da actualização do pós-modernismo de resistência²⁴⁷.

O modelo temporal em triunvirato, persiste na grande obra *Art Since 1900*, de 2004, que reúne Foster, Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, com a divisão *Modernism, Postmodernism, Antimodernism*.

aura, experiência, sinestesia, fantasmagoria

Quando Susan Buck-Morss publica em 1992 o texto "Aesthetics and

²⁴⁵ "[...] the death of the subject is dead in turn: the subject has returned in the cultural politics of different subjectivities, sexualities, and ethnicities, sometimes in old humanist guise, often in contrary forms — fundamentalist, hybrid, or [...] "traumatic". Idem. p. 209.

²⁴⁶ Guy Debord. 1972 [1967]. *A Sociedade do Espectáculo* (trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro, rev. pelo autor). Lisboa: Edições Afrodite. p. 14.

²⁴⁷ "[...] I doubt if any artist, critic, theorist, or historian can ever escape value judgments. We can, however, make value judgements that, in Nietzschean terms, are not only reactive, but active — and in non- Nietzschean terms, not only distinctive but useful." Hal Foster. Op. cit. p. 226.

Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered"²⁴⁸, o que está em jogo é também uma questão de actualização das implicações políticas do texto de Benjamin. A autora insiste no último parágrafo do texto "A Obra de Arte..." em que à "estetização da política" fascista Benjamin contrapõe a urgência comunista da "politização da arte". A questão para ela está em compreender exactamente o que Benjamin quis dizer com uma e outra.

A "estetização da política" leva-a a uma deambulação sobre a evolução do conceito de estética, que, ao tempo de Benjamin, estaria relacionado não com a experiência sensorial da realidade maioritariamente instintiva, definição da *aisthisis* grega original parcialmente contemplada por Alexander Baumgarten (que recupera o termo em 1750), mas com a aculturação dos sentidos, domesticados, controláveis, ou mesmo neutralizados. Susan Buck-Morss traça este desvio do sentido original focando o papel de Kant na criação do sujeito moral des-sensoriado, masculino, autónomo, autogerador, criador. Independente, em suma, de quaisquer estímulos sensoriais externos²⁴⁹.

Se se considerar, como faz a autora, que é esta a concepção de estética do dealbar do século XX, e se se juntar o diagnóstico da experiência moderna enquanto *choque*, que Buck-Morss vai buscar a Benjamin, choque cujo excesso e constância neutralizam a reacção, adormecem-na num estado de distração por incapacidade de absorção do excesso de estímulos, verifica-se que a estética em causa é, paradoxalmente, anestesia. A associação estética/fascismo torna-se clara. A autora vincará ainda a dominância de uma "estética de superfície", enquanto "representação abstracta da razão, coerência e ordem" a que o sujeito, desindividualizado num corpo social estimulado colectivamente, seria chamado, reconfortado e protegido enquanto pertença de uma unidade ordenada, racional, indivisa. E não podemos nós deixar de associar essa estética de superfície criadora de unidades autónomas, auto-referenciais, com a superfície da tela modernista — nada mais do que superfície tornada essência, indiferente a contaminações externas.

Importa assinalar que o termo *anti-estético* introduzido por Hal Foster referido no início deste capítulo terá sido também reactivo a esta concepção de estética, matriz, no contexto do impacto da tecnologia e do consumo sobre a

²⁴⁸ Publicado originalmente na revista *October* nº 62 (1992), republicado em *October. The Second Decade, 1986-1996*. Cambridge, Massachussets; London, England: MIT Press (1997).

²⁴⁹ Cf. idem, p. 378 e ss.

percepção, tanto da estética fascista referida por Benjamin, como do modernismo, por muito distantes estivessem um do outro.

Outras três palavras que surgem em Walter Benjamin são importantes para Susan Buck-Morss: *experiência*, *sinestesia* e *fantasmagoria*. O empobrecimento da experiência como consequência do choque, de que fala Benjamin²⁵⁰, é analisado pela autora, focando o choque como um excesso de estímulos no sistema neurológico. Ou melhor, no "sistema sinestésico", um sistema cujo centro é não o cérebro mas a superfície do corpo, e que prevê um sistema nervoso que se estende para lá dos limites do corpo, uma vez que só subsiste através dos estímulos exteriores que recebe²⁵¹. O choque, pela sua intensidade, velocidade e quantidade, canaliza a reacção sinestésica para a defesa do corpo, em vez da interacção produtora de experiência. Não é por acaso que a doença moderna por excelência é a neurastenia, um esgotamento nervoso literal — esgota-se a possibilidade de resposta do sistema nervoso —, que é tratada com drogas.

A modernidade vista por Buck-Morss, via Benjamin, assenta numa dicotomia estímulo/narcotização em que a tendência é para um fechamento na própria experiência sensorial, ora anestesiada ora estimulada, por via química ou tecnológica. Se a primeira opera a nível individual, a segunda é susceptível de manipulação colectiva enquanto produtora de fantasmagorias, isto é, alterações da realidade por via tecnológica que manipulam a percepção sensorial²⁵². Simultaneamente, a tecnologia funciona ora como extensão e amplificação dos sentidos, ora como o seu escudo protector²⁵³.

²⁵⁰ Nomeadamente em dois textos, "Experiência e Indigência" (c. 1933) in Walter Benjamin. 2008. *O Anjo da História* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim (um dactiloscrito deste texto encontrado no espólio de W.B. tem o título "Pobreza da Experiência"); e em "The Storyteller" (1936) in 2002. *Walter Benjamin. Selected Writings. Vol. 3 1935-1938* (ed. Howard Eiland, Michael W. Jennings). The Belknap Press of Harvard University Press. Buck-Morss cita o segundo. Cf. op. cit. p. 405.

²⁵¹ Cf. op. cit. p. 385.

²⁵² "Phantasmagorias are a technoaesthetics." idem. p. 394.

²⁵³ "Being "cheated out of experience" has become the general state, as the synaesthetic system is marshaled to parry technological stimuli in order to protect both the body from the trauma of accident and the psyche from the trauma of perceptual shock. As a result the system reverses its role. Its goal is to *numb* the organism, to deaden the senses, to repress memory: the cognitive system of synaesthetics has become, rather, one of anaesthetics." Idem. p. 390.

Como Hal Foster, Buck-Morss procura traçar uma genealogia moderna do sujeito fascista procurando compreendê-lo para melhor o expor e, desejavelmente, neutralizá-lo. E também como Hal Foster e outros autores, Buck-Morss vai perscrutar o sujeito couraçado pela tecnologia recorrendo à teoria do *estádio do espelho* de Jacques Lacan²⁵⁴. Lacan descreve uma percepção primordial do corpo enquanto desconexo, em pedaços, só depois entendido pela criança como um todo, num momento que passa pela desidentificação/identificação com o próprio reflexo no espelho. Esta descrição fornece um quadro explicativo de todas as situações de tentativa de negação do fragmentário. Negação que fica assim limitada a ser vista como fuga ao trauma primordial do corpo em pedaços, depois reconhecido como o de um outro, antes de finalmente se entender que esse outro é afinal o eu. O estágio do espelho serve então de justificação, em Buck-Morss, para o conforto encontrado numa ideia de unidade protectora dada pela estética fascista.

Fantasmagoria e estágio do espelho: ambos explicam nesta autora a estetização da política que manipula, que conforta, que constrói uma totalidade ficcionada para iludir o fragmentário que constitui a realidade moderna e que faz emergir o medo recalcado do eu em pedaços. Que repõe, em última análise, a aura. Fantasmagoria e estágio do espelho: dão também a ver o potencial sujeito fascista que é preciso combater em cada um de nós. E é aqui que entra o instrumento desse combate, o cinema.

O cinema é visto por Buck-Morss como mecanismo para a destruição da aura, e como restituidor de uma possibilidade de experiência ao expor o não-aurático através dos seus meios técnicos:

"The camera can aid us in the knowledge of fascism,
because it provides an "aesthetic" experience that is non-

²⁵⁴ O texto teve, em forma acabada, três versões conhecidas: a primeira, em alemão, é de 1935; a segunda, e primeira publicada numa tradução francesa, de 1936 – e é a que os autores americanos seguem; e a última, finalizada em 1936/37, que é a seguida pela mais recente tradução portuguesa, de João Barrento. O *estádio do espelho* é formulado por Lacan em 1936, *Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique*, Communication au 14^{ème} Congrès psychanalytique international, Marienbad, depois publicado no *International Journal of Psychoanalysis* (1937). Mais tarde retomou-o no artigo "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience analytique", *Revue Française de Psychanalyse*, 1949.

auratic, critically “testing”, capturing with its “unconscious optics” precisely the dynamics of narcissism on which the politics of fascism depends, but which its own auratic aesthetics conceals. Such knowledge is not historicist.”²⁵⁵

Portanto, a politização da arte está nesta possibilidade de conhecimento que o cinema permite ao ser instrumento destruidor da aura, ao activar de novo o sistema sinestésico para uma experiência que através de analogias nos faz confrontar com os mais recalcados traumas. Isto é não historicista, diz a autora. Verifica-se também nela tanto o recurso à psicanálise para contornar a história, como a utilização dos conceitos benjaminianos com o fito de evitar a aparentemente nefasta disciplina. É evidente que esta animosidade é relativa à história narrativa, linear, progressista, mas por vezes estes autores preferiram citar as suas referências (como Foucault, como Benjamin) atribuindo-lhes um papel de destruidores da história mais do que o que efectivamente tiveram: o de repensar as suas condições de possibilidade.

É por isso que a Buck-Morss convém ir buscar o conceito de sinestesia, que Benjamin refere pouco, mais do que o tema baudelairiano das *correspondências* — a ideia de que imagens correspondem a palavras, mas também que imagens chamam outras imagens e palavras de que são afins —, apesar de não deixar de mencionar que no autor alemão eles estão relacionados ²⁵⁶. Porque sinestesia diz respeito à possibilidade de um sentido responder a um estímulo direccionado a outro sentido, o olfacto reagir a cores, por exemplo, sendo os choques da modernidade multiplicadores das hipóteses de dispersão e desvio da reacção sensorial. Para a autora o empobrecimento da experiência implica em Benjamin um corte com o passado, com a memória²⁵⁷. O sujeito encadeado pelos choques já não estabelece as ligações com a memória necessárias à sedimentação da experiência e à transmissão da tradição. E por isso, partir do conceito de sinestesia mantém os parâmetros de análise de Buck-Morss ao nível da experiência sensorial e do tipo de conhecimento que dela

²⁵⁵ Idem. p. 413.

²⁵⁶ Cf. Idem. p. 389 (nota 53).

²⁵⁷ "Perception becomes experience only when it connects with sense-memories of the past." Idem. p. 389.

pode provir, sem contemplar a relação com a memória que na verdade é central em Benjamin. Diz ele:

"It would be an error to think of the experience contained in the *correspondances* as a simple counterpart to certain experiments with synesthesia (with hearing colors or seeing sounds) that have been conducted in psychologists's laboratories. In Baudelaire's case, it is a matter less of the well-known reactions [...] than of the medium in which such reactions occur. This medium is the **memory**, and with Baudelaire it was possessed of unusual density. The corresponding sensory data correspond in it; they are teeming **with memories, which run so thick that they seem to have arisen not from this life at all but from some more spacious *vie antérieure***. It is this prior existence that is intimated by the "familiar eyes" with which such experiences scrutinize the one who has them."²⁵⁸

Em Buck-Morss esta "familiaridade" é psicologizada em vez de historicizada. As analogias que o cinema autoriza, fazem-se na reactivação de estádios do desenvolvimento do sistema sensorial individual — aí está a *acção diferida*, como Hal Foster prefere —, e não nas memórias de uma "vida anterior". Mas o território das correspondências é, no Benjamin leitor de Baudelaire, o da rememoração, é o que, suspenso o tempo, suspensa a vivência, permite evocar diferentes tempos, e criar *um lugar de experiência ao abrigo de qualquer crise, só possível no âmbito do culto*²⁵⁹. Também o conceito de fantasmagoria, permite em Walter Benjamin uma leitura mais estritamente ligada a uma nova possibilidade de experiência. Em Benjamin a fantasmagoria (e desenvolvendo as

²⁵⁸ Walter Benjamin. 1999. *The Arcades Project* (trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, ed. Rolf Tiedmann). Cambridge, Massachussets; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press. Seccção J 79, 6. p. 367. (destaques meus) E ainda, em "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" (1939), dirá que as sinestésias são variações esteticistas sobre o tema das *correspondances*. Cf. Walter Benjamin. *A Modernidade*. op. cit. p. 134.

²⁵⁹ "O que Baudelaire tem em mente com as correspondências pode ser visto como uma experiência que procura um lugar ao abrigo de qualquer crise. Só é possível no âmbito do culto.". Idem. p. 135. E ainda: "O passado acompanha as correspondências como um murmúrio". Idem. p. 136.

considerações marxistas sobre fetichização da mercadoria) é entendida como um efeito da mercadoria, do consumo, e das imagens criadas pela mercadoria. A possibilidade de experiência (nas *passagens* parisienses, por exemplo) no seio dessas imagens está relacionada com um estado onírico, em que choque, sonho e rememoração são interdependentes, bem como activações da aura.

As implicações desta formulação sobre a aura (e sua sobrevivência em registo não-fascista) serão abordadas mais adiante. Por ora importa vincar que em Benjamin as correspondências de Baudelaire servem para pensar a experiência da modernidade e estão estritamente ligadas à possibilidade de conhecimento histórico por via da *alegoria*, na qual opera um trabalho da memória que se congratula por o passado se ter reduzido a ruínas, pois a ruína é a sua matéria-prima²⁶⁰. A alegoria implica o trabalho da imaginação, do sonho, da criação. Imerso no sonho, o alegórico actua sobre as ruínas do passado e delas retira uma experiência cujas variantes são infindas, na medida em que depende das afinidades que a sua memória criou entre fragmentos. Essa experiência condensa uma visão (uma imaginação) do passado, enquanto parte da urdidura de tempos que a memória tece.

Diz Benjamin que a alegoria é a armadura do moderno²⁶¹, uma armadura que inclui uma ligação com o passado, e não prevê, afinal, o corte com a memória fruto da canalização exclusiva do “sistema sinestésico”, como lhe chama Susan Buck-Morss, para a defesa contra o choque. A ligação pode ser restabelecida, ou melhor, renovada, reimaginada, sonhada.

* * *

Benjamin vem primeiro ao lado dos estruturalistas, depois da psicanálise. Vem primeiro pela análise importada da linguística, do textual, vem depois pelo deslocamento para o corpo e suas distorções, manipulações, com o

²⁶⁰ Cf. Walter Benjamin. *The Arcades Project*. op. cit. Por exemplo, secção J 53,3, p. 324; secção J 56, 1, p. 329; secção J 57,3, p. 331. E também “Parque Central” (1939-40) in Walter Benjamin. 2006. *A Modernidade*. Op. cit. p. 161.

²⁶¹ Walter Benjamin, “Parque Central”, op. cit., p. 178. Cf. também *The Arcades Project*, op. cit. Secção J 53, 2, p. 324.

ênfase no sensorial e na percepção e sua utilização política. Hal Foster, retomando o tema dos processos alegóricos nas práticas artísticas contemporâneas, vai criticar Craig Owens por ter considerado o impulso alegórico pós-moderno no plano linguístico e da hibridização do textual e do visual, sem "utilizar uma única vez a palavra capital"²⁶², e portanto descurando o carácter ideológico que o termo adquire para Walter Benjamin.

Foster vinca que para Benjamin a alegoria tem analogia na mercadoria, citando um texto que Owens não conhecia à data de redacção de "The Allegorical Impulse...", "Parque Central": "A desvalorização do mundo das coisas na alegoria é superada no próprio mundo das coisas pela mercadoria"²⁶³. A reificação do signo, é o que escapou a Owens²⁶⁴. Contra a repetição dessa reificação, inelutável nos procedimentos alegóricos pós-modernos, também Foster cita o mesmo apelo de Barthes para desafiar o simbólico²⁶⁵, alertando no entanto para a dificuldade em destrinçar os críticos da reificação do signo e o cinismo dos *connoisseurs* da reificação do signo²⁶⁶. É a denúncia dos segundos que o faz citar mais Benjamin, recuperando os seus alertas para activar uma urgente distância crítica face à contemporaneidade, onde ouve ressoar, mutantes, os mesmo perigos dignosticados por Walter Benjamin no fim dos anos 1930.

Tudo isto se justifica, não só pela batalha destes autores americanos em nome da qual conjugavam com facilidade Derrida, Freud e Benjamin, entre outras combinações, mas também pela vida própria que muitas vezes os textos teóricos ganham, sendo-lhes dado um valor de uso muito distante do contexto original em que foram escritos. A questão é que estes textos que aqui se analisaram sumariamente, produzidos a partir do que Hal Foster chamou o anti-estético, apesar da sua ambição e alcance universais, têm um certo carácter paroquial, que passa por simultaneamente acompanhar e orientar as práticas artísticas —onde foi determinante o carácter linguístico e textual, primeiro, e a

²⁶² Cf. Hal Foster. *The Return of the Real*. op. cit. p. 90.

²⁶³ Cf. Walter Benjamin. "Parque Central", op. cit., p. 154.

²⁶⁴ E que, por seu turno, não escapou a Benjamin Buchloh, no texto "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art" (*Artforum*, Setembro 1982), citado por Hal Foster. Idem. p. 91. Foster considera que Buchloh adopta a "reformulação marxista" de alegoria de Walter Benjamin.

²⁶⁵ Cf. Idem. p. 93.

²⁶⁶ Cf. Idem. p. 96.

percepção, a hibridização e o corpo, depois. E estes textos criaram modelos de análise que se foram repercutindo nas discussões da crítica, teoria e história da arte, e se constituíram como referências nos currículos acadêmicos, descurando ou simplesmente ignorando essa dimensão paroquial.

Não é que não seja válida a recriação de modelos de análise pela apropriação, colagem, citação, deslocação de autores. O valor de uso da teoria estará aí, mas é preciso ter a consciência de que estes autores recriaram modelos de análise para responder a necessidades de um contexto artístico, social, histórico, político, específico. E de que por isso, voltando ao autor aqui em discussão, o entendimento de Walter Benjamin por via das apropriações que dele foram feitas dá, por certo, a ver possibilidades operativas que os conceitos do autor alemão autorizam, sem que elas fiquem aí esgotadas.

Os conceitos de alegoria, *parergon*, suplemento, fantasmagoria, choque, estádio do espelho, *mise en abyme*, aura, etc., foram instrumentos nas mãos dos autores americanos citados (e noutros por citar) para criar uma nova ordem do discurso, novo paradigma, que depende de uma interpretação da era da reprodução técnica como uma era sem aura, era do duplo, da cópia. Viajaram nesse Argo que construíram, onde sempre houve espaço para passageiros clandestinos.

Embora feita com instrumentos teóricos e peças muito diferentes das de Clement Greenberg, a construção do Argo-anti-estético (ou Argo-sem-aura) também precisou de organizar o passado, tal como Greenberg fizera para poder erguer e pilotar o seu Argo-modernismo [ver nota sobre o texto *Towards a Newer Laocoon* de 1940]. Se a construção do passado numa estrutura discursiva de entendimento é desejável, ela não pode deixar de prever a sua desconstrução.

2.3 AINDA MAIS WALTER BENJAMIN

obsolescência e redenção

Em 1999, continua a ser Rosalind Krauss a indicar a direcção do Argo-sem-aura. Num número da *Critical Inquiry* dedicado a Walter Benjamin, colabora com o texto "Reinventing the medium", próximo na data e no tema do

livro *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* publicado no mesmo ano²⁶⁷. Nele a fotografia é lida agora como arte do passado, traçando-se a sua genealogia com sistematização em três momentos.

Num primeiro, a fotografia passara de objecto histórico ou estético a objecto teórico, sendo estruturalmente entendida como cópia, múltiplo sem original e correspondendo a uma dissolução do autor. Embora consolidada nesses termos a partir dos anos sessenta (com Barthes, Baudrillard), Rosalind Krauss remonta essa passagem aos textos de Walter Benjamin, da “Pequena História da Fotografia” (1931) a “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” (versão de 1936). Neste último Walter Benjamin tomara uma “radically deconstructive position”²⁶⁸ em que alterava o diagnóstico de declínio da aura do texto mais antigo, para a ver já ultrapassada na era do fotográfico. Esta alteração deve-se, segundo Rosalind Krauss, ao autor alemão usar, no texto “A Obra de Arte...”, a fotografia como instrumento teórico para entender as transformações na arte, que a própria fotografia também sofreu:

““The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” will now see the photographic — which is to say mechanical reproduction in all its modern, technological guises — as both source and symptom of a full-scale demise of this aura across all of culture, so that art itself, as celebrator of the unique and the authentic, will empty out completely.”²⁶⁹

O fim da aura descontextualiza, nivela e aproxima o objecto do sujeito (e das massas)²⁷⁰, cuja percepção também se modifica, e torna-se análoga ao acto de fotografar o mundo. O sujeito percebe o mundo enquanto imagem.

Isto desencadeou o segundo momento de que fala a autora, que

²⁶⁷ Rosalind Krauss, “Reinventing the Medium” in *Critical Inquiry*, vol 25, n° 2, “*Angelus Novus*”: *Perspectives on Walter Benjamin* (Winter, 1999), com textos de, entre outros, Horst Bredemkamp, Fredric Jameson, Stanley Cavell, Gershom Scholem; e Rosalind Krauss. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.

²⁶⁸ Idem, p. 292.

²⁶⁹ Idem, p. 292-3.

²⁷⁰ A arte, desenhada para ser reproduzida, parece prever o *ready-made*, interpreta Krauss numa das notas de Walter Benjamin ao famoso ensaio, em que menciona Marcel Duchamp. Cf. idem, p. 293.

corresponde à emergência do já mencionado código do fotográfico para o entendimento da arte do século XX. No código do fotográfico a fotografia instala-se como instrumento teórico para entender a arte na era da reprodução técnica (identificando, por exemplo, que na modernidade a percepção se faz pelo efeito do choque, transversal a diferentes media), dissolvendo a ideia de uma especificidade do medium. Paradoxalmente, numa contradição com a sua capacidade, enquanto prática artística, de desconstrução dessa mesma prática artística, dá-se no final dos anos de 1960 o acolhimento institucional e a procura no mercado pela fotografia enquanto medium artístico específico, a par da crescente popularização de máquinas cada vez mais portáteis e da banalização do acto de captar imagens pelas massas.

Rosalind Krauss vê na destruição da aura a desconstrução do estético. A analogia tem a ver com a heterogeneidade que a autora atribui à fotografia²⁷¹, que impede a especificidade e autonomia do medium e abre portas a uma prática artística "em-geral" (*art-in-general*), sem campos específicos delimitados assentes num determinado suporte. Krauss está aqui a traçar, sem dúvida, uma genealogia da desmaterialização e conceptualização, partindo da fotografia: a arte conceptual é fruto do fotográfico, é fruto do anti-estético, da anti-aura que a fotografia possibilita, e que torna disfuncionais os media autónomos que a história da arte consagrou²⁷².

Krauss segue aqui de perto o texto de Walter Benjamin, que cita em nota, "Carta de Paris (2). Pintura e Fotografia" (1936)²⁷³, em que o autor fala da fotografia como mercadoria que torna outros bens em mercadorias circuláveis, e assinala a "ironia dialéctica: o processo [a fotografia] que, mais tarde, estava destinado a pôr em causa o próprio conceito de obra de arte, forçando o seu

²⁷¹ Que por exemplo prevê suplementarização com texto, como já escrevera Walter Benjamin a propósito da associação imagem/legenda. Cf. Walter Benjamin. 1934. "O Autor como Produtor" e 1936. "Carta de Paris (2). Pintura e Fotografia" in *A Modernidade*, op. cit. E "Photography was understood (and Benjamin once again was the first to pronounce it so) as deeply inimical to the idea of autonomy or specificity because of its own structural dependence upon a caption. Thus as heterogeneous from the outset — an always potential mixture of image and text — photography became the major tool for conducting an inquiry on the nature of art that never descends into specificity." Rosalind Krauss, op.cit., p. 294.

²⁷² A propósito do pastiche de fotografias de amador usado por alguma arte conceptual e depuração em geral do referente fotografado, a autora diz: "the photograph in which there is nothing to look at, comes as close as photography can to the reflexive condition of a photograph about nothing but its maker's own persistence in continuing to produce something that, in its resistance to instrumentalization, its purposive purposelessness, must be called art." Idem. p. 295.

²⁷³ Cf. Walter Benjamin. *A Modernidade*. op. cit.

carácter de mercadoria por meio da reprodução, define-se como um processo artístico"²⁷⁴.

Porém, chegando a meados dos anos 1980, esgotara-se o sucesso social da fotografia, bem como as suas potencialidade desconstrutivas. Estava em vias de ser substituída pelas câmaras de vídeo, anunciando a era digital que se seguiu. É então que Krauss, continuando a utilizar conceitos benjaminianos, entende que a obsolescência da fotografia é a oportunidade de redenção do medium²⁷⁵. Esse terceiro momento é o que corresponde à escrita do texto de Krauss (1999) e é o de uma era "pós-conceptual, pós-medium". Ao falar da capacidade, do fotograma, da fotografia, do slide ou da fotonovela de uma contra-narrativa dentro da narrativa, cita o texto de Roland Barthes sobre o "terceiro significado"²⁷⁶, gerado por essa perturbação na narrativa²⁷⁷. Não cita, porém, o texto de Walter Benjamin "Sobre o Conceito de História" (1940), embora use uma expressão que não pode provir senão daí: a fotografia, ou os outros exemplos de imagem obsoleta (slide, fotonovela), operam *a contrapelo* (*against the grain*) do "horizonte diegético" que lhe está subjacente.

A contrapelo, dizia Benjamin, era como a história devia ser escovada pelo materialismo histórico, num contexto bem diferente, sobre a exclusão da história dos oprimidos, sobre o documento de barbárie que esconde cada documento de cultura. Escovar a história a contrapelo é a missão do materialismo histórico, para mostrar a barbárie que o historicismo oculta privilegiando apenas os vencedores. Benjamin critica a transmissão de tradição que apenas deixa sobreviver a escolha, a cultura, dos que detêm o poder²⁷⁸. A narrativa sobre a qual a imagem obsoleta age a contrapelo corresponde em Rosalind Krauss a uma espécie de metáfora da arte em geral em que se tornou a prática artística com o fotográfico. No entanto, a generalização da arte é posta a

²⁷⁴ Cf. Walter Benjamin. Op. cit. p. 308.

²⁷⁵ "But it is at just this point, and in this very condition as outmoded, that it seems to have entered into a new relation to aesthetic production. This time, however, photography functions against the grain of its earlier destruction of the medium, becoming, under precisely the guise of its own obsolescence, a means of what has to be called an act of reinventing the medium.". Idem. p. 296.

²⁷⁶ Roland Barthes. 1977. "The Third Meaning. Research notes on some Eisenstein stills" in *Image-Music-Text*. Citado por Rosalind Krauss. Op. cit. p. 290 (nota 2 e ss).

²⁷⁷ Recorrendo aos exemplos quer do filme, inteiramente feito com *stills*, *La Jetée* de Chris Marker (n. 1921, filme de 1962), quer à obra do artista irlandês James Coleman (n. 1941), que usa o slide e o esquema da fotonovela nas suas obras.

²⁷⁸ Cf. Walter Benjamin. "Sobre o Conceito de História" (1940). Op. cit. p. 12-13. E "Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador" (1937) in idem. p. 118.

nu pelo mesmo medium fotográfico, cuja obsolescência o dota de uma nova especificidade crítica.

E assim a fotografia operaria como a lanterna mágica, tal como foi comentada por Walter Benjamin. A fantasmagoria gerada pela ultrapassada lanterna mágica, "could also be thought to produce the inverse image of ideology, which is to say phantasmagoria as constructive rather than merely reflective, the magic lantern as the medium of the child's permutational powers at play against the diegetic horizon. Indeed the magic lantern [...] can **brush the phantasmagorical against its own grain** to produce an outside to the totality of technologized space."²⁷⁹.

Obsoleto o medium que destruiu a ideia de medium, Rosalind Krauss pode redimi-lo, e com ele redime outra coisa que se joga nestes anos, redime um discurso crítico que ameaça dissolver-se, como a arte-em-geral, na generalização niveladora do novo campo que se afirmou a partir dos anos noventa, os Visual Studies. Tanto o campo da arte como o campo do discurso sobre arte são diferenciados da generalização, graças à insistência de que neles permanece uma força desconstrutiva, que a autora americana tenta a todo o custo preservar. Às suas mãos, não só a obsolescência do medium dá origem à sua redenção, como da obsolescência do discurso sobre o medium também vem a redenção desse discurso e do seu potencial crítico:

"At the moment, now, of its obsolescence photography can remind us of this promise: not as a revival of itself or indeed of any of the former mediums of art, but of what Benjamin had earlier spoken of as the necessary plurality of the arts (represented by the plurality of the Muses), a plural condition that stands apart from any philosophically unified idea of Art. This is another way of stating **the need for the idea of the medium as such to reclaim the specific from the deadening embrace of the general.**"²⁸⁰

²⁷⁹ Rosalind Krauss. "Reinventing the Medium". Op. cit. p. 304. (destaque meu)

²⁸⁰ Idem. p. 305 (destaque meu).

O livro *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, consolida a ideia de redenção do medium numa nova era. O título em eco do de Walter Benjamin mostra a filiação, mas também a necessidade de teorizar e estabelecer conceitos para os anos noventa, que classifiquem, identifiquem e delimitem a prática artística, em substituição dos que tanto serviram para desactivar o modernismo de Greenberg. O diagnóstico de uma condição pós-medium serve para nomear uma generalização acrítica em que o *expanded field* se dissolveu, perdendo a sua vertente desconstrutiva. Essa generalização instala-se definitivamente na era da televisão, do video e consubstancia-se na proliferação da prática artística da instalação *mixed-media*²⁸¹. A veemente reacção de Krauss recupera a ideia de delimitação de medium, restabelece fronteiras, não querendo contudo perder o seu potencial significativo múltiplo, plural, que tanto defendeu no final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Para tal uma curiosa narrativa é traçada em alternativa, uma narrativa de obsolescências e redenções, que vai para lá da ensaiada sobre a fotografia, no texto “Reinventing the Medium” mencionado antes, e que começa no próprio modernismo Greenberguiano. Pois Krauss encontra no crítico americano a prevenção da objectificação que Donald Judd fará quando começa a insistir já não na *flatness* como característica essencial da pintura, mas na “opticalidade” (*opticality, colorfield painting*), que implicava o foco na visão em si, na possibilidade comunicativa exclusiva da pintura ao sentido da visão. A relação pintura/espectador faria a primeira assentar na opticalidade por contraposição, abstracta, à perspectiva clássica que dominara na arte ocidental antes do modernismo²⁸².

À luz da narrativa de Krauss, podemos entender que Greenberg operara uma *redenção* do modernismo quando este estava em riscos de se tornar *obsoleto* pela dissolução em “*specific objects*” (Donald Judd), que, na verdade, teriam sido o princípio de perda de especificidade do medium. A opticalidade,

²⁸¹ Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea*.... Op. cit. p. 7.

²⁸² ““Opticality” was thus an entirely abstract, schematized version of the link that traditional perspective had formerly established between viewer and object, but one that now transcends the real parameters of measurable, physical space to express the purely projective powers of a preobjective level of sight: “vision itself””. Idem. p. 29.

apesar de nunca teorizada como medium por Greenberg nem por Michael Fried, como ressalva Rosalind Krauss, é no entanto apresentada nesse sentido pela autora: a especificidade da pintura foi deslocada da sua superfície material para o modo como comunicava e para as convenções desse modo de comunicação óptico, visual. Isso tornava essa especificidade mais abrangente e plural do que a *flatness*²⁸³. A opticalidade reinventava o medium na lógica modernista, era a redenção do medium. E a autora refere os primeiros filmes estruturalistas de Richard Serra, Robert Smithson, Carl Andre, Michael Snow, reactivos à *flatness* de Greenberg, porém dentro da lógica modernista do mesmo Greenberg, se entendida pela via abstracta da opticalidade²⁸⁴.

A narrativa prossegue com Marcel Broodthaers (1924-1976), o artista sobre o qual Rosalind Krauss foca a atenção para reinventar uma genealogia de artistas "who have decided not to engage in the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital"²⁸⁵, mas que ao mesmo tempo também não regressaram a media tradicionais, redimindo o medium na sua "especificidade diferencial"²⁸⁶. Por um lado, no seu *Museum of Modern Art, Eagles Department*, obra prolongada por quatro anos entre 1968 e 1972, com várias secções expostas em diferentes contextos, opera aquilo a que Krauss chama o "*eagle principle*", nome que toma de uma das suas secções — *Section des Figures (The Eagle From the Oligocene to the Present)*, 1972. Nesta como noutras secções do museu de Broodthaers, tudo era sujeito a uma classificação análoga que nivelava sem distinção mercadorias e obras de arte, todos *readymade* parte de um *readymade* maior, o seu museu fictício, num cínico comentário-diagnóstico da era da generalização televisiva, e do fim da especificidade do medium²⁸⁷.

Por outro lado, a este comentário à nivelação capitalista que tudo

²⁸³ Idem. p. 30.

²⁸⁴ Idem. p. 24 e ss.

²⁸⁵ Idem. p. 56.

²⁸⁶ Idem. James Coleman ou William Kentridge são os exemplos dados pela autora de sucessores de Broodthaers.

²⁸⁷ Mais tarde, num texto mais recente, Rosalind Krauss estabeleceu relação, assumidamente especulativa e teórica, entre a águia de Broodthaers e o desenho *Angelus Novus* de Paul Klee, que motivou a nona tese do texto "Sobre o Conceito de História" de Walter Benjamin (op. cit. p. 13-14). Cf. Rosalind Krauss. 2010. "The Angel of History" in *October* 134, Fall 2010.

absorve (até a teoria), contrapõe-se outra proposta do mesmo artista, *Ma Collection* (1971), em que a figura de colecionador privado se opõe à do consumidor para resgatar os objectos do seu contexto utilitário e da sua condição de mercadoria, conferindo-lhes um estatuto singular. Replicando a homogeneização da sociedade de consumo, ela é-lhe simultaneamente estranha, pois na colecção os objectos são nivelados numa teia de afinidades pessoais, idiossincráticas e inseridos numa escala de valores arbitrários. Krauss socorre-se das considerações de Walter Benjamin sobre a figura do colecionador no *Livro das Passagens*²⁸⁸, para aí mais uma vez ver a redenção do objecto obsoleto, salvo do mar de mercadorias.

Além de colecionador obsoleto, também a faceta de fazedor de filmes de Marcel Broodthaers segundo os moldes artesanais dos pioneiros do cinema (de que é exemplo a obra *A Voyage on the North Sea*, 1973-74), interessa a Rosalind Krauss. Num momento em que o medium filme está a entrar em decadência e a ser ultrapassado, Broodthaers redime-o e recupera a dimensão utópica prometida nos filmes do início do cinema. E finalmente redime a ficção enquanto medium, nesse mesmo filme que é apresentado como se um livro fosse, com imagens de água ou barcos alternando com imagem do número de página (quinze páginas ao todo, que funcionam de separadores/cartões, como nos filmes mudos num filme de pouco mais de cinco minutos). A autora vê nessa apresentação um meio de "alegorizar a auto-diferenciação dos próprios mediums"²⁸⁹, impedindo a sua unificação numa arte em geral. Nesse filme, a pluralidade de cada um desses media, ficção, filme, fotografia, pintura, é posta em tensão polarizante numa mesma obra, contribuindo, pela longínqua (a lonjura aurática?) artesanania com que são usados, para libertar esse resto de utopia que conservam e que a obsolescência permite redimir.

²⁸⁸ Idem. p. 38. "Benjamin believed that at the birth of a given social form or technological process the utopian dimension was present and, furthermore, that it is precisely at the moment of the obsolescence of that technology that it once more releases this dimension, like the last gleam of a dying star. For obsolescence, the very law of commodity production, both frees the outmoded object from the grip of utility and reveals the hollow promise of that law." Idem. p. 41.

²⁸⁹ Idem. p. 53.

O medium que Rosalind Krauss reclama parece ter uma especificidade diferente da que se vira em Greenberg. Uma que autoriza o pluralismo, uma especificidade que resulta de uma série de convenções específicas construídas (e não dadas) sobre as quais pode haver múltiplas variações e improvisações²⁹⁰. Os termos obsolescência e redenção, que Rosalind Krauss vai buscar a Walter Benjamin, são porém circunscritos a esse contexto. Rosalind Krauss reclama para o medium (o seu conceito plural, mas específico, de medium) a redenção que em Walter Benjamin diz respeito a uma imagem-clarão do passado, resgatada no presente. Em Walter Benjamin a redenção de que se fala é a redenção da história, através de lampejos fugazes do que jamais pode ser reconstituído tal qual foi. É o conhecimento que recusa a mera história dos vencedores e que vem do turbilhão de ruínas acumuladas onde oprimidos e vencedores se interligam. Conhecimento fragmentário e fragmentariamente descrito numa redefinição do materialismo histórico que o associa ao messianismo da tradição hebraica²⁹¹.

Obsolescência e redenção são conceitos que ficam, em Rosalind Krauss, estritamente condicionados a um entendimento da prática artística que precisa de a circunscrever e diferenciar em função do medium. Rosalind Krauss desvia o anti-estético, coincidente com o código do fotográfico: já não foca a argumentação na destruição dos mitos que alimentavam o "pós-modernismo de reacção"²⁹², uma vez que esse pós-modernismo absorveu e tornou-se a sua própria crítica. O Argo-sem-aura viaja agora no mar da condição pós-medium e para evitar nele afundar-se precisa de recolher das águas o medium naufragado.

aura, outra vez

Nesta recuperação do medium é no entanto evitada a todo o custo a sua

²⁹⁰ Cf. *idem*. p. 6-7.

²⁹¹ Walter Benjamin. 2008 (1940). "Sobre o Conceito de História" in *O Anjo da História* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim.

²⁹² Cf. Hal Foster. 1983. "Postmodernism: a Preface". In *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. (e ver nota 2).

analogia com a aura. O texto de Rosalind Krauss sobre Walter Benjamin e “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” para *Art Since 1900* confirma que a leitura da autora associa o evento da fotografia como aniquilador da aura da obra de arte. Krauss explica aí a aura de Benjamin como um conceito descritivo do estatuto de original e único atribuído a uma obra de arte, um estatuto destruído pela prevalência da técnica fotográfica, que implica múltiplo sem original²⁹³. E, portanto, recuperar um medium circunscrito, porém plural, específico, porém aberto ao improvisado, não significa de forma alguma, para a autora, recuperar o conceito de aura, definitivamente expurgado dos objectos de arte juntamente com o mito da sua originalidade. No entanto, em Walter Benjamin, a redenção motivada pela obsolescência vem carregada de aura.

Publicado numa antologia sobre a relação de Walter Benjamin com a arte, um texto de Diarmuid Costello esboça uma historiografia dos (maus) usos do seu conceito mais famoso pela crítica²⁹⁴ e avança com um entendimento da aura que se afasta do que está implicado na argumentação dos autores até aqui citados. Não dirige a crítica a Rosalind Krauss, mantém antes um tom generalista, com excepção do exemplo que escolhe para contrapor a sua leitura, o de Douglas Crimp. Felicita-o por ter encarado a aura como categoria histórica, mas propõe antes que ela se trata de uma categoria estrutural relativa a um modo de percepção, que pode sofrer alterações através do tempo, e não uma característica emanante de objectos. Pertence a um sujeito e não a um objecto²⁹⁵. Também não é um atributo da tecnologia, mas sim resultante do modo como se utiliza essa tecnologia, e Costello salienta que Benjamin associa a aura a fotografias de pessoas, o que não significa a qualquer fotografia de um ser humano, mas a uma certa forma de retratar pessoas (que August Sander [1876-1964], por exemplo não partilha, produzindo imagens anti-auráticas)²⁹⁶.

Adiante avança com a sua interpretação de aura, baseando-se na

²⁹³ Cf. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh. 2004. *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Thames & Hudson. p. 272 (Rosalind Krauss é autora deste capítulo, relativo ao ano 1935 e intitulado na versão sumária “Benjamin, Malraux, and Duchamp”).

²⁹⁴ Diarmuid Costello. 2005. “Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today” in *Walter Benjamin and Art* (ed. Andrew Benjamin). NYC/London: Continuum. P. 164-184.

²⁹⁵ Cf. Idem. p. 167-168. Um dos problemas dos usos dos conceitos de Walter Benjamin, deve-se, diz Costello, à leitura dos seus textos sobre arte e fotografia fazer-se frequentemente de forma isolada face à sua restante obra. Cf. Idem.

²⁹⁶ Idem. p. 171-172.

descrição de Walter Benjamin — "uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja"²⁹⁷ —, e fá-la equivaler à experiência estética, pois esta é também uma experiência que transcende o entendimento quotidiano do mundo²⁹⁸. Será a nova experiência de massas, de vida moderna na cidade, que causa o fim da experiência aurática, privilegiando proximidade a distância, consumo a contemplação²⁹⁹. Corresponde a um empobrecimento de experiência, agora dominada pela absorção de informação em choque sucessivo, que impede o tempo e distância necessários à transmissão de tradição.

Costello pensa que para Walter Benjamin há uma perda de transmissão do que não pode ser facilmente reproduzido, pois a experiência transmissível só se deposita em artefactos não reprodutíveis. Porém, o empobrecimento da experiência em Benjamin e consequente perda de transmissão da tradição não se refere, creio, a objectos que não podem ser reproduzidos, mas sim, uma vez mais, ao modo de percepção dos sujeitos e sua capacidade de adquirir e transmitir experiência. Costello parece contradizer o que tão bem defendeu no início do texto: que a aura se refere ao sujeito e sua percepção e não ao objecto³⁰⁰; parece depositá-la de novo no objecto.

Autores como Douglas Crimp, prossegue, leram em Walter Benjamin a celebração da perda da aura. Um dos focos de Costello é contestar essa visão e

²⁹⁷ Walter Benjamin. 2006 (1931). "Pequena História da Fotografia" in *A Modernidade*. Op. cit. p. 254.

²⁹⁸ "the structure of this particular species of spatio-temporal experience is of a different order altogether to that of our everyday intuition of the world. On the temporal axis it suggests a kind of reverie in which time expands, in which one is contemplatively immersed in – or absorbed by – the object of one's perception; and on the spatial axis it suggests a distance distinct from that of mere measure, that is, a distance – or rather 'appearance of a distance' – preserved in the face of proximity. This is a 'strange weave' indeed: an immersion in the experience of an object that retains its distance despite that immersion, and in so doing transcends it." Diarmuid Costello. Op. Cit. p. 173.

²⁹⁹ E para isso Costello cita: "[o condicionalismo social da actual decadência da aura] baseia-se em duas circunstâncias, que têm a ver com o significado crescente das massas na vida actual. Nomeadamente: 'Aproximar de si' as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única decada situação através da recepção da sua reprodução. [...] Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura é a marca de uma percepção cujo 'sentido de semelhança no mundo' cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentimento àquilo que tem uma existência única." Walter Benjamin. 2006 (1936/7). "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica" in *A Modernidade*. Op. cit. p. 213.

³⁰⁰ "Just as the accumulation of experience at an individual level requires the capacity to embed present experience in a broader seam of past experience, thereby giving it density and weight, so the accumulation of experience at a collective level requires that a culture preserve some means of transmitting its store of experience through its artifacts. Once these artifacts are detached – reproductively – from their original spatio-temporal contexts and the historical testimony sedimented therein, whatever cannot be easily reproduced is no longer transmitted." Idem. p. 175.

vincar a ambiguidade da posição do autor alemão entre a celebração da perda da aura (o valor de culto de uma aura que Costello diz "específica" e referente à aura mencionada no texto "Pequena História da Fotografia" de 1931) e o lamento por essa perda (aqui uma aura "geral", referente à perda de transmissão de tradição)³⁰¹. O que Costello não questiona é que Walter Benjamin, quer a celebre quer a chore, afirma que há destruição da aura.

Ora, essa é uma leitura que não autoriza pensar na sobrevivência da aura num contexto histórico que lhe é hostil, como na verdade permitem os conceitos benjaminianos de obsolescência e redenção e como permite uma metáfora vinda do estudo de Benjamin sobre fotografia, que Costello de resto cita, a metáfora de que as fotografias [de Eugène Atget, 1857-1927] "aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se"³⁰². Esta metáfora tem sido talvez mal lida, pois dela não se pode retirar que a aura encontrou o seu fim com a fotografia de Atget. Um navio que se afunda continua a encher-se de água, mesmo que ela lhe esteja continuamente a ser aspirada. A aura pode estar a ser destruída de um lado, mas a memória da experiência de transmissão continua cheia dela, e permanece no *inconsciente óptico*³⁰³ dos indivíduos que constituem a colectividade.

Mas Diarmuid Costello aborda ainda o papel do cinema no pensamento de Walter Benjamin. Para Costello o cinema segundo Benjamin tem valor de uso político porque ensina as massas a experiência e a velocidade urbanas, ensina a experiência anti-aurática. O choque é antitético da contemplação. Costello crê poder ler-se isto à luz do cinema de espectáculo de Hollywood, mas não para o cinema da vanguarda russa. Acha que o autor alemão cai na falácia de atribuir um significado político intrínseco a um medium (cinema) sem considerar a forma como ele é posto em prática pelos seus agentes³⁰⁴, como se o próprio

³⁰¹ "For this Benjamin, once experience is reduced to a sequence of punctual moments bereft of underlying narrative coherence, the subject loses the ability to engage with its objects auratically; similarly, once culture is consumed by means of its reproductions, the historical testimony once lodged in the unique spatio-temporal presence of the artifacts reproduced falls away." Idem.

³⁰² Walter Benjamin. 2006 (1931). "Pequena História da Fotografia" in *A Modernidade*. Op. cit. p. 254. E citado por Diarmuid Costello na p. 171.

³⁰³ Conceito introduzido no texto "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade da Reprodução Técnica". op. cit. p. 234.

³⁰⁴ This is the use-value of film, and it is political. The nature of film, as Benjamin construes it, is clearly inimical to auratic experience. The tactility of its shock effects brooks no distance; it forecloses the possibility of auratic immersion by refusing to let its audience be [...] Of course, one can take issue with Benjamin's claims about film, as many have done since Adorno, on the basis of the absorptive spectacle of Hollywood film. But this is less easily said of the Russian avant-garde films (e.g. Sergei

Walter Benjamin não colocasse em relação os dois modos de fazer cinema, o do capital e o revolucionário. É, aliás, precisamente na prática que Benjamin põe a tónica no seu texto mais famoso, e nos modos de usar a tecnologia cinematográfica: ou ao serviço do fascismo ou do comunismo. E refere também, nesse âmbito prático, a técnica da montagem, que é aqui totalmente ignorada por Costello³⁰⁵.

Finalmente há um entendimento por parte de Diarmuid Costello de que para o Benjamin que chora o fim da aura, esse lamento deve-se ao fim de um aspecto ético que se perde (e o cinema é disso manifestação inequívoca) e que assenta na relação entre duas pessoas, na relação que possibilita a devolução do olhar do que é olhado, e de que fala Benjamin a propósito também da aura³⁰⁶. É uma perda de humanização:

"What fades in the transition from auratic living presence in the theatre to reproductive presence in film, then, is the last trace of an intersubjective relation between actor and audience. That is, the last trace of this as a relation *between persons*."³⁰⁷

Segundo Costello, Benjamin lamenta a perda da aura em geral porque ela implica a perda de capacidade de nos relacionarmos com o outro, implica reduzir pessoas a objectos e isso é a barbárie³⁰⁸. A dialéctica subjacente a todo o

Eisenstein and Dziga Vertov) that Benjamin has in mind. Yet this in itself shows the fallacy of attributing, *intrinsic* political significance to an artistic medium or technology in abstraction from *how it is used* by an artistic agent. In this respect Benjamin's account of film lacks the subtlety of his earlier account of photography as an artistic medium, despite being derived from it." Idem. p. 176.

³⁰⁵ Cf. Walter Benjamin. "A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade da Reprodução Técnica". Op. cit. p. 228 e ss. Ver também no mesmo volume, *A Modernidade*, "O Autor como Produtor" (1934).

³⁰⁶ Cf. Walter Benjamin. "Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire" (1939) in *A Modernidade*. Op. cit. p. 142 e também, no mesmo volume "Parque Central" (1939/40) p. 165.

³⁰⁷ Idem. p. 178.

³⁰⁸ "In so far as aura picks out an experiential possibility – the ability to the appreciate distance and uniqueness, hence the capacity to respond to the particularity of others as others – that is waning, what may appear from the more restricted viewpoint as a salutary purge of atavistic residues in secular practices, appears from the more general perspective as the reduction of everything in the world – other persons included – to the status of mere objects. And celebrating such a reduction, particularly at the historical moment in which Benjamin was writing, is tantamount to celebrating barbarism." Idem. p. 182. Toda esta abordagem serve ainda para Diarmuid Costello resgatar uma dimensão ética aurática e ver uma "devolução do olhar" nas fotografias de Rineke Dijkstra e Thomas Ruff, que analisa no fim do seu ensaio. Um outro problema é Diarmuid Costello referir que Benjamin fala pela primeira vez em aura no texto "Pequena História da Fotografia" de 1931, quando na verdade o termo surge antes, nos seus "Protocolos de Experiências com Drogas", com o primeiro registo em 1927 (Cf. Walter

pensamento benjaminiano, que inclui pensar pares antagónicos sempre em tensão irresolúvel, como distracção/atenção, obsolescência/redenção, é tida pouco em conta por este autor. E em particular cultura e barbárie, vistas em coexistência em qualquer tempo histórico ("cada documento de cultura é um documento de barbárie"³⁰⁹). Aliás, também a destruição e a barbárie, um sentido positivo de barbárie, são por ele celebradas³¹⁰, e descurar as possibilidades redentoras — para a arte, para o cinema, para a atenção, para a aura — que se podem encontrar numa pilha de escombros ou nas ruínas da memória, é empobrecer o pensamento deste autor alemão.

Em Diarmuid Costello encontramos exemplo de um autor mais recente que tenta alternativa ao filtro modernismo/pós-modernismo (e depois pós-medium) com que uma constelação de autores leu Walter Benjamin, mas não consegue deles se afastar totalmente. Mantém uma análise que acaba por enfermar do mesmo problema que critica noutros, ou seja, só foca os textos sobre arte e fotografia sem os relacionar outros escritos do mesmo autor. E mantém um entendimento da aura e de Walter Benjamin que diminui o potencial interpretativo da sua dimensão dialéctica — que consiste no pensar de um conceito prevendo sempre uma relação tensa com o seu oposto (daí o fim da aura ser pensado em simultâneo com a persistência da aura, a distracção com a atenção, o empobrecimento de experiência com outras formas de transmissão de saberes, a estetização da política e politização da arte, etc).

Por isso serviu aqui como exemplo de um discurso que ensaia a ruptura com o paradigma da cópia, sem o conseguir na totalidade. Está ainda dentro

Benjamin. *Imagens de Pensamento*. op. cit. p. 298).

³⁰⁹ Walter Benjamin. "Sobre o Conceito de História" (1940) Op. cit. p. 12-13; A mesma formulação é retomada em "Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador" (1937), idem, p. 118.

³¹⁰ Cf. Walter Benjamin. "O carácter destrutivo" (1931) in *Imagens de Pensamento*, op. cit. Por exemplo, "O carácter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas. [...] Como vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada." p. 217. E também, de 1933, "Experiência e Indigência" in *O Anjo da História*. op. cit. Por exemplo: "[A pobreza] transforma-se assim numa espécie de nova barbárie. Barbárie? De facto, assim é. Dizemo-lo para introduzir um novo conceito, positivo, de barbárie. Senão vejamos aonde esta nova pobreza leva o bárbaro. Leva-o a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco, a construir algo com esse pouco, sem olhar nem à esquerda nem à direita." Idem, p. 74.

desse paradigma, que se socorreu de conceitos de vários autores para instaurar uma nova ordem do discurso, uma ordem que depende de uma época sem aura — época do duplo, da cópia, do simulacro.

Os exemplos aqui tratados, longe de cartografar todas as leituras de Walter Benjamin nas últimas décadas, demonstram porém um discurso que se mostrou ao lado (*para-deigma*) de um outro vigente até então, e que quis depor. Organizou-o, delimitou-o, criticou-o para em função dele se definir, se consolidar e o substituir. O paradigma, o exemplar, existe na sua singularidade quando é articulado em linguagem³¹¹. Este paradigma da cópia — que aqui se tem metaforizado em Argo-anti-estético ou Argo-sem-aura — permitiu pensar o objecto de arte de formas muito diversas das do paradigma modernista contra o qual reagiu. Mas, instituindo-se como nova ordem, replicando-se para lá do contexto americano, tornou-se um a priori interpretativo que ao mesmo tempo que abria novas vertentes de análise, fechava outras vias de entendimento.

Esta foi uma perspectiva sobre o rumor de vozes que fizeram este paradigma, um paradigma em que os conceitos de Walter Benjamin se repercutiram em eco e contaminaram o discurso sobre a modernidade. Avançar-se-á agora para o comentário de outras possibilidades dadas pela obra de Walter Benjamin para pensar a historiografia da arte.

³¹¹ Ver nota 28 e análise sobre o “Exemplo” de Giorgio Agamben atrás referido.

PARTE 3. BRINQUEDOS PARA GENTE CRESCIDA:
RELEITURA DE WALTER BENJAMIN

Seja como for, a vida não passa de uma procissão de sombras, e sabe Deus porque as abraçamos com tanta avidez e as vemos afastarem-se com tanta angústia, pois são sombras. E porquê, se é verdade isto e muito mais, ainda nos deixamos surpreender à janela pela súbita visão de que o rapaz sentado na cadeira é dentre todas as coisas deste mundo a mais real, a mais sólida, a que melhor conhecemos – sim porquê? Pois no momento seguinte nada sabemos sobre ele.

Assim é o modo do nosso ver. Assim são as condições do nosso amor.

Virginia Woolf, *O Quarto de Jacob*

SUB ROSA

para o Herberto Helder

*Não somos os últimos, pois se
há coisa que o mundo sempre fez bem
foi acabar. De novo e sempre acabar*

*Mas já não trabalhamos com ouro
e temos um certo pudor tardio
em falar de deus, do amor ou até do corpo.*

*As metáforas arrefecem, talvez contrariadas.
São casas devolutas, mães risonhas*

ou sombrias cujo grito deixámos de escutar.

*Do lixo, porém, temos um vasto
e inútil conhecimento. Possa
ele servir de rosa triste aos
que não cantam sequer, por delicadeza.*

Manuel de Freitas. 2010. *A Nova Poesia Portuguesa*. Lisboa: Poesia Incompleta.

— *Quando perguntamos ao papá, ele conhece todas as histórias. O papá
conhece todas as histórias do mundo inteiro.*

— *Mas a mamã também conhece todos os contos.*

— *Mas quero dizer estar por dentro das histórias. É como algo mágico. Um
papá mágico. Quando alguém tem um papá mágico, é um filho com uma boa estrela.*

Stefan Benjamin, 5 anos, sobre o pai, Walter Benjamin. Registrado por
este em Janeiro de 1926

tout fleurira au bord d'une tombe désaffectée

Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, 1978

Voltando ao início da parte anterior: Walter Benjamin gostava de livros infantis. Coleccionava-os e comprava-os em leilões³¹². Quando descreve a biblioteca empacotada, e a morosidade em desempacotá-la — pela atenção que cada livro lhe pede ao ser manuseado, folheado e lembrado nas suas circunstâncias de leitura anterior, ou, desobrigada a leitura³¹³, de aquisição —, detém-se em particular nos livros infantis, que o fazem prolongar ainda mais a tarefa. E quando escreve um dos seus textos sobre esses livros-objecto que o fascinam, é à sua colecção particular que recorre para ilustrar o seu ensaio³¹⁴.

Num outro texto, “Old Forgotten Children's Books”, ressalva como o século XIX, apesar de ter abdicado do património cultural da época precedente, manteve, ainda assim, a composição alegórica dos pictogramas dos livros infantis criados no século XVIII. Um século XIX em que, diz Benjamin, devido ao processo nivelador tecnológico, as melhores produções afundaram-se e passam despercebidas nas publicações gráficas impressas, distantes do que se costuma identificar como documentos da grande cultura, como os livros infantis³¹⁵. Resgata então um obscuro ilustrador dessas obras para crianças,

³¹² Cf. Walter Benjamin. 2004 (1931). “Desempacotando a minha biblioteca. Uma palestra sobre o colecionador” in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim; Walter Benjamin. 1996 (1926). “A Glimpse into the World of Children's Books” in *Walter Benjamin. Selected Writings* (ed. Marcus Bullock, Michael J. Jennings), vol. 1. 1913-1926. The Belknap Press of Harvard University Press (neste mesmo volume, Cf. “Chronology 1913-1926”).

³¹³ “E isso de não ler os livros, perguntarão, é uma característica do colecionador? [...] os especialistas confirmar-vos-ão que é uma das coisas mais velhas do mundo. Lembro aqui apenas a resposta que novamente Anatole France tinha na ponta da língua para dar ao idiota que admirava a sua biblioteca, terminando com a pergunta obrigatória: “E o senhor leu isto tudo, senhor France?” — Nem a décima parte! Ou será que o senhor come todos os dias no seu serviço de Sèvres?”. Idem. p. 210.

³¹⁴ Walter Benjamin. 1926. “A Glimpse into the World of Children's Books”. Op. cit.

³¹⁵ Walter Benjamin. 1924. “Old Forgotten Children's Books” in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 1. op. cit., p. 410.

Apesar de ver na sua época a decadência da literatura infantil, por ter sido entregue a especialistas, e nada mais antagónico pode haver entre a especialização e a visão do mundo infantil, os livros para crianças de imagens, pictogramas, charadas visuais, permaneceram lugares onde a “pura seriedade da mestria e a pura brincadeira do diletante” se conjugam alegoricamente, sem premeditação. E é relevante destacar a distinção que faz entre duas épocas de literatura para jovens, o Iluminismo edificante e moral e o Romantismo sentimental, ambas, vaticina, de “mediocridade estéril” neste campo. As obras mais marcantes na infância são na verdade as que nunca foram escritas com o público infantil como alvo. E, numa das suas palestras de rádio para crianças, Benjamin cita Charles Chaplin, para quem o

Johann Peter Lyser³¹⁶, apresentando-o como um artista capaz de provocar o sonho e a memória infantil, capaz de fazer a criança reconhecer e completar na história que lê um mundo à sua imagem.

Essa eleição ecoa inequivocamente a que Baudelaire fizera do ilustrador Constantin Guys, salvo da obscuridade e tornado "pintor da vida moderna", e a ilustração a arte da modernidade³¹⁷. Para ambos os autores, e Benjamin ocupa um lugar de sismógrafo da modernidade³¹⁸ assumidamente continuador de Baudelaire, a vida moderna manifesta-se mais vivamente nestes exemplos que estão libertos de constrangimentos de artes institucionais, ou dos "documentos de cultura" geralmente reconhecidos como tal³¹⁹. Baudelaire já estabelecera uma comparação entre o estado sensorial absorvente da vida moderna com o de uma criança, caracterizando o "senhor G." (nunca trata Constantin Guys pelo nome) como alguém num permanente estado espiritual de "convalescente", um estado que caracteriza como "um regresso à infância": "O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo aparentemente pelas mais triviais. [...] Pedi-lhes há pouco que considerassem o senhor G. como um eterno convalescente: para completarem essa concepção, tomem-no também por um homem-criança, por um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, isto é, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida está *embotado*."³²⁰

livro mais significativo fora *David Copperfield* de Charles Dickens. Walter Benjamin. 1929. "Children's Literature" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 2. op. cit. Esta palestra radiofônica deriva claramente dos textos "Old Forgotten Children's Books" (1924) e "A Glimpse into the World of Children's Books" (1926), bem como de diversas notas inéditas no espólio de Benjamin, entretanto publicadas nas suas obras completas em inglês.

³¹⁶ Jornalista, poeta, pintor e músico alemão 1804-1870. Novamente referido no já citado texto "Desempacotando a minha biblioteca" (1931) in *Imagens de Pensamento*. op.cit. p. 211; e no texto "A Glimpse into the World of Children's Books" (1926) in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 1. op. cit., p. 442. Neste mesmo volume é publicado um conjunto de notas inéditas, escritas por volta de 1918-1921, com o título "Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children's Books. Reflections on Lyser".

³¹⁷ Charles Baudelaire. 2006 (1863). "O Pintor da Vida Moderna" in *A Invenção da Modernidade* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água. Agradeço a Luís Henriques, que prossegue trabalhos sobre história da ilustração, a partilha da ideia de ilustração como arte da modernidade, que retira da leitura de Baudelaire.

³¹⁸ Assim o designa Jacques Derrida, Cf. *La Vérité en peinture*. op. cit. p. 206. Uma coincidência significativa com Aby Warburg (1866-1929), que também usou a mesma metáfora para o seu trabalho de historiador: sismógrafo da cultura.

³¹⁹ "In the course of this process [the growth of technical civilization], the finest and best substances often sank to the bottom, and so it comes to pass that the keener observer is often able to rediscover them in the lower reaches of printed and graphic publications, such as children's books, when he might search for them in vain in the generally recognized documents of culture." Walter Benjamin. "Old Forgotten Children's Books" in op. cit. p. 410.

³²⁰ Charles Baudelaire. 2006 (1863). "O Pintor da Vida Moderna". Op. cit. p. 285 e 286.

Podemos então enquadrar as considerações sobre a infância de Walter Benjamin neste precedente da associação de Baudelaire entre o processo criativo mais apto a absorver a vida moderna e a experiência perceptiva infantil.

Walter Benjamin gostava de livros infantis e de brinquedos. Quando esteve em Moscovo, entre Dezembro de 1926 e Janeiro de 1927, visitou amiúde o museu de arte popular Kustarny, onde a sala principal estava cheia de brinquedos russos, e adquiriu vários durante a viagem, fotografando alguns deles para ilustrar o texto "Brinquedos russos", publicado em Janeiro de 1930³²¹. A colecção era, porém, mais vasta, como atestam cartas e testemunhos ("En todas las épocas en que lo había tratado, incluida mi última visita a París, le gustaba mostrar estos objetos a sus visitantes, colocarlos en sus manos y hacer comentarios, conjeturar sobre ellos casi como un pianista [...]. En los años veinte llegó a presentar un juguete para su hijo envolviéndolo con comentarios filosóficos", conta Gershom Scholem³²²). Os brinquedos faziam parte do conjunto de objectos a que dedicava particular atenção nas suas deambulações por cidades, nos mercados, nas passagens de Paris ou de Nápoles, notados entre mercadorias de toda a espécie, de valor uniformizado pela circunstância da venda, do regateio, da condição que lhes fora dada pelos vendedores. A propósito das vendedoras de Moscovo, a sua descrição deixa no ar a hipótese de que os objectos que vendem são postos lado a lado mais por motivos lúdicos do que pelo negócio:

"Em Moscovo as mercadorias irrompem por toda a parte das casas, estão penduradas em vedações, encostadas a gradeamentos, espalhadas pelo pavimento. A cada cinquenta passos há mulheres a vender cigarros, mulheres a vender fruta, mulheres a vender doces. Têm o cesto da

³²¹ Cf. Michael Schwarz. 2010. "Fisionomía del mundo de las cosas. Juguetes rusos" in *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Edición del Walter Benjamin Archive de Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz, Erdmut Wizisla (trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Consorcio de Bellas Artes. p. 67 e ss. O texto foi publicado com seis fotografias em versão abreviada no periódico *Südwestdeutscher Rundfunk-Zeitung*.

³²² Citado em idem. p. 66.

roupa com as mercadorias a seu lado, por vezes também um pequeno trenó. Um pano colorido de lã protege as maçãs e as laranjas do frio, duas amostras ficam em cima. Ao lado, figurinhas em açúcar, nozes, bombons. Dir-se-ia que uma avó procurou em casa, antes de sair, tudo aquilo que lhe serviria para fazer uma surpresa aos netos." E depois: "Pomada e artigos de papelaria, toalhas de mão, trenós de brincar, baloiços para crianças, roupa de senhora, pássaros empalhados, cabides para fatos — tudo invade a rua, como se o termómetro não marcasse 25° abaixo de zero, mas estivéssemos em pleno verão napolitano."³²³

O interesse por livros infantis e brinquedos faz então parte de um modo de reflexão sobre a modernidade. Verifica-se que o método de pensamento de Walter Benjamin para tomar o pulso à vida das cidades sobre as quais escreve é o do mergulho na rua, no mercado, nas quinquilharias, na observação de prostitutas, crianças e trapeiros, e o impulso combinatório da mente de todos os elementos absorvidos e as memórias de vivências anteriores que permanecem na mente. Aí predominam imagens da infância, que regressam quando activadas pelo contacto com objectos, cheiros, paladares, toques. A descrição da locomoção de trenó em Moscovo é disso exemplo: "o passageiro não está sentado mais alto, não vê mais que todos os outros e roça com as mangas nos transeuntes. Também esta é uma experiência incomparável para o sentido do tacto. [...] Nem um olhar de cima: um roçar rápido e leve por pedras, pessoas e cavalos. Sentimo-nos como uma criança no seu andarilho."³²⁴

E Nápoles é vista como uma cidade porosa, onde tudo parece transitório e à beira de se desfazer, onde tudo é susceptível de resgate e transformação:

"Tudo o que é alegre vai circulando: música, brinquedos, gelados enchem as ruas. Esta música é o que ficou do

³²³ Walter Benjamin. 2004 (1927). "Moscovo" in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 136 e 139, respectivamente.

³²⁴ Idem. p. 150.

último feriado, e a preparação do seguinte. O feriado penetra sem resistência qualquer dia de trabalho. A porosidade é a lei inesgotável e sempre renovada desta vida. Em cada dia útil esconde-se um grãozinho de domingo, e quantos dias úteis num domingo! [...] [O] sono, que também homens e mulheres recuperam pelos cantos, à sombra, não é o sono protegido do Norte. Também nisto há uma interpenetração de dia e noite, ruído e silêncio, luz exterior e escuridão interior, da rua e da casa. Isto vê-se até nos brinquedos. [...] Nas mais modestas lojas de Santa Lucia, o Menino, que ela segura como um ceptro, é um boneco de madeira que vem ao nosso encontro com o mesmo aspecto rígido, de cueiros, sem um braço ou uma perna. Nestes brinquedos, o esgar grotesco pode aparecer a qualquer momento. [...] o demónio da lascívia infiltrou-se em algumas destas bonecas, que se vêem nas montras debaixo de papel de carta barato, molas de roupa e ovelhinhas de folha."³²⁵

Não há nenhuma procura de persistência, ou evocação nostálgica, de purezas campestres. A hibridez, a confusão, a mistura, que caracterizam as cidades são descritas entusiasticamente: "“Roma”, “Corrieri di Napoli”, gritam os ardinias em voz estridente que se estende como goma doce na boca. O seu grito é de manufactura urbana."³²⁶

Nestes textos sobre cidades, e noutros também, a percepção infantil é vista como meio privilegiado para o depósito de memórias, como se o seu olhar fosse capaz de absorver os detalhes dispersos que, com o tempo, constroem um arquivo saturado de melancolia, onde o adulto se alimenta para entender e interagir nas suas vivências quotidianas, onde se constitui o filtro da sua percepção da contemporaneidade: "Na verdade, a infância é o vedor da melancolia, e para se conhecer a tristeza de cidades tão gloriosamente

³²⁵ Walter Benjamin. 2004 (1925). “Nápoles” in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 129, 133-4.

³²⁶ Idem. p. 130.

cintilantes é preciso ter-se sido criança nelas."³²⁷

O pensamento sobre arte no quadro desta tentativa de caracterizar o que é a vivência moderna, realçando a sua hibridez cronológica e rememorativa, é também ele ancorado numa perspectiva que procura olhar como ferramenta de reflexão a própria impureza que diagnostica. A arte tem uma história para lá da dos vencedores, e também a história da arte (embora Walter Benjamin não o diga com estas palavras exactas, que usa para a história em geral) deve ser escovada a *contrapelo*³²⁸, para que possam ser contempladas as imagens de que é feita e que vêm das mais variadas proveniências. É isso que o faz debruçar-se sobre alguém como o coleccionador Eduard Fuchs, que com o seu interesse pela caricatura e pela arte erótica e pornográfica, escavou para lá do verniz lustroso da academia e seu discurso: "Foi o coleccionador que entrou por zonas de fronteira — o retrato deformado, a representação pornográfica — nas quais uma série de chavões da história da arte tradicional mais tarde ou mais cedo têm de fracassar."³²⁹

Escovar a história da arte a contrapelo tornará claro que a arte nasce também da contaminação de campos díspares, de memórias, de vivências e quotidianos, de modos de estar e fazer que extravasam a contenção institucional: "A expressão das pessoas que andam pelos museus de pintura mostra a sua mal disfarçada desilusão pelo facto de aí só encontrarem quadros."³³⁰ Pois é na colecção de imagens tanto de quinquilharia como de erudição que parece poder melhor desenhar-se o retrato de uma cidade, ou, em geral, da modernidade, e onde mais chances haverá de se encontrar a centelha criativa mais frutífera, tanto para o artista como para o crítico/historiador. Em seguida procurar-se-á aprofundar um pouco mais esta leitura de Walter Benjamin.

³²⁷ Walter Benjamin. 2004 (1929). "Marselha" in idem. p. 181.

³²⁸ Cf. "Sobre o Conceito de História" (1940). op. cit.

³²⁹ Walter Benjamin. 2008 (1937). "Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador" in *O Anjo da História* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 120.

³³⁰ Walter Benjamin. 2004 (1926/28). "Rua de Sentido Único" in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 60. Numa secção intitulada "Quinquilharia".

3.1 PERCEPÇÃO — COLECÇÃO E SONHO

Coleccionar é uma actividade que parece correr em pano de fundo aos vários temas a que Walter Benjamin se dedica. Nos textos em que menciona essa actividade directamente, a analogia com a infância é também usada³³¹. Não só o prazer de coleccionar é um prazer infantil, como o conhecimento que daí resulta é também ele semelhante ao que experiencia uma criança. Pois os objectos eleitos pelo coleccionador seguem uma ordem de escolha que não é senão subjectiva e na qual se desenha o perfil de quem colecciona³³².

A eleição dos elementos da colecção produz um encantamento da ordem do sonho, uma espécie de magia que faz com que a existência dos objectos só faça sentido quando apanhados na teia de memórias do coleccionador, e postos em relação uns com os outros por leis ditadas pela sua memória, das quais emergem *afinidades electivas*³³³. Leis que escolhem por entre ruínas obscuras, fragmentos que emanam uma luz do passado e sobre ele trazem conhecimento³³⁴, mas que só a emanam por causa do acto de resgate no presente. Esse "renascimento" aí implicado é também ele como o que a criança experimenta ao renovar o seu mundo através da brincadeira, do faz-de-conta, do conto de fadas:

"É nisso que consiste o lado infantil que no coleccionador se encontra com o senil. As crianças têm a capacidade de renovar a existência graças a uma prática múltipla e nunca

³³¹ "That childlike pleasure is the origin of his library, and every such collection must have something of the same spirit if it is to thrive." Walter Benjamin. "Old Forgotten Children's Books" (1924). op. cit. p. 406.

³³² "[...] o fenómeno da colecção perde o seu sentido logo que perde o seu sujeito"; "[para o coleccionador] a posse [é] a mais profunda forma de relação com as coisas: não por elas estarem vivas nele, mas porque é ele mesmo quem vive nelas." Walter Benjamin. "Desempacotando a minha biblioteca" (1931). op. cit. p. 214 e 215.

³³³ *Afinidades Electivas* é o título de um romance de Johann W. Goethe publicado em 1810, ao qual Walter Benjamin dedicou um extenso e importante ensaio, escrito entre 1919 e 1922 e publicado em 1924-25, na *Neue Deutsche Beiträge*. Cf. "Goethe's Elective Affinities" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol 1. op. cit. Maria Filomena Molder refere que a "afinidade" é "o conceito-chave da categoria da relação em Benjamin". Cf. Maria Filomena Molder. 2011. *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água. p. 22 e p. 219.

³³⁴ "e os coleccionadores são os fisionomistas do mundo das coisas". In "Desempacotando a minha biblioteca" (1931). Op. cit. p. 209.

complicada. Nelas, nas crianças, o coleccionar é apenas *um* processo de renovação; outros são os de pintar objectos, de recortar, de decalcar, e toda a escala dos **modos de apropriação das crianças, do tocar até ao nomear**. Renovar o mundo velho — é este o impulso mais enraizado na vontade de adquirir peças novas [...]"³³⁵

Ora, é também a ligação entre infância e colecção que determina as observações de Walter Benjamin sobre a relação das crianças com a literatura. O que há de especial nos livros para crianças? Ou: o que há de especial na relação da criança com o livro?

É que a criança escava o seu próprio mundo no livro que lê. É capaz de dele retirar o que lhe convém, tal como o faz se estiver perante tudo o que sejam despojos, pilhas de desperdícios, detritos oficinais ou de jardinagem: "In waste products they recognize the face that the world of things turns directly and solely to them. [They] bring together, in the artifact produced in play, materials of widely differing kinds in a new, intuitive relationship. Children thus produce their own small world of things within the greater one."³³⁶ — e assim, no que salva da ruína vê a criança a devolução do olhar; o conto de fadas é também um lugar arruinado, um conto que se constrói com restos da saga: "The fairy tale is such a waste product — [...] a waste product that emerges from the growth and decay of the saga. Children are able to manipulate fairy stories with the same ease and lack of inhibition that they display in playing with pieces of cloth and building blocks."³³⁷

É na palestra radiofónica destinada aos "Queridos ouvintes invisíveis!"³³⁸ que mostra ao seu público infantil que também a comunicação na vida urbana moderna, nos transportes, na arte, nas estatísticas, assenta cada vez mais num sistema de signos não verbais e standardizado, com o qual se interage da mesma forma que a criança faz com os signos visuais nas páginas impressas dos

³³⁵ In "Desempacotando a minha biblioteca" op. cit. p. 209. (destaque meu).

³³⁶ Walter Benjamin. "Old Forgotten Children's Books" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 1. Op. cit., p. 408.

³³⁷ Idem.

³³⁸ Walter Benjamin. 1929. "Children's Literature" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol 2. Op. cit., p. 250.

livros que lhe são destinados, nos quais letras, imagens e cores são peças de um mesmo jogo em que mergulha incondicionalmente. Absorver, consumir, devorar, são expressões aplicáveis à leitura, em especial à leitura feita por crianças³³⁹.

Nos seus textos sobre literatura infantil, Walter Benjamin debruça-se em particular no papel onírico da cor. Os livros com ilustrações coloridas fazem a criança submergir num estado de sonho, ao passo que os compostos por gravuras a preto e branco a projectam para fora de si mesma, preenchendo imaginativamente o que falta na figura que vêem. Nesse processo, que passa muitas vezes pela descrição verbal, agem sobre o que vêem, transformam-se e transformam o pequeno mundo em que entraram, pela completa fusão com a obra que têm entre mãos³⁴⁰. O que isto pressupõe, podemos entender, é que não há distância, é a falta de distância que permite essa acção e o estado de *reverie* (a palavra é usada por Walter Benjamin³⁴¹) subsequente.

A utilização da cor enquanto detonadora de imaginação, está vedada à arte erudita, a menos que esta "renunciasse a todo o espírito da verdadeira arte"³⁴². Walter Benjamin parece querer dizer com isto que a arte precisaria de renunciar ao que se convencionou chamar de verdadeira arte — erudita, *high* —, para uma utilização sem constrangimentos de meios como a cor. É nos documentos de cultura de massas, obscurecidos pela história dos vencedores, que se fintam as convenções e expectativas do que deve ser arte e se exploram livremente esses meios.

E assim, nas cores puras predominantes na ilustração infantil, Benjamin

³³⁹ "The extraordinary contemporary relevance of a visually based method of instructions stems from the fact that a new, standardized and nonverbal sign system is now emerging in the most varied walks of life — transport, art, statistics. At this point, an educational problem coincides with a comprehensive cultural one, which can be summed up in the slogan: Up with the sign and down with the word!". In Idem. p. 251. E também: "Perhaps it really is possible to compare reading and consuming."; "[...] our reading [...] involves a process of absorption. [...] We do not read to increase our experiences; we read to increase ourselves. And this applies particularly to children who always read in this way. That is to say, in their reading they absorb; they do not empathize. Their reading is much more closely related to their growth and their sense of power than to their education and their knowledge of the world. This is why their reading is as great as any genius that is to be found in the books they read." (p. 256).

³⁴⁰ "Old Forgotten Children's Books" (1924). op. cit. p. 411; retomado em "A Glimpse into the World of Children's Books" (1926). op. cit. p. 436.

³⁴¹ "Old Forgotten Children's Books" (1924). op. cit. p. 411.

³⁴² "Notes for a Study of the Beauty of Colored Illustrations in Children's Books. Reflections on Lyser" (1918-1921). op. cit. p. 265-6.

vê o medium para a fantasia e as cores transparentes actuando como suplementos que optimizam o jogo imaginativo para as crianças³⁴³. Veículos dessa imaginação são: "soap bubbles, parlor games, the watery color of the magic lantern, watercoloring, decals. In all of these, the color seems to hover suspended above the objects. Their magic lies not in the colored object or in the mere dead color, but in the colored glow, the colored brilliance, the ray of colored light."³⁴⁴

Neste texto, "A Glimpse into the World of Children's Books", termina com a descrição de uma imagem de Lyser, que por sua vez lhe permite a sua própria metáfora:

"Leaning on a blue-sky goddess, the poet lies [...] with his melodious hands. What the Muse whispers to him, a winged child sitting next to him puts into a drawing. Scattered around are a harp and a lute. Dwarves fiddle and toot in the depths of the mountain, while in the sky the sun is setting. This is how Lyser once painted the landscape, and the eyes and cheeks of children poring over books are reflected in the glory of the sunset."³⁴⁵

As considerações sobre ilustrações e suas capacidades de despertar estados oníricos — ou fantasmagorias — é estendida noutros textos à própria capacidade de imersão na história por parte da criança que lê, com a capacidade de tudo tornar vivo e vibrante em seu redor. No livro colorido tudo está em aberto, tudo muda a cada momento e a criança joga com cada elemento visual,

³⁴³ E cita a "Teoria das Cores" de Goethe, de que se pode destacar o excerto: "As cores opacas, por contraste [com as transparentes], são como flores que não se atrevem a competir com o céu, mas no entanto preocupam-se com a fraqueza (isto é, o branco) por um lado, e a maldade (isto é, o preto) por outro. São contudo estas que são capazes de produzir sensações tão agradáveis e efeitos tão naturais que em última análise as cores transparentes são não mais do espíritos bricando acima delas e servem apenas para as realçar." J. W. Goethe citado por Walter Benjamin in "A Glimpse into the World of Children's Books" (1926). op. cit. p. 443. (tradução minha) Outros fragmentos inéditos revelam o interesse antigo de Benjamin pelo tema da percepção infantil, em particular a percepção das cores, que via como absorvidas pela criança como visualidade pura e capazes de investir de vida os desenhos ou objectos a que eram aplicadas, ou ter vida própria em si, sem reflectirem ou representarem nada que lhes fosse externo. Cf. "Aphorisms on Imagination and Color" (fragmento de 1914-15) ou "A Child's View of Color" (fragmento de 1914-15) in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 1. op. cit.

³⁴⁴ "A Glimpse into the World of Children's Books" (1926). op. cit. p. 443.

³⁴⁵ Idem.

letra ou desenho. "[...] the child stands in the center of a masquerade and joins in, while reading — for the words have all come to the masked ball, are joining in the fun and are whirling around together, like tinkling snowflakes."³⁴⁶

Em *Rua de Sentido Único* (1926/28) a imagem dos flocos de neve é recuperada, na secção “Ampliações”, que, tal como o nome indica, amplia situações associadas displicentemente a crianças: a desarrumação, a gula, a desorganização, jogos e brincadeira, como o carrossel ou as escondidas. Estas situações merecem-lhe atenção por constituírem exemplos concretos, não de mau comportamento ou de imaturidade típicos infantis, mas do modo de percepção específico na infância, que, como tento aqui argumentar, é importante auxiliar para Benjamin para lidar com, e compreender, a nova percepção exigida pela modernidade. E sobre a "criança a ler" escreve ele:

"Durante uma semana ficámos completamente entregues aos efeitos do texto que nos envolveu como flocos de neve, suave e secreto, denso e constante. Entrámos nele com uma confiança sem limites. O silêncio do livro, convidando-nos a avançar, a avançar! [...] Ao ler, tapa as orelhas; o livro está em cima de uma mesa demasiado alta e uma das mãos está sempre poisada sobre a folha. Para ela, as aventuras do herói ainda têm de ser lidas no redemoinho das letras, como as figuras e as mensagens na sarabanda dos flocos. A sua respiração pára no ar dos acontecimentos e sente na face o sopro de todas as figuras. Ela mistura-se muito mais de perto com as personagens do que o adulto. Sente-se indescritivelmente tocada pelos acontecimentos e pelos diálogos e quando se levanta está inteiramente coberta da neve que caiu da literatura."³⁴⁷

³⁴⁶ “A Glimpse into the World of Children's Books” (1926). op. cit. p. 435.

³⁴⁷ Walter Benjamin. 2004 (1926/28). “Rua de Sentido Único” in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 36. Versões um pouco alteradas destes fragmentos de *Rua de Sentido Único* compõem também secções de *Infância Berlimense: 1900* (1932-1938), como “Atrasado” ou “Livros para Rapazes”. Cf. Idem. p. 84 e 85. Segundo João Barrento em comentário à tradução neste mesmo volume, esta obra conheceu várias versões, sobrevivendo uma primeira versão dedicada ao filho Stefan de 1932 e uma última, fixada por Benjamin como definitiva, de 1938, encontrada por Giorgio Agamben em 1981 na Biblioteca Nacional de Paris, que é a seguida pela tradução portuguesa, traduzindo-se em “Comentário” os textos que constaram de versões anteriores.

A criança, trata as palavras como "nuvens"³⁴⁸ e inventa histórias sem obedecer a um sentido coerente e arrumado. É assim que conta histórias, sem um nexo lógico reconhecível, com alusões e ligações desconcertantes, e é também assim, diz Benjamin, que lê as histórias³⁴⁹. Benjamin fala disto num dos textos sobre livros infantis, mas estuda a fundo a forma infantil de interacção com as palavras através da recolha ao longo de anos, e registo laborioso, do que o filho Stefan (1918-1972) diz à medida que conquista a fala, das suas interjeições, onomatopeias, das primeiras frases, e depois das suas aquisições de linguagem e modos de expressão para designar ou contar pequenos acontecimentos da vida de todos os dias. A esse conjunto recolhido chamou *Opinions et Pensées*, numa aparente paródia aos títulos de obras filosóficas e autobiográficas de autores como Gottfried Lessing, Montaigne ou Napoleão Bonaparte³⁵⁰. Interessa-lhe particularmente os descarrilamentos da linguagem do filho, a troca de sílabas, os neologismos, próprios de quem tateia o caminho numa paisagem da qual já reconhece alguns elementos e outros não, mas sem que isso lhe impeça todos percorrer e apropriar, tornando-os familiares à força. A partir das palavras que já adquiriu, a criança encontra correspondências dessas com todas as que não conhece, intuindo-lhes e inventando-lhes sentidos, combinando-as como num jogo natural de afinidades de letras, sílabas e significados³⁵¹.

Também é de destacar o gosto de Walter Benjamin por adivinhas, jogos

³⁴⁸ Walter Benjamin. "A Mummerehlen" in *Infância Berlinense: 1900*. Op. cit. p. 106.

³⁴⁹ Cf. "A Glimpse into the World of Children's Books" (1926). op. cit. p. 436.

³⁵⁰ Cf. Michael Schwarz. 2010. "Opinions et pensées. Palabras y formas de hablar del hijo" in *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Op. cit. p. 88.

³⁵¹ Todos os registos de Walter Benjamin das expressões do filho foram publicadas em *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Op. cit. Por exemplo: "Bajo una luz muy amarillenta de nubes tormentosas, la luz del sol cae sobre el camino. Stefan dice: El sol há pintado el suelo." (anterior a 1921); "Llama a sus propios nudillos "patatas" y los ofrece para que se los comam." (anterior a 1921); "Dora [a mãe] ha llorado cuando Stefan entraba en la habitación. Él ve lágrimas en su cara. Y dice: "Llueve en la habitación. Los angelitos allá arriba seguro que han echado agua para que llueva en la habitación."" (Janeiro 1922); "Mami, ¿qué tengo en el pie? "Carne y hueso" ¿Cómo entran los huesos en el pie? "Han crecido há dentro." Y la carne la he comido." (Fevereiro de 1922); "Quiere hacer en la cama alguna cosa "graciosa". Yo: "Lo más gracioso que se puede hacer en la cama es dormir." No, pensar. Por ejemplo, pensar en distintos tipos de manzanas." (Março de 1925); "Dora habla com él por la mañana y le dice las palabras que antes, cuando era más pequeño, pronunciaba mal. Por ejemplo decía "Gratophoph" en vez de "Photograph" [fotógrafo]. Y él: "Seguramente la confundía com 'Philosoph' [Filósofo]" (Março 1927).

de palavras, trocadilhos, que inventava amiúde e que também colecionava, fazendo parte do seu quotidiano familiar, e da correspondência com Gershom Scholem, por exemplo, e que inclui nas palestras radiofónicas infantis. Este interesse não se dissocia das suas observações sobre a capacidade da criança dar um mergulho literal nas histórias, submergindo nas suas unidades mais simples: letras, palavras e coisas para que as letras e sílabas remetem. E daí os antigos nomes alemães usados para designar charadas e enigmas, e conhecidos dos que foram crianças por volta de 1900, "nozes" e "amêndoas", dividindo-se umas e outras em "duras" ou "moles" consoante o grau de dificuldade, causarem particular fascínio. Num dos programas de rádio para crianças, a 6 de Julho de 1932, apresenta aos pequenos ouvintes trinta "nozes" e três "amêndoas"

352.

Livros-brinquedo, *rébus*, livros mágicos, *pop-up*, desdobráveis, com patilhas para fazer mover personagens, com janelas para abrir, com personagens para vestir, paisagens para mudar, são objecto de encantamento para Walter Benjamin e, compreendemos com a leitura do texto “A Glimpse into the World of Children's Books”, compunham parte substancial da sua colecção de livros infantis. Distingue-os de uma então proliferante literatura para jovens e crianças, a cargo de especialistas na infância. Especialização e infância são irreconciliáveis, diz ele aos seus ouvinte infantis na palestra já citada, rematando que ficarão bem melhor a ler romances de aventuras que saem fora da categoria que lhes tolheu a escolha de leitura ao confinamento desse género recém-inventado. Estes livros mágicos, livros-objecto, são um produto da sociedade burguesa do século XIX, mais do que uma filosofia de educação específica —em concreto, do período Biedermeier, nome dado a uma época particularmente prolífica no fabrico de móveis e artigos decorativos para uma clientela burguesa alargada³⁵³. Nessa altura, cada pequena cidade continha

352 Erdmut Wizisla. 2010. “Almendras mollaras. Acertijos, enigmas, juegos de palabras”. In *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Op. cit.

353 Emergindo na primeira metade do século XIX, respondia a uma classe média alemã em ascensão, pouco politizada, que construiu na arquitectura, literatura, mobília, etc. uma imagem dos seus interesses e costumes mundanos. Cf Georg Himmelheber. 1989. *Biedermeier. 1815-1835. Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion* (catálogo; trad. John William Gabriel).

ilustradores desconhecidos (como Lyser) e cuidadosas oficinas gráficas que produziam estes livros para uma sociedade que os incluiu, como a outros objectos, na sua vida quotidiana.

No deslumbramento que estes livros provocam na criança ou no inebriamento que ela experimenta com a leitura, como com tudo quanto seja inutilidades e objectos disfuncionais acumulados, encontra-se analogia com a possibilidade criativa dentro do choque constante que é viver a vida moderna, dentro da nivelação que representa a massificação das cidades e da produção. Regressemos à criança/convalescente de Baudelaire para encontrar esta ideia também expressa:

"O convalescente goza, no mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo aparentemente pelas mais triviais. [...] A criança vê tudo como *novidade*; está sempre *inebriada*. Nada se parece tanto com aquilo a que se chama inspiração como a alegria com que a criança absorve a forma e a cor. Atrevo-me a ir mais longe: afirmo que toda a inspiração tem uma relação com a *congestão*, e que todo o pensamento sublime é acompanhado de um abalo nervoso, mais ou menos forte, que ressoa até ao cerebelo. O homem de génio tem nervos sólidos; a criança tem-nos fracos. Num, a razão tomou um lugar considerável; na outra a sensibilidade ocupa quase todo o ser. Mas o génio não é mais que a *infância reencontrada* sem restrições, a infância agora dotada, para se exprimir, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite pôr em ordem a soma de materiais involuntariamente acumulada. É a esta a curiosidade profunda e alegre que deve atribuir-se o olhar, fixo e estático como o dos animais, das crianças diante do *novo*, seja ele qual for, rosto ou paisagem, luz, dourado, cores, tecidos furta-cores, encantamento da beleza

aprimorada pela *toilette*."³⁵⁴

Para Baudelaire a actividade artística ao mais alto nível está ainda ligada a um conceito de génio, que, de qualquer modo, é deslocado, na citação anterior, do seu contexto habitual para se referir ao ilustrador já mencionado. A infância reencontrada da criação, em Baudelaire, é uma armadura para o choque da modernidade, é análoga ao estado disponível de um convalescente que faz novo uso da sua atenção, e nesse novo uso encontra o caminho da sua cura. Contra o tédio, presumivelmente, mas por causa dele — ou, pensando já no contexto benjaminiano, contra a anestesia causada pelo choque, mas por causa dela.

³⁵⁴ Charles Baudelaire. Op. cit. p. 286. Maria Filomena Molder relaciona os textos e trabalhos mais antigos de Walter Benjamin com o seu estudo posterior de Baudelaire, como um interesse de compreensão da modernidade que estaria presente desde o início: "É quase seguro que o interesse pelo drama barroco alemão tenha a ver com a intenção de conhecer melhor Baudelaire, compreender melhor o que é ser moderno." in *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Op. cit. p. 125.

3.2 SEDIMENTAÇÃO DE CONHECIMENTO — MEMÓRIA E COLECÇÃO

O livro é um depósito — um arquivo — de tesouros para uma colecção. Os elementos desse arquivo são susceptíveis de resgate selectivo porque ele depende de uma estrita relação com outro arquivo, o da memória. A efabulação de um mundo próprio da criança dentro do livro, sobre a qual é possível acrescentar, construir, derivar fantasiosamente, é feita com base num reconhecimento, que activa a memória das primeiras intuições, uma memória sem sentimento de perda, sem melancolia ainda. Podemos daqui inferir que todo o conforto melancólico posterior que resulta de analogias de vivências com imagens da infância — o conforto do reconhecimento do familiar que pode nada mais ser do que uma operação mental cuja verificação e prova é irrelevante — vem da sedimentação de memórias sobre essas primeiras intuições. É nesse depósito que a mente se abastece para se estruturar no presente. Em *Rua de Sentido Único e Infância Berlinense: 1900*, é a memória de Benjamin que activa a percepção da vida urbana noutras cidades: "[...] as imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores."³⁵⁵

O registo das palavras do filho, que faz até 1932, parece ser muito importante para despertar as suas próprias memórias de quando era pequeno, cruzando a sua infância com a do jovem Stefan, cujo crescimento e aquisição de linguagem ia arquivando, e fazendo interagir essas com as suas vivências do presente.

Estas contaminações rememorativas constituem a matéria-prima dos extraordinários livros *Rua de Sentido Único* (1926, publicado em 1928) e *Infância*

³⁵⁵ Walter Benjamin. 2004 (1926-38). "Infância Berlinense: 1900" in *Imagens de Pensamento* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 74. Susan Buck-Morss referiu-se a esta obra como a meio caminho entre as memórias pessoais de Poust e a história colectiva que Benjamin tencionava evocar no Livro das Passagens: "Sparked by rooms in which he had lived, Proust's memories remain personal, locked in the private world of the bourgeois interior. Benjamin was concerned, rather, with how public space, the city of Berlin, had entered in to his unconscious and, for all his protected, bourgeois upbringing, held sway over his imagination." Susan Buck-Morss. 1999. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachussets: MIT Press. p. 38.

Berlinense: 1900 (primeira versão de 1932, última de 1938). Este último ficou inédito em vida de Walter Benjamin, apesar de o ter proposto a várias editoras e de ter trabalhado nele pelo menos até 1938. Numa carta de 1 de Dezembro desse ano a Theodor Adorno, diz "cada minuto que tenho livre dedico-o à *Infância Berlinense*"³⁵⁶. E nesse livro é o mundo desfigurado da infância que é convocado:

"Em boa hora aprendi a me disfarçar nas palavras, que de facto eram **nuvens**. O dom de reconhecer semelhanças não é mais do que uma fraca reminiscência da primitiva necessidade de nos tornarmos semelhantes e nos comportarmos de modo correspondente. As palavras exerciam em mim esse poder. Não aquelas que me tornavam igual às crianças exemplares, mas as que me aproximavam de casas, móveis, peças de roupa. **Eu desfigurava-me pela semelhança com tudo o que existia à minha volta.**"³⁵⁷

O sujeito que mistura *palavras e coisas* e que encontra semelhanças entre as coisas e entre si e as coisas, que desfigura as coisas e que se desfigura nas coisas, é o coleccionador.

A obra de Henri Bergson (1859-1941) *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1933) que Benjamin leu e comentou no texto "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" (1939), parece ir parcialmente de encontro às suas considerações sobre percepção. Bergson entende a percepção como uma acção de todo o corpo e não apenas do cérebro, considerando a

³⁵⁶ Citada por João Barrento in "Comentário". *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 273.

³⁵⁷ Walter Benjamin. "A Mummerehlen" in "Infância Berlinense: 1900". Op. cit. p. 106. (destaques meus). E também outros fragmentos abordam o tema com outras imagens: "Para [as crianças] de facto as palavras ainda são como **cavernas** entre as quais elas conhecem os mais estranhos caminhos de ligação. [...] as frases que uma criança constrói com as palavras no jogo [jogo do período Biedermeier de composição de frases com palavras sem ligação ou nexos entre si, como as do subtítulo deste fragmento] têm mais afinidades com as dos textos sagrados do que com a linguagem corrente dos adultos." Walter Benjamin. 1933. "Imagens de pensamento: Biscoito, pena, pausa, lamento, futilidade" in *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 252-3.

matéria (a matéria da memória) como conjunto de imagens³⁵⁸. E ainda, que é num movimento de fora para dentro das coisas percebidas para a percepção, que o corpo se define: "Les choses s'éclaircissent si l'on va ainsi de la périphérie de la représentation au centre, comme le fait l'enfant, comme nous y invitent l'expérience immédiate et le sens commun."³⁵⁹ Por outro lado, para Bergson percepção e memória interpenetram-se e é impossível ter uma ou outra como puras, o que o leva a declarar impossível o instantâneo, na medida em que a percepção tem sempre já uma memória a interagir com ela³⁶⁰. Isto mesmo é destacado por Benjamin, na leitura que faz desta obra: "[...] a estrutura da memória é por ele [Bergson] considerada como decisiva para a estrutura filosófica da experiência. De facto, a experiência é matéria de tradição, na vida colectiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória."³⁶¹ Sendo claro que neste ponto Benjamin segue Bergson, é contudo em Proust que encontra a continuação desta tese, distinguindo que enquanto no filósofo a memória

³⁵⁸ "La matière, pour nous, est un ensemble d' "images". Et par "image" nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, — une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation"". Henri Bergson. 1939. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. p. 5.

³⁵⁹ Idem. p. 27. "Vous ne me ferez jamais comprendre comment des impressions reçues à la surface de mon corps, et qui n'intéressent que ce corps, vont se constituer pour moi en objets indépendants et former un monde extérieur. Donnez-moi au contraire les images en général; mon corps finira nécessairement par se dessiner au milieu d'elles comme une chose distincte, puisqu'elles changent sans cesse et qu'il demeure invariable. La distinction de l'intérieur et de l'extérieur se ramènera ainsi à celle de la partie et du tout. Il y a d'abord l'ensemble des images ; il y a, dans cet ensemble, des "centres d'action" contre lesquels les images intéressantes semblent se réfléchir ; c'est ainsi que les perceptions naissent et que les actions se préparent. **Mon corps est ce qui se dessine au centre de ces perceptions** ; ma *personne* est l'être auquel il faut rapporter ces actions." Idem. (destaque meu)

³⁶⁰ "Mais, en fait, **il n'y a jamais pour nous d'instantané**. Dans ce que nous appelons de ce nom **entre déjà un travail de notre mémoire, et par conséquent de notre conscience**, qui prolonge les uns dans les autres, de manière à les saisir dans une intuition relativement simple, des moments aussi nombreux qu'on voudra d'un temps indéfiniment divisible. [...] on voit aisément comment perception et matière se distinguent et comment elles coïncident. L'hétérogénéité qualitative de nos perceptions successives de l'univers tient à ce que **chacune de ces perceptions s'étend elle-même sur une certaine épaisseur de durée, à ce que la mémoire y condense une multiplicité énorme d'ébranlements qui nous apparaissent tous ensemble, quoique successifs**. Il suffirait de diviser idéalement cette épaisseur indivisée de temps, d'y distinguer la multiplicité voulue de moments, d'éliminer toute mémoire, en un mot, pour passer de la perception à la matière, du sujet à l'objet. [...] C'est [...] dans une perception extensive que sujet et objet s'uniraient d'abord, l'aspect subjectif de la perception consistant dans la contraction que la mémoire opère, la réalité objective de la matière se confondant avec les ébranlements multiples et successifs en lesquels cette perception se décompose intérieurement." Idem. p. 40. (destaques meus)

³⁶¹ Walter Benjamin. 2006 (1939) "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" in *A Modernidade* (trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. p. 107.

parece ser activada mediante uma decisão voluntária, tutelada pela inteligência, o escritor fala antes de uma *memória involuntária*, imprevisível. Refere-se ainda à *durée* de Bergson, expressão que o filósofo usa para um suposto tempo indiviso, onde se condensam memórias que perderam a sua cronologia: aparecem como simultâneas, apesar de se terem ali depositado sucessivamente. Mas Benjamin dirá que esse não pode ser o lugar de depósito de memórias, logo não poderá ser lugar de experiência, uma vez que esse é um lugar a-histórico, onde, não havendo morte, também não há tradição, e por isso onde também se perde a possibilidade de acção ³⁶².

Para entender a *mémoire involontaire* de Proust, Benjamin vai a Freud (a *Para Além do Princípio do Prazer* de 1921) e à sua tese de que a consciência nasce ao ocupar o lugar de um vestígio da memória e por isso vestígios e tomada de consciência excluem-se mutuamente. Assim a memória involuntária lida com vestígios, ao passo que a consciência é o lugar das vivências. É a consciência que reage aos choques e é a sua repetição que evita que se tornem traumáticos — o hábito protege, no entanto impede que se crie experiência. O choque é aparado pela consciência, mas também pelo sonho e pela lembrança, que são mecanismos de controle de estímulos — ajudam a organizá-los. Mas o choque, ao não deixar vestígios, ao não se sedimentar na memória, "torna-se estéril para a experiência poética" ³⁶³.

É então que Baudelaire entra em cena, como o poeta que esgrime contra os estímulos da urbe e consegue a "emancipação das vivências" ³⁶⁴. Há um momento dessa luta contra o choque, uma luta que abre caminho por entre a multidão urbana ³⁶⁵ e esse é o momento de um grito, da criação. Um momento que redime a poesia na época da sua obsolescência — que responde à modernidade com uma forma artística que a modernidade parece votar ao declínio.

³⁶² Cf. nota 49 para a definição de *durée* de Bergson, e Walter Benjamin. "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire". op. cit., p. 139.

³⁶³ Walter Benjamin. 1939. "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire". Op. cit., p. 112.

³⁶⁴ Idem. p. 113.

³⁶⁵ A multidão é metáfora para os choques, mas pode ocorrer numa rua deserta: "É verdade que os *faubourgs* por onde deambula o poeta [...] estão desertos. Mas é possível apreender a constelação secreta (em que a beleza da estrofe se torna transparente até ao fundo): é a multidão fantasmática das palavras, dos fragmentos, dos começos de versos, com os quais o poeta trava o seu combate pela presa poética naquelas ruas sem vitalma." Idem. p. 116.

Ora, para haver esse momento é preciso haver a multidão. Ela não é uma rival, não é hostil à actividade poética ou artística, pois é ela que traz o clarão, a imagem. E por isso Baudelaire é o poeta que serve para Benjamin afirmar a possibilidade de criação e de experiência (poética) na era do choque, mas também na época da reprodução técnica: "é a aparição que fascina o cidadão — que está longe de sentir na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil — só a multidão verdadeiramente lha traz. O seu encantamento é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista. É uma despedida para sempre, aquela que no poema coincide com o momento do êxtase. É deste modo que o soneto apresenta a figura do choque, e mesmo de uma catástrofe. Mas ao se apoderar do sujeito, ela atinge também o cerne da sua emoção."³⁶⁶ A aparição que surge entre a multidão (o olhar da viúva que cruza o do poeta³⁶⁷) permite uma redenção da experiência quando ela foi destruída. No momento em que ela parece não mais possível, eis que surge a possibilidade de a agarrar, num instante, e convertê-la em criação. Ou, acrescente-se, conhecimento.

Baudelaire introduz o conceito de *correspondências*, que "são os dados da rememoração", "não dados históricos, mas pré-históricos"³⁶⁸, que se interligam para dar uma imagem do passado ("ressonâncias infinitamente diversas de cada lembrança em relação às outras"³⁶⁹). Nos momentos de rememoração, não há vivência, há uma suspensão de tempo, onde se redime a experiência: "O que Baudelaire tem em mente com as correspondências pode ser visto como uma experiência ao abrigo de qualquer crise."³⁷⁰ A memória é o lugar das correspondências³⁷¹ e a reserva de um tempo próprio para a rememoração era garantia de transmissão de tradição. Assim, sem rememoração não há experiência, e sem experiência não há tradição. Os dias feriados consagrados

³⁶⁶ Idem. p. 120.

³⁶⁷ Cf. Charles Baudelaire. 1857. *As Flores do Mal* (citadas em idem, p. 119-20).

³⁶⁸ Idem. p. 135.

³⁶⁹ Walter Benjamin. 1939/40. "Parque Central". Op. cit., p. 186-7.

³⁷⁰ Walter Benjamin. 1939. "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire". Op. cit., p. 135.

³⁷¹ Também o *spleen* o é, mas, distingue Benjamin, "no *spleen*, o tempo reifica-se; os minutos cobrem o homem como flocos de neve. Este tempo é a-histórico, tal como o da *mémoire involuntaire*. Mas no *spleen* a percepção do tempo aguça-se de forma sobrenatural; cada segundo encontra a consciência para amortecer o seu choque." Idem. p. 138. No *spleen*, o melancólico tem a consciência aguda da perda da experiência, da perda da aura. Idem. p. 140.

pelo calendário para rememoração eram travões cronológicos que permitiam reorganizar a experiência do tempo, logo a experiência da morte, deixando sedimentar os vestígios dos que viveram antes de nós. "O indivíduo que se vê privado de experiência sente-se como se tivesse sido expulso do calendário."³⁷² e vogasse num espaço fantasmagórico, eterno e onde só se esboçam reconhecimentos, pois a catadupa de choques não permite que eles se consolidem.

Algumas das considerações de Benjamin parecem ser confirmadas por hipóteses avançadas nos recentes estudos do neurologista António Damásio sobre memória e consciência, baseadas em anos de pesquisa científica tanto ao nível de estudos comportamentais pós-lesões cerebrais como ao nível de análise dos tecidos e células cerebrais³⁷³. De forma sucinta e sem entrar nos dados médicos e científicos que comprovam algumas das suas conclusões e sustentam algumas das suas hipóteses quanto ao funcionamento da consciência e memória, destaquem-se alguns aspectos das teses que creio poderem ser entendidas como contraponto a conceitos e ideias de Walter Benjamin sobre memória e percepção. E que se socorrem, amiúde, de Proust como ilustração.

Damásio apresenta o cérebro humano como um "cartógrafo nato"³⁷⁴: a característica mais distintiva do cérebro humano é a capacidade de fazer *mapas* através dos quais regista *imagens*, e através de ambos constituem-se a memória e o conhecimento. É a consciência que faz apreender os mapas como imagens e sobre eles aplicar um raciocínio. Os mapas são o conhecimento adquirido necessário para as nossas reacções ao que percebemos, mas eles próprios só

³⁷² Idem. p. 139.

³⁷³ E quanto ao papel do cérebro, Bergson parece esboçar em alguns momentos hipóteses depois exploradas em profundidade por António Damásio no conceito de *mapa*: "Le cerveau nous paraît être un instrument d'analyse par rapport au mouvement recueilli et un instrument de sélection par rapport au mouvement exécuté. Mais dans un cas comme dans l'autre, son rôle se borne à transmettre et à diviser du mouvement. Et, pas plus dans les centres supérieurs de l'écorce que dans la moelle, les éléments nerveux ne travaillent en vue de la connaissance: ils ne font qu'esquisser tout d'un coup une pluralité d'actions possibles, ou organiser l'une d'elles." Henri Bergson. Op. cit. p. 18.

³⁷⁴ António Damásio. 2010. *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores. P. 90.

se formam numa acção, numa *interacção* perceptiva com os objectos³⁷⁵. Neste sentido, confirma, porventura, o que Bergson afirma sobre todo o corpo estar implicado na percepção. Ou seja, quando percebemos um objecto, mapeamo-lo, o que inclui inúmeras ligações aos mapas previamente feitos. Também quando recordamos fazemos novos mapas sobre outros anteriores, numa permanente contaminação entre imagens guardadas na memória e as que apreendemos no presente. É também isso que abre a possibilidade de alguma previsibilidade ou expectativa de futuro, a aprendizagem permite-nos conjecturar, logo mapear, o futuro³⁷⁶. Ao dizer que a interacção percepção-objecto não é uma mera cópia dos dados exteriores ao corpo, mas uma *montagem*³⁷⁷, na qual age o interior, parece indicar que na percepção operam vários filtros vindos quer de uma base de disposições primordiais de sobrevivência, quer da formação da consciência e da memória, e consequente aquisição cultural.

Uma das hipóteses avançadas por António Damásio é então a de que as imagens são obtidas durante o processo de percepção e o da recordação. O armazenamento destas imagens no cérebro tem de ser num registo mais simples do que o da sua aquisição ou activação, por uma questão de economia — não nos recordamos automaticamente e integralmente de tudo o que já

³⁷⁵ "Aquilo a que normalmente nos referimos como sendo a memória de um objecto é a *memória composta das actividades sensoriais e motoras relacionadas com a interacção entre o organismo e o objecto* durante um certo período de tempo. [...] As nossas memórias de determinados objectos são regidas pelo conhecimento passado de objectos comparáveis ou de situações semelhantes àquela que estamos a viver. As nossas recordações são afectadas por *preconceitos*, na verdadeira acepção do termo, dada a nossa história passada e as nossas crenças. [...] O cérebro retém uma memória daquilo que aconteceu durante uma interacção, e a interacção inclui de forma relevante o nosso próprio passado, e muitas vezes o passado da nossa espécie biológica e da nossa cultura. O facto de apreendermos por interactividade, e não por recepção passiva, é o segredo do "efeito proustiano" na memória, a razão pela qual muitas vezes recordamos contextos e não apenas coisas isoladas. [...] isso é igualmente relevante para a compreensão de como surge a consciência." Idem. p. 170-1.

³⁷⁶ O mapeamento é constante e continua durante os sonhos, embora Damásio ressalve que a consciência opere de modo diverso no sono: "durante os sonhos temos uma espécie de consciência atípica em acção, sendo o termo paradoxal o mais adequado para essa situação." António Damásio. Op. cit. p. 224.

³⁷⁷ "[...] o cérebro tem a capacidade de representar aspectos da estrutura de coisas e acontecimentos não-cerebrais, onde se incluem as acções levadas a cabo pelo nosso organismo e seus componentes, tais como membros, órgãos do aparelho fonador, e assim por diante. A forma como o mapeamento acontece ao certo não é simples de explicar. Não se trata de uma mera cópia, uma transferência passiva do exterior do cérebro para o interior. A **montagem** levada a cabo pelos sentidos envolve uma contribuição activa do interior cérebro, disponibilizada desde o início do desenvolvimento, tendo há muito sido descartado o conceito do cérebro como uma tábua rasa. [...] a montagem tem em geral lugar num contexto de movimento." Idem. p. 90-1. (destaque meu)

armazenámos na memória. Esse armazenamento de latências, por assim dizer, seria num *espaço disposicional*, em que é mantida a base do conhecimento. Quando é necessário, os mapas ligados às imagens são activados e reconstrói-se o processo — *mapa* — do conhecimento que permite perceber e armazenar imagens. As imagens são recriadas numa recordação³⁷⁸.

A capacidade de perceber e recordar, e da interpenetração de percepção e recordação na interacção com um objecto, ou seja, usar qualquer mapa ou imagem guardados na memória em todo o momento da percepção, é condição para a criação do que António Damásio chama o "eu autobiográfico"³⁷⁹, que possibilita a nossa consciência e que terá surgido algures num estágio da evolução humana coincidente com o aparecimento da escrita. E assim, o neurologista coloca a consciência humana directamente relacionada não com a natureza, mas com a aquisição, construção e registo de cultura, com a necessidade de o homem se pensar indivíduo, definir-se "autobiograficamente".

"[O eu autobiográfico] pode apresentar-se explicitamente, compondo a mente consciente [...]; por outro lado, pode ficar latente, com os seus inúmeros componentes à espera de vez para se tornarem activos. Essa outra vida do eu autobiográfico desenrola-se nos bastidores, longe da consciência acessível, e é provavelmente aí que o eu amadurece, graças à sedimentação gradual e à reformulação da nossa memória. [...] Durante esse processo, as entidades e os acontecimentos adquirem um novo peso emocional. Algumas das imagens da recordação

³⁷⁸ Haverá um espaço imagético, explícito, e um espaço disposicional, implícito, que tem a ver com formas mais primordiais de reacção aos estímulos externos, "registos abstractos de potencialidades", códigos de reacções e conhecimento generalista. A disposição permite desencadear a reacção mais complexa, que recupera os mapas e as imagens. Idem. p. 185. "Toda a nossa memória existe gravada no cérebro mas de uma forma disposicional, à espera de se tornar imagem ou acção explícita. O nosso conhecimento-base é implícito, velado e inconsciente." (p. 184).

³⁷⁹ Damásio aponta a hipótese de existirem três fases do eu, na sua relação com as imagens criadas pelo cérebro, que actualmente coexistem mas que foram sendo desenvolvidas ao longo da evolução: o *proto-eu*, correspondente a um aglomerado de imagens de aspectos estáveis do corpo que possibilitam sentimentos primordiais; o *eu nuclear*, resultante de uma interacção do organismo (representado no proto-eu) e um objecto, o que implica alteração das imagens do objecto e que organismo e objecto se interliguem numa sequência narrativa de imagens; o *eu autobiográfico*, em que "objectos múltiplos, anteriormente registados como experiência vivida ou como futuro antecipado, interajam com o proto-eu e produzam uma série de pulsos do eu nuclear", dando origem a padrões coerentes. p. 228-9.

ficam pelo caminho na mente, outras são recuperadas e realçadas, outras ainda são recombinações de forma tão habilidosa, quer pelos nossos desejos, quer pelos caprichos do acaso, que acabam por criar certas provas que nunca realmente existiram. É assim que, há medida que os anos vão passando, a nossa história pessoal é subtilmente reescrita. É por isso que os factos podem adquirir um significado novo e que a música da memória soa hoje diferente do que há um ano. [...] Felizmente, dada a abundância de registos da nossa vida passada e do futuro antecipado, não precisamos de os recordar a todos, nem mesmo a maioria, sempre que o nosso eu trabalha em modo autobiográfico. Nem sequer Proust teria precisado de evocar todo o seu passado distante e rico de pormenores para criar um momento proustiano genuíno e amadurecido. [...] dependendo das necessidades do momento, limitamo-nos a recordar um determinado número de cenas e trazê-las para o episódio presente."³⁸⁰

Podem destacar-se algumas hipóteses do estudo de António Damásio. Em primeiro lugar, uma ideia de que o passado nos chega por imagens. Em segundo lugar, que quando recordamos não deixamos nunca de interagir com uma cronologia de interacções passadas mais as que se processam no presente. Em terceiro lugar, que a construção do eu autobiográfico se pode eventualmente relacionar com a do sujeito histórico e que a memória, com tudo o que tem implicado, desde sentimentos primordiais a imagens da infância (incluindo percepções sensoriais diversas convertidas em imagem a recordar), desde recordações latentes a recordações vivas, bem como a consciência da memória e das suas lacunas, é agente do registo histórico. Estão implicadas na historiografia, por mais rigorosa, factual, descritiva, documental seja a escrita da história. E finalmente, que a forma como podemos usar a memória, as correspondências que activamos, a *montagem* que se faz confluír tempos, e a forma como este modelo pode ser usado enquanto instrumento de pensamento

³⁸⁰ António Damásio. Op. cit. p. 263-5.

crítico, assumindo-se este enquanto eco dos próprios processos mentais, pode ser determinante politicamente. Isto porque antecipa o futuro, até um determinado ponto, com as aprendizagens passadas.

A enorme diferença é António Damásio colocar o acento tónico na consciência e dizer que ela é fundamental para a *mémoire involuntaire* que Proust descreve, ao passo que Benjamin opõe ambas. Benjamin, é claro, embora atento aos fenómenos fisiológicos e psicológicos, coloca hipóteses filosóficas, e Damásio, setenta anos depois, coloca hipóteses científicas. Mas não é de dispensar o cruzamento das afinidades entre as duas perspectivas, pois ambas podem ser úteis para pensar a pertinência da história da arte hoje. Nomeadamente, no facto de esta se fundar na memória, tal como ela é rememorada num tempo presente, que elege, consoante aquilo que naquele momento precisa, voluntária ou involuntariamente, vestígios depositados da experiência vivida.

Como diz Enzo Traverso, num livro que procura reflectir a relação entre história e memória, *O Passado, Modos de Usar*, numa citação em que curiosamente se notam proximidades com os estudos de António Damásio: "a memória é uma construção, sempre filtrada por conhecimentos adquiridos posteriormente, pela reflexão que se segue ao acontecimento, por experiências que se sobrepõem à primeira e modificam a recordação"³⁸¹. E é feita, também, tanto da memória colectiva como da história escrita e contada anteriormente. Continuando no mesmo autor: "a memória *singulariza* a história, na medida em que é profundamente subjectiva, selectiva, muitas vezes desrespeitadora da cronologia, indiferente às reconstruções de conjunto e às racionalizações globais. A sua percepção do passado não pode ser senão irreduzivelmente singular."³⁸² Essa singularidade é útil para a história e é constitutiva de história, mas tem de ser mantida à distância: "o historiador não tem o direito de transformar a singularidade dessa memória num prisma normativo da escrita da história. A sua tarefa consiste muito mais na inscrição dessa singularidade da experiência vivida num contexto histórico global, tentando esclarecer as causas, as condições, as estruturas, a dinâmica de conjunto. Isto significa aprender com

³⁸¹ Enzo Traverso. 2012 (2005). *O Passado, Modos de Usar* (trad. Tiago Avó). Lisboa: edições Unipop. p. 23.

³⁸² Idem. p. 26.

a memória depois de a passar pelo crivo de uma verificação objectiva, empírica, documental e factual, assinalando, se necessário for, as suas contradições e armadilhas."³⁸³

A reflexão de Benjamin, num contexto política e historicamente diverso, vai no sentido de pensar a possibilidade da história num tempo em que a transmissão da memória da experiência vive um processo de rarefacção. E, como também menciona Enzo Traverso, para Walter Benjamin é na rememoração e suas potencialidades que a história dos oprimidos, dos vencidos pode ser recuperada, pode ser redimida³⁸⁴. É isso que significa "escovar a história a contrapelo", é isso que significa apoderarmo-nos de uma recordação quando ela surge num "clarão" e "fixá-la como ela surge no momento do perigo", é isso que importa quando defende um "céu livre da história", sob o qual se fará o salto do tigre para o passado: o salto dialéctico revolucionário, que fareja o actual no passado³⁸⁵.

"A historiografia materialista [...] assenta sobre um princípio construtivo. Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa **mónada**. O materialista histórico **ocupa-se de um objecto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma tal mónada**. Nesta estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido. E aproveita essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogéneo da história; **assim arranca uma determinada vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma**

³⁸³ Idem. p. 27.

³⁸⁴ Idem. p. 55-56. "A memória dos oprimidos não se priva de protestar contra o tempo linear da história", p. 56.

³⁸⁵ Cf. Walter Benjamin. 1940. "Sobre o Conceito de História". Op. cit.

oeuvre. O resultado produtivo deste seu método consiste em **mostrar como na obra se contém e se supera a *oeuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica.**"³⁸⁶

No entanto, o que acontece com Walter Benjamin é que ele próprio aplicou a sua teoria da história quase sempre a objectos artísticos, quer literários, quer das artes visuais. O seu ensaio mítico reflecte sobre "a obra de arte" e as suas considerações sobre coleccionismo prendem-se também com estabelecer relações de afinidade entre objectos diferentes, numa valorização singular que elege criativamente "tesouros" pessoais do meio de um passado em escombros. Assim também a memória elege imagens de uma experiência arruinada para criar imagens do passado e do presente. E embora essa distância face à memória, de que fala Traverso, seja fundamental para a história, ela é porventura menos imprescindível para a história da arte.

Os campos de saber são frequentemente confundidos e tratados como o mesmo, mas a história da arte lida com objectos que, mesmo produzidos num quadro de constrangimentos e convenções rígidas, escapam constantemente à ordem, por operarem desvios, por manifestarem singularidade resistente a generalizações. Isto não significa abdicar dos importantes conceitos que ajudam a organizar o pensamento histórico, mas significa colocá-los, aos conceitos, também à distância. Ou numa relação produtiva com o carácter de *mónada* que tem o objecto de história da arte. Logo, "mostrar como na obra se contém e se supera a *oeuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica", será eventualmente mais o campo de trabalho da história da arte. E enquanto campo de saber e de pensamento, a história da arte socorre-se de auxílio, conforme o que o seu objecto exige, vindo de outros campos de saber, o da história incluído.

Isto leva a uma outra vertente, frequentemente entendida separadamente: a vertente política. Jacques Derrida, lendo "A Obra de Arte na Época da Sua Possibilidade de Reprodução Técnica", destaca como a reprodução técnica para Benjamin implica uma nova etapa para a arte: passa a ter função fundada no político e não no ritual. O valor de autenticidade, a originalidade, diz ele, fica desconstruída: "La religion, le culte, le rite, l'*aura*

³⁸⁶ Idem (tese XVII). p. 19. (destaques meus)

cessent de dissimuler, dans l'art, le politique comme tel."³⁸⁷ A arte na sua condição de mercadoria expõe o político, por nela ficarem visíveis as condições de produção e distribuição de um objecto destinado ao mercado. Mas além do que Derrida contempla, também a acção política se torna possível na época da reprodução técnica quando surge em imagem dialéctica um objecto-mónada, que, não importa se produzido em série ou resgatado da mercadoria, ganha uma singularidade momentânea. É essa dualidade de ser momentaneamente singular, mesmo que vindo de um contexto de produção em massa, que é dialéctica para Benjamin e que permite pensar os nós temporais que se tecem e trazem uma possibilidade de entendimento do passado e do presente, nos paradoxos e complexidades de ambos, contradizendo a história linear dos vencedores.

É na arte enquanto objecto da história (da arte), ou a história da arte enquanto campo fundamental para a história, que é possível carregar no travão que suspende o fluxo temporal e reaver um pouco do que foi esquecido:

"Jamais poderem reaver inteiramente o esquecido. E isso talvez seja bom. O choque da recuperação seria tão destruidor que nesse mesmo instante teríamos de deixar de entender a nossa nostalgia. [...] Tal como a palavra perdida, que ainda agora tínhamos na ponta da língua, lhe daria asas demosténicas, assim também o esquecido parece ter em si a promessa de toda a vida vivida. Talvez aquilo que torna o esquecido tão pesado e promissor mais não seja que o vestígio de hábitos desaparecidos aos quais já não poderíamos regressar. Talvez o segredo da sua sobrevivência seja a amálgama com a fina poeira dos nossos invólucros desfeitos. [...] Posso sonhar com o modo como em tempos aprendi a andar. Mas isso de nada me serve. Agora, sei andar, mas já não posso aprender a andar."³⁸⁸

³⁸⁷ Jacques Derrida. 1978. *La Vérité en peinture*. Op. cit. p. 202.

³⁸⁸ Walter Benjamin. "A Caixa de Leitura". In "Infância Berlinense: 1900" (1932-38), op. cit. fragmento não incluído na "versão de última mão" de 1938, traduzido em "Comentário" p. 283.

Jacques Derrida viu o paradoxo na figura de Walter Benjamin: "Théoricien des enjeux politiques du marché dans ses transformations techniques et économiques, méfiant et démystificateur à l'égard des idéologies réactionnaires et du rituel fétichiste, Benjamin fit aussi figure de grand esthète, amateur d'éditions originales qu'il ne fallait surtout pas lire, collectionneur d'exemplaires uniques ou rares; et cela dans le domaine de l'édition littéraire où l'unicité n'a pas la même valeur que dans d'autres arts."³⁸⁹ E isso leva-o a falar dele como homem crítico, em posição crítica, homem fronteira³⁹⁰, em posição dialéctica ele próprio.

A hipótese aqui colocada é a de uma situação de fronteira também para o campo de saber que é a história da arte. Uma situação de que a actividade de colecionador, tal como Benjamin a descreve, parece ser um modelo eficaz.

Acordar

Considere-se agora a pertinência da associação entre a história e a historiografia e o acto de coleccionar, que encontramos em Walter Benjamin. Também Benjamin nos fala de uma memória carregada de imagens do passado que interagem com as do presente, e que várias permanecem latentes, esquecidas, mas susceptíveis de ser lembradas³⁹¹. Resgatar as imagens enterradas do passado é um trabalho arqueológico levado a cabo pela memória, que nada encontra se essas imagens não tiverem um lugar no presente. Isso

³⁸⁹ Jacques Derrida. Op. cit., p. 203.

³⁹⁰ Idem. p. 204. E as circunstâncias da morte, o suicídio em 1940 em Portbou, Catalunha, junto à fronteira franco-espanhola, para evitar ser apanhado pelas forças nazis, ajudam-no a vincar essa ideia de homem-fronteira; mas essa circunstância biográfica tem contribuído para uma mitificação de Walter Benjamin que não se deseja evocar neste trabalho. (Por exemplo: "L'esthète fétichiste ou rêveur est aussi un théoricien politique, militant d'avant-garde, inassimilable d'un côté comme de l'autre, partout rejeté, sans place sur la carte des idéologies européennes, marxiste qu'on accuse de ne pas être le dialecticien qu'il a toujours voulu être, penseur politique auquel on reprochait son messianisme, son mysticisme, son talmudisme." Idem.)

³⁹¹ "[...] our destiny may be said to be governed by the same intensive imagination that illuminates in a flash the dark corners of the self, of our character, and creates a space for the interpolation of the most unexpected dark or light features. When we are in earnest, we discover our conviction that we have experienced infinitely more than we know about. This includes what we have read, and what we have dreamed, whether awake or in our sleep. And who knows how and where we can open up other regions of our destiny?". Walter Benjamin. 1929. "Some remarks on Folk Art" (fragmento inédito) in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 2. op. cit. p. 278-9.

mesmo é dito num fragmento com o título “Escavar e Recordar”:

"A linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória não é um instrumento, mas um meio, para a exploração do passado. É o meio através do qual chegamos ao vivido, do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas. Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é que ele não receie regressar repetidas vezes à mesma matéria — espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo. Porque essas “matérias” mais não são do que estratos dos quais só a mais cuidadosa investigação consegue extrair aquelas coisas que justificam o esforço da escavação. Falo das imagens que, arrancadas a todos os seus contextos anteriores, estão agora expostas, como preciosidades, nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior — como torsos na galeria do colecionador. [...] E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. [...] engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado. Assim o trabalho da verdadeira recordação deve ser menos o de um relatório, e mais o da indicação exacta do lugar onde o investigador se apoderou dessas recordações. Por isso a verdadeira imagem deve ser épica e rapsódica, deve dar ao mesmo tempo uma imagem daquele que se recorda, do mesmo modo que um bom relatório arqueológico não tem apenas de mencionar os estratos em que foram encontrados os achados, mas sobretudo os outros, aqueles pelos quais o trabalho teve de passar antes."³⁹²

³⁹² Walter Benjamin. c. 1932. “Escavar e Recordar” in *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 219-20.

É ao colecionador, então, que está destinada a tarefa de encontrar o lugar exacto no presente das imagens resgatadas da memória. Vários conceitos benjaminianos se concentram nesta actividade do colecionador, que funciona como metáfora do historiador da modernidade. Melancolia, rememoração, alegoria, redenção, catástrofe, destruição, reprodução técnica.

É a rememoração que transforma a mercadoria em objecto de colecionador³⁹³ — que interrompe o fluxo do tempo, que trava a torrente de estímulos da modernidade, para ver, através da cortina de choques, uma singularidade. Essa rememoração, esse *souvenir* (tal como João Barrento traduz a palavra *Andenken*) é, diz Benjamin, "a figura-chave da alegoria moderna"³⁹⁴ e a imagem é a sua matéria-prima. É na alegoria que o passado é redimido: não recuperado, mas apresentado em fragmentos, no que resta, com toda a subjectividade que pode existir numa escolha de um fragmento em detrimento de outros, no meio de ruínas: "Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado. O impulso destrutivo de Baudelaire não está nunca interessado na eliminação do que lhe cai nas mãos."³⁹⁵

A alegoria é onde Benjamin vê uma possibilidade de redenção da arte no quadro da reprodução técnica, tal como Baudelaire redime a poesia ao fazer dela o meio de compreensão e resposta à modernidade³⁹⁶: "a alegoria é armadura do moderno"³⁹⁷ e é uma alternativa à doutrina da arte pela arte³⁹⁸. A alegoria é destruidora — "A alegoria de Baudelaire, ao contrário da do Barroco, traz as marcas da cólera, indispensável para arrombar as portas desse mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas"³⁹⁹.

³⁹³ Cf. Walter Benjamin. 1939/49. "Parque Central". Op. cit., p. 186.

³⁹⁴ Idem. p. 186.

³⁹⁵ Idem. p. 161.

³⁹⁶ "[Baudelaire] tinha qualquer coisa do mimo que tem de representar o papel do "poeta" perante uma plateia e uma sociedade que já não precisam do poeta autêntico e lhe concedem algum espaço de manobra apenas nesse papel de mimo." Idem, p. 157. "Baudelaire viu-se forçado a reclamar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha qualquer dignidade para dar. Daí os aspectos burlescos do seu comportamento." Idem, p. 160.

³⁹⁷ Idem. p. 178.

³⁹⁸ Cf. idem. p. 153.

³⁹⁹ Idem. p. 166.

Na alegoria a arte assenta na destruição, desvalorização e falsificação da experiência — destrói os contextos orgânicos das coisas como a mercadoria arranca as coisas do contexto habitual para as expor⁴⁰⁰. Mas o que se pode inferir é que, nesse processo, redime a experiência. Ela "joga com o declínio da aura" e traz à luz a aura própria da mercadoria⁴⁰¹. A alegoria é uma operação do pensamento que organiza o caos, organiza as imagens do passado, organiza o sonho: "O melancólico cismático (*Grübler*), cujo olhar assustado recai sobre o fragmento que tem na mão, torna-se alegorista."⁴⁰² O historiador é este pensador cismático, que escava a memória.

O momento de constituição de alegoria através de correspondências de imagens redimidas do passado é relacionado com o acto de acordar. No *Livro das Passagens*, esses corredores na cidade cobertos de vidro e que concentravam mercadorias para deleite do consumidor, as passagens de Paris, são descritos como lugares do sonho⁴⁰³. E a experiência das cidades, em geral, é vista por analogia ao sonho: "Nowhere, unless perhaps in dreams, can the phenomenon of the boundary be experienced in a more originary way than in cities. [...] As threshold, the boundary stretches across streets; a new precinct begins like a step into the void — as though one had unexpectedly cleared a low step on a flight of stairs."⁴⁰⁴ A possibilidade de pensar a época, a cidade, a modernidade, possui uma estrutura equivalente ao do acordar e assenta na astúcia de não desperdiçar o material do sonho: "The genuine liberation from an epoch [...] has the structure of awakening [...]: it is entirely ruled by cunning. Only with

⁴⁰⁰ Cf. idem. p. 165.

⁴⁰¹ "O projecto de Baudelaire foi o de trazer à luz, na mercadoria, a aura que lhe é própria. Procurou humanizar a mercadoria de uma maneira heróica." Idem. p. 166. Cf. também *The Arcades Project*. Op. cit., secções J 66,2 e J 67,2, p. 346-7.

⁴⁰² Idem. p. 172. "Cismático" foi traduzido por "sonhador" na edição espanhola *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Op. cit. E também no segundo volume desta edição com o título *Atlas Walter Benjamin Constelaciones* (2010, Madrid: Círculo de Bellas Artes). E em inglês por "brooder": "What fundamentally distinguishes the brooder from the thinker is that the former not only meditates a thing but also meditates his meditation of the thing. The case of the brooder is that the man who has arrived at the solution of a great problem but then has forgotten it. And now he broods — not so much over the matter itself as over his past reflections on it. The brooder's thinking, therefore, bears the imprint of memory. Brooder and allegorist are cut from the same cloth." in *The Arcades Project*. Op. cit. Secção J 79a, 1, p. 367.

⁴⁰³ Cf. Walter Benjamin. *The Arcades Project*. Op. cit. Secções C 3,4 a C 3, 6, p. 88-89. Também no texto sobre o surrealismo, Benjamin dirá que "viver numa casa de vidro é a virtude revolucionária por excelência", no sentido de permitir a imersão na fantasmagoria gerada pelos choques da cidade moderna. Cf. Walter Benjamin. 1929. "Surrealism. The last snapshot of the European Intelligentsia" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol 2. Op. cit., p. 209.

⁴⁰⁴ Idem. Secção C 3,3, p. 88.

cunning, not without it, can we work free of the realm of dream."⁴⁰⁵

Também Proust ao iniciar a história (rememorativa) da sua vida começa por um despertar. Esse é o processo que Benjamin também prescreve para toda a história: "Just as Proust begins the story of his life with with an awakening, so much every presentation of history begin with awakening: in fact, it should treat of nothing else."⁴⁰⁶

Esta metáfora equivale, no fundo, à distância crítica para que o trabalho de historiador (da arte) seja possível, e que supõe ao mesmo tempo a capacidade de romper a torrente anestésica de estímulos para uma aproximação ao objecto. A vigília pensa, nomeia, relaciona, o que resta do sonho.

Distância e proximidade, mais um par dialéctico benjaminiano, que contribui para diagnosticar a forma como o passado persiste e irrompe na época da reprodução técnica, e que procura descrever e prescrever uma nova forma de fazer e pensar história nessa época, próxima dos mecanismos do pensamento e da memória. Isto é, que acompanhe e respeite a constante tensão desordem/ordem do pensamento — cujas tentativas de organização de imagens do passado estão sempre na iminência de se desagregar para em seguida se reformularem em novos sentidos —, ao invés de lhe impor uma grelha predeterminada, uma estrutura supostamente esperada para um discurso especializado, científico.

É então neste contexto que Walter Benjamin escreve o seguinte:

"In the dialectical image, what has been within a particular epoch is always, simultaneously, "what has been from time immemorial". As such, however, it is manifest, on each occasion, only to a quite specific epoch — namely, the one in which humanity, rubbing its eyes, recognizes just this particular dream image as such. **It is at this moment that the historian takes up, with regard to that image, the task of**

⁴⁰⁵ Idem. Secção G 1,7, p. 173.

⁴⁰⁶ Idem. Secção N 4,3, p. 464.

dream interpretation.⁴⁰⁷

O esforço de Benjamin vai no sentido de compreender a percepção na época da reprodução técnica para que seja possível propor o lugar do crítico, do historiador, do artista nessa mesma época. Importantes auxiliares são Baudelaire, Proust e a infância. Neles encontra a mesma matéria-prima criativa: a memória sedimentada, as palavras-nuvens, as mercadorias, o lixo, o kitsch, as ruínas. O mergulho nessa matéria-prima é análogo ao que se experimenta com a reprodução técnica — nela está implicada a distração, a anestesia, o choque, o estado onírico. Mas estes estados sensoriais são afinal a condição para a atenção, para a possibilidade de ver o relâmpago, para que o objecto devolva o olhar e o possamos ver, na sua singularidade, entre tantos outros.

Podemos passar brevemente pela fonte da teoria da interpretação dos sonhos, para ler que Sigmund Freud recomenda para tal tarefa um estado de introspecção. Esse estado, ao contrário de um estado meditativo, deve procurar anular a faculdade crítica que rejeita alguns pensamentos e reprime outros, sem os deixar emergir à consciência. Anulando a crítica, a introspecção deixará "entrar na sua consciência uma quantidade ilimitada de pensamentos que de outra forma lhe escapariam". Dessa forma a actividade de interpretação de sonhos — e é isso que importa aqui destacar — deverá aproximar-se, sem coincidir, do "estado psíquico" antes de adormecer, em que há o "abrandamento de uma certa acção discricionária que tem a faculdade de influenciar a corrente das nossas ideias" e em que "as representações não desejadas que surgem transformam-se em imagens visuais e auditivas"⁴⁰⁸. Ver-se-á assim, no historiador interpretador de sonhos de Walter Benjamin, um desejo de traçar um caminho para a história não condicionado pelos caminhos anteriormente percorridos, susceptível de registar a diversidade das vivências reais e de romper com a história linear progressiva dos vencedores. Esse é, no contexto da ascensão do nazismo alemão, um projecto também político, e carregado de urgência.

⁴⁰⁷ Walter Benjamin. *The Arcades Project*. Op. cit. Secção N 4,1, p. 464. (destaque meu)

⁴⁰⁸ Sigmund Freud. 2009 (1899; 8ª ed. 1930). *A Interpretação dos Sonhos* (trad. Manuel Resende). Lisboa: Relógio d'Água Editores. p. 79 e ss. Todas as citações de Freud se reportam a esta referência.

Nos estandartes empunhados pelos SS nas reuniões do partido nazi, como as que Leni Riefenstahl (1902-2003) filmou em *Triunfo da Vontade* (1934), podia ler-se *Deutschland erwache!*: "Alemanha, acorda!"⁴⁰⁹. A valorização dos sonhos por Walter Benjamin e de um estado de vigília que não os esqueça, não pode deixar de ser vista como uma alternativa em resposta a este slogan nazi. Mas também, como explica Susan Buck-Morss no seu importante livro *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and Arcades Project*, os sonhos eram o que restava de um passado esquecido, os traços a partir dos quais era possível reconstituir uma memória colectiva:

"When he took up the Arcades project again in Paris in 1934, it had a "new face", more sociological, more scientific than the earlier notes he and Hessel had made, and was, of course, more remote from his own personal history than were the texts on Berlin. Yet he retained the notion that the Arcades project would present collective history as Proust had presented his own — not "life as it was", nor even life remembered, but life as it has been "forgotten". Like dream images, urban objects, relics of the last century, were hieroglyphic clues to a forgotten past."⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Este dado é mencionado por Susan Buck-Morss. 1999. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachussets: MIT Press. p. 36.

⁴¹⁰ Idem. p. 39.

3.3 TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO — DESTRUIÇÃO E (RE)COLECÇÃO

Por vezes, conta Benjamin, acontece no Natal o pai interessar-se mais pelo presente que deu ao filho do que este, e perder-se a pôr comboios a andar, a construir com blocos ou a montar puzzles. Quando os adultos que se vêem absortos com os brinquedos dos filhos (e diga-se apenas de passagem que este adulto referido por Walter Benjamin é sempre masculino), Benjamin ressalva que não se trata de mero regresso à infância, mas de um processo libertador: "the adult, who finds himself threatened by the real world and can find no escape, removes its sting by playing with its image in reduced form."⁴¹¹ *E é notada a coincidência cronológica do aumento do interesse pelos jogos e livros para crianças desde o fim da guerra, como se o adulto traumatizado encontrasse alívio nas imagens de infância. Um alívio que vem da ausência de melancolia na experiência infantil, e que nessas evocações ou revivências das brincadeiras é momentaneamente suspensa no adulto, ou mitigada. Não há, no entanto, para Benjamin, um conceito de pureza identificado na infância, um mito de originalidade por assim dizer, como se tudo fosse melhor e mais verdadeiro entre as crianças. Pelo contrário, a infância tudo suja, mistura, hibridiza, falsifica: "Children are insolent and remote from the world" e "painters like Klee have grasped the despotic and dehumanized element in children."⁴¹² No acto de brincar tudo é susceptível de ser (des)valorizado: "Once mislaid, broken, and repaired, even the most princely doll becomes a capable proletarian comrade in the children's play commune."⁴¹³*

Por outro lado, se o adulto teria mais tendência para se refugiar nas imagens da infância, seria talvez também em memória de outrora, quando, em pequeno, a doença parecia poder ser esconjurada ouvindo a mãe contar histórias. Essa virtude quase mágica da arte da narrativa seria natural para a criança, e o adulto desejaria prolongá-la para que pudesse curar outras doenças,

⁴¹¹ Walter Benjamin. 1928. "Old Toys" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Op. cit. p. 100.

⁴¹² Idem. p. 101.

⁴¹³ Idem.

doenças já da idade da melancolia, como a do trauma da guerra: "não seria toda a doença curável se se deixasse arrastar o mais longe possível — até à foz — pela corrente da narração? Se imaginarmos que a dor é um dique que resiste à corrente da narrativa, constataremos claramente que ele será derrubado se a inclinação for suficientemente forte para arrastar para o mar do esquecimento feliz tudo o que encontrar pelo caminho. A mão que acaricia traça o leito desse rio."⁴¹⁴

O diagnóstico de perda da experiência ou da transmissão por via da tradição é feito em mais do que um texto de Walter Benjamin, mas é particularmente focado em "Experiência e Indigência" e "The Storyteller"⁴¹⁵. Esses dois textos falam da acção da guerra de 1914-18 sobre a capacidade de transmitir experiência. Ela não ficou enriquecida, mas mais pobre, e muitos homens viram-se silenciados, sem conseguirem contar o que tinham passado. Por outro lado, o empobrecimento de experiência é directamente relacionado com o avanço técnico, que "levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de indigência totalmente nova"⁴¹⁶: perante a impossibilidade de reagir à sucessão de choques, a apatia e inacção são a resposta. Dois sinais do avanço técnico, a arquitectura de vidro e a informação como meio privilegiado de comunicação, são também chamados para esta imagem do empobrecimento da experiência.

Quanto à primeira, é a transparência, frieza e lisura do material que permitem afirmar que nos edifícios de vidro nada se pode fixar ou esconder: "Os objectos de vidro não têm "aura"⁴¹⁷. A arquitectura do vidro e aço (Benjamin cita os arquitectos modernistas Adolf Loos (1870-1933) e Le Corbusier (1887-1965)) dificulta deixar vestígios, ao contrário dos transbordantes interiores burgueses do final do século XIX, repletos de marcas dos seus donos, produzidas pelos seus hábitos. Aqui Benjamin deixa expresso que são os hábitos que deixam vestígios, invectivando com a frase de Bertolt

⁴¹⁴ Walter Benjamin. 1933. "Imagens de Pensamento: Conto e cura" in *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 250.

⁴¹⁵ "Experiência e Indigência" (1933) in *O Anjo da História*. Op. cit. No comentário a esta edição, o tradutor João Barrento informa que um dactiloscrito no espólio de Walter Benjamin teria o título "Pobreza da experiência". "The Storyteller" (1936) in *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 3. Op. cit.

⁴¹⁶ "Experiência e Indigência" (1933). Op. cit., p. 74.

⁴¹⁷ Idem, p. 76.

Brecht "Apaga os vestígios!"⁴¹⁸.

Quanto à segunda, a forma de comunicação dominante na época da reprodução técnica, a da informação, tem de, ao contrário da narrativa, ser eficaz, plausível, verificável no imediato. Não há lugar a lacunas, a efabulação mágica, a imprecisões. A transmissão de experiência através das narrativas, que Benjamin chama "meio de comunicação artesanal", tinha a ver com outra experiência, a da morte. Também essa se empobreceu. Morrer era um acto público e os tempos modernos afastaram mais e mais a ideia de morte da sua vivência do dia-a-dia⁴¹⁹. Já a propósito de Baudelaire e do conceito de *correspondências* foi evocada a perda de experiência da morte. As narrativas e os romances têm como princípio constitutivo o tempo⁴²⁰ e o seu valor de eficácia junto do ouvinte (colectivo) ou do leitor (solitário) está na morte que carregam consigo, implícita ou explicitamente — a morte multiplica-se, quer seja relatada, quer pelo carácter de passagem geracional da história (foi ouvida pelos que já estão mortos), quer pela morte das personagens cada vez que a história é terminada, e seu renascimento cada vez que a ela se volta.

Em contraste com a técnica, a arquitectura, a informação, Benjamin apresenta as anteriores formas de transmissão de sabedoria e tradição: as histórias narradas, os romances, os provérbios. A arte da narração está em vias de extinção porque o estado psicológico que exigia não é contemplado pela vida moderna. Para que pudesse ser retida e mais tarde repetida, uma história precisaria de ser ouvida num estado de relaxamento que é cada vez mais raro: "Boredom is the dream bird that hatches the egg of experience."⁴²¹ Perdendo-se técnicas artesanais morosas, repetitivas e entediantes, como fiar ou cardar a lã, que convidavam a rituais de entretenimento, deixa de haver lugar, diz Benjamin, ao estado de *distracção* necessário a imprimir as histórias na memória.

As histórias narradas, os romances, as crónicas, têm em comum uma

⁴¹⁸ Citação do refrão de um poema de Bertolt Brecht de 1926. Cf. Walter Benjamin. 1933. "Sombras Curtas (II)" in *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 247. E novamente citado em "Experiência e Indigência", p. 76.

⁴¹⁹ "The Storyteller" (1936). Op. cit., p. 151.

⁴²⁰ E aqui Benjamin suporta a sua análise no trabalho de Georg Lukács em *Teoria do Romance* (1920). Cf. Idem. p. 155.

⁴²¹ Idem. p. 149.

base historiográfica épica⁴²². E era a memória a fiel depositária da matriz histórica de onde todas as formas épicas derivavam, permitindo a transmissão de tradição: "Mnemosyne, the rememberer, was the muse of the epic art among the Greeks. This name takes the observer back to a world-historical parting of ways. For if the record kept by memory — the writing of history — constitutes the creative matrix of the various epic forms [...], its oldest form, the epic, by virtue of being a common denominator, includes the story and the novel." A memória é a musa da arte épica⁴²³. O declínio do épico deve-se à perda da unidade entre a rememoração (o elemento épico do romance) e a recollecção (o elemento épico da história narrada), uma unidade que ocorria no seio da memória. E o provérbio, reduto também do épico, é, diz Benjamin, como o ideograma de uma história, "uma ruína que está no lugar de uma história antiga". Como uma versão miniatura da história, cuja moral implícita passa também um fragmento de tradição⁴²⁴.

Numa era de pobreza de experiência, a arte de narrar está em extinção — ainda outro nível da morte —, mas testemunhamos mais uma vez os conceitos de obsolescência e redenção de Walter Benjamin em acção, pois por causa dessa extinção, diz ele, é possível nela encontrar nova beleza. Uma beleza que só se manifesta com o seu desaparecimento⁴²⁵. O empobrecimento da experiência não significa, pois, o seu fim. Benjamin, aqui como noutros lugares, potencia com o próprio diagnóstico a sua possibilidade de sobrevivência.

Isso fica mais claro no outro texto referido, "Experiência e Indigência", em que é celebrada a possibilidade de uma *barbárie positiva* deixada em aberto pelo declínio da experiência.

"Pobreza de experiência: a expressão não significa que as

⁴²² Idem. p. 152 e ss.

⁴²³ Idem. p. 154.

⁴²⁴ Cf. Idem. p. 162. E também: "From the proverb speaks a *noli me tangere* of experience. With this it proclaims its ability to transform experience into tradition. Proverbs cannot be applied to situations. Instead they have a kind of magical character: they transform the situation. [...] It turns the lesson that has been experienced into a wave in the living chain of innumerable lessons that flow down from eternity." Walter Benjamin. 1932. "On proverbs" (fragmento inédito) in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol 2. op. cit. p. 582.

⁴²⁵ "It is rather only a concomitant of the secular productive forces of history — a symptom that has quite gradually removed narrative from the realm of living speech and at the same time is making it possible to find a new beauty in what is vanishing." in "The Storyteller" (1936). Op. cit. p. 146.

peças sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. E também não são sempre ignorantes ou inexperientes. **Muitas vezes é o contrário que se verifica: tiveram de “engolir” tudo isso, a “cultura” e “o Homem”, e ficaram saturadas e cansadas.**⁴²⁶

O cansaço resultante leva a que seja no sono e no sonho que se redime a experiência: "Uma existência de Rato Mickey é um desses sonhos do homem de hoje. Uma existência cheia de milagres, que não se limitam a superar os prodígios da técnica, mas ainda se riem deles."⁴²⁷ O riso bárbaro da destruição é redentor, abre caminho, apaga os vestígios, celebra a efemeridade, converte tudo em ruínas, "não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa"⁴²⁸:

"Nas suas construções, nos seus quadros, nas suas narrativas, a humanidade prepara-se para, se necessário for, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: faz

⁴²⁶ “Experiência e Indigência” (1936). Op. cit., p. 76 e 77. (destaque meu). E também: "Ficámos pobres. Fomos desbarantando o património da humanidade, muitas vezes tivemos de o empenhar por um centésimo do seu valor, para receber em troca a insignificante moeda do “actual”." Idem. p. 78.

⁴²⁷ Idem. p. 77.

⁴²⁸ Walter Benjamin. 1931. “O Carácter Destrutivo” in *Imagens do Pensamento*. Op. cit., p. 217. "O carácter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros ou montanhas. Como, porém, vê por toda a parte um caminho, tem de estar sempre a remover coisas do caminho. Nem sempre com brutalidade, às vezes fá-lo com requinte. Como vê caminhos por toda a parte, está sempre na encruzilhada. [...] O carácter destrutivo não vive do sentimento de que a vida é digna de ser vivida, mas de que o suicídio não compensa." in idem.

Esta barbárie ecoa a de Nietzsche nas suas *Considerações Intempestivas*, em particular na segunda, *Do uso e abuso da história para a vida* em que é referida a necessidade de saber esquecer o passado para que ele não se torne o cozeiro do presente e que a felicidade depende da capacidade de sentir *ahistoricamente*. E ainda: "Forgetting belongs to all action, just as not only light but also darkness belong in the life of all organic things. [...] Moreover, it is possible to live almost without remembering, indeed, to live happily, as the beast demonstrates; however, it is completely and utterly impossible to live at all without forgetting. Or, to explain myself even more simply concerning my thesis: *There is a degree of insomnia, of rumination, of the historical sense, through which something living comes to harm and finally perishes, whether it is a person or a people or a culture.*" Cf. Friedrich Nietzsche. 2010 (1874). *On the Use and Abuse of History for Life* (trad. Ian Johnston). (<http://records.viu.ca/~johnstoi/nietzsche/history.htm>).

isso a rir. Talvez esse riso soe aqui e ali a bárbaro. Seja. Desde que cada indivíduo de vez em quando ceda um pouco de humanidade àquelas massas que um dia lha devolverão com juros acrescidos."⁴²⁹

Os dois traumas do século XX, as duas grandes guerras, são momentos a partir dos quais se tem feito um reposicionamento do pensamento face à experiência do contemporâneo e, conseqüentemente, momentos de reflexão sobre possibilidades de resistência, política e cultural, e sobre possibilidades da arte. Walter Benjamin surge entalado entre ambas as guerras, num complexo nó temporal que o faz problematizar a modernidade, equacionar os efeitos da I Guerra Mundial num contexto de modernidade em expansão, num contexto em que surgem os primeiros efeitos da cultura de massas e sociedade de consumo, em que uma cultura de espectáculo, embora pré-existente, aumenta exponencialmente de escala para servir a um público muito mais alargado, em que tudo isso corre a par de um desenvolvimento técnico sem precedentes que é rentabilizado ao máximo com fins económicos e políticos. A sua tarefa é de diagnóstico da situação contemporânea à luz das precedentes, sem recusar aporias e paradoxos.

Ao invés de um fechamento à terrível realidade, Walter Benjamin procura formas de tirar partido das condições objectivas do momento — não há outras, mas há nelas uma possibilidade operativa de resistência. É esse o apelo dramático no fim de “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”: a politização da arte, em resposta à estetização da política⁴³⁰. Benjamin parece propor a seguinte reflexão: se a estetização da política tenta “preservar”⁴³¹ os conceitos tradicionais no contexto de revolução técnica que os destrói porque isso lhe permite manter relações de produção dominantes/dominados, a politização da arte propõe potenciar a alteração da percepção perpetrada pela reprodução técnica, já que, se à partida está intimamente relacionada com a massificação da recepção, então o seu potencial

⁴²⁹ “Experiência e Indigência” (1936). Op. cit., p. 78.

⁴³⁰ Walter Benjamin. 1936/7. “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” In *A Modernidade*. Op. cit., p. 241.

⁴³¹ “”Preservar” é um verbo que se aplica hoje a um pequeno grupo de poderosos que, Deus sabe, não são mais humanos do que a maioria; geralmente são mais bárbaros, mas não da espécie boa.” in “Experiência e Indigência” (1936). Op. cit., p. 78.

revolucionário é enorme.

A destruição não mais serve do que para abrir caminho para a atenção:

"Toda a atenção tem de desembocar no hábito, se não quiser ser explosiva, todo o hábito deve ser estorvado pela atenção, se não quer ser paralisante. Atenção e habituação, rejeição e aceitação são a crista e o fundo da onda no mar da alma. Mas este mar tem as suas zonas de calmaria. [...] A alma, é o que se pensa, pode distrair-se tanto mais facilmente quanto mais concentrada estiver. Mas não será esta escuta menos o fim do que o desenvolvimento extremo da atenção — o momento em que ela permite que do seu próprio seio nasça o hábito? [...] Mas também o hábito tem um complemento, cujo limiar atravessamos no sono. De facto, aquilo que nos acontece em sonhos é um modo novo e inaudito de dar atenção às coisas, que luta para se libertar do abraço do hábito. As vivências quotidianas, conversas banais, o resíduo que nos ficou no olhar, o pulsar do próprio sangue — tudo isto antes despercebido, constitui, agora desfigurado e muito mais nítido, a matéria de que se fazem os sonhos. Nos sonhos não há espanto, na dor não há esquecimento, porque ambos trazem já em si o seu contrário, tal como, na calmaria, a crista e o fundo da onda se juntam na mesma cama."⁴³²

No caos é possível redefinir valores, prestar atenção ao insignificante, recolher e coleccionar incongruências que assim se organizam em novas

⁴³² Walter Benjamin. 1932. "Sequência de Ibiza: Hábito e Atenção" in *Imagens de Pensamento*. op. cit. p. 227-8.

perspectivas. É a pobreza, a escassez de sabedoria acumulada, de tradição — mas é de notar que Benjamin escreve sintomaticamente numa época de enorme crise económica —, que simultaneamente liberta dos constrangimentos, das relações de poder, das ordens sociais e de saberes antes consolidados. E assim, para Benjamin, das ruínas de um passado podem recolectar-se elementos que abrem a uma liberdade criativa, interpretativa e também, por romper radicalmente, em potência, com estruturas de poder, revolucionária.

Na história da arte, esse trabalho de (re)colecção pode ter uma imagem na enciclopédia chinesa de que fala Jorge Luis Borges, citado por Michel Foucault no início de *As Palavras e as Coisas* (1966), que divide os animais em: "a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas"⁴³³. Esta associação de coisas sem relação só pode, de resto ocorrer, na linguagem, na reordenação do mundo liberta de ordens prévias. Só a linguagem lhes confere uma afinidade, só ela é o lugar onde comungam de semelhança.

Expor as ordens dos discursos, como fez Foucault, é dar a ver que noutros contextos, servindo campos de saber que são quase sempre campos de poder, essas ordens mascararam num contínuo evolutivo, num arquivo de classificações taxonómicas, cronológicas ou enciclopédicas, ordenações que alimentaram uma concepção de ciência na base da criação de instituições de saber/poder. A História da Arte (com maiúsculas) foi uma delas. Mas se se pensar que a ordenação do caos num discurso, sobretudo atendendo em particular à história da arte, em que na verdade o grau de liberdade associativa é virtualmente infinito — pois os objectos de arte lidam com um sem número de imponderáveis subjectivos, mesmo quando produzidos segundo cânones rígidos — poder-se-á pensar num campo de saber já com minúsculas, em que a arte se define no seio de vários modos de fazer criativos. O discurso que dela se pode aproximar terá de manter no horizonte a potencial dispensa de regras e

⁴³³ Michel Foucault. 1998 (1966). *As Palavras e as Coisas* (trad. António Ramos Rosa, de 1968). Lisboa: Edições 70. p. 47. (a tradução portuguesa salta a alínea k, que aqui reponho).

ordens, que, canonizadas academicamente, se revelam limitadas quando tomadas, por sistema, como a priori interpretativo. Os objectos a que elas são aplicados não fazem outra coisa senão fugir-lhes., mesmo que a dispensa de regras também seja, actualmente, tornada regra e absorvida pelo cânone⁴³⁴.

O riso bárbaro voltará, não por acaso, em Foucault, quando propõe uma história que constantemente interroga os conceitos que a regem, a começar pelo conceito de homem:

"A todos os que pretendem ainda falar do homem, do seu reino ou da sua libertação, a todos os que formulam ainda questões sobre o que é o homem na sua essência, a todos os que querem partir dele para ter acesso à verdade, a todos aqueles, em contrapartida, que reconduzem todo o conhecimento às verdades do próprio homem, a todos os que não se propõem formalizar sem antropologizar, que não pretendem mitologizar sem desmistificar, que não querem pensar sem pensar logo que é o homem que pensa, a todas essas formas de reflexão canhestras e torcidas, não se pode senão opor um riso filosófico — quer dizer, em certa medida, silencioso."⁴³⁵

⁴³⁴ No famoso texto de Michel Foucault, que nasce, conta ele, da leitura da descrição borgesiana daquela enciclopédia chinesa, o autor sistematiza a relação do discurso ocidental com a natureza em três momentos. Num primeiro, correspondente ao Renascimento, as palavras eram as coisas, identificavam-se umas e outras como o mesmo. Num segundo, no século XVII, a linguagem tornou-se transparente, as palavras serviram para formar o quadro onde se entendia o mundo, determinando uma ordem de visibilidade. O homem pensa, nomeia, conhece, classifica, com um olhar transparente, como se a ordem que inventa fosse natural. Esse é o pensamento clássico que Foucault emblematiza na obra *Las Meninas* de Velázquez, um pensamento em que há uma lacuna do homem: não existe consciência epistemológica do homem como tal, ele não tem um domínio próprio e específico de conhecimento. É no dealbar do século XIX há uma consciência da finitude do homem e ele torna-se não só objecto como o centro de todo o conhecimento. É nesta altura que se constituem as disciplinas modernas. O diagnóstico de Foucault para o século XX pós- II Guerra Mundial e contra o humanismo, é o da dissolução do sujeito inventado no século XIX. Cf. Michel Foucault. *As Palavras e as Coisas*. Op. cit. Pode ver-se em Foucault uma invectiva a desordenar as ordens estabelecidas, os a priori históricos consagrados nas disciplinas modernas.

⁴³⁵ Michel Foucault. *As Palavras e as Coisas*. Op. cit. p. 380. A morte do homem vaticinada por Foucault é um tema que se presta a pensar e desmontar o conceito de homem, ao invés de o ter como dado adquirido natural: "A morte do homem é um tema que permite esclarecer a maneira como o conceito de homem funcionou no domínio de saber. [...] essa afirmação reenvia para a análise de um funcionamento. Não se trata de afirmar que o homem está morto (que vai desaparecer, ou que será substituído por um super-homem), trata-se, a partir desse tema, que não é meu e que não cessou de ser repetido desde o final do século XIX, de ver de que maneira e segundo que regras se formou e

A tarefa do historiador da arte pode então equiparar-se à do coleccionador, que da desordem faz ordem sem outro critério que não o da sua atenção e da sua distracção, fazendo interagir as imagens que tem na memória com os objectos susceptíveis de coleccionar. As decisões numa colecção são apenas um dique contra a maré de recordações que assola qualquer coleccionador:

"Toda a paixão está próxima do caos, mas a de coleccionador confina com o das recordações. [...] De facto, o que é esta colecção senão uma desordem na qual o hábito se instalou de tal modo que ela pode apresentar-se como ordem? [...] Nestes domínios, toda a ordem mais não é do que um estado periclitante à beira de um abismo. [...] Assim a existência do coleccionador assenta numa tensão dialéctica entre os pólos da desordem e da ordem."

436

A possibilidade de uma nova história (da arte) fica depositada nesta figura obsoleta do coleccionador — "De resto, sei que, para o tipo de pessoa de que vos falei e que eu próprio, um pouco *ex officio*, represento, começou já a cair a noite. Mas como diz Hegel: a coruja de Minerva só inicia o seu voo ao cair da noite. Só quando se extinguir, o coleccionador será compreendido."⁴³⁷ — que por isso mesmo, personagem anacrónica no presente, tem uma relação especial com o passado, sem nunca deixar de o posicionar face ao presente, que é o tempo da sua colecção. O coleccionador, como a experiência, como a aura, está na

funcionou o conceito de homem. Fiz a mesma coisa para a noção de autor. Contenhamos, pois, as lágrimas." Michel Foucault. 2000 (1969). *O que é um Autor?* (trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro). Lisboa: Vega. p. 81.

⁴³⁶ In "Desempacotando a minha biblioteca" (1931). op. cit. p. 208.

⁴³⁷ In "Desempacotando a minha biblioteca" (1931). op. cit. p. 215.

fronteira de confluência de tempos em que o obsoleto pode ser visto como novo, sob um novo prisma. É mais um elemento redimido pelo olhar da modernidade, graças à destruição da tradição e dos conceitos e hábitos outrora considerados fixos, imutáveis, e naturais, de que a mesma modernidade é causa.

O colecionador em extinção é então redimido num texto mais tardio, de 1937, escrito já depois de “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, com a urgência da resposta no campo da arte ao fascismo e com o materialismo histórico na ordem do dia. Dir-se-ia que o pensamento de Benjamin opera por camadas, as sementes estão lá desde o início, desde os textos mais antigos, e vão germinando através de alimento proveniente da sua experiência, percepção, motivação, circunstância. Nesta época, anos trinta afora, o seu diagnóstico sobre a modernidade e a sua concepção de história tornaram-se também uma forma de luta contra o fascismo emergente, uma forma de pensar em virar do avesso os meios do capitalismo e do fascismo a favor do comunismo. Trata-se de um combate extraordinário. Um combate pela mudança da concepção de tempo, pelo escovar da história a contrapelo, para que os regimes de sociedade e política vigentes possam perder a validade e para que os argumentos históricos sobre os quais se sustentam sejam desmantelados. Se o tempo histórico do fascismo for demonstrado inválido, o fascismo não poderá vigorar.

Esse tempo histórico é o que corresponde ao registo do historicismo — embora não se esteja aqui a afirmar que um e outro sejam coincidentes, mas que é a concepção de tempo do historicismo que dá azo à emergência de situações políticas como a que Benjamin então testemunhava. O historicismo aqui referido é aquele que Peter Osborne designou por empírico e crente na possibilidade de um método histórico objectivo, que permitisse conhecer o passado “tal qual ele foi”, portanto com uma concepção de que o passado é um tempo fechado, cujos dados o historiador, sempre num papel científico neutro, tem a possibilidade de resgatar⁴³⁸.

⁴³⁸ Peter Osborne. 1995. *The Politics of Time*. London, New York: Verso. p. 138 e ss. Esse historicismo protagonizado pela Escola Alemã (Ranke, Droysen) difere do de Hegel, porque o historicismo de Hegel historiciza a verdade em nome de um conhecimento histórico absoluto assente da transcendentalização do tempo. Cf. Idem. Agradeço a Luís Henriques a discussão sobre tempo histórico. Note-se que esta noção de historicismo se pode aplicar à proposta historiográfica de José-Augusto França discutida na Parte 1.

O tempo histórico do historicismo é homogéneo e contínuo, natural, e o historiador é, não um sujeito condicionado pelo seu próprio contexto vivencial, mas um veículo imparcial para o registo e acumulação de factos históricos concretos e irrefutáveis. A este entendimento do historicismo, Walter Benjamin acrescenta-lhe outra componente: ele vê o historicismo como criador de uma temporalidade falsamente unitária, contínua e progressiva, em que o novo dita a progressão cronológica, numa evolução que a historiografia naturaliza. É o que Osborne chama de "historicism as bad modernity", onde os eventos históricos sempre novos se assemelham a "artigos de produção de massa"⁴³⁹. Por outro lado, é o historicismo o garante de transmissão dos valores tradicionais, que correspondem em última análise à transmissão da herança da história dos vencedores, e sua consequente perpetuação — porque naturalmente justificada pela história: a máxima que diz "dos fracos não reza a história" é historicista.

A concepção de história de Walter Benjamin vai dessacralizar (redimindo-os) elementos teológicos no materialismo histórico de raiz marxista. A história de Benjamin assenta na rememoração e vê o instante repetitivo, que o historicismo transforma em cronologia homogénea, como o garante de "uma experiência do instante como presente histórico"⁴⁴⁰, por ser sempre um presente em relação com a rememoração do passado e uma possibilidade de futuro: é isso a imagem dialéctica monodológica, que surge numa interrupção, ou na destruição. O elemento teológico é dessacralizado e redimido quando se considera dialecticamente o objecto: ele é eterno e transitório, ele é um nó de tempos mas é irrefutavelmente do presente histórico, ele interrompe a cronologia linear para nos dar um tempo fragmentado. A imagem do brinquedo é elucidativa: o brinquedo tem um valor transitório e eterno na brincadeira, pode vir do lixo e ser um tesouro. É elemento de uma *montagem experimental*⁴⁴¹ levada a cabo pela criança que o relaciona produtivamente com outros objectos para criar uma história, que embora assente na vida anterior e na história anterior dos elementos que a compõem, precisa de a esquecer para que eles tenham valor de uso no presente.

⁴³⁹ Idem. p. 140.

⁴⁴⁰ Idem. p. 143.

⁴⁴¹ O termo é usado por Peter Osborne para descrever o método de Walter Benjamin. Cf. Peter Osborne. Op. cit. p. 150.

"Accionar no contexto da história a experiência que é para cada presente uma experiência originária — é essa a tarefa do materialismo histórico, que se dirige a uma consciência do presente que destrói o contínuo da história. A compreensão histórica é entendida pelo materialista histórico como **o pós-vida do objecto de compreensão, cujo pulsar se faz sentir até ao presente.**"⁴⁴²

E este "pós-vida" tem consigo uma semente revolucionária: pois se o materialista histórico "se afasta quanto pode do processo de transmissão de tradição"⁴⁴³ e procura salvar as imagens que lhe surgem do passado que lhe dão a ver o lado bárbaro, é porque essas imagens, redimindo a história dos oprimidos, podem agir sobre o presente e quebrar a tradição dos vencedores, estilhaçando-lhes a possibilidade de serem história. É essa interpretação que faz também Terry Eagleton, ainda em 1981:

"If Benjamin refuses any such facile denigration of the auratic, it is because he recognizes [...] its potentially revolutionary force. "The utilization of dream-elements in waking", he writes, "is the textbook example of dialectical thought. Hence dialectical thought is the organ of historical awakening." The memory traces deposited by history are not only those of Proust's madeleine [...]; they are also those of the enslaved ancestors the memory of whom, as Benjamin reminds us, is more likely to rouse us to revolt than dreams of liberated grandchildren. [...] If we were able to recollect our ancestors, then in a moment of shock we might trigger the unpalatable memory trace at a ripe time, blast through the continuum of history and create the empty space in which the forces of tradition might congregate to shatter the present. That moment of

⁴⁴² Walter Benjamin. 2008 (1937). "Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador" in *O Anjo da História* (trad. João Barrento). Lisboa: Assírio & Alvim. p. 110. (destaque meu).

⁴⁴³ Walter Benjamin. 1940. "Sobre o Conceito de História" in *idem*. p. 13.

shock is socialist revolution."⁴⁴⁴

Além de olharmos para o contexto específico em que emerge a teoria da história de Benjamin há que notar nele um certo determinismo, uma persistência de crença no destino irrevogável, contido na frase:

"é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela."⁴⁴⁵

Como se estivesse predeterminado que virá sempre o tempo para que um determinado objecto seja compreendido historicamente. Ou como se a história que ele tenta provar válida não desse azo a dúvidas que o fascismo cairá, pois o passado de que o presente precisa — as imagens que contêm o presente intencionado nelas — são as que demonstram inválido o discurso que sustenta o fascismo. E se o presente as activa, pode fazê-las agir, para que nele o fascismo não tenha lugar. É uma história de resistência, a que está contida no conceito de história de Walter Benjamin⁴⁴⁶.

O texto de 1937 referido é sobre o coleccionador marxista Eduard Fuchs (1870-1940), cujo interesse por questões sociais o levou a dedicar-se em particular à história da caricatura, predominando na sua colecção obras de Daumier, mas também de arte erótica. Trata-se de um exemplo marcante para Benjamin neste contexto, pois é, no seu entender, um coleccionador cuja actividade deriva de uma concepção de história materialista. Ou seja, uma

⁴⁴⁴ Terry Eagleton. 2009 (1981). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. Londo, New York: Verso. p. 78.

⁴⁴⁵ Walter Benjamin. 1937. "Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador", p. 110, retomado em "Sobre o Conceito de História" (1940), p. 11.

⁴⁴⁶ Uma resistência que Terry Eagleton crê necessário reactivar na sua época (escreve em 1981): "[The reactivation of Benjamin's anti-historicism] in our own epoch may be quite literally the warrant of our survival. [...] In such a situation, it is more than ever necessary to blast Benjamin's work out of its historical continuum, so that it may fertilize the present." Op. cit. p. 179.

concepção que rebenta com as fronteiras fechadas das áreas de saber e produção, em particular da história da arte, porque vê nas obras de arte a coexistência da sua pré e pós-história, "uma pós-história devido à qual também a sua pré-história se torna reconhecível como um processo de transformação permanente", e que contempla uma função da obra capaz de "sobreviver ao seu criador"⁴⁴⁷, na qual a recepção contemporânea é parte integrante da obra, lançando-nos a história da obra no nosso presente. Isto provoca um desassossego dialéctico: "pelo desafio ao investigador no sentido de abandonar a atitude tranquila e contemplativa em relação ao seu objecto, para tomar consciência da constelação crítica em que se situa precisamente esse fragmento, precisamente neste presente."⁴⁴⁸, ou seja, pela mistura de tempos não num nexos causal, mas pela aparição súbita no presente de um passado que nesse clarão se actualiza⁴⁴⁹. Um clarão que deve ser entendido não da ordem da aparição (ou revelação) de uma verdade intacta do passado, mas da ordem do turbilhão intempestivo, um nó que impossibilita uma linha cronológica regular.

A obra de Fuchs é exemplar por focar os "objectos desprezados e apócrifos"⁴⁵⁰ e *objectos anónimos, e por, ao fazê-lo, ser pioneira em três aspectos fundamentais na concepção de história materialista, segundo* Walter Benjamin: na interpretação da iconografia, no significado da arte de massas, no estudo das técnicas de reprodução.

"Os três momentos referidos têm algo em comum: remetem para perspectivas de conhecimento que só podem ser vistas como **destrutivas face à forma**

⁴⁴⁷ Idem. p. 109 (destaque meu).

⁴⁴⁸ Idem.

⁴⁴⁹ "Em suma, a escala de valores que antes determinara a relação com a obra de arte no tempo de Winckelmann ou Goethe, perdeu toda a sua influência no caso de Fuchs. Seria, porém, erróneo concluir daqui que se deitou abaixo a própria visão idealista da arte. Isso só acontecerá quando os *dissiecta membra* a que o idealismo chama "representação histórica", por um lado, e "homenagem celebratória", por outro, se transformarem num só e forem superados enquanto tal. Esse feito está destinado a uma ciência histórica cujo objecto não é constituído por um novelo de pura facticidade, mas por um conjunto determinado de fios que representam a penetração de um passado na textura de um presente. Mas seria errado fazer equivaler essa penetração a um mero nexos causal. Trata-se de uma intervenção dialéctica, podem até ter-se perdido durante séculos alguns desses fios, e o processo histórico da actualidade retoma-os de forma imperceptível e súbita. O objecto histórico que foi retirado à esfera da pura facticidade não precisa de homenagem "celebratória", porque não oferece vagas analogias com a actualidade, mas constitui-se na exacta tarefa dialéctica que tem de resolver. É esse, de facto o seu objectivo." Idem. p. 120.

⁴⁵⁰ Idem. p. 144.

tradicional de entender a arte. A ocupação com as técnicas de reprodução apreende melhor do que qualquer outra orientação o significado decisivo da recepção, e permite assim corrigir, adentro de certos limites, o processo de reificação a que está sujeita a obra de arte. A consideração da arte de massas leva à revisão do conceito de génio: chama a atenção para a necessidade de não esquecer, para lá da inspiração, que tem o seu papel no nascimento da obra, a sua **execução**, sem a qual ela não se tornará produtiva. Finalmente, a interpretação iconográfica revela-se não apenas indispensável para o estudo da recepção e da arte de massas, como também evita os abusos para que facilmente tende todo o formalismo."⁴⁵¹

Fuchs pertence "à linhagem dos alquimistas, necromantes e agiotas", como o Daumier que colecciona⁴⁵². No texto mais antigo Goethe's *Ellective Affinities* (1919-22), onde se verificam já os conceitos operativos de obsolescência e redenção e uma reflexão sobre a experiência, Benjamin falara do crítico alquimista que é capaz de ver o "conteúdo de verdade" que sobressai por entre as cinzas de uma obra cujo tempo já passou:

"If one views the growing work as a burning funeral pyre, then the commentator stands before it like a chemist, the critic like an alchemist. Whereas, for the former, wood and ash remain the sole objects of his analysis, for the latter only the flame itself preserves an enigma: that of what is alive. Thus, the critic inquires into the truth, whose living flame continues to burn over the heavy logs of what is past

⁴⁵¹ Idem. p. 121. (destaques meus)

⁴⁵² "E do mesmo modo que o alquimista associa ao seu desejo "inferior" de produzir ouro a investigação das substâncias químicas em que os planetas e os elementos se juntam para formar imagens espirituais do homem, assim também este coleccionador juntou ao desejo "inferior" de posse a investigação de uma arte em cujas criações convergem as forças produtivas e as massas para formar imagens do homem na história." Idem. p. 144.

and the light ashes of what has been experienced."⁴⁵³

O termo "conteúdo de verdade", que Walter Benjamin contrasta com "conteúdo material" da obra — o primeiro perene, o segundo efémero — oferece resistência, pois tem implícito um carácter absoluto, totalizante da obra⁴⁵⁴. Sabendo no entanto que ao longo dos anos o pensamento de Walter Benjamin foi vincando o carácter dialéctico de toda a interpretação e de todos os conceitos que usou, há que prever uma fragmentação do absoluto implicado neste "conteúdo de verdade". Há ainda que prever que ele pode qualificar uma série de objectos díspares, cuja importância é auferida não pelo seu valor material, mas pelo seu valor de uso — pelo "conteúdo de verdade" — , válido no presente.

Por ora podemos reter que a ideia de que o alquimista consegue ver a chama viva que persiste numa obra corresponde à sua capacidade para actualizar a obra, para ver nela a sua contemporaneidade⁴⁵⁵. Para nos despojos encontrar vida, da pobreza (de experiência) fazer ouro. Mas também que todo o alquimista tem de ser primeiro químico, ou todo o crítico tem de primeiro ser comentador, pois só remexendo as cinzas poderá encontrar vestígios de fogo.

⁴⁵³ Walter Benjamin. 1996 (1919-22). "Goethe's Ellective Affinities" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 1. Op. cit., p. 299. É desta distinção que vem o título do volume *O Químico e o Alquimista* de Maria Filomena Molder (Relógio d'Água, 2011) já citado.

⁴⁵⁴ "Critique seeks the truth content of a work of art; commentary its material content. The relation between the two is determined by that basic law of literature according to which the more significant the work, the more inconspicuously and intimately its truth content is bound up with its material content. If, therefore, the works that prove enduring are precisely those whose truth is most deeply sunken in their material content, then, in the course of this duration, the concrete realities rise up before the eyes of the beholder all the more distinctly the more they die out in the world." Idem. p. 297.

⁴⁵⁵ E aqui "contemporâneo" está próximo do conceito tal como Giorgio Agamben pensou no pequeno texto da lição inaugural do seminário de Filosofia Teórica de 2006-07 no Istituto Universitario di Architettura di Venezia, como um tempo heterogéneo, onde arcaico e presente se encontram, onde o presente se manifesta também no que nele pulsa latente sem que chegue a ser vivido — pois naturalmente não vivemos todas as experiências possíveis num dado momento presente — e onde ocorre uma perturbação "intempestiva" e "anacrónica" da cronologia. "[...] o contemporâneo não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história [...]. É como se essa indivisível luz que é o escuro do presente projectasse a sua sombra sobre o passado e este, tocado por esse feixe de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas da hora. Michel Foucault devia ter em mente qualquer coisa do género quando escrevia que as suas indagações históricas sobre o passado são apenas a sombra projectada pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que a indicação histórica contida nas imagens do passado mostra que estas só acederão à legibilidade num determinado momento da sua história." Giorgio Agamben. 2008. "O que é o contemporâneo?" in *A Nudez* (trad. Miguel Serras-Pereira). Lisboa: Relógio d'Água Editores. p. 28-9.

Giorgio Agamben publica em 1978 o seu *Infanzia e storia*, onde um dos textos trata da relação entre a história e o brincar⁴⁵⁶, sendo Walter Benjamin uma das figuras cuja herança teórica é ali trabalhada. Evocando a história escrita por Carlo Collodi em 1881 sobre Pinóquio, que chega à Terra dos Brinquedos onde nada mais se faz senão brincar, Agamben fala de como o permanente estado de férias que ali se vive corresponde a uma destruição do calendário. Dessa forma, o acto de brincar seria oposto ao do ritual, assente no ritmo de alternância do calendário cuja repetitividade assegura a aprendizagem e a transmissão da tradição. Se o ritual fixa e estrutura o calendário, o acto de brincar altera-o e destrói-o.

Já a propósito de Baudelaire, Walter Benjamin mencionara como a privação da experiência trazia uma sensação de expulsão do calendário e de perda da sabedoria da morte. No entanto, aqui não se fala de uma expulsão, mas de uma paragem do calendário que é simultaneamente uma aceleração de tempo, uma vez que todos os dias são dias feriados — lembrando o que ficou dito atrás sobre Baudelaire, todos os dias seriam dias de rememoração.

Se o ritual ocorre no domínio do sagrado, o "pandemónio" da Terra dos Brinquedos é um ritual invertido porque dessacralizado. O tempo sagrado do feriado pode ser então, no jogo infantil repetitivo, não o que consagra a tradição na memória, mas o que a desfaz em pedaços e dela retira o que mais lhe convém. Agamben dá essa imagem de ritual dessacralizado no acto de miniaturização que acompanha o de brincar — quer em brinquedos fabricados, quer nas mãos da própria criança, que tudo reduz à sua escala (ou a uma menor que a sua) para melhor apropriar e manipular na montagem que constitui a sua brincadeira.

E essa miniaturização é "the cipher of history"⁴⁵⁷, diz Agamben, pois no brinquedo opera o momento diferencial entre o que já foi "uma vez" e o que "já não é", e por isso, estando nessa linha que separa um tempo de outro, ele é a materialização da história contida nos objectos — a que resta uma vez dessacralizados ou retirados do seu contexto utilitário. Torna, diz o autor, "a

⁴⁵⁶ Giorgio Agamben. 2007 (1978). "Reflections on History and Play" in *Infancy and History*. London, N. York: Verso.

⁴⁵⁷ Idem. p. 81.

temporalidade humana tangível em si mesma".

Giorgio Agamben é um autor que tem trabalhado a herança benjaminiana, juntamente com outros estudos, dela retirando alguns dos instrumentos para pensar a redução de conceitos a uma essencialidade, uma unidade mínima que é também absoluta⁴⁵⁸. Já neste texto o faz, propondo o brinquedo como lugar da *pura* temporalidade ou da *pura* historicidade dos objectos, extraível por via da manipulação. Mas, ao mesmo tempo, realça que essa pura temporalidade é na verdade feita de "migalhas" e "farrapos" de uma totalidade estrutural que o deixou de ser. Só a condição de "migalha", por assim dizer, só o esfarelamento (ou o esmigalhar) lhe permite essa historicidade tangível. A figura de que mais se aproxima da criança que brinca com a história é para Agamben, previsivelmente, a do coleccionador, que também colecciona muitas vezes miniaturas.

"[...] the collector extracts the object from its diachronic distance or its synchronic proximity and gathers it into the remote adjacence of history — into what, to paraphrase one of Benjamin's definitions, could be defined as “une citation à l'ordre du jour”, on the final day of history.”⁴⁵⁹

Na tese III sobre o conceito de história de Walter Benjamin, que prevê que o passado se tornará "citável em cada um dos seus momentos"⁴⁶⁰, o dia a que se refere a *citation à l'ordre du jour* é o do Juízo Final. Agamben fala antes de "dia final da história", numa deslocação que creio visar o lado profano da formulação, lendo antes a possibilidade de citação à ordem do dia como o momento em que é possível apanhar em flagrante "o sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós"⁴⁶¹ a misturar-se com o que se respira no presente.

⁴⁵⁸ Cf. por exemplo Giorgio Agamben. 1993 (1990). *A Comunidade que Vem* (trad. António Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença; 2003 (1998). *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. Pierre Alferi). Paris: Édition Payot & Rivages; 2007 (1993). “Bartleby, ou da Contingência” (trad. Manuel Rodrigues e Pedro A.H. Paixão) in *Bartleby. Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim; 2007. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer. Vol II/2*, Vicenza: Neri Pozza.

⁴⁵⁹ Idem. p. 81.

⁴⁶⁰ Cf. Walter Benjamin. 1940. “Sobre o Conceito de História” in *O Anjo da História*. Op. cit., p. 10.

⁴⁶¹ Da tese II do mesmo texto. Cf. idem. p. 10.

Guarde-se a devida distância sobre este "dia final da história", que, se visto pelo prisma da concepção de tempo de Walter Benjamin, não pode senão ser um turbilhão de temporalidades da mesma forma que o é a sua ideia de origem, e por isso não definitivo, impuro e virtualmente sempre presente. Um tempo messiânico, pois em qualquer instante surgirá o messias, mas que deve ser visto, creio, como dessacralizado, sendo tanto o "messias" aqui em causa, como o "conteúdo de verdade" de uma obra, entendidos como essa "historicidade tangível" de que falou Agamben. Isto é, o messianismo em Walter Benjamin é um caminho para o entendimento de um tempo histórico feito de nós cronológicos e só lhe pode valer como instrumento operativo eficaz quando dessacralizado — melhor, profanado.

Profanar, contrário a *consagrar*, consistiria na devolução aos homens do que antes estivera indisponível sob o domínio dos deuses. A profanação está ligada a uma possibilidade de livre uso, de manipulação⁴⁶². O messianismo de Benjamin é um brinquedo nas suas mãos para iluminar um conceito de história. Outro é o materialismo histórico⁴⁶³. E ambos servem uma teoria que propõe que todos os dias são dias feriados, não para o culto, mas para o jogo da profanação. Nesse jogo estará a concepção de história de Benjamin que é possível reactivar no presente e para a história da arte em particular.

Três metáforas para a figura do historiador (da arte) seguindo Walter Benjamin: criança, colecionador, alquimista. Há que juntar a do trapeiro, para acrescentar que a matéria-prima da sua montagem experimental nivela tudo a lixo para que novo ouro seja possível. Pode também afirmar-se que o historiador/coleccionador Walter Benjamin perante a sociedade moderna de

⁴⁶² Cf. Giorgio Agamben. 2006 (2005). "Elogio da Profanação" in *Profanações* (trad. Luísa Feijó). Lisboa: Cotovia. Agradeço a Luís Henriques a chamada de atenção para o conceito de "profanação" e para este texto.

⁴⁶³ Na primeira tese em "Sobre o Conceito de História", fica expressa a história como relação entre o materialismo histórico e a teologia: "É conhecida a história daquele autómato que teria sido construído de tal maneira que respondia a cada lance de um jogador de xadrez com um outro lance que lhe assegurava a vitória na partida. Diante do tabuleiro, assente sobre uma mesa espaçosa, estava sentado um boneco em traje turco, cachimbo de água na boca. Um sistema de espelhos criava a ilusão de uma mesa transparente de todos os lados. De facto, dentro da mesa estava sentado um anãozinho corcunda, mestre de xadrez, que conduzia os movimentos do boneco por meio de um sistema de arames. É possível imaginar o contraponto desta aparelhagem na filosofia. A vitória está sempre reservada ao boneco a que se chama "materialismo histórico". Pode desafiar qualquer um se tiver ao seu serviço a teologia, que, como se sabe, hoje é pequena e feia e, assim como assim, não pode aparecer à luz do dia.". Cf. Op. cit. p. 9.

consumo, que tudo torna mercadoria, perante as condições que tem no presente, cria mecanismos para encontrar os meios de as contrariar.

3.4 OBJECTO DA HISTÓRIA DA ARTE

nozes e mónadas

Em 1928, a publicação de uma *História de Brinquedos* de Karl Gröber merece dois textos de Walter Benjamin⁴⁶⁴, *onde se destaca a distinção entre o brinquedo e o brincar. O interesse recente pelo brinquedo, que dá origem a museus (o de Moscovo, que tanto visitou, por exemplo) ou secções de museus especialmente a ele dedicadas prende-se, diz Benjamin,* como o livro de Gröber, com a ideia de que a visão do mundo da criança, tal como a arte popular, devem ser vistas como formas colectivas de pensar⁴⁶⁵. Essa é claramente também a razão do seu interesse e confirma não só os seus esforços de compreensão da percepção na época da reprodução técnica por via de uma analogia com a percepção que ocorre na infância, como também a tentativa de entendimento das novas formas de transmissão de saberes e da possibilidade de um pensamento e uma experiência colectivos nesta mesma época.

Nesses textos, o brinquedo é visto como tendo-se deteriorado com a industrialização, contrapondo-se o que vigorara do século XVIII até à primeira metade do século XIX, quando não havia um campo económico de especialização de manufactura e venda de brinquedos. A produção estava então nas mãos de artesãos de várias profissões — carpinteiros que esculpiam pequenos animais, fabricantes de velas que moldavam bonecas de cera, confeitarias que vendiam figuras de açúcar —, aplicando também aos brinquedos as regras determinadas pelas, ou herdadas das, guildas a que pertenciam. O fenómeno do brinquedo especificamente desenhado para a criança e do brinquedo produzido em massa, nasce no século XIX⁴⁶⁶. *É nessa altura que aumenta a escala dos brinquedos e que se passa a encarar o mundo*

⁴⁶⁴ Karl Gröber, *Kinderspielzeug aus alter Zeit: Eine Geschichte des Spielzeugs*, Berlim, Deutscher Kunstverlag, 1928. Os textos de Benjamin são “The Cultural History of Toys” e “Toys and Play”, ambos de 1928. Cf. *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 2. Op. cit.

⁴⁶⁵ “Toys and Play”. op. cit. p. 118. “Frequently, so-called folk art is nothing more than the cultural goods of a ruling class that have trickled down and been given a new lease on life within the framework of a broad collective.” Idem. p. 119.

⁴⁶⁶ Walter Benjamin. 1928. “The Cultural History of Toys”. Op. cit. p. 114.

infantil, por assim dizer, autonomizado e separado do do adulto.

Benjamin afirma contudo que essa separação é falsa, uma vez que não só é o adulto que produz os brinquedos para as crianças, como é na imitação — e miniaturização — do que a rodeia e do mundo em que se insere que a criança brinca⁴⁶⁷. *Para além disso, é no gesto, no acto que se determina o brincar, não o brinquedo que o condiciona: "A child wants to pull something, so he becomes a horse; he wants to play with sand, so he turns into a baker; he wants to hide, and so he turns into a robber or a policeman."*⁴⁶⁸

A imitação é base do brincar, mas a fidelidade à realidade dos brinquedos produzidos pela indústria nada tem a ver com isso. É no gesto que se foca a imitação, na repetição, na geração de hábito, e não na verosimilhança dos objectos envolvidos na brincadeira. Dos mais simples elementos a criança pode criar um mundo: "no one is more chaste in the use of materials than children: a bit of wood, a pinecone, a small stone — however unified and unambiguous the material is, the more it seems to embrace the possibility of a multitude of figures of the most varied sort"⁴⁶⁹. *E por isso o que Benjamin parece deixar aqui expresso, é que independentemente da industrialização e da produção em massa do brinquedo, independentemente da sua inadequação, a criança repetirá sempre os seus gestos de aprendizagem por via do jogo repetitivo do faz-de-conta, misturando esses produtos especificamente confeccionados para a sua faixa etária com os que resgata do mundo das coisas indiferenciadas.*

Dos textos de Benjamin fica também a noção do brinquedo como lugar de conflito⁴⁷⁰, lugar de confluência de traços da geração precedente, de resquícios de objecto de culto — sobretudo nos brinquedos que considera "autênticos", como o pião, o papagaio de papel, o arco ou a bola⁴⁷¹ —, e ao

⁴⁶⁷ "After all a child is no Robinson Crusoe; children do not constitute a community cut off from everything else. They belong to the nation and the class they come from. This means that their toys cannot bear witness to any autonomous separate existence, but rather are a silent signifying dialogue between them and their nation." Idem. p. 116. "The fact is that the perceptual world of the child is influenced at every point by traces of the older generation, and has to take issue with them. The same applies to the child's play activities. It is impossible to construct them as dwelling in a fantasy realm, a fairy-tale land of pure childhood or pure art." in "Toys and Play". Op. cit. p. 118.

⁴⁶⁸ Idem. p. 115.

⁴⁶⁹ Idem. p. 115.

⁴⁷⁰ "[...] toys are a site of conflict, less of the child with the adult than of the adult with the child." in "Toys and Play". Op. cit. p. 118.

⁴⁷¹ "We are also familiar with a number of ancient playthings that were presumably once cult objects but

mesmo tempo, de industrialização e de produção em massa.

Propõe ainda os rudimentos de uma nova teoria sobre o acto de brincar, prevendo que ela teria de implicar, primeiro, uma teoria dos gestos e da dualidade de jogos simples e primordiais, como o pau e o aro, o fio e o pião, o berlinde o abafador, afirmando que o jogo com estes objectos inanimados e o seu dualismo em tensão serve para tomarmos posse de nós mesmos, com a repetição de ritmos básicos. Em segundo lugar, deveria envolver um estudo da grande lei de toda a brincadeira, a lei da repetição, cujo poder equipara ao do impulso sexual do amor⁴⁷². A repetição revela a insaciabilidade que vem com as experiências intensas, que se querem repetir quer para conjurar medos, quer para reviver o prazer e as vitórias: "An adult relieves his heart from its terrors and doubles happiness by turning it into a story. A child creates the entire event anew and starts again right from the beginning."⁴⁷³ E daqui resulta a criação do hábito, que entra na vida através do jogo. Em todo o hábito permanece um elemento do brincar. No hábito ficam guardadas as sementes das nossas primeiras experiências de felicidade e de horror, deformadas até ficarem irreconhecíveis⁴⁷⁴.

Paolo Virno e Alessia Riccardi assinaram um texto de 2005⁴⁷⁵ em que chamaram à atenção para a profunda ligação entre o olhar de Walter Benjamin sobre a infância e a sua análise da produção serial na época da reprodução técnica⁴⁷⁶.

that scorn the function of masks: balls, hoops, tops, kites — authentic playthings." in "The Cultural History of Toys". Op. cit. p. 115.

⁴⁷² Cf. "Toys and Play" in op. cit. p. 120.

⁴⁷³ Idem.

⁴⁷⁴ A palavra alemã *Spielen* é a mesma para *brincar* e para *jogos*, e ambos implicam a repetição, refere Benjamin. Cf. Idem.

⁴⁷⁵ Paolo Virno e Alessia Riccardi. 2005. "Childhood and Critical Thought" in *Grey Room*, n. 21 (Fall 2005). Mit Press. Agradeço a Elisa Silva a gentil indicação deste texto.

⁴⁷⁶ "Benjamin understood very quickly the new conditions of cultural production (photography, radio, cinema, genre novel) because he did not preclude himself from access to the experience of the child, from which he drew lessons about the fundamental tendencies of his time." Paolo Virno e Alessia Riccardi. Op. cit. p. 8. Esse texto surge num contexto de reactivação do valor da história e de oposição à sociedade de consumo, em reacção ao seu congelamento ou aniquilação perpetrados pelo "pensamento pós-moderno" (nas palavras dos autores). Para isso socorre-se também da obra de Giorgio Agamben *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), em que o filósofo italiano estabelece a infância como razão para a possibilidade da história. Se a sociedade de espectáculo e o capitalismo têm similitudes com a experiência infantil, há então que "reactivar a

A observação da importância da aprendizagem e criação de hábito na infância pela repetição terão sido fundamentais para compreender a repetição implicada na produção em massa, vista quer para o adulto na sociedade de consumo, quer para a criança, como amortecedora de choque, uma vez empobrecido o consolo dos costumes e tradição. A diferença estará, dizem os autores italianos, que na infância a experiência do brincar, da leitura e o acto de brincar podem surgir na memória, erradamente, como únicos – uma experiência única que na verdade é repetida por n crianças n vezes. E, acrescento, é nessa tensão dialéctica presente no desejo de repetir uma experiência singular, precisamente por ter sido única, que Benjamin encontra a possibilidade de redenção da experiência na época da reprodução técnica. É aqui que o brincar e o livro infantil servem enquanto analogia: a possibilidade de conhecimento na era do empobrecimento da experiência e da transmissão devido à multiplicação serial de choques, pode encontrar paralelo no tipo de aprendizagem dado pelo brincar ou pela percepção repetitiva envolvida no acto de brincar. A repetição, a serialidade, persistência do choque pode ser interrompida, quando a percepção, porque hiperestimulada, está num estado de distração de que o despertar momentâneo só pode resultar em atenção. Essa atenção que surge na interrupção da distração permite singularizar na multidão, ou no excesso de imagens, ou por entre a mercadoria, ou por entre o lixo. Está aí então a possibilidade de singularizar, porque pertinente naquele momento (com um "presente intencionado nela"), um objecto, uma acção, uma imagem, que ocorre em repetição.

Esta imagem-clarão tem afinidades com o "conteúdo de verdade" que Benjamin formula ainda em 1919-22, no texto sobre *As Afinidades Electivas* de Goethe. Aí o conceito é apresentado como algo inviolável: o crítico teria o papel de escavar em busca desse "conteúdo de verdade" sem que conseguisse alguma vez formulá-lo — apenas chega ao ponto de demonstrar a possibilidade da sua formulação. Está implicada no "conteúdo de verdade" a impossibilidade da sua formulação e é isso que o mantém vivo até ao presente⁴⁷⁷. O "conteúdo de

infância": "Which is to say, to dissolve the viscous appearance of a "linguistic environment", rediscovering in language what dislocates and makes the "world" or, if you please, renovating the infantile feeling of language as something one accesses, of language as faculty" (p. 11), furando assim os asfixiantes códigos rígidos da linguagem que imperam na experiência metropolitana e na sociedade de trabalho.

⁴⁷⁷ Cf. "Goethe's Ellective Affinities". Op. cit.

verdade", se nesse texto parece ter ainda uma *aura* de culto, em textos posteriores parece poder contemplar a possibilidade de profanação. Creio que essa profanação poderia ocorrer no conceito de mónada, ou assim se pode ver hoje, extemporaneamente o que Benjamin escreve sobre ela:

"Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa **mónada**. O materialista histórico ocupa-se de um objecto histórico apenas quando este se lhe apresenta como uma tal mónada."⁴⁷⁸

Desta tese XVII sobre o conceito de história, já citada antes em maior extensão, vale a pena reter que "o materialista histórico" faz a vez do "alquimista" — e já víamos a propósito do colecionador Fuchs que eles eram equiparados por Walter Benjamin —, e que retira a obra do fluxo homogéneo da história, mostrando "como na obra se contém e se supera a *oeuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica"⁴⁷⁹. Sem esquecer que é fruto de um contexto, a obra é vista como singular, num *agora* que é o momento em que essa singularidade pode ser vista, pela sua pertinência no presente.

A mónada pode ser entendida em relação com a possibilidade de manipulação dessa imagem que surge do passado no momento em que tem valor de uso actual no presente e profético de futuro e que é manejável porque é pequena — porque lhe foi diminuída a escala (a importância contextual, a aura), tornando-a miniatura.

"a faculdade da imaginação é o dom de **fazer interpolações no infinitamente pequeno**, de inventar para cada intensidade, enquanto algo de extensivo, uma nova e densa plenitude, em suma, de tomar cada imagem como

⁴⁷⁸ Walter Benjamin. 1940. "Sobre o Conceito de História", Op. cit. p. 19.

⁴⁷⁹ Idem.

se fosse a do leque fechado que só ao desdobrar-se respira
[...]"⁴⁸⁰

No prefácio à *Crónica Berlinense*, uma versão anterior da *Infância Berlinense: 1900*, Benjamin fala antes "no trabalho misterioso da memória — que é, afinal, a capacidade de fazer infinitas interpolações naquilo que já foi"⁴⁸¹. Então podemos ligar ambas as citações, bem como a argumentação que vem sendo exposta até agora, para dizer que, para Benjamin, o que já foi pode ser objecto de infinitas interpolações, na condição de miniatura, e que as interpolações, que são o "trabalho misterioso da memória", são os novos valores de uso livre, para o presente e futuro, desse passado miniaturizado, graças a essa escala reduzida. Por outras palavras, o fragmento, a ruína que chega do passado, ou a mercadoria resgatada da modernidade ou do lixo, permanece com uma centelha do já foi, mas que não é compreensível no presente. O que é compreensível e susceptível de conhecimento histórico é o nó cronológico em que ela se transforma graças a essa manipulação. Nesse caso, mónada é simultaneamente uma totalidade indivisa miniaturizada e uma multiplicidade de "interpolações", um lugar de conflito.

* * *

Se se prosseguir a profanação de Walter Benjamin, poder-se-ia entender o "conteúdo de verdade" da obra como aquilo que Enzo Traverso menciona como necessário para o discurso histórico, citando Michel de Certeau: a necessidade da "escrita ter relação com o dado", o que faz com que o discurso da historiografia tenha de narrar com base num conteúdo verificável⁴⁸². O conteúdo de verdade seria então a inegável verdade de que o objecto histórico "já foi". Para Benjamin, claro, esse "já foi" tem um "poder germinativo" como,

⁴⁸⁰ Walter Benjamin. 1928. "Antiguidades (Leque)" in *Rua de Sentido Único*. In *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 40.

⁴⁸¹ João Barrento. "Comentário" in *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 272.

⁴⁸² Enzo Traverso. Op. cit., p. 92. O autor opõe esta posição ao "relativismo radical" de Hayden White. Cf. idem, p. 93.

segundo uma comparação sua, o que se descobriu em sementes encontradas nas pirâmides⁴⁸³.

Persista-se na profanação, enquanto condição de uso, para considerar a mónada como uma noz, pensando no fruto enquanto designação para as charadas e adivinhas que Benjamin tanto apreciava, como ficou dito atrás. Tornada também jogo de linguagem, poderia funcionar para ilustrar a forma como um discurso dela se pode aproximar.

Aí veríamos a mónada una, como o lugar de conflito, de confluência de espaço e tempo, mas quebrável pela acção (ou pelo uso, pela manipulação, pelo jogo) do crítico (alquimista, materialista histórico, coleccionador). Ao abrir uma brecha na noz, entrevê a resposta da adivinha que ela representa — não no sentido de encontrar “a solução”, mas de contrapor, sem solução, complexidade e simplicidade (as respostas das adivinhas parecem sempre óbvias depois de as conhecermos), impenetrabilidade e brechas, unicidade opaca e divisão perfurável, experiência única repetida (“Agora, sei andar, mas já não posso aprender a andar”, como se citou antes [v. nota 77]).

Continuando a analogia, poder-se-ia acrescentar a imagem do historiador crítico — utiliza-se esta designação, “historiador crítico” procurando entender a que Benjamin se refere quando fala em “crítico”, ou seja, não é no sentido de referir alguém que faz crítica de arte, mas no sentido de encarar o trabalho historiográfico como trabalho crítico, não neutro; e crítico também no sentido de se auto-vigiar nessa não neutralidade — como quebra-nozes. Ele racha a noz, deixa entrever o interior, ou parte-a, mas nesse caso o mais provável é o conteúdo desfazer-se e o historiador fica apenas com migalhas que tem de separar dos restos da casca. O miolo de noz, intacto ou desfeito, pode-se imaginar repleto de confluências, recordações, correspondências. O miolo de noz pode, claro, ser comido e aí, apropriado pelo historiador, permitir-lhe-á a escrita da sua narração, que nunca recuperará a noz no estado anterior a toda esta operação. O que escreve é por ela contaminado e poderá evocá-la e iluminá-la um pouco. O perigo da metáfora do historiador quebra-nozes é achar-se que o miolo corresponde a algum segredo a ser revelado, um conteúdo

⁴⁸³ Cf. “The Storyteller”. Op. cit. Benjamin fala desse poder germinativo que sobrevive passados tantos anos por comparação aos efeitos das histórias e contos que preservam uma energia que pode ser liberta passado muito tempo.

que o historiador encontra, classifica e isola. Mas pensando antes que, primeiro, a noz só é noz com casca e miolo indissociáveis, e que é a noz inteira de que o historiador se aproxima no discurso, mesmo se teve de a partir antes e nunca a possa reconstituir, e que, segundo, o miolo não é segredo, é apenas o que já se espera e que é a *repetição* de uma *experiência* que sempre fascina e cujo sabor se quer de novo provar — e deglutir, e transformar, num acto de antropofagia —, talvez a metáfora ainda possa funcionar.

O historiador crítico quebra-nozes de que aqui se fala poderia ser também uma possibilidade de historiador da arte.

lixo e aura

Walter Benjamin fala de aura pela primeira vez nos textos escritos sobre as experiências com haxixe, um registo que inicia em 1927 e que levou à publicação de um texto em 1932, “Haxixe em Marselha”⁴⁸⁴. Na esteira das experiências com haxixe de Charles Baudelaire, que deram origem à obra *Os Paraísos Artificiais*⁴⁸⁵, Benjamin procura apreender o estado da percepção quando alterada para uma situação na fronteira entre a vigília e o sonho, entre a dormência e o alerta dos sentidos, entre a atenção e a distração.

"Mas os acontecimentos davam-se de tal modo que a aparição me tocava com uma varinha mágica e eu mergulhava num sonho sobre ela. Pessoas e coisas comportam-se nessas horas como os objectos e as figuras feitos de medula de sabugueiro e colocados em caixas de folha de estanho vitrificadas, que, pela fricção do vidro, ficam electrificados e a cada movimento são forçados a entrar nas mais extraordinárias relações uns com os outros."⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Cf. *Imagens de Pensamento*. Op. cit. p. 296.

⁴⁸⁵ Cf. Charles Baudelaire. 1971 (1860). *Os Paraísos Artificiais* (trad. José Saramago). Lisboa: Estampa (Libro B)

⁴⁸⁶ Walter Benjamin. 1932. “Haxixe em Marselha” in *Imagens de Pensamento*. Op. cit., p. 235.

Nas primeiras notas que serviram de base a esse texto, datadas de 18 de Dezembro de 1927, escreve que o efeito da droga lhe trazia uma "benevolência ilimitada" em que todos em seu redor eram vistos como "irisados e cómicos", mas "ao mesmo tempo penetra-nos a sua aura"; e também que se está simultaneamente num "estado de ausência de ligação com o mundo" e com uma "sensibilidade muito apurada, reagindo a portas abertas, conversas em voz alta, música"⁴⁸⁷. Ao mesmo tempo, instala-se uma "indiferença", em que tudo é propício a riso. Na experiência datada de 15 de Janeiro de 1928 também é vincada a indiferença que tudo nivela: "As coisas são apenas manequins, e mesmo os grandes momentos da história universal são apenas disfarces sob os quais trocam olhares de convívência com o nada, o que há de mais baixo e banal."⁴⁸⁸. O que, noutro registo, já é descrito como um "despir [as coisas] de aura"⁴⁸⁹.

Já em 1930, as experiências levam-no a uma definição mais concreta:

"Primeiro, a autêntica aura manifesta-se em todas as coisas, e não apenas algumas, como em geral se pensa. Segundo, a aura transforma-se totalmente com cada movimento do objecto dessa aura. Terceiro, a aura de modo nenhum é aquele feixe mágico e impecável de luz espiritual que aparece nas imagens e descrições da literatura mística vulgar. Pelo contrário, o que caracteriza a aura é o ornamento, um envolvimento ornamental no qual a coisa ou o ser estão mergulhados como num estojo."⁴⁹⁰

Fica claro que, no momento da sua formulação, a aura se reporta de facto a uma forma de percepção — confirmando-se o que Diarmuid Costello afirmara sem ter recorrido a estes textos. É num estado de percepção alterado que lhe parece ser possível a sua identificação e é um envolvimento ornamental

⁴⁸⁷ Walter Benjamin. 1927/8. "Protocolos de experiências com drogas" in *Imagens de Pensamento* [secção Comentário]. Op. cit. p. 298. Na experiência de Janeiro de 1928 dirá ainda: "Bloch quis tocar ao de leve no meu joelho. Eu sinto o toque muito antes dele me tocar, e sinto que é uma violação muito desagradável da minha aura." Idem, p. 302.

⁴⁸⁸ Idem. p. 300.

⁴⁸⁹ Walter Benjamin. 1928. "Do protocolo de Bloch sobre a experiência de 14 de Janeiro de 1928". Idem. p. 303.

⁴⁹⁰ Walter Benjamin. 1930. "Haxixe, princípio de Março de 1930" in idem, p. 308.

que adiciona ao objecto a categoria de aura. Nas “Anotações sobre o *crock*”, designação que Benjamin e alguns amigos davam ao ópio, o ornamento é considerado o que nos envolve, mas escapa à percepção, o que está inacessível. Mas também o que faz transformar o que vemos: como as cortinas de renda que são "um escantilhão" aplicado "sobre a paisagem para a transformar da forma mais singular"⁴⁹¹. Portanto, é algo que a percepção aplica aos objectos, modificando-os.

Se nos lembrarmos da metáfora do navio — dizia Benjamin que as fotografias de Atget "aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se"⁴⁹² —, em que a água continua a entrar na embarcação naufragada por mais que se tente esvaziá-la, duas leituras são autorizadas. Com a primeira, pode entender-se que a modernidade, impondo novas condições de percepção que a esmagam com estímulos excessivos, não consegue eliminar totalmente a capacidade, que persiste da infância e que é recuperada, por exemplo, em estados alterados de consciência por drogas⁴⁹³, de que, entre concentração e distracção, a mesma percepção possa transformar os objectos. Isto é, pode dar-lhes novas condições de serem percebidos — e experienciados. A aura não desaparece, se o olhar for capaz de ainda *ornamentar* aquilo que vê, eleger os objectos por entre a mercadoria niveladora e considerá-los sobre uma perspectiva aurática.

"O valor educativo e o do consumo convergem, tornando possível um novo modo de aprendizagem. A arte entra em contacto com a mercadoria; a mercadoria em contacto com a arte."⁴⁹⁴

Na segunda, é preciso rever o texto mais tardio e mais citado “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, para lembrar que a aura aí é associada a uma persistência do antigo valor de culto das obras,

⁴⁹¹ Walter Benjamin. “Anotações sobre o *crock*” in *idem*, p. 313.

⁴⁹² Walter Benjamin. 2006 (1931). “Pequena História da Fotografia” in *A Modernidade*. Op. cit. p. 254.

⁴⁹³ E Benjamin faz esse paralelo com a experiência infantil: “[...] nós, a brincar, com grande prazer, extraímos do ornamento aquelas experiências que tivemos nos anos de infância ou com febre.” in “Anotações sobre o *crock*”. Op. cit., p. 312.

⁴⁹⁴ Walter Benjamin. “Hábito e Atenção” in *Imagens de Pensamento*. Op. cit., p. 227.

transformado em valor de exposição com a possibilidade de reprodução técnica⁴⁹⁵. Se antes as obras de arte precisavam de existir, agora as obras de arte precisam de ser vistas. Ora, o cinema, que é contrário à percepção da aura, é, paradoxalmente, o lugar onde o valor de culto é mais explorado, quer com a estrela de Hollywood, quer com a estrela-Führer. Capitalismo e fascismo, está Benjamin a dizer, mantêm perversamente o valor aurático através dos instrumentos que são a sua negação. Um valor de culto mutante, que serve para alimentar, em reprodução técnica exponencial, o sistema que o gera. Nesse sentido, a imagem da vã tentativa de aspirar a água do navio que se afunda mostra como a máquina que pôs ao seu serviço os meios de reprodução técnica gera constantemente oferta de aura, para consumo das massas.

Nesse caso poder-se-ia dizer que Benjamin exorta à profanação do culto gerado pelos meios técnicos, prevendo uma possibilidade de estes terem outro valor de uso. Se postos ao serviço de outra concepção de tempo histórico — como estará na sua natural propensão para a montagem, para a fragmentação, para a manipulação de intervalos e potenciação de perspectivas múltiplas, tanto de criação como de recepção —, poderão servir para inverter a lógica dominante, tanto no domínio político como no do conhecimento histórico. O texto “A obra de arte...” é vincadamente político e responde a uma situação histórica específica. A tónica é posta na oposição fascismo/comunismo: se o fascismo (e o capitalismo) faz prevalecer os conceitos tradicionais no contexto técnico que os destrói porque isso lhe permite manter as relações de produção — “estetização da política” —, o comunismo pode potenciar a alteração da percepção possibilitada pela técnica já que, à partida, os novos meios de reprodução estão vocacionados para uma massificação da recepção, o que faz com que o seu potencial revolucionário seja enorme — é a resposta da “politização da arte”: a possibilidade de por via da arte mudar a percepção, destruindo a tradição, inventando livremente uma nova experiência.

O elogio da profanação é feito por Giorgio Agamben num contexto histórico diferente, o que vivemos actualmente. O filósofo italiano equipara as consagrações (*con-sacrare*: tornar sagrado) no seio do cristianismo com as que o

⁴⁹⁵ Cf. “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” in *A Modernidade*. Op. cit., p. 217.

capitalismo perpetra, com o Museu como novo Templo, sendo tudo, incluindo cidades inteiras, susceptíveis de museificação, e os turistas os novos peregrinos:

"[...] tudo hoje se pode tornar Museu, porque este termo designa simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de experimentar."⁴⁹⁶

Esta museificação geral, acrescenta-se, é também terreno fértil para que os discursos sobre o que cabe no museu perpetuem narrativas que promovam a consagração como critério de valorização artística. Constata-se que o valor aurático se mantém e se contradiz ao mesmo tempo neste contexto.

* * *

Jacques Rancière propôs um novo sistema de pensamento sobre arte em que a divide em três regimes, com vista a substituir as categorias falidas de modernidade, pós-modernidade ou vanguarda, desactivando-as enquanto modelos explicativos ao englobá-las nas suas designações para identificar a arte na tradição ocidental.

O primeiro é o regime ético das imagens, em que "a arte" não é identificada enquanto tal, pois encontra-se subsumida na questão das imagens"⁴⁹⁷. Corresponde ao modelo platónico, em que a arte não existe individualizada, mas existem, sim, artes, maneiras de fazer, que se diferenciam consoante a forma como afectam "o ethos, a maneira de ser dos indivíduos e das colectividades"⁴⁹⁸. O segundo seria o regime poético ou representativo das artes em que a arte é identificada com o par poiesis/ mimesis e se classificam as artes, "definindo, em consequência, maneiras de bem fazer e de apreciar as imitações", ou seja, as artes obedecem a ordens que são as que organizam hierarquicamente uma comunidade⁴⁹⁹. Finalmente, Rancière fala do regime estético das artes, que

⁴⁹⁶ Giorgio Agamben. 2006. "Elogio da profanação". Op. cit., p. 120.

⁴⁹⁷ Jacques Rancière. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (trad. Vanessa Brito). Porto: Dafne Editores. p. 21.

⁴⁹⁸ Idem. p. 22.

⁴⁹⁹ Idem. p. 23. "Designo-o como *representativo* porquanto é a noção de representação ou de mimesis

"identifica a arte no singular, dissociando-a de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia dos temas, dos géneros e das artes"⁵⁰⁰, o que impede de considerar as maneiras de fazer da arte enquanto distintas de outras maneiras de fazer⁵⁰¹.

Rancière afirma então que o regime estético das artes corresponderia ao que se costuma chamar de *modernidade*, um conceito que diz "traçar uma simples linha de ruptura, quer seja para a exaltar ou para a deplorar, entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou o anti-representativo"⁵⁰², e estabelecer uma historicização apoiada na passagem da figuração à não figuração em pintura. A modernidade definiu-se assim, diz ele, e erroneamente, como anti-mimética. A oposição antigo/moderno, propõe Rancière, é do âmbito do regime representativo. O regime estético da arte inclui o *realismo* que, longe de mimético, antes "destitui hierarquias de representação" e "impõe a presença bruta [fragmentada] em detrimento dos encadeamentos racionais da história"⁵⁰³. No regime estético há um novo modo de historicidade que é uma nova maneira de relação com o antigo: uma que constantemente reencena o passado.

Como já ficou expresso até aqui, a modernidade tal como é entendida por Walter Benjamin não é uma modernidade que faz "oposições simples, retém formas de ruptura, gestos iconoclastas, com um sentido único"⁵⁰⁴. Ela encaixa perfeitamente na "co-presença de temporalidades heterogêneas" que Rancière diz ser própria do regime estético das artes. A modernidade de que Rancière fala, incluindo-a na "dramaturgia do fim e do retorno", e interpretada como

que organiza estas maneiras de fazer, de ver e de julgar. Contudo, a mimesis não é a lei que submete as artes à similitude. Ela é, antes de mais uma dobra na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis; não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, simultaneamente, aquilo que autonomiza as artes, mas também aquilo que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. [A lógica representativa] entra numa relação de analogia com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da acção sobre os caracteres, ou o primado da narração sobre a descrição, a hierarquia dos géneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em acto, estabelecem uma analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade." Idem. p. 23-4.

⁵⁰⁰ Idem. p. 25.

⁵⁰¹ Para Rancière Friedrich Schiller (1759-1805) é o autor do manifesto deste regime estético. Cf. idem. p. 25.

⁵⁰² Idem. p. 26.

⁵⁰³ Idem.

⁵⁰⁴ Idem. p. 28.

uma vitória da técnica e da abstracção sobre meios artesanais e a figuração, é uma versão que não corresponde à de Walter Benjamin, mas sim a narrativas historicistas dessa modernidade. Rancière apresenta uma visão redutora de modernidade para que possa desconsiderá-la a favor do regime estético das artes. A modernidade de Walter Benjamin está a contrapelo na modernidade descrita por Rancière.

Na crítica que faz a Walter Benjamin, vê-o como uma das vozes desse conceito de modernidade que quer ver substituído pelo de regime estético das artes. Afirma que há um equívoco da parte do autor alemão quando ele "deduz o valor de unicidade da obra de arte do valor ritual da imagem". Rancière diz que o destino sagrado das imagens não autoriza uma ideia de especificidade ou unicidade das obras. E acrescenta que quando cessa o sagrado é que pode surgir um valor de unicidade. Ora, num quadro mais vasto do pensamento de Benjamin, pode haver antes a leitura de que a singularidade é possível mesmo sem que a obra seja única, mesmo que exista em milhares de cópias ou que se inscreva num domínio em que a ideia de imagem como arte não seja válida. É a leitura de que a aura é um estado da percepção e não uma característica dos objectos e de que a rememoração pode isolar uma imagem e considerá-la momentaneamente única.

O que Rancière quer afirmar é a inexactidão de uma equivalência "entre o esquema historicizante da "secularização do sagrado" e o esquema económico da transformação do valor de uso em valor de troca"⁵⁰⁵, a inexactidão da transposição do valor cultural para o valor de exposição. Mas se se pensar que o que é dito como próprio do valor cultural — a aura — é na verdade uma invenção específica do tempo em que a obra de arte tem valor de exposição, verifica-se que o que ocorre é uma transposição no sentido inverso. É a época da reprodução técnica que precisa de identificar um valor de unicidade e aurático na obra de arte para que haja, paradoxalmente, eficácia na boa recepção do que é reproduzido em cópia. É preciso criar a noção de original aurático para que o o fascínio, a admiração, o desejo sejam despertados junto de quem possa valorizar a cópia. Podemos lembrar, de novo, a metáfora de Benjamin do navio que se afunda do qual a aura é aspirada: a modernidade por um lado suga a aura, por outro tudo enche de aura.

⁵⁰⁵ Idem. p. 22 (nota 4).

Considere-se a caducidade do conceito de aura. Veja-se então, como se afirmou, a aura como uma categoria que, ao invés de persistir de um passado anterior à reprodução técnica, é antes fruto dessa mesma reprodução técnica. Baudelaire fala já na "perda da auréola"⁵⁰⁶, num poema em que o poeta (presume-se), sujeito ao caos da cidade e tentando evitar a morte numa rua movimentada, perde *bruscamente* a sua auréola. Manuel de Freitas, num ensaio sobre este mesmo poema, venceu já este *mouvement brusque* e a ironia subjacente, que permite ler nas palavras de Baudelaire uma satisfação pela libertação de tal halo, que poderá antes servir a poetas medíocres que ambicionem a glória⁵⁰⁷.

É evidente a analogia religiosa: a auréola dos santos, a glória artística, a consagração (*consagrar*, lembra Agamben no ensaio citado, significa "tornar sagrado"⁵⁰⁸), tudo isso é deixado na lama, e, se não foi lançado de propósito, também não há nenhuma tentativa da sua recuperação. Manuel de Freitas ressalva também que essa perda só pode ser relatada por quem possuiu a auréola. E portanto, podemos deduzir, transpondo para a aura de Benjamin, quando se fala em perda da aura ou no seu declínio, significa que ela de alguma forma pode estar activa, uma vez que é ela a imagem da consagração — estatuto que costuma ser desejado no meio artístico⁵⁰⁹.

A alegoria de Baudelaire pode porém ser lida com ênfase no movimento

⁵⁰⁶ "Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d'ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

— Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!

— Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire. — Ma foi! Non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!". Charles Baudelaire. 1869. "Perte d'auréole" in *Le Spleen de Paris*. (1975. *Oeuvres Complètes* [ed. Claude Pichois]. Vol. I. Paris: Gallimard).

⁵⁰⁷ Manuel de Freitas. 2005 (2002). "Acima de nada. Uma leitura caótica de "Perte d'auréole"" in *Intervalo 1 — O Valor*. Lisboa: Vendaval/ Diatribe. Republicado em *Pedacinhos de Ossos* (Averno, 2012)

⁵⁰⁸ Cf. Giorgio Agamben. "Elogio da profanação". Op. cit.

⁵⁰⁹ "Tirar ao objecto a capa que o envolve, destruir a sua aura é a marca de uma percepção cujo "sentido da semelhança no mundo" cresceu ao ponto de, por meio da reprodução, ela atribuir também esse sentimento àquilo que tinha uma existência única". Walter Benjamin. "A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica". Op. cit., p. 213-14.

brusco, que faz lembrar o lampejo repentino, a imagem dialéctica que surge intempestivamente num clarão para provocar o pensamento. E assim esse movimento brusco é não mais do que uma súbita atenção ao chão onde a auréola se confundiu com a lama, percebendo-se a indistinção entre ambas, mas também uma potência criativa na lama que tudo mistura — ou na condição de mercadoria a que tudo é votado. Manuel de Freitas fala de uma "poética da lama" em Baudelaire e de "um desígnio alquímico, que encontrou na urbe lamacenta a sua matéria de eleição"⁵¹⁰, e de onde a poesia pode ser resgatada, sem ilusões auráticas (sendo a aura entendida pelo autor português como do domínio espiritual em geral e não religioso em particular). A alquimia permite a criação a partir do quase nada. E por outro lado, a imagem-clarão, brusca, intempestiva, desactiva simultaneamente a ideia de original aurático e a de perda de aura na indistinção da lama: profana a aura de forma a que ela não mais possa ser objecto de valoração, cultural ou de exposição.

Se Baudelaire tem no conceito de auréola um meio para distinguir um novo tempo moderno e interrogar as condições da poesia nesse novo tempo, Benjamin tem também no conceito de aura uma categoria que só surge na época da reprodução técnica para entender uma época anterior. É uma categoria que, vinda do século XIX, não pode ser apensa à arte religiosa senão num contexto de dessacralização. Isto é, é um autor do século XX, a viver e a tomar o pulso da modernidade, que precisa desse conceito para o seu diagnóstico histórico.

Jonathan Crary escreveu: "Benjamin's apprehension of a present-day crisis in perception is filtered through a richly elaborated afterimage of the mid-nineteenth century."⁵¹¹. É essa *afterimage* do século XIX que é analisada por via da aura — a aura é um conceito eivado de melancolia que surge em plena reprodução técnica. E por isso ela é uma "estranha trama de espaço e tempo"⁵¹², ela é um receptáculo moderno da pré-modernidade.

A profanação da aura resulta no conceito de clarão, lampejo, iluminação — se a primeira é inalcançável, intocável, sempre distante, os segundos são

⁵¹⁰ Manuel de Freitas. Op. cit., p. 31.

⁵¹¹ Jonathan Crary. 1997 [1989]. "Spectacle, Attention, Counter-Memory". In *October, the Second Decade 1986-1996*. op. cit. p. 422.

⁵¹² Walter Benjamin. 1931. "Pequena história da fotografia". Op. cit., p. 254.

manipuláveis, relacionáveis e susceptíveis de activação de novas formas de conhecimento. É também a experiência em declínio que Benjamin prevê poder ser redimida na *iluminação profana*⁵¹³ — e não é isso que acontece no poema de Baudelaire? —, que recupera a energia do obsoleto e do que não tem qualquer valor, que da lama ou do lixo retira elementos para uma recriação do presente.

* * *

Uma outra crítica de Rancière a Walter Benjamin, resulta numa proposta de entendimento extraordinariamente operativa, sem que isso implique desconsiderar vantagens do tempo histórico visto por Benjamin. Rancière inverte a dedução benjaminiana das propriedades estéticas e políticas da arte, feita a partir das suas propriedades técnicas. Na versão de Benjamin lê uma fé modernista nas capacidades da técnica e "a associação das artes às suas diferentes condições técnicas, ao suporte ou ao medium específico de cada uma delas"⁵¹⁴. Sem o acompanhar nesta última consideração, pois Benjamin faz precisamente o elogio da miscigenação e contaminação das artes e das artes com outras esferas dos fazeres — exemplificados por exemplo no teatro épico de Bertolt Brecht ou no surrealismo e dadaísmo, todos a determinada altura ilustrativos das suas teses; mas também na montagem imagem/palavra que pressupõe um potencial activador de sentidos numa legenda colocada em relação com uma imagem⁵¹⁵ —, sem subscrever Rancière, portanto, ressalve-se que a inversão de parâmetros é, contudo, muito importante.

Porque Rancière diz que não é a reprodução técnica que torna o anónimo e o banal em arte. Pelo contrário, primeiro eles tornaram-se tema artístico e por isso o seu registo facilitado pela técnica pôde ser considerado

⁵¹³ Walter Benjamin. 1929. "Surrealism. The last snapshot of the European Intelligentsia" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 2. Op. cit., p. 209 e ss. Benjamin fala da iluminação profana de Rimbaud, Lautréaumont, Apollinaire, precursores do surrealismo, como "uma inspiração materialista, antropológica, para a qual o haxixe, o ópio ou qualquer outra coisa pode dar uma lição introdutória." Idem.

⁵¹⁴ Jacques Rancière. Op. cit., p. 35.

⁵¹⁵ Cf. Walter Benjamin. "O autor como produtor" (1934), "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica" (1937) in *A Modernidade*. Op. cit.; "Surrealism. The last snapshot of the European Intelligentsia" (1929) in *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 3. Op. cit.; "What is the epic theatre?" (1939) in *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 4. Op. cit.

arte. O facto de *n'importe qui* (ou *quoi*, acrescente-se) poder ser susceptível de beleza é algo característico do regime estético das artes.

"A revolução técnica vem depois da revolução estética. E a revolução estética é em primeiro lugar, a glória do qualquer — que é pictural e literária antes de ser fotográfica ou cinematográfica."⁵¹⁶

O regime estético das artes é uma proposta que nasce da multiplicação de discursos e do anti-historicismo inaugurado por autores como Walter Benjamin. No regime estético o testemunho e a ficção pertencem ao mesmo regime de sentido. O verdadeiro existe em vestígios e rastros e a ficção elabora estruturas de inteligibilidade: "O real deve ser ficcionado para ser pensado. [...] O homem é um animal político porque é um animal literário, que foge ao seu destino "natural" por se deixar desencaminhar pelo poder das palavras."⁵¹⁷ E pelo poder das imagens e dos objectos, poder-se-á talvez acrescentar. E, da mesma forma, Rancière inverte também os termos de Benjamin ao afirmar que a política é sempre também uma estética⁵¹⁸, na medida em que a política é "um processo anárquico que opõe a lógica do desentendimento à lógica da polícia", isto é, reconfigura a partilha do sensível porque pratica o dissenso em vez do consenso, e opera, em suma, fissuras no que está instituído⁵¹⁹.

* * *

⁵¹⁶ Jacques Rancière. Op. cit. p. 37. Aqui poder-se-ia perguntar se essa "glória" afinal não é aurática? De Benjamin veja-se esta nota sobre como o teológico penetrou no mundo do kitsch: "Relação da intenção-kitsch com as mais profundamente teológicas. Aquelas espelham estas de forma turva, transportam para o espaço da contemplação aquilo que só tem validade no espaço da vida activa." Walter Benjamin. 1927/8. "Protocolos de experiências com drogas" in *Imagens de Pensamento* [secção Comentário]. Op. cit. p. 303.

⁵¹⁷ Idem. p. 45-6.

⁵¹⁸ Entendo-se então estética por "um regime específico de pensamento e de identificação das artes — um modo de articulação entre as maneiras de fazer, as formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e os modos de pensar as suas relações, implicando uma determinada ideia da efectividade do pensamento". Jacques Rancière. Op. cit. p. 10.

⁵¹⁹ Cf. Gabriel Rockhill. "Glossário" in Idem, pp. 91-95.

"Estaleiro

É estultícia pôr-se a meditar profundamente, pedantemente, sobre o fabrico de objectos — material didáctico, brinquedos ou livros — destinados às crianças. Desde as Luzes que essa é uma das mais bafientas especulações dos pedagogos. A psicologia que os cega, impede-os de ver como a terra está cheia dos mais incomparáveis objectos de atenção e de exercício infantil. E dos mais adequados. As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nestes desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas. Com eles, não imitam as obras dos adultos, antes criam novas e súbitas relações entre materiais de tipos muito diversos, por meio daquilo que, brincando, com eles constroem. Com isso, as crianças criam elas mesmas o seu mundo de coisas, um pequeno mundo dentro do grande."⁵²⁰

Coleccionar, quebrar-nozes, profanar, usar, brincar, são as metáforas operativas para o trabalho da história da arte aqui propostas. Talvez seja necessário manter à distância os blocos em que Rancière arregimenta as artes, mas as possibilidades de pensar a história da arte no quadro do regime estético das artes podem ser proveitosas. Ela pode ser vista como uma das maneiras de fazer que se inscrevem no sensível onde a inclusão e a exclusão⁵²¹ se redefinem com relativa liberdade face a ordens, regras, cânones e paradigmas estabelecidos.

E assim, como o poeta-trapeiro de Baudelaire que colecciona e mostra

⁵²⁰ Walter Benjamin. 1928. *Rua de Sentido Único*. Op. cit. p. 16-17.

⁵²¹ Jacques Rancière. "Glossário" [por Gabriel Rockhill]. Op. cit. p. 94.

como tesouros o que a cidade desperdiçou⁵²², também o historiador crítico de Benjamin faz a recollecção dos resíduos da história, da memória, do presente, para deles fazer elementos de uma montagem de estruturas de inteligibilidade.

⁵²² "Contemplemos um desses seres misteriosos que vivem por assim dizer das dejeções das grandes cidades; porque há singulares officios. [...] Eis um homem encarregado de apanhar os restos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que partiu, ele o cataloga e colecciona. Compulsa os arquivos da libertinagem, a cafarnaum dos refugos. Faz uma separação, uma escolha inteligente; reúne, como um avarento um tesouro, os lixos que, mastigados pela divindade da Indústria, se tornarão objectos de utilidade ou recreio." Charles Baudelaire. "Do vinho e do haxixe comparados como meios de multiplicação da individualidade" in *Os Paraísos Artificiais*. Op. cit. p. 186.

PARTE 4
ESTUDO DE CASO — ALGUMAS PINTURAS DE
EDUARDO BATARDA DE 1972-1974

*Dizem que falamos claro, e que a poesia
não é comunicação, senão conhecimento
e que só conhece quem renuncia a este mundo
e às suas pompas e obras — a amizade, a ternura,
a decepção, a fraude, a alegria, a coragem,
o humor e a fé, a lealdade, a inveja,
a esperança, o amor, tudo o que não seja
intelectual, abstruso, místico, filosófico
e, desde logo, mínimo, silencioso e profundo — .
Dizem que falamos claro e que nos repetimos
do claro que falamos, e que a gente entende
os nossos versos, incluindo a gente que governa,
o que traz consigo que tenhamos acesso
ao poder e aos seus prémios e condecorações,
exercendo um servil e injusto monopólio.
Dizem e acicatam as suas feras investidas.*

Defende-nos Tintim, que nos atacam.

Luis Alberto Cuenca, *Linha Clara*, 2006

Desde as primeiras obras (1964) e até às mais recentes, as pinturas de Eduardo Batarida (n. 1943, Coimbra) são deliberadamente feitas para terem vários níveis de leitura, estratégia que se foi tornando cada vez mais sofisticada, a princípio explorada em figuração e alusão escrita, e depois também explorada formalmente. Nas suas pinturas, Eduardo Batarida parece desenvolver em

profundidade o jogo entre a imediatez de visibilidade dada pelo olhar sobre a superfície pictórica e a demora do olhar sobre a mesma superfície. Nesse jogo, o pintor coloca na tela elementos que implicam à primeira vista uma leitura, à segunda outra, e assim sucessivamente, com uma teia complexa criada entre as possibilidades dadas por cada camada de sentidos.

Mesmo que depois se atente a porções separadas de uma imagem, a informação é-nos dada num instante de totalidade. Num olhar vê-se o todo primeiro, as partes depois, por ordem aleatória, com demoras imprevisíveis em pormenores, relações improgramadas feitas pela simples deslocação dos olhos numa indeterminada ordem. Constroem-se narrativas, fios, que se supõem a partir da pintura, mas que dependem da projecção do observador no que vê ou julga ver. Por isso, outra condição de visibilidade é o que já foi visto, que condiciona e dirige a relação presente do olhar com tudo o que o rodeia, e que se interpõe ao olhar. Há já mediação quando se olha. No acto de ver há uma tensão entre o imediato e o mediato.

O lado imediato impede, porém, a possibilidade de fixar narrativas. A atenção que uma pintura pode exigir reenvia sempre para o território do visível, que não é o do texto. Eduardo Batarda costuma explorar as possibilidades multiplicadoras e palimpsésticas, virtualmente infinitas, que fazem da pintura um medium *inclusivo*, sorvedor de temas que torna seus, vindos de onde vierem. Com as possibilidades inclusivas da pintura tudo pode ser chamado para o visível, tudo pode ser dado a ver. E a imediaticidade a que nos constrange a superfície pictórica corta os encadeamentos expectáveis da retórica narrativa.

No período em que estudou na School of Painting do Royal College of Art, em Londres, entre 1971 e 1974, no rescaldo da pop britânica e no auge do experimentalismo e do conceptualismo, Eduardo Batarda aperfeiçoou a técnica da aguarela, saturando cores e recorrendo a uma figuração próxima de banda desenhada e dos *underground comics* americanos, desenhando com detalhe cada vez maior uma rede de referências artísticas, políticas, populares, autobiográficas, baralhadas em trocadilhos e jogos alusivos, figurados e escritos em numerosas inscrições presentes nas pinturas. As pinturas desta época foram

descritas pelo pintor no catálogo da sua exposição de bolseiro na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1975, como "comentário permanente ao estado das artes"⁵²³.

O comentário à história da arte na própria pintura, muitas vezes escondido sob uma fachada de figuração obscena e de outros elementos vindos da banda desenhada *underground* e conjugados com várias referências da literatura, política actual, música, artes do espectáculo, etc., representou em Eduardo Batarda um caminho específico para exploração da potencialidade do medium.

Esse comentário no medium pintura explora cada vez mais, nas sucessivas aguarelas dos anos 1970 e para lá disso, a percepção de uma constante de entretenimento e jogo na história da pintura. Bem como a percepção de que a repetição e o múltiplo sempre estiveram presentes em arte enquanto veículos da transmissão de experiência, e de que há um diálogo travado entre os vários tempos (da pintura, das artes, dos vários modos de fazer) que persiste na pintura, não importa quão inútil ou repetitivo possa ser.

Para essa conversa, esse jogo, Eduardo Batarda apura uma técnica que realça o carácter manufacturado da pintura, e a afirma enquanto objecto. O desenho prévio é minucioso, a cor aplicada com precisão de iluminura ou, em geral, com a predeterminação e a morosidade que a pintura antiga exigia, o que contraria a deliberada evocação da banda desenhada impressa destinada a um primeiro nível de leitura. Simultaneamente, há uma condensação maior de elementos, que multiplica as redes associativas de sentidos, impossíveis de enumerar para cada obra. Sobretudo porque formam uma espessura para ver, específica do campo da representação, resistente à *ekphrasis*⁵²⁴. Exige tempo e uma partilha de referências com o espectador.

A um primeiro olhar, as referências partilháveis são então as figurações

⁵²³ Eduardo Batarda. 1975. Texto para o catálogo da Exposição de Bolseiro na Fundação Calouste Gulbenkian, reproduzido no catálogo *Eduardo Batarda. Pinturas 1965-1998*, FCG-CAM, Lisboa, 1998, p. 166-168.

⁵²⁴ Sobre a tradição na pintura ocidental da *ekphrasis*, veja-se Svetlana Alpers. 1960. "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1960), pp. 190-215.

do universo da banda desenhada. A banda desenhada não difere da tradição artística de comunicação, comentário e registo, pois recorre a imagens e temas cujos cânones de representação são conhecidos, como acontecia nos frisos, capitéis, colunas comemorativas, frescos nas igrejas, gravuras ou estampas. A acumulação de informação, num horror ao vazio, ou na tradução da passagem do tempo pela condensação de vários momentos narrativos num mesmo painel, como se toda a superfície tivesse de participar na transmissão de códigos estabelecidos, pode também encontrar-se em muita banda desenhada (e na pintura de Eduardo Batarida). Conhecidos os códigos, a sua variação ou paródia, erudita ou popular, podia ser também compreendida, tal como no universo dos *comics* as variações do formulário-base adquirem valor expressivo e narrativo porque a versão canónica é dominada à partida⁵²⁵.

Ainda numa primeira leitura, as referências partilháveis são as que são sexualmente explícitas. A iconografia erótica/pornográfica estará entre as mais universais. A etimologia de "pincel", para além da fácil associação fálica do objecto, foi pretexto para vários trocadilhos no meio artístico desde os tempos mais recuados. Do latim *penniculus*, pequena cauda ou extremidade (mas também pequeno pénis), assim chamado porque originalmente era feito a partir dos pêlos da extremidade da cauda de alguns animais. Nessa analogia podem encontrar-se vários subentendidos relativos ao ego, à afirmação machista e ao onanismo do pintor e da pintura, mas também de colonizadores, militares, agentes do poder ou revolucionários.

Agnolo Bronzino (1503-1573), pintor maneirista e autor de poesia, uma significativa parte dela burlesca, escreveu o poema *Del pennello (Do Pincel)* onde a aparente inocência da maioria das palavras usadas tem na verdade subentendida uma conotação sexual⁵²⁶. Bronzino foi mestre nos trocadilhos com carga erótica a partir de objectos aparentemente inócuos, como frutos, cebolas, frigideiras, etc., sobre os quais escrevia encómios paródicos, bem como na glosa com fins satíricos da poesia lírica mais apreciada (Dante, Petrarca). Poder-se-ia

⁵²⁵ Cf. Scott MacLoud. 1993. *Understanding Comics*. Massachusetts: Kitchen Sink Press; e Will Eisner. 1985. *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press.

⁵²⁶ Deborah Parker. 1997. "Towards a reading of Bronzino's burlesque poetry" in *Renaissance Quarterly*. 22 December 1997; AA.VV. Bronzino: *Painter and Poet at the Court of the Medici* (ed. Carlo Falciani e Antonio Natali). Palazzo Strozzi. Florença: Mandragora. E não era só na poesia de Bronzino que grassavam os segundos sentidos: a pintura maneirista foi profícua em métodos requintados para deixar transpirar sensualidade a partir de temas canónicos e alusões variadas.

ver em Eduardo Batarda estratégia inversa: o erótico, o pornográfico, é a superfície que tem implícitas várias alusões. Mas, ao inverter a estratégia, faz-se com que ela funcione nos dois sentidos, ou em muitos mais sentidos, *en abyme*, porque toda a alusão que parta de uma figuração sexualmente explícita perde qualquer inocência. A leitura em primeiro grau já é multiplicadora e, à partida, não há lugar a interpretação ingénuo. O abismo em Eduardo Batarda é, porém, bem diferente do de Derrida⁵²⁷, pois ao invés do abissal se encontrar na enunciação sem fim de molduras (enquadramentos, frames), está antes na enunciação sem fim de conteúdos, de tramas narrativas pictóricas.

De referir também um artista do século XX, Marcel Duchamp, eleito figura tutelar de algumas práticas artísticas experimentais e conceptuais no final da década de 1960 e na seguinte, e que na sua obra, premeditada e controlada ao mais ínfimo pormenor, explorou abundantemente os trocadilhos visuais e textuais (e entre uns e outros), bem como corruptelas e associações fonéticas, quase sempre com a carga erótica como objetivo⁵²⁸. Duchamp pode, a par do carácter de ruptura que a neo-vanguarda lhe quis dar, ser também entendido pela via da tradição burlesca e da variação dentro da mesmidade que corre paralela à história da arte "séria". Na pintura de Eduardo Batarda essa é também a piada em causa, o *pun*, entre outros: a possibilidade de fazer aproximações tão improváveis, porém pertinentes, como entre Bronzino, Duchamp ou o artista de banda desenhada underground Robert Crumb (n. 1943)⁵²⁹. Estas pequenas histórias correm paralelas à história da arte institucional, ao jeito de adornos, *marginalia*, mas comentam e contaminam a história da arte maior.

As duas estratégias iconográficas, banda desenhada e erotismo (ou banda desenhada erótica), funcionam assim como portas de entrada para alusões literárias, artísticas, religiosas, sociais, políticas ou privadas. E, usadas no terreno específico da pintura, sobrepondo, para além da rede de associações

⁵²⁷ Cf. Jacques Derrida. 1978. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion. p. 32 e ss. Ver Parte 2 e nota 139.

⁵²⁸ Cf. Marcel Duchamp. 1994 (1975). *Duchamp du Signe — Écrits* (ed. Michel Sanouillet). Paris: Flammarion ; e Francis M. Naumann. 1999. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams.

⁵²⁹ Cf. 2000. *Qui a peur de Robert Crumb?* (comissário Jean-Pierre Mercier). Musée de la Bande Dessinée, Angoulême; e, por exemplo, Robert Crumb. 1995 (1967). *The Book of Mr. Natural. Profane Tales of That Old Mystic Madcap*. Seattle: Fantagraphics Books.

entre figuras, uma relação de escalas entre elas e a dimensão total do papel sobre o qual são desenhadas, exigem diferentes distâncias de observação, a que crescem as inscrições, também variando entre tamanhos facilmente legíveis, simulando o *lettering* de cartazes ou *billboards*, ou *cartouches* de gravuras, e tamanhos decifráveis apenas a escassos centímetros.

The Red Sheik (1972) [fig. 1] elabora sobre referências anteriores e torna visível um tema que se repete em *Salade aux Artistes Peintres* (1972) [fig. 2], *Green Indian* (1972) [fig. 3], *Sem Título (Great moments in self-expression, vol. 14)* (1973) [fig. 4], *El Director (Redites-Moi des Choses Tendres)* (1973) [fig. 5], e em muitas outras obras, em maior ou menor escala: o nariz.

O título de outra obra, *What's in a Nose* (1973) [fig. 6], elucida que o uso do nariz é um jogo como um dos trocadilhos de Bronzino, que parodia a deixa da protagonista de *Romeu e Julieta* de W. Shakespeare (c. 1564-1616): "What's in a name? that which we call a rose/ By any other name would smell as sweet"⁵³⁰.

Existe a história, provavelmente apócrifa, de que o próprio Shakespeare teria aqui segundas intenções, aludindo ao rival Rose Theatre (do seu Globe Theatre), cujas instalações sanitárias eram conhecidas pelo terrível odor. Além da ideia de cheiro (corporal, a tinta) e da possibilidade de se manter o objecto referido mesmo quando muda o referente da citação de *Romeu e Julieta*, a relação com outras expressões idiomáticas em português (e algumas inglesas), como "cheira-me a esturro" ou "está mesmo debaixo do nariz" deixam no ar a ideia de que há alguma coisa a ver, escondida à plena vista.

Por outro lado, se repararmos na utilização que Eduardo Batarida faz das *demoiselles d'Avignon* (as figuras do quadro pintado por Pablo Picasso em 1907) ao longo de várias pinturas, verifica-se que as figuras são cada vez mais uma *assemblage* de partes, cada um dos elementos do corpo (mas sobretudo da face) destacável em relação aos outros. Um deles é o nariz, que Picasso (1889-1973) pintara com riscas, uma síntese da representação de volume ou sombra, que assim ilibava o espaço pictórico de artifícios ilusórios de profundidade — e por sinal, técnica na mais antiga gravura e na mais recente banda desenhada, ou, em todo o caso, do desenho. O nariz às riscas e aumentado de escala isola-se e passa a sinalizar tudo o que seja referência ao "outro", exótico, colonizado,

⁵³⁰ William Shakespeare. *Romeo & Juliet*. http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html

primitivo, africano, pele-vermelha, árabe — fazendo uns as vezes de outros, para evitar a leitura, mais óbvia, do tema colonial, ou restando o nariz, sem mais. Ou melhor, com outras coisas. Por exemplo, o pingo no nariz, mucosidade ou sangue, "a tinta que escorre", pronto a manchar o desenho, uma paródia ao expressionismo abstracto com fluidos corporais.

Porém, na associação formal que transforma os objectos em outra coisa ecoando jogos fonéticos literários e práticas antigas do desenho ornamental, ou das instruções pedagógicas em desenho, para pensar numa coisa com o fim de desenhar mais eficazmente outra (por exemplo, os cabelos como serpentes, recomendação de Leon Battista Alberti [1404-1472], no tratado *De Pictura*, 1435⁵³¹), este nariz lembra outro elemento: o transferidor do pintor das "landscapes d'antanho", personagem que surge no livro executado antes do período de estudos em Londres, *O Peregrino Blindado /The Blind Penguin*, terminado pelo pintor em 1971, e publicado em 1973 [fig. 7]⁵³².

E se o transferidor é um dispositivo que sinaliza a perspectiva clássica e toda a técnica de transferência artificial de uma realidade para uma representação que pretende iludir, simular, já o nariz picassiano é símbolo da destruição do espaço ilusionístico, perspectivado, na superfície pictórica. O nariz tem então a leitura simultânea da ilusão em pintura e da sua destruição, reenviando de uma para outra sem que nenhuma prevaleça. Comenta, pois, a aporia como condição da pintura, enredada entre a vocação para iludir, entreter, e a de desfazer, auto-destruir a ilusão que inventa — o que é vincado ainda mais em *El Director (Redites-Moi des Choses Tendres)* (1973) (verso de *Parlez-moi d'amour*, canção de 1930 de Jean Lenoir (1891-1976), cantada por, entre outros intérpretes, Lucienne Boyer) onde o pele-vermelha se mostra feito de pedaços

⁵³¹ Cf. Leon Battista Alberti. 1435. *On Painting*. <http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/>

⁵³² Eduardo Batarda. *O Peregrino Blindado (The Blind Penguin). As aventuras do Dr. Bronstein — Proezas do Unfriendly Kid — e outras. Tradução e Adaptação de Batarda Fernandes!*. 1973. Lisboa: Galeria 111. O livro, executado entre 1969 e 1971, é composto por 50 folhas soltas, incluindo 7 com um texto introdutório, guardadas numa caixa negra. Na última prancha, o pintor/Bronstein — pintor a jacto, a julgar pela mangueira que lhe substitui o braço esquerdo (enquanto o direito é um cigarro aceso) — olha para o fim do espectáculo à sua frente dado pelas personagens compósitas (marionetas) que protagonizaram as pranchas anteriores, e interroga-se sobre o paradeiro das "landscapes d'antanho". Um transferidor e um lápis podem ser entendidos como a visão do pintor, condicionada pelo filtro da perspectiva linear clássica, dispositivo geométrico que arrumaria e ordenaria numa quadrícula (numa janela albertiana) o tema pictórico. Mas ao contrário dos territórios conhecidos e seguros dos géneros da pintura, o que se passa defronte do pintor não é susceptível de ordenação segundo as convenções de representação clássicas. É no aparente território do não-pictórico, o livro impresso, a banda desenhada, a cultura vernacular, que se comenta a impossibilidade da pintura, que se comenta o cliché da morte da pintura, e ao mesmo tempo e paradoxalmente se afirma a sua possibilidade.

de cenários e adereços, com o nariz visto de trás a revelar-se afinal um dispositivo cénico, talvez accionado por uma manivela ao alcance de "el director".

A manivela é um tema recorrente nas aguarelas desde que surge n' *O Peregrino Blindado/The Blind Penguin*. Presa ao transferidor do pintor das "landscapes d'antanho", uma pequena manivela parece, se accionada, poder criar a ilusão de movimento ou a mudança de cenário para criar clichés de ambientes. Lembra ainda projecções de lanterna mágica ou os realejos com que o público era chamado para assistir aos espectáculos itinerantes. Mas também as das máquinas de filmar e projectar, as dos bonecreiros dos teatrinhos de robertos para mudarem os cenários, as das portáteis ilustrações de contadores de histórias que as desenrolavam e enrolavam à medida que entretinham os públicos dos locais por onde passavam. E também as de pianolas.

A manivela regressa ainda em *The Hidden Chicken* (1972) [fig. 8] operada por um índio de Avignon, numa das "fotografias" que anexam a carta assinada "Th. Mann", longa missiva onde se menciona o pintor "Eddie the Bastard" e conta um absurdo caso policial.

A carta com direito a *frame* exclusivo, em que a missiva é adereço ou mesmo personagem da história, é comum nas histórias do Tintim, por exemplo. Apropriar essa estratégia narrativa para as aguarelas é como se se desactivasse os propósitos desmaterializantes⁵³³ de práticas artísticas conceptuais focadas na pesquisa em torno da linguagem e texto, pois aí a pobreza do suporte, como o papel, era muitas vezes um deliberado esforço de libertar as obras de arte do estatuto de mercadoria. Ao fazer do suporte papel e do texto representações pictóricas, Batarda replica em pintura o que no fundo o mercado fez: absorveu também essas formas de arte e tornou-as colecionáveis e vendáveis.

Mas ainda voltando atrás, à glosa shakespeareana, há um outro fio a puxar do novelo de associações com o nariz. A pergunta *what's in a name?* e a associação a *rose* remete para a poesia de Gertrude Stein (1874-1946), assente em repetições, na redução da palavra ao puro som, visando o esvaziamento de

⁵³³ Termos cunhado por Lucy Lippard em 1973, com o livro de balanço de seis anos de arte conceptual: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (1997 [1973], University of California Press). Cf. também Alexander Alberro and Blake Stimson. 1999. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

segundos significados pela insistência na remissão exclusiva para o objecto nomeado — *a rose is a rose is a rose*⁵³⁴. A mesma Gertrude Stein em cujo retrato pintado por Picasso logo foi notada analogia com as suas outras figuras "primitivistas"⁵³⁵, sobretudo o ênfase no nariz, implicando o cliché generalizado de considerar determinante a origem judia para a aparência desse órgão. Por outro lado, *rose* poderia conduzir-nos a *Rose Sélavy / eros c'est la vie*, figura feminina criada em 1921 como alter-ego por Marcel Duchamp⁵³⁶. Sendo o nariz um dos substitutos do falo no fetichismo⁵³⁷, e lembrando que o quadro mais famoso de Picasso representa um bordel, ficam claras todas as conotações que esse órgão permite a Eduardo Batarda. São ainda confirmadas pela quantidade de elementos representados nestas obras, que, sob vestes decorativas diversas, das quais sobressai na leitura em primeiro grau a pornografia, servem ainda para comentar técnicas artísticas (o *dripping* é sangue, pingo do nariz, tinta gotejante do pincel, sémen), história, história da arte e actualidades, do *kitsch* ao colonialismo (político e artístico), passando pela religião. O que se poderia concluir a partir deste nariz, é que em Eduardo Batarda à primeira vista há uma leitura erótica/pornográfica — uma leitura imediata —, depois há série de associações quem remetem para os vários temas que já foram mencionados, mas há, em última análise, um regresso ao erotismo.

Em *The Red Sheik* [fig. 1] podemos ler, entre outras frases, "D'après Delacroix, décors peints par P. Picasso, 1843", "34 raças humanas – tipo infiel", "'Kasbah" par W. Kandinsky", "Printed in North Korea", em baixo; e em cima "The Light of the World", "Aspects of Islamic Pattern"; "INRI" (sigla para "Jesus Nazareno Rei dos Judeus"), "Toma lá deste ó filho", "au Coeur de la France,", "Talavera de los Moros", "Perritos calientes". São chaves para as associações entre catolicismo, colonialismo, crenças em modernismos (franceses), decorativismos abstractos, entre outras possibilidades. As figurações obscenas

⁵³⁴ Gertrude Stein usa a frase em vários poemas e textos, mas a primeira vez é no poema "Sacred Emily" do livro *Geography and Plays* (Boston: The Four Seas Press, 1922, p. 188).

⁵³⁵ Cf. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. 2004. *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames & Hudson. p. 79-80.

⁵³⁶ Cf. Francis M. Naumann. 1999. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams.

⁵³⁷ Sigmund Freud. 2001 (1927). "Fetishism" in *The Future of an Illusion. Civilization and its Discontents and Other Works. Vol. XXI of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (ed. The Institute of Psycho-Analysis, 1961). London: Vintage Classics.

ou jocosas contrastam com o tema religioso em causa na inscrição "The Light of the World" — de acordo com o Evangelho segundo S. João, Jesus terá dito "enquanto estou no mundo sou a luz do mundo", no milagre de restituição de visão a cegos à nascença. O tema fora alegorizado pelo pintor do círculo pré-rafaelita William Holman Hunt (1827-1910), em 1853-54, que dele fez outra versão para a St. Paul's Cathedral de Londres⁵³⁸. Assim comentado por Eduardo Batarda, pouco resta da pretensão ou crença na capacidade da arte para comover ou para veicular ensinamentos religiosos ou outros. Faz ainda uma mistura jocosa entre religiões, associando a frase do Evangelho à figura do *Sheik*.

Sheik pode também ser foneticamente associado quer a *shake* (abandar, batido), a *chic*, às lâminas de barbear *Schick*, ou *cheek* (bochecha, mas também descaramento), leituras confirmadas e multiplicadas pelo texto inscrito a seguir ao título, ao jeito publicitário: "MASTERLY HUSBAND AND LOVER / artista modernista / Muchachos / Air Stylist / Lubricated – New Formula / ON PARLE FRANÇAIS". Acresce ainda que *tongue in cheek* é expressão idiomática inglesa, que significa que não se deve levar a sério o que se está a dizer.

Do *Sheik* ressurge em várias aguarelas a *cafia*, cujo padrão vermelho e branco é representado uniforme, sem volume de pregas ou atrito no desenho. À semelhança da estampa japonesa cuja técnica de desenho e aplicação de cor influenciou artistas do final do século XIX e início do século XX a explorarem o efeito de justaposição de padrões uniformes, como os axadrezados, sem gradação volumétrica, num propositado excesso que poderia ser tido como decorativo. Muito antes disso, a pintura bizantina e a italiana dos séculos XIII-XV tratava os panejamentos de forma semelhante. E esta mesma técnica de representação foi importada para os *comics* e artes gráficas (veja-se como aparece nas aventuras de Tintim). A *cafia* assim representada e repetida vai servindo função pseudo-ornamental, para além de contribuir para o comentário religioso ou colonial e assinalar a vacuidade do discurso do novo na história e crítica da arte.

Green Indian (1972) [fig. 3], índio verde, aproveita a cor complementar ao pele-vermelha (ou à *cafia* do *sheik*) para se apresentar enquanto figura de topiária. Esta representação, associada à legenda em *cartouche*, para além das

⁵³⁸ Cf. Rachel Barnes. 1998. *The Pre-Raphaelites and Their World*. London: Tate Gallery.

ilações a tirar quanto a vários elementos que a rodeiam ou a constituem já referidas (nariz, redes, abstracções, paisagem, *drippings*, *marginalia*), é uma caricatura de práticas de *assemblage* e escultura em materiais estranhos aos objectos evocados e, simultaneamente, uma referência à prática que remonta ao maneirismo de usar representações de objectos que são justapostos para figurar um objecto completamente alheio aos primeiros — um comentário naturalmente afim dos problemas já levantados pela pergunta de Julieta, "What's in a name?". E que continua na assinatura da legenda "arcimboldo dulac-dupont". Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) pintor lombardo maneirista conhecido pelas caras feitas de vegetais e frutas, Dupont, irmão de Dupond, das aventuras de Tintin, que aqui anexado a Dulac por um hífen, e com a duplicação que a mera menção do nome indica, aponta mais associações possíveis. Traduzido à letra Dulac = do lago; Dupont = da ponte; Dupond = do charco. E fica elidido o "do campo", que traz o nome de Duchamp para assinar o *readymade* (assistido) que acima se exhibe⁵³⁹. "Joe" é o nome do índio verde, segundo inscrição no vaso, o Injun Joe, personagem de *Tom Sawyer* (escrito por Mark Twain em 1876), constante aparição nas pinturas de Eduardo Batarda.

Um outro elemento picassiano surge amiúde nestas e em outras aguarelas daqui em diante. Trata-se da mão da *demoiselle* sentada em posição contorcida no primeiro plano da obra de Picasso onde ela apoia o queixo. Essa mão foi simplificada ao ponto de parecer um apêndice autónomo, e é assim que a trata Eduardo Batarda, dando-lhe aliás o estatuto de maxilar em várias personagens, ou representando-o mesmo sozinho, adereço perdido na superfície pictórica. Por exemplo, as três figuras à mesa na metade inferior de *The Raid (Life-Boat Launderette)* (1972) [fig. 9] têm esse maxilar, sendo a do meio caricatura de Picasso, como confirma a inscrição acima "Picasso says:". E em *Sem Título (Carmencita a conçu elle-même la machine infernale)* (1973) [fig. 10] a tortura a que parece ter sido sujeita uma personagem com corpo feito de papel, entretanto feito em pedaços, inclui, isolada e em destaque, a famosa mão/queixo/maxilar. No entanto o corpo é representado já em partes desmembradas, em fragmentos de papel, de cenário, que se espalham no soalho (de um palco, pode-se inferir), e por isso nunca aqueles pedaços juntos poderiam reconstituí-lo. As bóias de salvação, inúteis perante a chacina e

⁵³⁹ Esta informação foi-me gentilmente indicada por Eduardo Batarda.

absurdas no contexto, já evocadas em *The Raid (Life-Boat Launderette)* talvez um pouco menos incongruentes visto haver pelo menos implicados o salva-vidas e o elemento água (*Launderette* é o nome dado às lojas de lavagem de roupa automática *self-service*), lembra os *gags* humorísticos, do cinema mudo a Monty Python, em que uma situação sem saída é piorada por tentativas de auxílio extemporâneas e ineficazes.

O humor macabro só adensa o jogo de fazer com que objectos, representações e palavras sejam sempre também (e sirvam para) outra coisa. Está também em jogo o duplo sentido de *raid* (assalto e jornada) e é novamente a ideia de cerco, isolamento, do ponto de vista pessoal, político ou artístico que está em causa (veja-se Picasso sitiado com outros companheiros na *Launderette*). Os cenários mudam, mas os actores e figurantes repetem-se, fazendo diferentes papéis, ilustrando temas aparentemente novos. O espectáculo, a história de aventuras, mantém-se à superfície, com variantes que deixam contudo ver que camuflar o repetitivo é uma tarefa ancestral da pintura.

Em *Salade aux Artistes Peintres* (1972) [fig. 2] o pele-vermelha que mastiga a salada, pela localização do "P." e da assinatura "Batarda 72", mais o pincel que segura, pintando a pequena avioneta/mosquito que parece atacá-lo (para além da natureza-morta em pano de fundo), pode ser identificado com o pintor, que se alimenta ("GNAC GNAC") do confuso legado da história da arte. A salada alude também à alcunha de *Monsignor Insalata* com que Caravaggio (1571-1610) brindou Pandolfo Pucci por ser esse o alimento principal que dava aos seus protegidos⁵⁴⁰. No terço inferior o artista representado de boina, bigode afrancesado e bata, repete-se em efígie com poucas variações fisionómicas, mas com as legendas a indicar vários artistas diferentes, com nomes reconhecíveis seguidos de cognomes, ou alterados, ou conjugados entre si, e datas de nascimento e morte impossíveis ("Walfredo Bronzino 1926-1933", "Juca "Sonny Boy" Vasarely 1923-65", por exemplo). São selos, pseudo-destacáveis da pintura pelo picotado simulado. Se se tiver em conta ainda que "salad days" é uma expressão idiomática inglesa que significa o tempo das ilusões, entusiasmo e inocência da juventude, depreende-se a pouca convicção no valor nutritivo da refeição.

⁵⁴⁰ Cf. Roberto Longhi. 1998 (1967). *Caravaggio*. Roma: Giunti Editore (Edição inglesa). p. 8 e ss.

Em *La Tapisserie Française* (1972) [fig. 11], sob o fundo escuro mostra-se em contraste e em paródia à tapeçaria de Jean Lurçat (1892-1966), um lobo crucificado. É representado com a cabeça em triplicado, alusão religiosa, mas também às três idades do homem e possivelmente outras trindades, e o corpo, como já vem sendo hábito, com incongruências de planos e feito da conjugação de fragmentos insólitos. Do mesmo modo, de resto, que o corpo da "Gisele (The Whipping Duchess)", como a apresenta uma legenda, pouco deve à realidade, sendo um dos pedaços que a compõem o maxilar/mão, e tendo apostado à nádega o trocadilho com o título, na esteira de referências já mencionadas de Bronzino a Duchamp, "La Patisserie Fr.". Outras inscrições, a par de traços desenhados, apontam talvez (nesta como em outras obras) para serem lidas enquanto mimetização dos artificiais estudos feitos com linhas indicadoras de pontos de fuga, ou de fragmentação de planos, que os historiadores da arte começaram a utilizar com mais abundância a partir do momento em que tiveram acesso a reproduções das pinturas que estudavam, riscando-as e fixando anacronicamente linhas de força. Daí também a cabeça de lobo triplicada poder aludir aos três níveis de entendimento do significado de uma obra de arte estipulados por Erwin Panofsky (1892-1968) nos seus *Estudos sobre Iconologia* (1939)⁵⁴¹. As notas numeradas, como apontamentos ou legendas, dizem, como não é de admirar, coisas diferentes das esperadas de historiadores da arte. Por exemplo, a nota número 2 por cima do lobo, regista, com uma nota musical, "Oh Happy Day", e a número 3 indica "Portrait of B. "Dirty Dog" Kamanev, by J. Lurçat", Lev Kamenev um dos revolucionários russos em Outubro de 1917 (já aparecido no *Peregrino*). Uma minúscula cidade desenhada no canto inferior direito é identificada por "The Blessed Town of Lourdes". A crucificação e flagelação de um revolucionário fica ambivalente quando o chicote ("Le Fouet") parece poder ser a própria cauda do lobo. E finalmente o artista assina ao lado de uma cruz, indicando a sua própria morte.

Um outro elemento recorrente nestas aguarelas é a tesoura. Para recortar segundo as linhas tracejadas, para montar, para castrar, ou "cortar por aqui" em caso de censura (mas sem que tal corte traga alguma inocuidade aos

⁵⁴¹ Cf. Erwin Panofsky. 1995 (1939). *Estudos Sobre Iconologia* (tradução Olinda Braga de Sousa). Lisboa: Estampa.

temas tratados). Em *Established 1963* (1973) [12] (referência ao ano em Eduardo Batarda ingressou na escola de Belas Artes de Lisboa), é a figura da própria tesoura que, feita cenário, logo superfície pictórica, se recorta para deixar ver atrás um pintor a quem a bóia de salvação que lhe é lançada não pode valer para o livrar da *demoiselle* que o persegue e o tortura. Inscrições repetem "a multiple", "un multiple", "um múltiplo".

Todo o *innuendo* erótico-pornográfico que ao longo de séculos foi ocultado, mesmo quando a conotação era óbvia — e é óbvia no século XX, em Marcel Duchamp e outros, mas é ainda suficientemente ambígua para poder ser negada ou minorada para não ferir susceptibilidades —, é exposto por Eduardo Batarda à vista desarmada. Causa choque, escândalo, repugnância, incidentes diplomáticos⁵⁴², boicotes ou divertimento, mas trata-se de ludibriar com a verdade ("eros, c'est la vie"), mostrando o que mais entretém, para falar de tudo o resto. O comentário daí resultante é crítico a todas as crenças num lugar puro ou numa capacidade interventiva das artes, e denunciador da pintura, incluindo a de Eduardo Batarda, como masturbatória e auto-destruidora. Trata-se de afirmar o *métier* de pintor, no apuro técnico levado ao extremo de simular meticulosamente o mal feito, o sórdido, o lugar-comum em todos os detalhes; e na inscrição na história da pintura pela porta dos fundos: a da pornografia. Mas persiste ao mesmo tempo a consciência da artificialidade de uma delimitação — um recorte — no tecido do real para constituir um espaço autónomo para a pintura, e portanto, a consciência de que o vernacular é constituinte dessa história.

* * *

O comentário (que nunca é só a uma coisa) a aspectos relacionados com a produção artística contemporânea ou com o ambiente escolar no Royal College of Art, bem como as várias exposições e conferências acessíveis a

⁵⁴² Assim aconteceu com outra aguarela, *O Vitória de Marracuene* (1973), que foi tida por racista por estudantes universitários africanos que a boicotaram em 1977, quando exposta em Sofia, Bulgária. Bem como com a aguarela *Grand D'Espagne* (1973), entretanto perdida, que causou problemas diplomáticos em Madrid em 1976. Cf. Eduardo Batarda. 1998. Textos no catálogo *Eduardo Batarda. Pinturas 1965-1998* (curadoria Alexandre Melo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, p. 64 e 65.

Eduardo Batarda em Londres, aparece mais literalmente em obras como *New Ideas in Art Education* (1973) [fig. 13] ou *Great Moments in Conceptual Projects 12* (1973) [fig. 14]⁵⁴³.

New Ideas in Art Education apropria o título de uma antologia de textos publicada nesse mesmo ano⁵⁴⁴ e a legenda "evaluating works of art - by Eduardo "El Anfibio" Batarda" permite ver que a figura acima, com aparelho de mergulho, se prepara para desempenhar a tarefa descrita mergulhando no tanque à sua frente, de onde emerge uma pseudo-escultura, ou fragmento de pseudo-escultura, vagamente reminescente de *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* (1913) de Umberto Boccioni (1882-1916). A exclamação "Umberto!" e em cima "Le Petit Boccioni Redécouvert", bem como o trocadilho "futo-metabolism", apontam para isso, mas outros nomes pontuam na superfície: "Jasper [Johns]", "Frank [Stella]". A piada à nova forma de avaliar obras de arte contemporânea em que até um escafandro se pode exigir ao perito, contrasta com o rigor conceptual, racional que a quadrícula traçada parodia, bem como as instruções com linhas tracejadas, setas, ordens de leitura ou montagem indicadas por letras ou a inscrição de que se trata de um "volume" (e ao canto superior direito um cubo para montar), que pontuam a superfície. E veja-se a arte submersa, afundada, de onde em todo o caso o que se pesca para o presente pode merecer a exclamação "Dieu, mais qu'il est con!".

Great Moments in Conceptual Projects 12 (1973) volta a usar a reprodução de quadrícula, desta vez papel milimétrico, para mimetizar, com o esperado desvio, as práticas conceptuais assentes em texto escrito e para as quais, em última análise, o suporte papel é o mesmo que o da aguarela. Essas práticas eram frequentemente apresentadas sob a forma de instruções que, podendo ser levadas a cabo de várias maneiras, e tantas quantos os seus intérpretes, originavam, a partir das indicações conceptuais e com a desejada continuidade (e perpetuação) do artista nos seus leitores, múltiplas obras de arte⁵⁴⁵. As

⁵⁴³ Por exemplo, no ano lectivo de 1973/74 ouviu, no âmbito do curso do RCA, Christian Boltanski e Germano Cellant (uma palestra com o título "Cool Painting") e viu, entre outras, exposições de Jim Dine, David Hockney, Patrick Caulfield e retrospectivas de László Moholy-Nagy, Léon Bakst (1886-1924), Gustav Klimt, René Magritte, suprematistas e construtivistas russos, e a exposição *Cartoons on Modern Art* na Tate Gallery. Cf. Eduardo Batarda. Relatórios de Bolseiro à Fundação Calouste Gulbenkian. 1971-1984.

⁵⁴⁴ Gregory Battcock. 1973. *New Ideas in Art Education: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton.

⁵⁴⁵ Alexander Alberro and Blake Stimson. 1999. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.

instruções desta aguarela são acompanhadas de ilustrações, para as quais o texto remete com números e letras, que aumentam a carga humorística da experiência proposta: "to terminate life of subject by the method of methaphysical anguish (also known as blow job)". O "subject", um marinheiro, deverá passar por várias etapas, entre ser largado no alto mar, torpedeado, deixado numa ilha deserta, conhecer pessoalmente Deus (e a letra G colocada ao lado de "God" remete para o desenho de um divertido pássaro dançante), e finalmente aguentar a provação de três mecanismos "conceptuais" (um deles uma "self-propelled wind machine", que justifica o trocadilho com "blow job", e que depende da recorrente manivela para ser accionada) que lhe causarão morte por angústia metafísica, em cerca de 40 dias. Para assegurar a segurança da experiência é convocado um guarda, cadáver com a farda da legião estrangeira que se encontrava já em aguarelas anteriores (nomeadamente na série "La peinture qui coule" / ilha dos mortos). É o actor convocado, então como agora e depois, para representar a defunta, mas ainda em exercício no que diz respeito a vanguardas e modernismos, tutela francesa. O pobre marinheiro em versão egípcia está também de acordo com os clichés primitivistas explorados em várias aguarelas.

O título "great moments", funcionando em vez de "best of", é usado em várias obras com sentido satírico, não só por coincidir com o discurso nacionalista formatado por um ideário da identidade nacional que era propagandeado no Estado Novo, mas também com um ideário de identidade nacional no espectro oposto, destinado a veicular mensagens revolucionárias. É circunscrito a um contexto histórico e político, e ao mesmo tempo ultrapassa-o, por ser fórmula recorrente nas sínteses muitas vezes apressadas, com critérios de exclusão ou inclusão que servem objectivos comerciais evidentes, tratando-se no fundo, de variantes de propaganda. A paródia a estes dispositivos é entretanto frequente em revistas, filmes, sketches.

Flash Franco-Portugais (1973) [fig. 15] é uma pseudo-capa de revista que condensa as alusões à *Paris-Match* (1949) e à *Flash Art* (1967), jogando com o trocadilho na palavra *flash*, que corresponde ao gesto rápido de abrir o casaco para exibicionismo. O exibicionista em causa tem uma cabeça compósita de elementos mais ou menos indistintos, excepto um sabre/maxilar/língua, mas

vagamente abstractos, modernistas ou/e totémicos. As letras "POM POM", alcunha do presidente francês Georges Pompidou, o barrete da farda francesa e as várias figurações que versam temas militares ou coloniais apontam para o paralelismo entre colonialismo francês e colonialismo português. A figura exhibe um pénis-saleiro que tempera um porco em plena matança um pouco mais abaixo. Para além disso, presas à gabardina estão inúmeras notas e figurantes recorrentes, com listas de vários nomes e datas ora congruentes, ora não: "Catarina Eufémia", "Leon Sedov 1933", "Count Basie and Lester Young 1937", "Piero Manzoni 1960", "Francisco Gentil 1943", "Eva Hesse 1968-1943", "Vieira da Silva 1914", "Manuel R. de Pavia 1902-1926", "M.C. De Vasconcellos", "R. Motherwell 1952", "Candido Portinari 1880-1903", "La Revolution Surrealiste", "Roger Vailland 1945-1945", etc. Estas datas não são, nem aqui nem em outras obras, inocentes, e o recuo cronológico ou o exíguo intervalo entre os números circunscrevem a pertinência ou influência dos mencionados a um tempo anterior ao que estiveram activos, ou então a um período curtíssimo ou nulo. Daí ser sintomático encontrar o inverso, por exemplo "Otto Dix 1973-2070" — e as datas de Eva Hesse, invertidas, assinalam o ano da sua morte e o ano de nascimento de Eduardo Batarda; e as dos músicos, álbuns ou momentos marcantes — embora nunca se saiba exactamente quando a ironia dá a volta sobre si mesma e passa a negar a negação. Ocorrem ainda nomes de cidades e locais, condensados alguns deles num mapa impossível no canto inferior esquerdo. Mas a superfície da gabardina do pervertido, que afinal nos vende tudo isto (quiquilharia ou pornografia ou ambas), está coberta de ratoeiras-esculturas, impedindo a consumação de qualquer transacção económica. A perversidade do exibicionismo está também na repugnância pelo contacto físico, e aqui também ninguém pode tocar naquelas memórias e referências, reduzidas a serem exibidas agressivamente pelo totem depravado, que é também, como sempre, a representação da própria pintura.

Eat that Chicken (1973) [fig. 16], aproveita o título da composição de Charles Mingus (1922-1979). Além de explorar parodicamente ideias de sinestesia, enquadra-se num conjunto de obras que compõem cabeças arcimboldianas utilizando uma disparidade de elementos que a memória convoca por associação mais ou menos livre. Em *Eat that Chicken*, podemos

observar que esse tipo de associações tornam as alusões mais livres e com uma interpenetração maior entre referências culturais, eruditas, vernaculares, pessoais. Mais do que a sinestesia, que se pode entender como a resposta com um sentido a um estímulo sensorial recebido por um sentido diferente (ouvir cores, pintar música, etc), ao jogar-se nestas aguarelas com o factor memória, pode encontrar-se maior analogia nas *correspondências* de Baudelaire ou na *memória involuntária* de Proust⁵⁴⁶. Assim a música, ou outra ideia-base, activa várias recordações que, juntas, constituem uma visão caleidoscópica alegórica, porém caótica. O que resulta tem ecos do que se pode encontrar, não por acaso, visto estarem entre as leituras de Eduardo Batarda, no *piano cocktail* descrito por Boris Vian (1920-1959) em *A Espuma dos Dias (L'Écume des Jours)* (1947), que ao ser tocado accionava mecanismos complicadíssimos para produzir deliciosos cocktails (desde que não houvesse fífias ou trechos demasiado *hot*, o que poderia resultar em combinações desagradáveis)⁵⁴⁷; ou também nas analogias sensoriais de Des Esseintes, protagonista de *À Rebours* (1884) de J.K. Huysmans (1848-1907)⁵⁴⁸. Ambos os romances dão azo à metáfora e à metonímia, recursos que se podem encontrar com tradução visual em Eduardo Batarda, e têm necessariamente a ver com a ideia de criação como resultado de vivências e absorção, superficial, profunda, ou errónea, de produtos culturais e sociais variados, e interacção do presente com as memórias sedimentadas dessas mesmas coisas — com a ideia, também, de antropofagia.

Eat that Chicken pode então ser pensado pela perspectiva literal de deglutição, alimentação, embora talvez apenas uma alimentação visual, visto a boca da personagem arcimboldiana estar amordaçada. O produto desse repasto está nos elementos que a constituem — e há, claro, todas as ilações a tirar do que resulta de uma refeição, podendo então compreender-se outras obras e recorrências, como *Petit Coprophyle* (1974) [fig. 17], em que o alimento já percorreu todo o sistema digestivo quando chega o momento de passar à pintura de Eduardo Batarda, reformulando-se a ideia de que a arte só é possível

⁵⁴⁶ Cf. Walter Benjamin. 2006 (1939) “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” in *A Modernidade* (trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. Vejam-se considerações sobre estes conceitos na Parte 3.

⁵⁴⁷ Boris Vian 1996 (1947). *A Espuma dos Dias*. Lisboa: Frenesi (3ª edição). Tradução de Aníbal Fernandes (1ª edição portuguesa: Ulisseia, 1966)

⁵⁴⁸ J.-K. Huysmans. *À rebours*. 1997 [1884]. Paris: pocket Classiques.

na remastigação de si mesma.

Outra cara aparece em *Cores Fixas* (1974) [fig. 18]. É feita de pedaços de corpos, canos/tubos digestivos, vísceras, botões abstracções geométricas, uma lâmina cravada na face, cactos, personagens familiares das aguarelas, arabescos/*doodles*, que quebram a recomendação inscrita: "the golden rule of illustration: one image, one message, kids!". O nariz é tratado como marioneta e é manipulado para segurar um pincel e pintar a abstracção que está à sua frente. Ganchos e fios ou tubos mantêm o periclitante conjunto unido, mas a sua ruína parece iminente. Um aglomerado intestinal no canto superior esquerdo, a arma apontada à boca com a frase junto: "eat that shit!", parecem dar imagem da pintura, sujeita à tortura de existir por combinação de restos, de adereços usados que são as sobras da memória da arte, à beira do extermínio. O que só a fará, provavelmente, recombinar-se com os pedaços daí resultantes, reaproveitando as suas excreções. Poderia supor-se que a obra *merda d'artista* (1961) de Piero Manzoni (1933-1963), que na aparência era uma lata selada com o conteúdo descrito no título, é repasto da estranha figura, bem como de *Petit Coprophyle*, de que esta obra é variante.

Comentários permanentes à história da arte

Nas aguarelas, o jogo associativo, progressivamente mais sofisticado, era baseado em temas figurados. Os "assuntos", fossem eles quais fossem, arte, pornografia, política, jazz, *comics*, literatura, política, debates estéticos ou de ciclismo, frases e objectos do quotidiano, eram a matéria-prima moldável para construir versões para adultos de jogos associativos, como charadas, adivinhas e enigmas. Jogos, em suma, cujo entretenimento consiste em trocadilhos que funcionam como estratégias de comunicação. Esses jogos traziam, pelos temas que tratavam, comentários a situações actuais ou desactuais, mas em última análise as referências estariam ao mesmo nível do que a técnica, o suporte pictórico ou as tintas usadas — todos eram medium.

Ao usar essas estratégias de comunicação na superfície pictórica, está também a jogar-se uma concepção de pintura. A pintura aqui em causa não sustenta nenhuma teoria essencialista, nem nenhuma teoria intervencionista,

nem nenhuma teoria metafísica, nem nenhuma teoria apocalíptica para a arte, embora possa apropriar e transformar todas elas, fazê-las entrar no jogo. A pintura aqui em causa é colocada num domínio paralelo à realidade mas que dela pilha o que lhe aprouver, e pode, a partir da base de entendimento comum dessa realidade, deslocar todos os significados de lugar. Faz uma espécie de dança das cadeiras patafísica com esta versão alargada de medium.

Nesse sentido, as aguarelas de Eduardo Batarda operam com uma iconografia contemporânea de códigos sofisticados não muito acessíveis. Da mesma forma, não é imediata a percepção da quantidade de camadas de sentidos e da sua densidade que a mesma figura pode ter, sozinha ou em relação com o que a envolve. Até porque, ao contrário da receita para a análise iconológica, a "bagagem para a interpretação" está sempre a ser desconsiderada⁵⁴⁹. Essa "bagagem", se existente (segundo o historiador da arte alemão), supõe-se garantia para compreender o estilo, o significado simbólico (único) e o contexto cultural de uma obra, funcionando assim como mecanismo de controlo de um discurso sobre a obra. Como na pintura de Eduardo Batarda os duplos, triplos, e mais sentidos se desdobram e contradizem, o caminho seguro do reconhecimento de referências é sistematicamente armadilhado. E assim, esta é uma obra que simula a necessidade de análise iconológica — que se tenta fazer até certo ponto — mas ao mesmo tempo a nega, baralhando-lhe os códigos de que depende⁵⁵⁰.

Batarda opera assim, em pintura, a desconstrução de formulários rígidos de interpretação em história da arte. Invalida-os ao absorvê-los e comentá-los na pintura. E fá-lo através de uma colecção absurda acumulada e sedimentada no papel (e nas telas posteriores, dos anos 1980 em diante), que lembra a enciclopédia de Borges citada por Foucault ou a colecção infantil mencionada por Walter Benjamin — no sentido que não obedece a ordens pré-

⁵⁴⁹ Panofsky estipula três níveis de conteúdo de uma obra de arte: "conteúdo temático natural ou primário", "conteúdo secundário ou convencional" e "significado Intrínseco ou conteúdo". A cada um deles corresponde três níveis de análise da obra da arte: "Descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal)", "análise iconográfica no sentido mais estrito da palavra" e "Interpretação iconográfica em sentido mais profundo (síntese iconográfica)". Por sua vez a estes correspondem três níveis de "bagagem para a interpretação": "Experiência prática (familiaridade com os objectos e as acções)", "conhecimento das fontes literárias (familiaridade com os temas e conceitos específicos)" e "Intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais do espírito humano condicionadas pela psicologia e a *Weltanschauung*". Cf. Erwin Panofsky. 1939. "Introdução" in *Estudos sobre Iconologia*, pp. 21-26.

⁵⁵⁰ Isso não deixa de acontecer nas obras dos anos 80, embora a técnica e os materiais sejam diferentes, e a figuração mais óbvia quase desapareça.

estabelecidas —, criando afinidades e tensões que inventariam ironicamente contradições, erros, arbitrariedades, na arte e na história da arte.

Na verdade a pintura de Eduardo Batarda está cheia de pistas falsas, alçapões traiçoeiros e também de armadilhas de armadilhas — ou seja, as expectativas de reconhecimento, até mesmo de reconhecimento de armadilhas visuais, são ora prometidas, ora goradas.

As caras arcimboldianas de que foram mencionados alguns exemplos atrás, compostas por uma acumulação figurativa, são, vistas a distância maior, paródias de retratos em poses clássicas: de perfil, a três quartos. Esses retratos são o patamar último do que se pode encontrar nestas obras: são a porta de entrada, através de um género a que se está habituado em pintura, o do retrato, para o labirinto de associações que figuras, formas e texto autorizam a quem olha estas pinturas. Dessa forma, o género clássico da pintura é desviado, o que mais tarde será corroborado pela recorrência, de 2004 em diante, de pinturas em acrílico com o título *Cara de um Gajo* (seguindo-se um número aleatório)⁵⁵¹ [fig. 19].

Também logo no início dos anos de 1980, e trabalhando de forma diferente (e com técnica diferente: acrílico sobre tela), a série de pinturas a que chamou *Candeeiros, Cubismos, Cães e Colunas*⁵⁵² [fig. 20 e 21], assentava no reconhecimento final desses quatro temas, tratados com o mesmo valor iconográfico e derivando de uns para os outros. Fazer equivaler "cubismos" a "candeeiros", "cães" e "colunas", é tomá-los a todos como formas no domínio comum do visível, pelo hábito de as ver que permite a sua identificação imediata. Isto por um lado implica ter em conta a banalização e as reutilizações derivativas em cultura vernacular e erudita do movimento artístico do início do século XX, o cubismo. Por outro, há à partida a indiferenciação dos temas possíveis em pintura. Os "candeeiros", "cães" e "colunas" podem, estando ao

⁵⁵¹ Cf. 2004. *Eduardo Batarda. miniaturas e pequenos formatos*. 2004. Lisboa: Galeria 111; 2010. *Eduardo Batarda. Bicos*. Lisboa: Galeria 111; 2010. catálogo *Professores* (curadoria Isabel Carlos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão; 2011. catálogo *Outra Vez Não. Eduardo Batarda*. Op. cit.

⁵⁵² Cf. catálogo 1998. *Eduardo Batarda. Pinturas 1965-1998*. Op. cit.; e 2011. catálogo *Outra Vez Não. Eduardo Batarda*. Op. cit.. Mais tarde, em 2001 o título da exposição de 2001 *Eduardo Batarda. Cataventos-Paisagens-Suburra* (Porto: Galeria 111), que em Lisboa em 2002 passa a *Eduardo Batarda. Cataventos-Tatuagens-Suburra* (Lisboa: Galeria 111), pode ser entendido segundo esta interpretação.

lado de "cubismos", ser entendidos como géneros de pintura, tão válidos como o que foi consagrado enquanto movimento artístico moderno. Trata-se de uma parodização, é certo, e pode ser lida apenas comicadamente. Mas ao conjugar todos no mesmo título, pode entender-se também, pela via do absurdo, uma anulação da valorização de uns em detrimento de outros, um cancelamento do discurso historiográfico canónico. Todos são uniformemente coisas a que estamos acostumados.

A pintura de Eduardo Batarda pratica conscientemente a arte de fintar os mecanismos que arrumam, classificam e confortam. Para tal, tudo pode ser convocado, tudo é susceptível de pintura, incluindo técnica, suporte e temas.

Nesse sentido, a sua obra é simultaneamente manifesto pela pintura e assunção da sua impotência para seja o que for, da sua caducidade. Mas também da sua capacidade de absorção da impotência e caducidade, tornando-os também pintura e assim fazendo-a persistir. A sedimentação de referências faz uma malha tão densa que expulsa o espectador mais apressado. Mas, se o espectador demorar o olhar, é sugado para um jogo no qual se brinca com o medium — o seu carácter inclusivo e exploração da dualidade entre olhar imediato e olhar mediado — e em que a história da arte está sempre implicada.

É por isso que a obra de Eduardo Batarda se apresenta como um extraordinário exemplo para pensar sobre historiografia da arte, e, se se considerar momentaneamente a história da arte em paralelo com a sua pintura, é possível pensá-la como sorvedora, inclusiva, antropofágica — e ver que é muito vasto o campo do que pode ser susceptível de ter valor de uso enquanto instrumento de aproximação ao conhecimento do seu objecto. Tão vasto quanto o que pode ter valor de uso para o próprio objecto artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS — (IM)PERTINÊNCIA DA HISTÓRIA DA ARTE

Não era a História com “h” grande, não, não era a grande História, não era ela, majestosa, a passar e a gente a vê-la e mais ao “h” grande e a multidão também a vê-la ou a fazê-la, ora de cabeça baixa ora a gritar os triunfos e as raivas. Não, nada disso, que a nossa história era apenas uma história de “h” pequeno como há tantas por aí (o que para nós, de resto, nem a torna menos única), uma história que de tão simples nem dá para contar direito, como se a mesma simplicidade apenas servisse para atrapalhar ainda mais as ideias e as palavras. Mas atenção era a nossa história, tão frágil por ser nossa ou só nossa ou lá o que era, tão dependente de nós que só de olhar para ela dava vontade de chorar ou de ter pena dela como de nós, sempre a contas com ela. Digam: por acaso deram por ela?

Já passou.

Rui Caeiro, *O Quarto Azul e outros poemas*, Letra Livre, 2011

Asneira e encanto, isso é poesia.

Vitor Silva Tavares, conversa sobre Almada Negreiros, 23.03.2012
(Bartleby Bar, Lisboa)

Numa carta a Florens Christian Rang, datada de 9 de Dezembro de 1923⁵⁵³, Walter Benjamin conta como a sua reflexão sobre a forma como as obras de arte se relacionam com a vida histórica o levou à conclusão de que a história da arte não existe⁵⁵⁴. É uma carta muito anterior aos seus importantes trabalhos que propõem uma concepção de história anti-historicista e é de ressaltar que é na história identificada com o historicismo que ele não vê lugar para a obra de arte:

"Art is in essence ahistorical. The attempt to insert the work of art into historical life does not open new perspectives into its inner existence, as is the case with the life of nations, where the same procedure points to the role of the different generations and other essential factors. The current preoccupations of art history all amount to no more than the history of contents or forms, for which works of art seem to provide merely examples or models; a history of the works of art themselves is not considered. [...] works of art resemble philosophical systems, since the "history" of philosophy is either an uninteresting history of dogmas or perhaps of philosophers, or else the history of problems. As such, it constantly threatens to lose contact with extension in time and to pass over into a timeless, intensive process of interpretation. The specific historicity of works of art is

⁵⁵³ Walter Benjamin. 1923. "Letter to Florens Christian Rang" in *Walter Benjamin. Selected Writings*, Vol. 1, op. cit. p. 387-390.

⁵⁵⁴ Idem. p. 388.

like wise one that can be unlocked only in interpretations, not in "art history". For the process of interpretation brings to light connections between works of art that are timeless, **yet not without a historical dimension.**"⁵⁵⁵

Nesta carta, Walter Benjamin realça a ahistoricidade das obras de arte, tal como a das ideias, que compara a estrelas que redimem a noite, em contraste com o sol da revelação⁵⁵⁶. Como ficou realçado na citação acima, a metáfora não significa que não tenham dimensão histórica, mas que trabalham na história, "invisivelmente". O trabalho de aproximação das obras de arte é assim, propõe Benjamin, um trabalho de interpretação crítica, que as "mortifica" e "coloniza de conhecimento"⁵⁵⁷. E generaliza: "it can be summed up in the insight that all responsible human knowledge must take the form of interpretation and this form alone and that ideas are the instruments of rigorous interpretation"⁵⁵⁸

Sem acompanhar Benjamin em algum determinismo e algumas ideias essencialistas sobre arte que são particularmente marcantes neste início dos anos 1920, tanto nesta carta como no ensaio de 1921-2 sobre *As Afinidades Electivas* de Goethe — no ensaio fala de "conteúdo de verdade" da obra de arte, na carta a Rang fala do trabalho de interpretação poder estabelecer a "vida" das obras de arte, o que remete para a "chama viva" que ocorre no texto sobre o romance de Goethe que seria o objecto do crítico alquimista⁵⁵⁹ —, ressalve-se o que se pode pensar sobre história da arte se se considerar o objecto criativo como um objecto que oscila entre o ahistórico e o histórico. Recuso, porém, qualquer conotação transcendental passível de ser associada a este estado oscilante. Aqui, e cruzando com os seus textos mais tardios, esta ausência de história de que fala Benjamin parece poder ser pensada como momento de confluência de tempos. No sentido em que há uma relação no presente que se pode estabelecer com o objecto da história da arte que condensa o momento actual com os anteriores. Poder-se-á então perguntar a cada novo objecto

⁵⁵⁵ Idem. p. 388-9. (sublinhado meu)

⁵⁵⁶ Idem. p. 389.

⁵⁵⁷ Idem.

⁵⁵⁸ Idem.

⁵⁵⁹ Walter Benjamin. 1996 (1919-22). "Goethe's Ellective Affinities" in *Walter Benjamin. Selected Writings*. Vol. 1. Op. cit., p. 299.

historiográfico o que pode nele ser estudado.

Na história da arte um autor que tem trabalhado a herança benjaminiana e cruzado com conceitos de outros autores é o historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman. Além de uma continuada análise da história da arte ao longo da sua obra⁵⁶⁰, consagrou estudos a Fra Angelico, Georges Bataille, Étienne-Jules Marey, James Turrell e vários outros. A sua abordagem de artistas, realizadores e autores é sempre articulada com uma reflexão sobre as possibilidades de pensar o tempo histórico enquanto impuro, dialéctico, anacrónico, prenhe de cronologias simultâneas, de sobrevivências, de fantasmas. Para tal tem vindo a operar com conceitos da psicanálise freudiana, bem como de Walter Benjamin ou de Aby Warburg, referências continuadas na sua obra.

Aby Warburg protagonizou uma singular abordagem da história da arte ocidental por uma via antropológica orientada pelos conceitos de *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmulas de Pathos) que abriram possibilidades mais versáteis para a história da arte, para lá da história mais formalista ou da história subsidiária do modelo evolutivo biológico⁵⁶¹. A sua biblioteca, a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, seduzia e desesperava os investigadores, por estar organizada segundo uma "lei de boa vizinhança", em vez de arrumada por temas ou por ordem alfabética. Pensada enquanto fonte de conhecimento de uma ciência universal da cultura, como indicava o seu nome e a palavra *mnemosyne* gravada à entrada, era uma biblioteca em movimento, reorganizando-se à medida que novas possibilidades de vizinhança entre os volumes eram encontradas, e onde por isso não havia lugar para fronteiras disciplinares⁵⁶². O seu projecto inacabado *Bilderatlas Mnemosyne*, consistia

⁵⁶⁰ De que se podem destacar os títulos *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) (publicado em português em 2010 com o título *O que vemos, o que nos olha*), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2003), entre outros. A sua obra caracteriza-se por uma escrita performativa a que não é alheia a tradição filosófica francesa pós-estruturalista.

⁵⁶¹ Essa abordagem e esses conceitos, que surgem pela primeira vez no estudo de 1893 do autor alemão consagrado a *O Nascimento de Vénus* e *A Primavera* de Sandro Boticelli (recentemente publicados em português em 2012. Lisboa: KKYM. Trad. Artur Mourão), têm vindo a ser recuperados pela teoria e historiografia da arte e são reivindicados como percussores de várias práticas artísticas e algumas correntes de pensamento contemporâneas. Cf. também Georges Didi-Huberman. 2003. *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.

⁵⁶² Por ela passaram Fritz Saxl, Ernst Gombrich, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, entre outros. Cf.

também no encontro de afinidades entre imagens de tempos e lugares diversos, imagens cuja justaposição nos famosos painéis de fundo negro demonstrava a heterogeneidade do tempo histórico.

Assim, o valor de uso que Didi-Huberman dá a Warburg, conjugado com Walter Benjamin mas sem deixar de cruzar com outros autores, artistas e escritores⁵⁶³, permite-lhe criar uma constelação que alimenta uma concepção, maturada nos seus livros das últimas duas décadas⁵⁶⁴, de história da arte enquanto montagem, e de que resultou uma aplicação prática na curadoria e catálogo da exposição *Atlas: ¿como llevar el mundo a cuestras?* (Reina Sofia, Madrid, 26.11.2010/28.03.2011; ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 7.05-28.08.2011; Sammlung Falckenberg, Hamburgo, 24.09-27.11.2011). Mais ainda, essa concepção levou-o a considerar a imagem, e trata-se para ele da imagem dialéctica benjaminiana⁵⁶⁵, como "o olho da história", como centro de um ciclone ou turbilhão de tempos, que é fonte de um conhecimento histórico que depende da imaginação⁵⁶⁶ e da *solicitude*⁵⁶⁷, isto é da capacidade de sair de si — no sentido de sair, pelo menos momentaneamente, dos esquemas habituais de pensamento, das ordens do discurso que nos regem. No entanto, a reiterada

Georges Didi-Huberman. Idem.

⁵⁶³ Entre eles Bertolt Brecht, Carl Einstein, Michel Foucault, Sigfried Kracauer, Hanna Arendt, Fra Angelico, Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini.

⁵⁶⁴ E muito em particular na obra de 2009, *Quand les images prennent position — L'oeil de l'histoire 1*. Paris: Les Édition de Minuit.

⁵⁶⁵ Essa imagem vai sendo comentada e enriquecida com metáforas em outros livros, como os pirilampos de Pasolini em *Survivance des Lucioles* (2009, Paris: Éditions de Minuit): "Or, toute l'oeuvre littéraire, cinématographique et même politique de Pasolini semble bien traversée par de tels moments d'exception où les êtres humains deviennent lucioles — êtres luminescents, dansants, erratiques, insaisissables et résistants comme tels — sous notre regard émerveillé." Idem, p. 19. Mas também o *souci* de que fala na recente conferência apresentada em Lisboa "Blancs Soucis de notre histoire", (15.03.2012, conferência apresentada na Culturgest, Ymago) ou, antes disso, o *pan* da *Madonna delle Ombre* (1440-50) de Fra Angelico (2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit). E como conceito operativo de montagem, equivalem-se neste autor o *silêncio* que intercala os testemunhos (da mesma conferência); o *intervalo* de Aby Warburg, momento de potência de polarizações e de estabelecimento de afinidades; ou a informação que depende da imaginação sobre tudo o que se passa na *sombra*, na *escuridão* das quatro fotografias de Auschwitz que fazem o livro *Imagens Apesar de Tudo* (2012 [2004]. Lisboa: KKYM, trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo). A colecção "Olho da história" vai já no quarto volume: *Quand les images prennent position — L'oeil de l'histoire 1* (2009); *Remontages du temps subi — L'oeil de l'histoire 2* (2010); *Atlas ou le gai savoir inquiet — L'oeil de l'histoire 3* (2011); *Peuples exposés, peuples figurants — L'oeil de l'histoire 4* (2012) (Paris: Les Édition de Minuit). O terceiro corresponde ao ensaio que acompanha o catálogo *Atlas: ¿como llevar el mundo a cuestras?* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 26.11.2010/28.03.2011).

⁵⁶⁶ Cf. Georges Didi-Huberman. 2012 (2004). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM (trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo). "Para saber é preciso imaginar-se.". Idem. p. 15.

⁵⁶⁷ Georges Didi-Huberman. "Blancs Soucis de notre histoire", conferência apresentada na Culturgest, org. Ymago; e Georges Didi-Huberman e Victor Stoichita. mesa redonda Ymago, moderação de Joana Cunha Leal. Culturgest, Lisboa, 15.03.2012.

aplicação dos mesmo moldes para pensar os objectos que trata, como a ideia de Atlas de pensamento, ou Atlas de imagens, como o conceito de imagem-relâmpago, ou intempestividade, bem como a sua adopção por artistas, críticos e outros historiadores, leva a uma saturação e a uma canonização do método que a negava. Isto é, pode levar a um discurso que reafirma os mecanismos institucionais de produção de valor segundo uma bitola de novas categorias estéticas: a do atlas, a do intempestivo. Bem como à procura exclusiva de objectos por parte do historiador — ou à sua produção, por parte do artista — com o fim de coincidir com essas categorias. Aí o risco é gerar um paradigma no sentido mais habitual em ciências humanas: que implica a normalização e uniformização do modo de criar ou de interpretar o mundo, numa relação de domínio contrária à diversificação e diferenciação para que apontavam inicialmente os estudos de Warburg ou Benjamin, que abriam as portas ao indomável.

A história da arte lida com objectos que, mesmo quando elaborados dentro de convenções rígidas e constrangimentos vários, têm uma possibilidade de desvio ao constrangimento, de quebra da ordem. E por isso a escrita da história da arte pode focar a sua atenção na singularidade do seu objecto — como diz Benjamin na carta citada, para que lide com os objectos em si —, sem que isto signifique, bem entendido, deixar de identificar as ligações contextuais e históricas que permitem falar em paradigmas. Ou seja, sem que isso signifique abdicar da história (não-historicista) como indispensável auxiliar da história da arte. E prevendo, desde que o banal e o anónimo passaram a ser considerados tema artístico (que é o que Rancière vê acontecer no regime estético das artes)⁵⁶⁸, um campo muito vasto do que pode ser o seu objecto.

Mas falar aqui em paradigma é de novo chamar o sentido em que Agamben fala desse conceito⁵⁶⁹: *para-deigma* o que se mostra ao lado, o que pode ser exemplar, aquilo que pode ser "caso de estudo". E que talvez se possa ver em articulação com a noção de senso comum de Jacques Rancière⁵⁷⁰, ou seja, não o que é dado, mas o que é construído, aquilo que pode ser posto em comum

⁵⁶⁸ Jacques Rancière. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (tradução de Vanessa Brito). Porto: Dafne Editora. p. 37.

⁵⁶⁹ Giorgio Agamben. 1993 [1990]. "Exemplo" in *A Comunidade que Vem* (trad. António Guerreiro). Lisboa: Editorial Presença. p. 16.

⁵⁷⁰ Jacques Rancière. Op. Cit. p. 13.

numa construção narrativa, em estruturas de inteligibilidade em que se podem gerar livremente afinidades entre elementos díspares. É essa fuga à ordem, ao pre-destino, que permite ao homem deixar-se desencaminhar pelo poder das palavras e das imagens (parafrazeando Rancière⁵⁷¹).

Foi o que se procurou fazer com a análise de pinturas de Eduardo Batarda: elas permitem pôr em comum uma concepção de pintura e uma concepção de história da arte. Como toda a história, a história da arte também é uma construção, uma ficção exigida pelo pensamento para criar estruturas de inteligibilidade⁵⁷² e que se faz no campo da linguagem, é ela que cria relações entre as coisas.

"But that fiction is not a *lie*"⁵⁷³, diz Terry Eagleton ainda em 1981. Se a narrativa histórica é sempre construção, hoje seria talvez desejável observar nas narrativas passadas a forma como a tradição histórica ocidental as foi construindo para criar uma imagem de si mesma. E também analisar o que é que isso implicou deixar de fora para que essa imagem fosse coerente e servisse a ficção desejada⁵⁷⁴. Isso não significa que os elementos das narrativas sejam falsos, ou que a narrativa em si seja falsa, significa que foi ordenada segundo preconceitos e ordens (o a priori histórico de Foucault) do contexto histórico em que foi escrita, nela prevalecendo linhas de continuidade e tendências, que podem ser identificadas.

A distância crítica na história da arte permite estar atento aos mecanismos dessa construção em narrativas passadas, notar que elementos foram reprimidos, adoçados, que descontinuidades e rupturas foram disfarçadas para que valesse uma determinada imagem histórica. E permite, nas construções de estruturas de inteligibilidade feitas no presente, uma atenção a essas mesmas omissões, cuja previsão de colmatar pode sempre estar no horizonte desde que não se contemple a fixação das narrativas — e recorde-se que é o que faz, no campo da pintura, Eduardo Batarda: impede fixar alguma das inúmeras narrativas que as associações entre referências enunciam como

⁵⁷¹ Repita-se a citação que permite a paráfrase: "O real deve ser ficcionado para ser pensado. [...] O homem é um animal político porque é um animal literário, que foge ao seu destino "natural" por se deixar desencaminhar pelo poder das palavras." Idem. p. 45-6.

⁵⁷² Idem.

⁵⁷³ Terry Eagleton. 2009 (1981). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London, New York: Verso. p. 72.

⁵⁷⁴ Cf. Idem.

verdades históricas definitivas.

Não se trata, finalmente, de fazer tábua rasa dos importantes instrumentos de conhecimento que a história da arte desenvolveu até hoje, trata-se de não fazer deles um formulário rígido de historiografia. O carácter destrutivo de Benjamin pode ser lido, no *Livro das Passagens*, não como aniquilador de tudo, mas destruidor da "ilusão que procede de qualquer "ordem dada", quer da arte quer da vida: a ilusão de totalidade ou de completude orgânica que transfigura a ordem e a faz parecer perene"⁵⁷⁵.

A história da arte é um campo de saber maleável, e os fragmentos que a historiografia colecciona e torna afins numa montagem para produzir uma estrutura de inteligibilidade são variáveis consoante o objecto. Do mesmo modo essa estrutura de inteligibilidade não é necessariamente válida se o objecto for outro. Silvina Rodrigues Lopes escreveu sobre a (im)pertinência da arte:

"Pode pensar-se [...] uma arte (im)pertinente que se conecta ou não com teorias, mas que nunca o faz numa escala hierárquica, antes tomando-as como matérias que entram no fazer artístico enquanto criação de uma composição viva, isto é, dotada de um potencial criador. O valor desta arte está na *performance*, que não é uma questão de eficácia, e por isso não pode ser medida como um acto performativo em sentido tradicional, mas como fruição que desencadeia a avaliação-testemunho, aquilo que justamente distingue o que importa do que é lavagem ao cérebro e propaganda. Não testemunhamos aquilo que nos é pedido que testemunhemos, mas aquilo que nos faz pensar, onde quer que se encontre, e que não subordinamos a uma intenção, uma história, um desejo."⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ Walter Benjamin. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press (trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, ed. Rolf Tiedmann). Secção J57,3, p. 331. (tradução livre minha do inglês).

⁵⁷⁶ Silvina Rodrigues Lopes. 2012. "Plural, híbrido, heterogéneo" in *Intervalo 5 — O Híbrido* (ed. Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Vendaval.

Pode pensar-se, em paralelo, numa história da arte (im)pertinente, isto é, uma que ganha a sua pertinência por se autorizar, em resposta ao objecto que trata, alguma insubordinação, por autorizar na sua escrita quer os instrumentos do seu campo de saber (da sua própria história), quer o testemunho de uma fruição, uma vez que é aí, seguindo a autora, que se suspendem estratégias pré-definidas de interpretação.

BIBLIOGRAFIA

AAVV. 2010. *Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*. Edición del Walter Benjamin Archive de Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz, Erdmut Wizisla . Madrid: Consorcio de Bellas Artes (trad. Joaquín Chamorro Mielke)

AAVV. 2010. *Suroeste — Relações Literárias e Artísticas entre Portugal e Espanha (1890-1936)*. Lisboa: Assírio & Alvim

AAVV. 2011. *Outra Vez Não. Eduardo Batarda* (curadores João Fernandes e João Pinharanda). Assírio & Alvim / Museu de Serralves / Fundação EDP.

Agamben, Giorgio. (1993) 2007. *Bartleby. Escrita da Potência*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. Manuel Rodrigues e Pedro A.H. Paixão)

Agamben, Giorgio. 1993 (1990). *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença (trad. António Guerreiro)

Agamben, Giorgio. 2003 (1998). *Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Édition Payot & Rivages (trad. Pierre Alferi)

Agamben, Giorgio. 2006 (2005). *Profanações*. Lisboa: Cotovia (trad. Luísa Feijó)

Agamben, Giorgio. 2007 (1978). *Infancy and History. The Destruction of Experience*. London, New York: Verso (trad. Liz Heron)

Agamben, Giorgio. 2007. *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer. Vol II/2*. Vicenza: Neri Pozza.

Agamben, Giorgio. 2007. *L'amitié*. Paris: Éditions Payot & Rivages (trad. Martin Rueff).

Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivage Poche (trad. Martin Rueff).

Agamben, Giorgio. 2008. *A Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água Editores (trad. Miguel Serras-Pereira)

Alberro, Alexander & Stimson, Blake (ed.). 1999. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Alberti, Leon Battista. 1435. *On Painting*.

<http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/>

Almeida, Bernardo Pinto de. 1993. *Pintura Portuguesa do Século XX*. Porto: Lello & Irmãos Editores

Almeida, Bernardo Pinto de. 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX: O modernismo II* (ed. Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, vol. 19.

Alpers, Svetlana. 2005. *The Vexations of Art. Velásquez and Others*. New Haven and London: Yale University Press.

Alves, Vera Marques. 2013. *Arte Popular e Nação no Estado Novo. A Política Folclorista do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa. ICS.

Arasse, Daniel. 2000. *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris: Éditions Denöel

Barnes, Rachel. 1998. *The Pre-Raphaelites and Their World*. London: Tate Gallery.

Barreiros, Maria Helena, & Porfírio, José Luís. 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX: Da Expressão Romântica à Estética Naturalista II* (ed. Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, vol. 15.

Barthes, Roland. 1997. *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70 (trad. Maria Margarida Barahona).

Batarda, Eduardo. 1971-3. *O Peregrino Blindado (The Blind Penguin). As aventuras do Dr. Bronstein – Proezas do Unfriendly Kid — e outras. Tradução e Adaptação de Batarda Fernandes!*. Lisboa: Galeria 111

Batarda, Eduardo. 2009. Prefácio a *Eduardo Batarda no CAMB (Centro de Arte Manuel de Brito, Palácio Anjos, Algés, 2009)*. Republicado em 2010. *Eduardo Batarda*. Lisboa: Galeria 111.

Batarda, Eduardo. Crítica de arte no semanário *Sempre Fixe*. 9 de Novembro de 1974 a 23 de Agosto de 1975

Batarda, Eduardo. 1971-1984. Relatórios à Fundação Calouste Gulbenkian.

Baudelaire, Charles. 1869. *Le Spleen de Paris* in 1975. *Oeuvres Complètes* [ed. Claude Pichois]. Vol. I. Paris: Gallimard

Baudelaire, Charles. 1971 (1860). *Os Paraísos Artificiais*. Lisboa: Estampa (Livro B)(trad. José Saramago)

Baudelaire, Charles. 2006 (1863). *A Invenção da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água (trad. Pedro Tamen)

Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água (trad. Maria João da Costa Pereira).

Benjamin, Walter. 1996-2004. *Walter Benjamin. Selected Writings* (ed. Marcus Bullock, Michael J. Jennings, Howard Eiland, & Gary Smith), 5 vol. Cambridge, Massachusetts/London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press (trad. Howard Eiland e Kevin McLaughlin, ed. Rolf Tiedmann).

Benjamin, Walter. 2004. *A Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

Benjamin, Walter. 2004. *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

Benjamin, Walter. 2006. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

Benjamin, Walter. 2008. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim (trad. João Barrento)

Bergson, Henri. 2009 (1939). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Puf

Bois, Yve-Alain. 1990. "Painting: the Task of Mourning". In *Painting as Model*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press

Bois, Yve-Alain. 2000 (1981). "Foreword" prefácio a Pierre Francastel. *Art and Technology in the XIXth and XXth Centuries*. New York: Zone Books. p. 9.

Bouwsmas, O. K. 2005. *Conversas com Wittgenstein, Relógio d'Água*, (trad. de Miguel Serras Pereira)

Breton, André. 1971. *O Amor Louco*. Lisboa: Estampa (trad. Luiza Neto Jorge).

Bronzino: Painter and Poet at the Court of the Medici (ed. Carlo Falciani e Antonio Natali). Palazzo Strozzi. 2010. Florença: Mandragora

Buchloh, Benjamin H.D.; Guilbaut, Serge & Solkin, David (ed.). 1983. *Modernism and Modernity. The Vancouver Conference Papers*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Buck-Morss, Susan. 1992. "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered". In *October* n° 62 & 1997. *October. The Second Decade, 1986-1996*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press.

- Buck-Morss, Susan. 1999. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Clark, T.J.. 1974. "The Conditions of Artistic Creation". *Times Literary Supplement*. 24.05.1974.
- Clark, T.J.. 1999 (1973). *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. London: Thames and Hudson
- Clark, T.J.. 1984. *The Painting of Modern Life*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press
- Clark, T.J.. 1999. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven and London: Yale University Press
- Costello, Diarmuid. 2005. "Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today". In Andrew Benjamin (ed.). *Walter Benjamin and Art*. NYC/London: Continuum.
- Crimp, Douglas. 1993. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Catarina Crua. 2011. *Revistas Córnió: Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes. Lisboa, FCSH-UNL. Documento policopiado.
- Crumb, Robert. 1995 [1967]. *The Book of Mr. Natural. Profane Tales of That Old Mystic Madcap*. Seattle: Fantagraphics Books
- Damáσιο, António. 2010. *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Debord, Guy. 1972. *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições Afrodite (trad. Francisco Alves e Afonso Monteiro, rev. pelo autor).
- Derrida, Jacques. 1978. *La Vérité en Peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques. 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press (trad. Geoff Bennington e Ian McLeod).
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image. Questions posées a la fin de l'histoire de l'art*. Paris: Éditions du Minuit
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Édition de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2003. *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Édition de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2008. *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions du Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2009. *Quand les images prennent position — L'Oeil de l'histoire 1*. Paris: Les Édition de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des Lucioles*. Paris: Éditions de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2010. *Remontages du temps subi — L'Oeil de l'histoire 2*. Paris: Les Édition de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2010. *Atlas: ¿como llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (catálogo da exposição patente de 26.11.2010 a 28.03.2011)

Didi-Huberman, Georges. 2011 (1992). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora (trad. Golgona Anghel e João Pedro Cachopo)

Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ou le gai savoir inquiet — L'Oeil de l'histoire 3*. Paris: Les Édition de Minuit

Didi-Huberman, Georges. 2012 (2004). *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM (trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo)

Didi-Huberman, Georges. 2012. "Blancs Soucis de notre histoire", conferência apresentada na Culturgest, org. Ymago (15.03.2012)

Didi-Huberman, Georges. 2012. *Peuples exposés, peuples figurants — L'Oeil de l'histoire 4*. Paris: Les Édition de Minuit

Dionísio, Eduarda; Faria, Almeida e Matos, Luís Salgado de. 1968. *Inquérito à Situação da Arte*. Lisboa: Publicações Europa-América

Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul. 1983. *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: The University of Chicago Press.

Duchamp, Marcel. 1994 [1975]. *Duchamp du Signe — Écrits* (ed. Michel Sanouillet). Paris: Flammarion

Eagleton, Terry. 2009 (1981). *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London, New York: Verso.

Eduardo Batarda. 1990. Porto: Galeria Zen

- Eduardo Batarda. *Bicos*. 2010. Lisboa: Galeria 111
- Eduardo Batarda. *Cataventos-Paisagens-Suburra*. 2001. Porto: Galeria 111
- Eduardo Batarda. *Cataventos-Tatuagens-Suburra*. 2002. Lisboa: Galeria 111
- Eduardo Batarda. *Pintura*. 1992. Lisboa: Galeria 111
- Eduardo Batarda. *Pinturas 1965-1998* (curadoria Alexandre Melo). 1998. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- Eisner, Will. 1985. *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press
- Elkins, James. 1997. *Our Beautiful, Dry and Distant Texts. Art History as Writing*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press
- Elkins, James. 2003. *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. London: Routledge
- Foster, Hal (ed.). 1983. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain & Buchloh, Benjamin H. D. (ed.). 2004. *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson.
- Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press.
- Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.
- Foucault, Michel. 1998 (1966). *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70 (trad. António Ramos Rosa, de 1968)
- Foucault, Michel. 2000 (1969). *O que é um Autor?* Lisboa: Vega (trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro).
- Foucault, Michel. 2001 [1967] "Sur les façons d'écrire l'histoire (entretien avec R. Bellour)". In *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard
- Foucault, Michel. 2001. *Dits et Écrits I, 1954-1975*. Paris: Gallimard.
- França, José-Augusto 1992. *Os Anos Vinte em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.

- França, José-Augusto. 1966 (1965) *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora
- França, José-Augusto. 1972 (1954). *Amadeo de Souza-Cardoso. O Português à Força*. Lisboa: Bertrand Editora
- França, José-Augusto. 1972 (1963). *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*. Lisboa: Livros Horizonte
- França, José-Augusto. 1974 (1969). *O Romantismo em Portugal* (tese de doutoramento de Estado em Letras e Ciências Humanas pela Sorbonne, 1969). Lisboa: Livros Horizonte.
- França, José-Augusto. 1990 (1967). *A Arte em Portugal no Século XIX*. Lisboa: Bertrand Editora
- França, José-Augusto. 1991 (1974). *A Arte em Portugal no Século XX*. Lisboa: Bertrand Editora.
- França, José-Augusto. 1997. *(In)definições de Cultura*. Lisboa: Editorial Presença.
- França, José-Augusto. 2008. *Lisboa. História Física e Moral*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Francastel, Pierre. s/d (1956) *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros do Brasil. (tradução portuguesa de Humberto de Ávila e Adriano de Gusmão com prefácio de J.-A. França datado de 1963)
- Francastel, Pierre. 1966 (1965) "Prefácio" in França, José-Augusto. *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Bertrand Editora
- Freitas, Manuel de. 2005 (2002). "Acima de nada. Uma leitura caótica de "Perte d'auréole"" in *Intervalo 1 — O Valor*. Lisboa: Vendaval/ Diatribe.
- Freud, Sigmund. 2001 [1927]. "Fetishism" in *The Future of an Illusion. Civilization and its Discontents and Other Works. Vol. XXI of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (ed. The Institute of Psycho-Analysis, 1961). . London: Vintage Classics
- Freud, Sigmund. 2009 (1899; 8ª ed. 1930). *A Interpretação dos Sonhos*. Lisboa: Relógio d'Água Editores (trad. Manuel Resende)
- Gil, José. 2004. *Portugal, medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água
- Gomes, Paulo Varela. 1988. *A Cultura Arquitectónica e Artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Caminho.

Gomes, Paulo Varela. 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX: Expressões do Neo-Clássico* (ed. Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores. Vol. 14

Gonçalves, António Manuel. 1960. *Historiografia de Arte em Portugal*. Coimbra: *Separata do Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXV

Gonçalves, Rui Mário. 1988. *História da Arte em Portugal*, vol. 13: *Pioneiros da Modernidade*, Lisboa: ed. Alfa

Gonçalves, Rui Mário. 1998. *O que há de Português na Arte Moderna Portuguesa*. Lisboa: Palácio Foz (catálogo, Junho a Setembro de 1998)

Greenberg, Clement. 1961. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press.

Greenberg, Clement. 1986. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgements, 1939-1944*. Vol. 1 (ed. John O'Brien). Chicago and London: University of Chicago Press.

Greenberg, Clement. 1995. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vegeance, 1957-1969*. Vol. 4 (ed. John O'Brien). Chicago and London: University of Chicago Press.

Guibaut, Serge. 1992. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago and London: Chicago University Press.

Harrison, Charles & Wood, Paul (ed.). *Art In Theory 1900-1990*. Oxford, UK and Massassuchets, USA: Blackwell Publishers.

Hegel, Georg Wilhem Friedrich. 2009 [1818-29]. "Philosophy of Fine Art". In Donald Preziosi (ed.). *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Oxford University Press.

Hergé. *As Aventuras de Tintim*. 2003 [1946, 1974]. Lisboa: Verbo (Jornal Público)

Herriman, George. 1991. *Krazy Kat* vol. 1 (1935-1936), vol 2 (1936-1937). Lisboa: Livros Horizonte

Himmelheber, Georg. 1989. *Bierdermeier. 1815-1835. Architecture, Painting, Sculpture, Decorative Arts, Fashion* (catálogo) . Munique: Prestel (trad. John William Gabriel)

Husserl, Edmund. 1989. *A Ideia da Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70 (trad. Artur Mourão).

- Huysmans, J.-K. 1997 [1884]. *À rebours*. Paris: Pocket Classiques
- Jameson, Frederic. 1998. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.
- Jarque, Vicente. 1996. "G.W.F. Hegel" in Valeriano Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor.
- Krauss, Rosalind & Livinstone, Joane. 1985. *L'Amour Fou — Photography and Surrealism. The Corcoran Gallery of Art*. Washington D.C. London, New York: Abbeville Press, Publishers.
- Krauss, Rosalind. 1985. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachussets: MIT Press.
- Krauss, Rosalind. 1999. "Reinventing the Medium". In "*Angelus Novus*": *Perspectives on Walter Benjamin, Critical Inquiry*, Vol. 25, n° 2, Winter 1999.
- Krauss, Rosalind. 1999. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.
- Krauss, Rosalind. 2010. "The Angel of History" in *October* 134, Fall 2010.
- Leal, Joana Cunha. 2004. "Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina" in *Monumentos: revista semestral de edifícios e monumentos*, n° 21, Setembro 2004. Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.
- Leal, Joana Cunha. 2005. *Arquitectura Privada, Política e Factos Urbanos em Lisboa: da cidade pombalina à cidade liberal*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. 2 volumes, documento policopiado
- Leal, Joana Cunha. 2010. "Uma entrada para *Entrada*. Amadeo, a historiografia e os territórios da pintura" in *Intervalo 4 — A Alegria*. Lisboa: Vendaval

Leal, Joana Cunha; Ramos, Afonso & Santos, Mariana Pinto dos. 2010. "Entrevista a James Elkins", *Revista do Instituto de História de Arte*, n. 8. issn 1646-1762; Latindex

Leal, Joana Cunha. 2014. "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o 'decorativismo' na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso" in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*. .Vol. 190-766, marzo-abril 2014. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. a113 | ISSN-L: 0210-1963 doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2005>

Leal, Joana Cunha; Santos, Mariana Pinto dos. 2014. "As 'Sete Cabeças' do Modernismo" in *Arte | Crítica | Política* (org. Nuno Crespo), Lisboa: tinta-da-china (no prelo) — Actas do Colóquio Internacional Arte | Crítica | Política, 19-20 Junho 2014, Goethe Institut/FCSH-UNL, org. Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Leitão, Abílio & Melo, Alexandre (autores). 2011. Documentário *Eduardo Batarda: como deve ser*. (realização e produção de Abílio Leitão). RTP

Les Demoiselles D'Avignon. 1987. Paris: Edition de la Réunion des Musées Nationaux

Lippard, Lucy. 1997 (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles, California: University of California Press

Lobo, Paula. Entrevista a Eduardo Batarda: "As complexas coisas simples", secção Artes, *Diário de Notícias*, 9 de março de 2002

Longhi, Roberto. 1998 (1967). *Caravaggio*. Roma: Giunti Editore (Edição inglesa)

Lopes, Silvina Rodrigues. 2007. "Resistir às Máquinas Identitárias". *Intervalo 3 — A Fuga*. (ed. Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Vendaval/Diatrìbe

Lopes, Silvina Rodrigues. 2012. "Plural, híbrido, heterogéneo" in *Intervalo 5 — O Híbrido* (ed. Silvina Rodrigues Lopes, Luís Henriques, Mariana Pinto dos Santos). Lisboa: Vendaval.

Lourenço, Eduardo. 1996. *O Espelho Imaginário. Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

MacLoud, Scott. 1993. *Understanding Comics*. Massachusetts: Kitchen Sink Press

Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura).

- Molder, Maria Filomena. 2011. *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Naumann, Francis M. 1999. *Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Harry N. Abrams.
- Neves, José (coord.) 2010. *Como se Faz um Povo*. Lisboa: tinta-da-china.
- Neves, José e Dias, Bruno Peixe (coord.). 2010. *A Política dos Muitos. Povo, Classes e Multidão*. Lisboa: tinta-da-china
- Neves, José. 2012. "Políticas da História", jornal *Público*, 12 Setembro 2012
- Nietzsche, Friedrich. 2010 (1874). *On the Use and Abuse of History for Life* (trad. Ian Johnston). (<http://records.viu.ca/~johnstoi/nietzsche/history.htm>).
- Osborne, Peter. 1995. *The Politics of Time*. London, New York: Verso.
- Owens, Craig. 1994. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Panofsky, Erwin. 1995 [1939]. *Estudos Sobre Iconologia*. Lisboa: Estampa (tradução Olinda Braga de Sousa)
- Parker, Deborah. 1997. "Towards a Reading of Bronzino's Burlesque Poetry" in *Renaissance Quaterly*. December 1997
- Pereira, Paulo (ed.). 1995. *História da Arte Portuguesa*, vol. III. Lisboa: Círculo de Leitores
- Pérez, Miguel von Hafe. 2003. "Da verdade outra na pintura de Eduardo Batarda". In *Eduardo Batarda*. Lisboa: Galeria 111
- Pérez, Miguel von Hafe. 2004. "Trompe l'esprit" in *Eduardo Batarda. miniaturas e pequenos formatos*. Lisboa: Galeria 111
- Pinharanda, João. 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX: O modernismo I* (ed. Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, vol. 18
- Pinheiro, Paula Moura. "Com a verdade me enganas — entrevista a Eduardo Batarda". *Semanário O Independente*. 20 de Março de 1998
- Pires, Daniel (org.). 1993. *Pacheco, Almada e "Contemporânea"*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura – Bertrand Editora.

Pomar, Alexandre. “Custa-me deitar fora o pouco que sei” — entrevista a Eduardo Batarde” in semanário *Expresso*, 14 Março de 1998

Professores (curadoria Isabel Carlos). 2010. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

Qui a peur de Robert Crumb? (comissário Jean-Pierre Mercier). 2000. Angoulême: Musée de la Bande Dessinée

Rancière, Jacques. 2010 (2000). *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editores. (trad. Vanessa Brito)

Rancière, Jacques. 2012. “Recortes do comum: hibridação e (im)propriedade” — entrevista por Vanessa Brito. *Intervalo 5 — O Híbrido*. Lisboa: Vendaval

Rendueles, Cesar e Useros, Ana (comisarios.). 2010. *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Rodrigues, Dalila. 2009. *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX: A Pintura num Século de Excepção 1450-1550*. (ed. Dalila Rodrigues). Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, Vol. 6.

Rosmaninho, Nuno. 1993. *A Historiografia Artística Portuguesa. De Raczyński ao Dealbar do Estado Novo. 1846-1935*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea de Portugal. Faculdade de Letras de Coimbra. Documento policopiado.

Rosmaninho, Nuno. 1994. “Nacionalidade e nacionalismo na historiografia artística portuguesa (1846-1935)” in revista *Vértice*, II série, nº 61, Julho-Agosto 1994.

Rosmaninho, Nuno. 1997. “Estratégia e Metodologia na Historiografia Artística Portuguesa (1846-1935)”. Separata da revista da Universidade de Aveiro-Letras, nº 14.

Salgueiro, Ana Rita. 2012. “A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)”. *José-Augusto França e a perspectiva Sociológica*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea. Lisboa, FCSH-UNL. Documento policopiado.

Santos, Mariana Pinto dos. 2005. “It's Pretty But Is It Art?”. In *Intervalo 1 — O Valor*. Lisboa: Diatribe/Vendaval

Santos, Mariana Pinto dos. 2007. *Vanguarda & Outras Loas. Percorso Teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Santos, Mariana Pinto dos. 2011. “Estou atrasado! Estou atrasado! — Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pela historiografia”, *Representações da Portugalidade* (Org. André Barata, António Santos Pereira, José Ricardo Carvalheiro), Lisboa: Caminho

Santos, Mariana Pinto dos. 2011. “Eduardo Batarde — Requiem pela pintura” in *Arte & Melancolia* (org. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo). Lisboa:

IHA-EAC/CECL, FCSH

Santos, Mariana Pinto dos. 2011 (organização, coordenação e textos) *Outra Vez Não. Eduardo Batarda*. Porto: Museu de Serralves / Fundação EDP / Lisboa: Assírio & Alvim (catálogo da exposição *Outra Vez Não. Eduardo Batarda*, Museu de Serralves, Porto, 25.11.2011 a 25.03.2012; curadores: João Fernandes e João Pinharanda)

Santos, Mariana Pinto dos. 2012. "Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o paradigma da cópia", *Revista de História da Arte* n. 10 — *Práticas da Teoria*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, pp 189-209.

Santos, Mariana Pinto dos. 2012. "Dê-me dois minutos do seu tempo,", *Cão Celeste* n° 1, Lisboa: Averno

Santos, Mariana Pinto dos. 2014. "Encontrar a "cadença"", catálogo da Exposição *Ernesto de Sousa e a Arte Popular: Em torno da Exposição "Barristas e Imaginários"* (curadoria Nuno Faria), Centro Internacional das Artes José de Guimarães, A Oficina/Documenta, Guimarães e Lisboa

Santos, Mariana Pinto dos. 2015. "O legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal: contributos para a caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência" in *Revista Práticas da História. Revista sobre teoria, historiografia e usos do passado* n° 1, Instituto de História Contemporânea da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (no prelo)

Saussure, Ferdinand de. 1999. *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote (trad. José Victor Adragão).

Seixas, Maria João. "Entrevista a Eduardo Batarda". *Jornal Público* — revista *Pública*. 8 de Outubro de 2006

Sena, António. 1998. *História da Imagem Fotográfica em Portugal — 1839-1997*. Porto: Porto Editora

Sontag, Susan. 2000. "Introduction". In Walter Benjamin. *One-Way Street*. London, New York: Verso.

Stein, Gertrude. 1922. *Geography and Plays*. Boston: The Four Seas Press

Traverso, Enzo. 2012 (2005). *O Passado, Modos de Usar*. Lisboa: edições Unipop. (trad. Tiago Avó)

Vian, Boris. 1996 [1946]. *A Espuma dos Dias*. Lisboa: Frenesi (trad. Aníbal Fernandes)

Virno, Paolo e Riccardi, Alessia. 2005. "Childhood and Critical Thought" in *Grey Room*, n. 21 (Fall 2005). Mit Press.

Warburg, Aby. 2012 (1893). *O Nascimento de Vénus e A Primavera de Sandro Boticelli*. Lisboa: KKYM (trad. Artur Mourão)

ANEXO de IMAGENS
de Eduardo Batarda



1. *The Red Sheik* (1972)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

59 x 39 cm

Col. Manuel de Brito (Galeria 111)

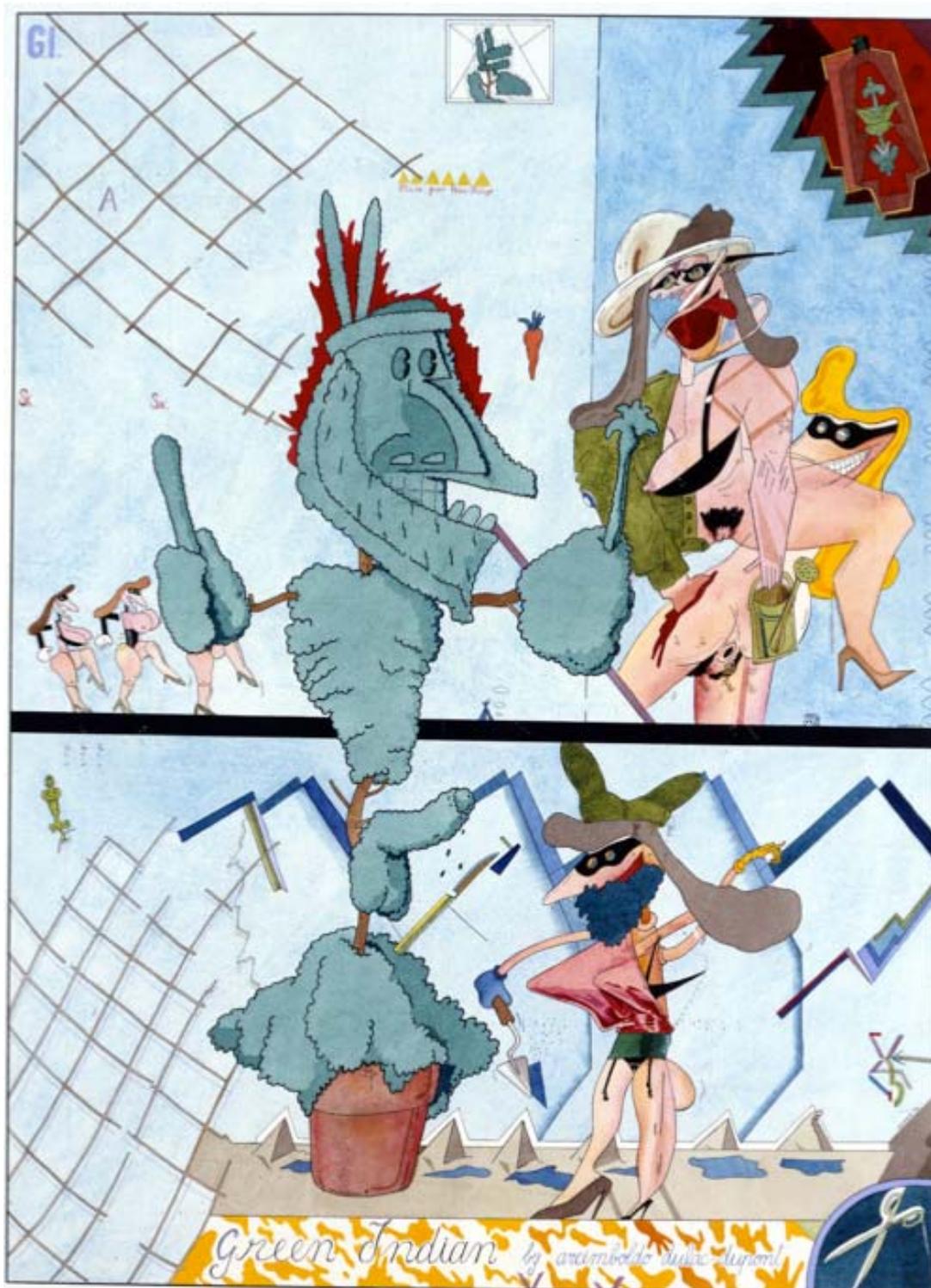


2. *Salade aux Artistes Peintres* (1972)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

59 x 39 cm

Col. Manuel de Brito (Galeria 111)



3. *Green Indian* (1972)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

77,5 x 58 cm

Colecção FLAD em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



4. *Sem Título (Great moments in self-expression, vol. 14)* (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

77,6 x 59 cm

Colecção FLAD em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

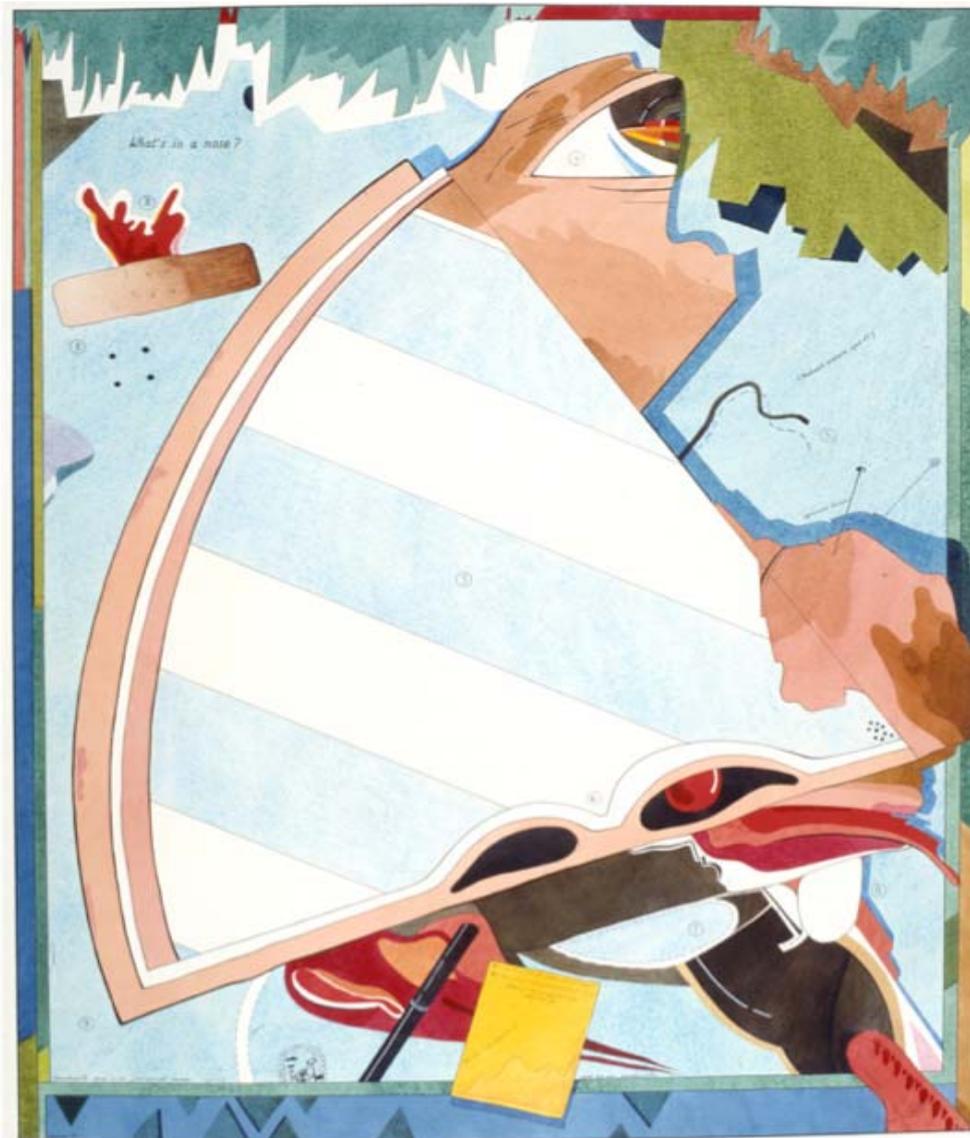


5. *El Director (Redites-Moi des Choses Tendres)* (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

53 x 79,5 cm

Col. Virgínia e João Esteves de Oliveira, Lisboa



6. *What's in a Nose* (1973)

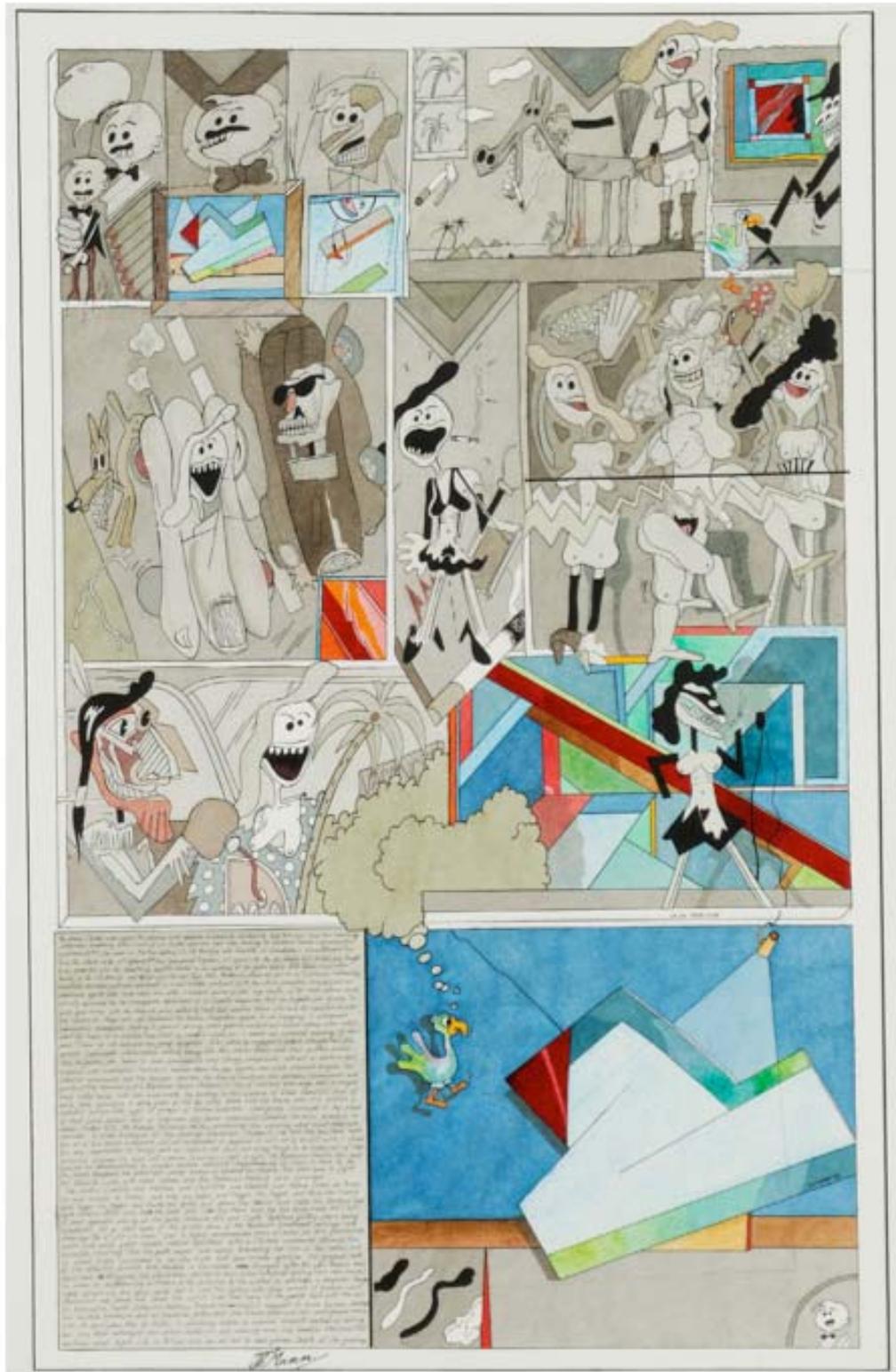
tinta-da-china e aguarela sobre papel

77,3 x 58,8 cm

em depósito na Fundação de Serralves –
Museu de Arte Contemporânea, Porto



7. Última página de *O Peregrino Blindado (The Blind Penguin)*. *As aventuras do Dr. Bronstein – Proezas do Unfrindly Kid – e outras. Tradução e Adaptação de Batarda Fernandes!*. 1973 (1969-71). Lisboa: Galeria 111

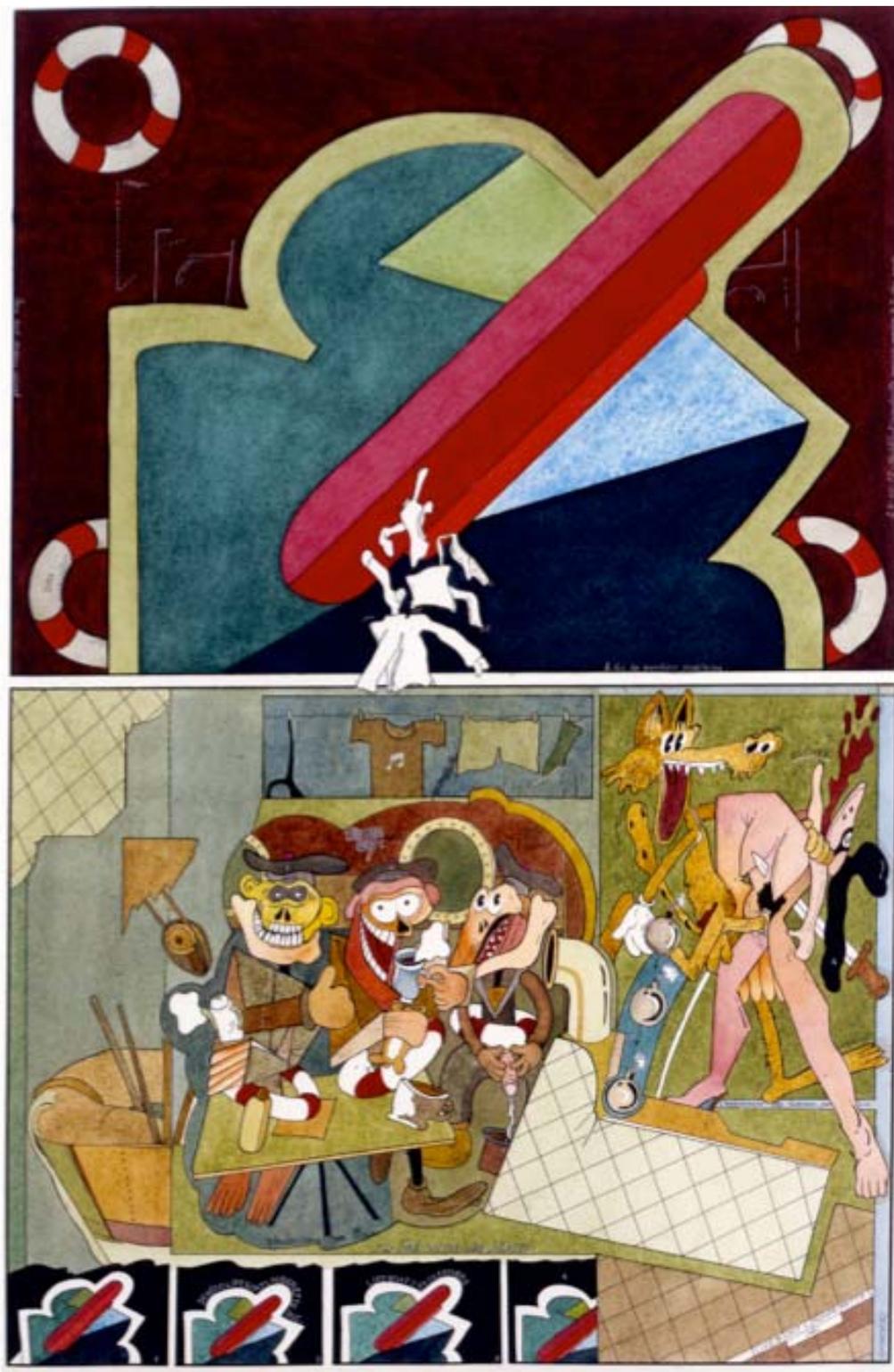


8. *The Hidden Chicken* (1972)

tinta-da-china e aguarela

59 x 39,5 cm

Colecção Manuel de Brito (Galeria 111)



9. *The Raid (Life-Boat Launderette)* (1972)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

59 x 39 cm

Col. FLAD em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto

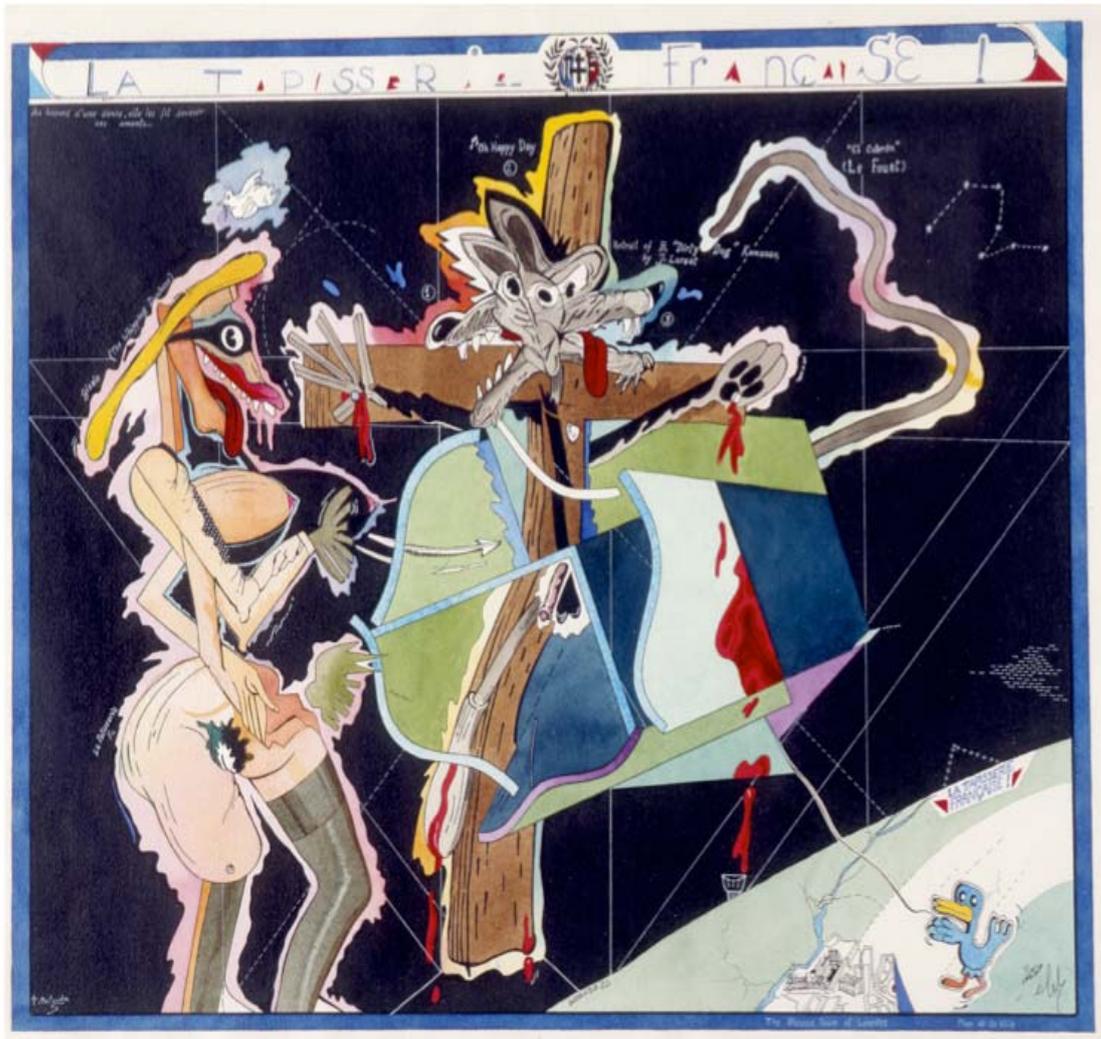


10. *Sem Título (Carmencita a conço elle-même la machine infernale)* (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

77 x 58 cm

Colecção particular, Lisboa



11. *La Tapisserie Française* (1972)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

39,5 x 49,7 cm

Colecção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea



12. *Established 1963* (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

77 x 58 cm

Colecção Mário Esteves de Oliveira, Lisboa

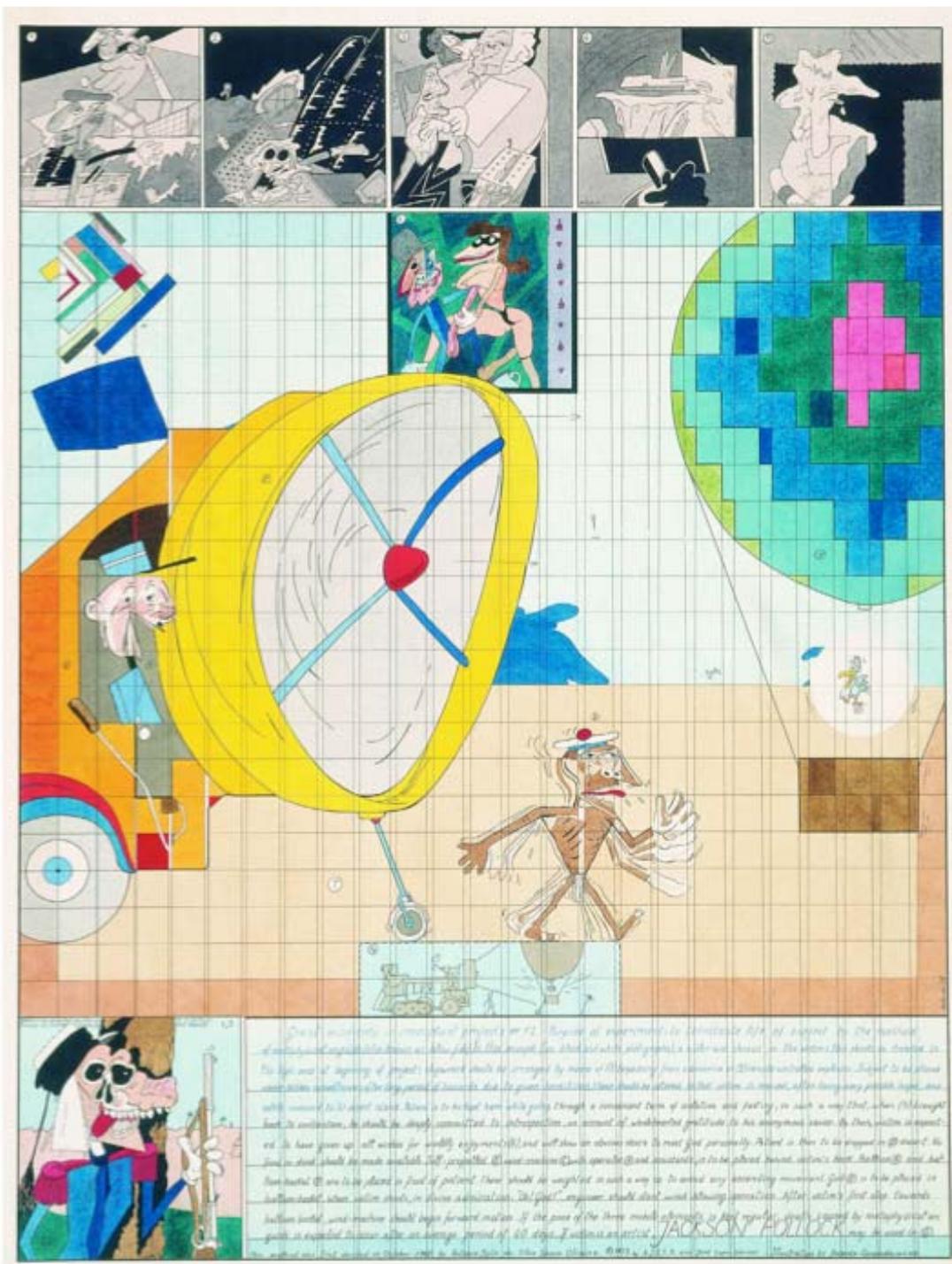


13. *New Ideas in Art Education* (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

78,8 x 58,4 cm

Colecção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



14. Great Moments in Conceptual Projects 12 (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

78 x 59 cm

Colecção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



15. *Flash Franco-Portugais* (1973)
tinta-da-china e aguarela sobre papel
79 x 59 cm
Colecção Barbas Lopes, Lisboa



16. *Eat that Chicken* (1973)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

78 x 59 cm

Colecção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto



17. *Petit Coprophyle* (1974)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

78 x 58,5 cm

Colecção particular



18. *Cores Fixas* (1974)

tinta-da-china e aguarela sobre papel

78 x 59 cm

Colecção Manuel de Brito (Galeria 111)



19. *Cara de um Gajo nº 37* (2010)

tinta acrílica sobre tela

120 x 90 cm

Colecção do artista



20. *Sem título* (1980)

tinta acrílica sobre tela

121 x 81 cm

Colecção da Caixa Geral de Depósitos, Lis



21. *Cão / Longinus* (1983)

tinta acrílica sobre tela

90 x 66 cm

Colecção Manuel de Brito (Galeria 111)