



REBUÇADOS
VENEZIANOS

MARIA
FILOMENA
MOLDER

RELÓGIO D'ÁGUA

Relógio D'Água Editores
Rua Sylvio Rebelo, n.º 15
1000-282 Lisboa
tel.: 218 474 450
fax: 218 470 775
relogiodagua@relogiodagua.pt
www.relogiodagua.pt

Título: Rebuçados Venezianos
Autora: Maria Filomena Molder
Revisão de texto: Alda Rodrigues
Capa: Carlos César Vasconcelos (www.cvasconcelos.com)
sobre *Sem Título*, óleo sobre tela, 1991, de Luísa Correia Pereira

© Relógio D'Água Editores, Setembro de 2016

Encomende os seus livros em:
www.relogiodagua.pt

ISBN 978-989-641-643-0

Composição e paginação: Relógio D'Água Editores
Impressão: Guide Artes Gráficas, Lda.
Depósito Legal n.º 414339/16

Maria Filomena Molder

Rebuçados Venezianos

Fora de Colecção

O homem tem um lado de fora e um lado de dentro, alguma coisa que mostra aos outros e alguma coisa que esconde, e que está escondida aos outros.

E do lado de dentro há coisas que pode comunicar e há outras que não. Em definitivo, o homem não pode ocupar-se de mais nada a não ser de si próprio, deste lado de dentro e deste lado de fora, e da comunicação para fora do lado de dentro.

La Ragione Errabonda

Giorgio Colli

Qualquer obra de arte é a aplicação de um esforço de interromper uma corrente, de fazer saltar, estilhaçar, uma ligação, um vínculo, em vista de os exprimir. Qualquer obra de arte é também uma resistência à tentação de ser arrastado, de se deixar adormecer na neve, uma resistência ao prazer de continuar a ouvir os harmónicos perfeitos, para os obrigar a ressoar.

No caso de Rui Sanches essa aplicação e essa resistência tomam, desde o início, uma forma dialéctica: por meio de preceitos muito simples de construção, inalienáveis, prepara a propagação do seu oposto: a constelação sentimental da ideia de mortalidade. É preciso acentuar que a obediência a esses preceitos impede qualquer transfiguração imediata, porque Rui Sanches os põe à vista sem qualquer propósito de os exhibir, no sentido em que não deixa a porta aberta para qualquer um satisfazer a sua curiosidade. Assim, por esta espécie de reserva interior, o preceito, ao realizar-se, é atravessado por uma transcendência, por um movimento íntimo: a caixa cumpre a vocação do túmulo ou da

fonte, o tubo ou o cano evocam a transmissão de energia, a corrente que passa, que se derrama, invisível (cf., por exemplo, *Et in Arcadia ego*, 1984; *Alpheus*, 1985, e as peças das Capelas de Saint-Louis de la Salpêtrière, 1993). Aquela reserva torna invencível o preceito e torna possível a equivalência com o seu oposto.

Os olhos vêem, os ouvidos ouvem, os ouvidos não vêem, por isso a sua boa representação nunca será o espelho. Aliás, como é sabido, para ouvirmos melhor, em momentos de intensidade, de perigo ou sedução, tendemos a fechar os olhos. E, no entanto, há um modo de considerar a relação entre ouvir e ver que exige o espelho.

Se admitirmos que o poder evocativo do espelho só se revela quando nele se reflecte alguma coisa, então o espelho é recordação e é coisa ao mesmo tempo, coisa reflectida — quando não reflecte, o espelho é um ser que espera. Por isso é tão surpreendente como natural que aquele, que disse uma palavra e se afastou daquele que a poderia ouvir, no sentido de para sempre, de já não estar entre nós, se converta num espelho para aquele que recorda a palavra dita ou que a lê, se ela foi passada a escrito. A palavra abandonada, isolada do seu sopro vivo, aparece então como seu reflexo. Diante do espelho, aquela cabeça anuncia essa metamorfose silenciosa, que não é exactamente uma metamorfose, mas uma espécie de empalidecimento exangue a que tudo o que é vivo fica reduzido quando se torna numa recordação. O espelho é assim um dos objectos que nos introduzem no reino dos mortos, é um dos graus numa iniciação: cada um é, será, um espelho.

Escuta-se a palavra, o *logos*, e atira-se para o ar como o arco lança as suas flechas. Apolo é o seu deus, é nele que se gera o vínculo entre o *logos* e o arco: o arco é a vida, dolorosa, cruel, excitante e formosa, e o *logos*, a arma mais mortífera lançada pelo arco da vida. Isto ensinamos ainda Giorgio Colli. Aqui, nesta escultura, *Logos*, a flecha atravessou de uma ponta a outra a cabeça, abriu um túnel desde os lobos frontais à parte posterior do crânio. *Logos*, a cabeça furada, ameaçada e ameaçadora, está assente numa caixa aberta; pela abertura, suspensos, um fio e o seu peso, um peso que não precisa de balança, um peso preso à garganta, à voz que segura a cabeça, que a faz ressoar, que a fere. Em *Iniciação*, há duas cabeças, uma olha para o espelho, outra tem um cabo que lhe sai do ouvido e se prende por detrás do espelho, à sua parte cega: escuta. A palavra tornou-se num objecto contemplado, e aquele vivo que estava unido à palavra pela boca, no sopro da qual se

soltava, é agora o espelho. Um vê-se no espelho, outro escuta atrás do espelho: aquele que ouve irá descobrir-se como objecto que reflecte, como objecto destinado a converter tudo em imagens, as suas palavras.

Há um conteúdo inadvertido, a interioridade da nossa vida, que, escapando sempre à consciência, pode ser tocado e expresso enquanto vive em nós, enquanto de modo urgente força a passagem, vencendo o escudo das nossas representações, rompendo o tecido que a cadeia causal tece sem cessar: subitamente o nosso sangue parece correr à velocidade da luz, subitamente está prestes a congelar-se nas nossas veias. Eis as imagens da nossa dissolução no grande universo, da nossa transformação em pedra, em memória da terra. Júbilo e estranheza: descobrimos as expressões elementares, das quais não sabemos o que exprimem, sabemos apenas que exprimem: um obstáculo, um limite, uma dor, um desejo, uma queda, um harmónico. Demos um passo nos graus do conhecimento. O caminho daquele que contempla é um caminho que procura regressar ao plano das representações, que se move para a abstracção, diante daquilo — a obra de arte — que, não podendo saltar de vez por cima do plano representativo, se desenvolve em parte à revelia desse plano e do seu conceito ou, pelo menos, resiste ao seu assalto ruinoso, mas nos permite exactamente viver: o reino do útil. E, no entanto, só por esse caminho, mesmo que seja uma continuação fictícia da obra de arte — que é uma coisa que, em rigor, não tem continuação, que tenta impedir o prosseguimento da cadeia das coisas naturais, que é mesmo o exemplo da maior interrupção dessa cadeia —, se pode recuperar a vida, melhor, uma imagem dela: também o artista está destinado a converter-se num espelho.

A mortalidade é o golpe que nos fere, decisivo. Do seu campo fazem parte o conflito e o seu equilíbrio: ao desencadear-se, uma potência impulsiva encontra uma outra potência que se lhe opõe. A primeira potência pode tentar escapar ao golpe, através da reserva e do silêncio, pode entranhar-se de modo a adquirir o dom simbólico da invencibilidade. Esse entranhamento chama-se, em Rui Sanches, esforço construtivo.

Mas dizer isto não é suficiente. É preciso acrescentar que a mortalidade foi sempre exposta como cena dramática a decifrar: *Et in Arcadia ego*, *A Morte de Sócrates* e *A Morte de Marat* são os seus exemplos-chave. *Et*

in Arcadia ego é mesmo a sua matriz. Nas pinturas que deram origem às esculturas com os mesmos títulos, o enigma era apresentado e solucionado pelo próprio acto do pintor, excepto no quadro de Poussin (segunda versão), em que o enigma é propriamente lançado, e não solucionado, como inscrição, que só pode ser lida por quem veja o quadro: ela, a morte, também lá tinha estado, ou eu, também eu, lá estive? Só que esta iniciação ficou oculta na peça de Rui Sanches, melhor, foi ocultada, e, assim, nenhuma inscrição nos pode guiar; o que se procurava e o que se encontra é o jogo dos personagens fixado na disposição das madeiras.

Também dizer isto não é ainda suficiente. Temos de recuar para trás da cena, até um ponto mais íntimo, até ao fundo, de onde surge o drama por intensificação da expressividade das potências impulsivas: empurrar e ser empurrado, atrair e repelir, obedecer e subjugar. Agora, nas peças mais recentes, são os pontos de contacto que refazem os preceitos construtivos, sob a forma do descobrimento e do desencadeamento das experiências do obstáculo, da resistência, da pressão: sentir qualquer coisa ceder, sentir que uma coisa nos toca, sentir uma coisa que nos faz frente. Trata-se, assim, de localizar e temporalizar contactos.

É verdade que desde o início nos deparamos com a suspensão da polaridade natural à ideia de mortalidade — ser e não ser —, substituída pela sua decifração enquanto tempo e imutabilidade, fonte e forças, brilho intermitente e corrente insondável.

Anteriormente, porém, não operava a dialéctica entre activo e passivo, nem a expressão do contacto, mesmo no caso dos santos e santas e dos heróis, em que a vida era surpreendida no símbolo cruel e violento a que a morte ficara agarrada: sacrificial, desfiguradora, mutiladora, perguntando pelo torso.

Até ao aparecimento das maquetas de natureza arquitectónica (pela primeira vez em *Tríptico*, Europália 91, em balsa e barro, prolongando-se na maqueta em balsa de uma das esculturas de *Nebeneinander*, 1996), dava-se nas obras de Rui Sanches, por assim dizer, uma absorção entre o modelo e o resultado, sendo que os resultados eram, na verdade, com maior evidência nos casos-limite já apontados (*Et in Arcadia ego*, *A Morte de Sócrates*, *A Morte de Marat* ou ainda *Madame Récamier*), maquetas de pinturas de Poussin e David, melhor, projectos da sua impossível edificação, de modo que a mão nos surpreendia, imponderável, como coisa mental. Embora as energias da mão já tivessem aparecido nalgumas peças da série dos suplícios (dos santos e dos

heróis), na passagem do gesso ao bronze pintado, a maior deslocação dá-se com a feitura de um modelo em barro, que intervém em 1993 para uma das esculturas da exposição na Cómicos.

Desde a exposição de Novembro de 1999 na Quadrado Azul que os modelos em barro são constantes, originando consequências formais inéditas: a madeira parece ter absorvido o engenho da mão e as qualidades do barro moldado. Não nos enganemos, porém: é na própria construção que estes modelos têm os seus efeitos: a madeira, tal como a trabalha Rui Sanches, não é moldável, o que vemos é o corpo subtil dessa impossível metamorfose.

Em todas as obras anteriores a 1999 (embora, evidentemente, haja graduações e mesmo gestos regressivos, do processo que se vai descrever, e até se pudesse constituir o quadro aproximado de quase todas as transições), a energia é um desenho invisível, só se tornando presença física como invólucro, já codificado pela técnica quotidiana: canos de aço galvanizado e tubos de PVC (cf. *Alpheus*, 1985 e *Fonte*, 1991). Nessas obras a energia passa, escorre por dentro, sem ter influência nas nossas mãos, sem se transformar numa aproximação ao corpo vivo, em metamorfose, seja ele um animal, um homem, uma montanha ou um templo. Mas havia nelas uma visão que transfigurava a construção, a construção era mesmo, e será esta a formulação mais justa, o método que fixava, mortificando-os, uma compreensão ou um ímpeto quase místico de quem tinha sido iniciado num segredo. Quer dizer, a construção segurava, mantinha coesos entre si (mesmo que tantas vezes apenas encostados levemente, quando a tudo estava prometido cair de cada vez) os vários elementos e impedia a visão de dismantelar o esforço formal, mantendo-a em reserva, de modo a evitar os perigos da simultaneidade absoluta, da coisa unida a si própria. No momento em que se passa da modelagem em barro para a escultura, a energia das mãos transita magicamente, quer dizer, o elemento activo (aquilo que só nós podemos fazer) foi consumido pelo elemento passivo (aquilo que nós nunca poderemos fazer: sentir), transformando-se em contacto pela mediação construtiva e unicamente por ela: serram-se e colam-se tábuas de contraplacado de tola e mogno.

Este escultor soube sempre que o universo formiga de forças que esperam pela sua expressão, mas agora esse saber não é atmosférico, não envolve, não paira por cima, em volta das obras, nem está reduzido ou forçado a entrar nos canos, nas caixas, conhecendo-se apenas pela

temperatura e pela irradiação. Agora as forças são impulsos a realizar-se, impõem-se, fazem ondular, levam a madeira a converter-se em fluido, em pele, em terra, a mover-se.

Em todas estas novas esculturas a que não foi dado nome, a geometria aparece ameaçada por uma lenta devastação: todas elas tendem para ter um interior, todas elas se revelam encarnações de gestos, de acções, de potências: respirar, resistir, verdadeiras tematizações de uma experiência de contacto. Daí a multiplicação das analogias, prolongamentos e variações de um desenho primitivo e de um impulso primitivo.

No primeiro caso, trata-se, para quem era insensível a eles, de seguir os veios da madeira, obedecendo a outras prescrições arquitectónicas (olhem-se as esculturas deitadas e as suspensas), no sentido mais primitivo, o desenho primordial, cada vez mais tendendo para o monumento, para a maquete absoluta. Podemos vislumbrar o tecto e o chão do mundo, a ctónica dos interiores, das profundezas e também dos cumes distantes, bem como os chamamentos astrológicos do longínquo: erosão, sedimentação e magnetismo, forças telúricas e siderais.

No segundo caso, presenciamos o desencadear da torção, a tensão entre obstáculos elementares, a dialéctica interminável entre uma coisa exterior e uma coisa interior, entre o dentro e o fora, uma dialéctica que conhece os segredos da expressão: “senti uma atracção”, “senti um desejo”, “feriram-me”, e que desliza, entre o torso e a esfera, para a equivalência entre sujeito e objecto.

Nesta exposição entranhou-se de um modo inédito a cena dramática sempre procurada por este artista: nela coabitam as torções que ameaçam entrar em delírio e as torções controladas, fixadas pela lei geométrica (e que aparecem pela primeira vez em *Body-Building*, 1991). Há um fundo agonístico, a que presidem oracularmente *Logos e Iniciação*, sinal e advertência de “estar atento e fazer perguntas”¹ para com os presságios de ser arrastado por leis que a geometria não permite. Isto implica que o esforço construtivo é agora avassalador para Rui Sanches, a braços com o conhecimento das suas próprias possibilidades.

1 Palavras de Rui Sanches no catálogo da exposição *Desenhos*, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991.