



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

Uma escrita da temporalidade : perspetivas da paisagem na arte portuguesa contemporânea

Ana Paixão

Para citar este documento / To cite this document:

Ana Paixão, "Uma escrita da temporalidade : perspetivas da paisagem na arte portuguesa contemporânea", *Colóquio/Letras*, n.º 179, Jan. 2012, p. 71-86.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Uma escrita da temporalidade

PERSPETIVAS DA PAISAGEM NA ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

ANA PAIXÃO

A REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM, através dos signos estéticos de diversas artes, mostra diferenciados modos de escrever o tempo. A paisagem artística pode revelar-se no instante, no tempo do acontecimento único e irrepetível, ou vai-se desvelando lentamente através dos signos, numa descoberta muitas vezes fragmentária e estilhaçada; pode ainda criar-se, gerar-se a si mesma no tempo da obra de arte. Modos de escrita da temporalidade que se vislumbram a partir do próprio percurso histórico da palavra paisagem, quando procuramos percorrer a vista que dela se espraia desde as suas origens.

I. PAUGAGEM — PAISAGEM: ACERCA DA REPRESENTAÇÃO

Em 1567, na quarta parte da *Crónica do Sereníssimo Senhor Rei D. Manuel*, Damião de Góis faz uma das primeiras referências em língua portuguesa ao termo paisagem, na forma paugagem:

As figuras destas imagens [da China] todas trouxe Fernam Perez Dandrade, pintadas em pannos de paugagem, & arvoredos quasi do mesmo modo que sam os pannos pintados que fazem em Flandres, os quaes apresentou a el Rei dom Emanuel em Evora, com outras cousas daquella provincia.¹

Damião de Góis associa aquela prática de representação pictórica a um espaço geográfico específico, fazendo referência à Flandres. O aparecimento do termo e da noção, no início do século xv, parece encontrar-se efetivamente ligado à região flamenga. Depois de ter feito o seu percurso por Itália, introduziu-se como palavra e conceito na grande generalidade das línguas europeias ao longo dos séculos xvi e xvii².

A referência ao conceito feita por Damião de Góis evidencia de imediato uma problemática semiótica: a paisagem começa por ser um «panno», uma representação, antes de ser o objeto em si mesmo, isto é, um espaço visível.

O vocábulo é um termo técnico aplicado a um género pictórico — um quadro que representa a natureza. Como bem salienta Raffaele Milani³, esta noção apenas poderia ter surgido a partir da época moderna, uma vez que apenas nesse momento a separação entre o homem e a natureza permitiu o distanciamento entre ambos e, diremos nós, criou uma necessidade de aproximação através da representação artística.

Alain Roger, um dos grandes investigadores e teorizadores da noção, aponta precisamente para a etimologia do vocábulo, ao introduzir o conceito de artialização (*artialisation*): «O ‘país’ é, de alguma forma, o grau zero da paisagem, o que precede a artialização.»⁴

Este conceito coloca a tónica no processo de criação artística e na inexistência do conceito antes da sua representação. Tal como sugere a citação de Damião de Góis, os «pannos de paugagem» testemunham que a paisagem começou por ser representação antes de designar simultaneamente o representado, isto é, signo antes de ser objeto, para recorrermos à terminologia de Charles S. Peirce. De acordo com este autor: «Um signo, ou *representamen*, é algo que se apresenta para alguém por algo de algum modo ou maneira.»⁵

Peirce sugere que a noção de signo será assim sustentada por uma entidade («por algo»), pela qual o próprio signo se apresenta. Esse «algo» — o objeto — surge como elemento que alicerça a relação semiótica, e é entendido enquanto unidade sustentadora do signo sem, no entanto, remeter forçosamente para uma entidade concreta, dado que: «A palavra signo será usada como referência a um objeto perceptível, ou apenas imaginável, ou até inimaginável»⁶. Como adiante veremos, também a paisagem-objeto poderá corresponder a uma destas últimas duas categorias, ligando-se à paisagem-signo através de uma relação indicial (em que o signo é «afetado pelo objeto») ou simbólica (em que o signo se liga ao objeto «em virtude de uma lei»)⁷. O alargamento semântico do vocábulo — de signo a objeto — remete para uma ligação de tipo icónico, ou seja, uma relação em que o signo apresenta as mesmas características do objeto, que possui exatamente «da mesma maneira»⁸. A extensão lexical terá sido motivada pelo grau de proximidade icónica da representação ao objeto, proximidade essa realizada fundamentalmente pelas artes pictóricas, pelos «pannos» que Fernão Peres de Andrade trouxe do Oriente para dar a ver a China ao rei D. Manuel. A China na corte de Évora, «quasi do mesmo modo» que outros «pannos pintados» representam os campos da Flandres, bem conhecida de Damião de Góis e de vários pintores portugueses de formação flamenga seus contemporâneos⁹.

Outras artes darão a ver a paisagem de outros prismas estéticos, com outros signos. O alargamento lexical será acompanhado de expansão semântica e a relação entre representação artística e objeto será mediada, modelada, convencional. Além de poder ser dada a ver no imediato, poderá também ser

mostrada¹⁰ no desvelar dos signos que a compõem, vertidos na passagem dos segundos. Na obra fundem-se os tempos que precedem a escrita-representação com os das perspectivas futuras. Não será, no entanto, destes que nos ocuparemos, mas da temporalidade inerente ao próprio discurso: do tempo dos signos.

Representar a paisagem é um modo de escrever o tempo.

II. TEMPOS DA REPRESENTAÇÃO

O tempo é o modo de existência do som, o ouvido ouve o discurso da voz, a frase enuncia-se no tempo, o pensamento constrói-se através dele. O «em curso» subjaz ao discurso, esse correr de um lado e doutro que a língua faz confluír num único percurso de cada vez¹¹.

Algumas artes constroem-se apenas no tempo. Os sons das palavras e da música arquetam-se temporalmente em discursos que constituem confluências do que Fernando Gil designa por «em curso». As obras deste tipo determinam modos de modelar, de dar forma ao tempo subjacente aos signos dessas artes. O discurso, feito de signos, recorta e delimita fronteiras ao referido «em curso». Como refere Jean Libis a propósito da música:

Sabemos, de qualquer forma, que a conclusão de uma obra musical, qualquer que ela seja, apresenta este aspecto essencial: assegura o regresso ao tempo não-musical, o regresso a esta duração prosaica a que Jankélévitch chama «o quotidiano desabrido»¹².

Música ou literatura vivem nesse intervalo de tempo estabelecido entre o seu início e fim, modelando a distância aberta entre dois pontos temporais. Nesse hiato, os signos configuram modos de percepção do tempo duplamente entendido como um contínuo fluir ou como emergência de instantes.

As duas conceções de tempo aqui referidas — uma que entende a temporalidade num contínuo, a outra que confere primazia ao instante — remontam respetivamente a Aristóteles e a Platão. Na esteira de Aristóteles, Henri Bergson sublinha a continuidade do tempo, encarado como duração (*durée*). O filósofo francês retoma uma das primeiras premissas a respeito da temporalidade, partindo da associação entre consciência do tempo e percepção do movimento já amplamente explorada no mundo grego. Bergson contrapõe precisamente a Zenão de Eleia e aos seus célebres paradoxos o seguinte: «A divisão é obra da imaginação, que tem justamente por função fixar as imagens em movimento da nossa experiência ordinária, como o clarão instantâneo que ilumina durante a noite uma cena de tempestade.»¹³

A divisibilidade não passa assim de um corte abstrato, artificialmente realizado no intervalo de tempo em que o movimento decorre. Para Bergson, a indivisibilidade do movimento implica então a impossibilidade do instante e, por essa impossibilidade, enuncia-se um «presente que recomeça sem ces-

sar»¹⁴, ato indivisível, impulso para diante indecomponível. É neste presente durativo que o sujeito experiencia a sua própria «duração criadora» (*durée créatrice*) através da contração de uma multiplicidade de momentos e de acontecimentos díspares que se congregam num presente sempre novo que se acrescenta ao passado, o avoluma e o enriquece. O conceito de tempo resulta de uma elaboração mental numa dupla vertente externa e interna, percepção de movimento e sensação de permanência, de continuidade, noção que Peirce ajuda a compreender quando diz o seguinte:

Continuidade é fluidez, a imersão da parte na parte. [...] Desenho uma linha. Agora os pontos desta linha formam uma série contínua. Se se tomarem quaisquer dois pontos desta linha, ainda que se encontrem muito próximos, há outros pontos entre eles. Se assim não fosse, a série dos pontos não seria contínua...¹⁵

Peirce enuncia a continuidade recorrendo a uma imagem de espaço — a linha e os seus pontos —, conceção transponível para o tempo — o instante e a sua duração. A possibilidade de tomar dois pontos, ou dois instantes dessa linha, desse contínuo, é a afirmação do carácter decomponível do espaço ou do tempo. Esta possibilidade, encarada por Bergson enquanto hipótese meramente especulativa, é perfeitamente concebível de acordo com Peirce¹⁶.

A conceção do instante, a pluralidade temporal feita de momentos sucessivos ou coexistentes irreduzíveis, conduz à impossibilidade de uma percepção e compreensão universais do tempo. O instante marca a nossa contemporaneidade, tal como já havia predominado no mundo grego. Daniel Charles refere precisamente esse facto: «Vivemos num tempo onde tudo é contemporâneo e não sucessivo [...]. A poesia grega, anteriormente à filosofia, experienciou qualquer coisa de semelhante.»¹⁷

Gaston Bachelard, contra Bergson, salientou precisamente a descon-tinuidade temporal, sublinhando o que tem vindo a ser a abordagem con-temporânea do tempo. O instante não surge como uma abstracção, como um corte artificial imaginado ou um ponto idealizado de divisão temporal, mas antes enquanto essência da temporalidade¹⁸. Platão já havia considerado o *exaiphnes*¹⁹ (instante-instantâneo), ponto indivisível e inextenso, situado entre a imobilidade e o movimento, entre a eternidade e o tempo, gerador do novo através desta dialética. É para aí que aponta Eduardo Lourenço ao afirmar o seguinte:

O paradoxo do Instante é o de nunca ter principiado e não poder ter fim. Ninguém verá a cabeça nem a cauda de tal monstro. Nascemos a bordo e a caminho, como Pascal, seu primeiro grande viajante sem bagagem, claramente

o soube. A forma do barco onde vamos sem a ver é o mesmo Instante. Nele deslizamos, estranhamente parados, não *para* a Eternidade, mas *na* Eternidade. Atrás deixamos a espuma do Tempo.²⁰

O instante torna-se deste modo o momento g nese e gen sico que, paradoxalmente, nunca principiou e não pode ter fim, tocando o conceito de Eternidade. O eterno que se configura não como um devir, mas enquanto um presente-fonte que infinitamente ocorre. Esse instante eternamente renovado deixa «a espuma do Tempo», vaga e fluida.

Enquanto ponto-fonte originário, o *exaiphnes* pode surgir na arte²¹ pela permanente possibilidade de escrever o novo, pela manifesta o de ruturas imagéticas, sonoras ou de movimento. Música e literatura, artes pictóricas ou escultóricas têm a possibilidade de convocar descontinuidades, sucessões repentinas, heterogeneidades temporais.

Algumas artes concebem a representa o paisagística primordialmente no tempo do *exaiphnes*, do acontecimento único e irrep tivel, como a fotografia, a pintura, o desenho ou a escultura/instala o. Os signos destas artes d o a ver a totalidade da representa o num único momento, ainda que nesse instante possam aglomerar-se uma profusão de temporalidades anteriores e posteriores   obra. A paisagem mostrada pela literatura e pela música   descrita através do tempo, evidenciando a necessidade da *durée* bergsoniana. O *continuum* temporal não significa, ainda assim, a ausência do instante, pela possibilidade permanente da novidade, do imprevisto, do fragmentário, como veremos. O cinema, por sua vez, pode operar uma síntese das duas conec es anteriores, transmitindo a continuidade dos instantes, dando a ver a paisagem artística numa *frame* e na sucessão temporal do movimento fílmico.

No momento da representa o, em que o objeto potencialmente contempl vel se converte em signo est tico, a escrita dos tempos da paisagem consiste assim em mostrar o instante ou em descrevê-la através do tempo ou com o tempo. Estas perspetivas de escrita da temporalidade modelam uma outra pluralidade de tempos que se concentram e se fundem na representa o artística: os anteriores   escrita —   progressão diacr nica que antecede a cria o — e os posteriores   escrita — os instantes-devires sequenciais gerados pela obra. A representa o da paisagem entalha uma paleta polif nica de temporalidades, de imagens-acontecimentos, de escritas e de inscri es do tempo na arte.

III. «EXAIPHNES»

A paisagem é um pedaço de território que se vê de uma só vez.²²
PAISISTA — s. c., pintor, ou pintora de paizes, ou paisagens.²³

Em *Maison tropicale*, Ângela Ferreira funde modos de compreender e de interpretar tempos, paisagens e relações entre Europa e África numa escultura/instalação que utiliza a fotografia e tem como base um projeto de arquitetura.

Ao longo dos anos 40, os irmãos Prouvé desenvolveram uma série de protótipos de casas pré-fabricadas para serem usadas nos territórios franceses em África. Em 1949, a CFIA (Compagnie Foncière et Industrielle Africaine) encomendou o primeiro protótipo de uma casa unifamiliar relativamente modesta, em alumínio, que foi instalada em Niamey. Uma outra foi instalada em Brazzaville. Motivos de ordem financeira, logística e prática levaram ao abandono do projeto e as casas acabaram por ser retiradas dos seus locais de origem por colecionadores, e exibidas em várias cidades europeias.

Ângela Ferreira deslocou-se ao Níger e à República do Congo com o intuito de observar, desenhar e fotografar os espaços outrora ocupados pelas casas — os lugares em que a paisagem desenha ainda o recorte de uma casa inexistente. A partir dos alicerces, a autora criou esculturas a que deu o nome de «pegadas»²⁴ e que são uma interpretação dos vestígios arquiteturais que permaneceram em África. O horizonte dado a ver de imediato nas fotografias dos lugares é assim o de um vazio, prefigurando uma in-existência — uma existência no interior da representação, uma vez que o espaço da casa surge na fotografia como rasto, como índice.

Nos signos fotográficos, que nos surgem no instante-instantâneo, fundem-se os tempos da representação (o *exaiphnes* da fotografia), os tempos da presença do objeto arquitetónico europeu (nos anos 40 e 50) e os da sua ausência (dos anos 60 até hoje). A paisagem é o resultado do encontro dos dois continentes, dos tempos das vivências e da memória da casa, do choque entre o projeto modernista idealizado e a realidade do lugar africano²⁵.

A escultura/instalação criada por Ângela Ferreira a partir desta experiência das casas tropicais de Prouvé é um contentor que transporta precisamente tempos e perspetivas da presença e da inexistência das casas. O contentor como signo-símbolo do nomadismo do objeto-casa cruza artes pictóricas, escultóricas e arquitetónicas, permitindo a passagem dos visitantes pelo seu âmago. Visto do interior assemelha-se a um instrumento musical à espera de sentir ressoar, na sua caixa de madeira, sonoridades feitas de tempo. Ao invés das fotografias da paisagem africana, cujos signos surgem no *exaiphnes*, a escultura/instalação prevê uma outra perspetiva de tempo, embalando, no seu interior, possíveis narrativas, melodias, duração.

Dar a ver a paisagem através da fotografia, da escultura, da instalação, de artes pictóricas ou de uma obra arquitetónica, como neste exemplo, é mostrá-la fundamentalmente no tempo do *exaiaphnes*. Apenas num relance, surge a representação, para depois se deixar observar minuciosamente no tempo e com tempo, conduzindo a outros signos: descrições, narrativas, outros modos de a perceber e de a entender.

IV. IN STATU NASCENDI ET FACIENDI

Note-se que estes livros [...] dão o traço e a linha que pinta, a paisagem com a sua cor e luz.²⁶

Em *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo*²⁷, Teolinda Gersão pinta perspectivas com vista sobre um país — Portugal durante e depois da ditadura — e sobre territórios interiores — os das diferentes personagens que se vão construindo fragmentariamente na obra e, em particular, Hortense. A paisagem do romance entrevê-se e vai-se gerando de modo parcelar e segmentado ao longo do aparecimento dos signos literários. O processo de (re)construção do discurso implica um tempo — o da leitura —, ao longo do qual se modela o género pictórico enunciado pelo título. A temporalidade que se desprende do romance não é, ainda assim, exclusivamente desenhada na duração. O texto surpreende-nos em permanência pelo seu carácter fragmentário, descontínuo, numa linha feita de pontos, de nós.

O início e o final, os momentos que recortam o discurso do tempo do quotidiano e nos lançam no tempo do texto, são geográfica e simbolicamente marcados por um enquadramento: «O que se via da janela: um campo com árvores dispersas, alguns telhados emergindo de onde em onde, um chão amarelo de restolho, clareiras de terra nua»²⁸; «Abriu a janela para deixar entrar a noite e o ruído calmo do mar»²⁹.

A janela, como topos da paisagem literária³⁰, oferece uma moldura, proporciona uma visão de mundo perante a qual se posiciona um sujeito, neste caso Hortense. É a partir deste ponto, desta perspectiva de *mulher* que a *paisagem* se vai construindo no romance. Hortense traça vistas da sua janela que se vão alterando ao longo das três partes em que o texto se encontra dividido. O mar assume um papel paradigmático na mudança sofrida pela própria personagem. Inicialmente fonte de dissolução do tempo, do sujeito e das suas memórias³¹, o mar representa, ainda na primeira parte do romance, o ponto geográfico de referência das vivências de Hortense³² e transporta semas de morte e de indiferença³³. Na segunda parte, a personagem rebela-se contra as águas, manifesta a sua vontade de as aniquilar³⁴, de deixar as estêreis e funestas vivências à beira-mar e de procurar a terra, onde o seu nome se encontra bem enraizado³⁵. Por fim, na última parte, o mar é vencido, tal como o regime de

«O.S.», e apaziguado³⁶. O mar, como cenário de fundo, é permanentemente criado pelo sujeito a partir da janela do seu eu. Hortense encontra-se perante as águas, perante o mundo e, uma vez nessa posição, descobre-se enquanto outro do mundo. Este distanciamento torna-se condição de visibilidade, permitindo-lhe despertar para si mesma, permitindo que a paisagem, por sua vez, a crie e a devolva à vida.

O percurso e a perspetiva são traçados ao longo dos signos do romance, deixando entrever a representação no desfiar das palavras, numa sucessão narrativa assente na continuidade, mas que não se lhe confina. O discurso vive num fio de interrupções, de cortes repentinos, de pensamentos entrecortados, de mensagens interrompidas e fragmentárias. Nesta pluralidade de temporalidades que decorrem da leitura do romance fundem-se ainda outras. Como bem sublinha Adília Martins de Carvalho, «encontramos em *Paisagem* os tempos presente e passado, entrecruzados e misturados com a vida coletiva e com a vida individual, como se se tratassem de pedaços de vidas *estilhaçadas*, despedaçadas à maneira do Novo Romance»³⁷.

O carácter fragmentário da narrativa mostra em que medida os modos de entender a temporalidade — baseados na duração ou no instante — são indestrinçáveis. A escrita literária assente, pelas próprias características dos signos que a integram, na *durée* bergsoniana — pois só no tempo e com o tempo é possível dá-los a ver — pode assim conter em si mesma o instante-instantâneo pela constante procura do inusitado, do descontínuo. Neste romance de Teolinda Gersão, o texto parte de uma perspetiva de mundo embrionária, nascente, que se vai construindo ao longo do discurso parcelar. Evidenciando a que ponto a literatura e as artes visuais se correspondem na criação imagética da paisagem desde a Antiguidade Clássica³⁸ — basta recordarmos a fórmula horaciana —, no final do trajeto de apreensão dos signos literários, o romance entrevê-se como obra pictórica: *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo*.

*

Esforço-me por escutar as cores como escuto os céus ou as pedras [...]: como ondulações, vibrações.³⁹

A paisagem musical, tal como a literária, perceciona-se no fio do tempo. Os signos musicais distendem-se ao longo da duração, descrevendo perspetivas e ângulos através dos sons que esculpem o tempo e o moldam em ritmos, em territórios acústicos. A descrição e a figuração musical assumem particular relevo a partir do barroco e da tentativa de narração de temáticas como as estações ou a criação de ambientes sonoros evocativos de um espaço⁴⁰. Além de linguagem potencialmente descritiva, a música pode ainda ser ouvida como

elemento integrante de um lugar: desde a flauta de Teócrito caracterizadora do mundo pastoril helénico às investigações de Murray Schafer sobre *A paisagem sonora* e a visão do mundo como música, de acordo com as quais «o homem moderno habita hoje num universo acústico que nunca havia conhecido»⁴¹.

Evoluções na Paisagem, de Alexandre Delgado⁴², procura uma síntese destes dois modos de entendimento da música na sua relação com a paisagem. A obra revela, por um lado, um desígnio de representação, contendo simultaneamente um caráter de experimentação muito acentuado, pela inclusão de instrumentos pouco habituais no universo orquestral e pela procura de sonoridades inusitadas. A partitura prevê sopros⁴³ e cordas⁴⁴, salientando-se a variedade e insistência de escrita para instrumentos de percussão⁴⁵. O texto musical encontra-se segmentado em quatro grandes momentos, que correspondem a indicações de andamento — *Calmo* (compassos 1-26⁴⁶), *Piú calmo* (27-40), *Molto animato* (41-148) e *Lento e rubato* (149-198) —, que serão permanentemente questionadas e modificadas dentro de cada uma das próprias secções. A alteração de andamento⁴⁷ corresponde precisamente a uma das estratégias de experimentação, que passam, por exemplo, pela oscilação a partir de um jogo de intensidades (numa dinâmica permanente de *pp* < *ff* > *pp* ou o seu inverso), pela sistemática utilização rítmica das cordas quase em ostinato (contrariando o seu papel tradicionalmente melódico) ou pela busca de modos de tocar ou percutir os instrumentos pouco habituais⁴⁸.

Pela multiplicação das vozes da orquestra, procura-se uma profusão inusitada de linhas discursivas, na esteira de Ligeti⁴⁹. As estratégias para o fazer passam, por exemplo, pela possibilidade de duplicar o número de instrumentos de cordas⁵⁰, pelas terceiras dobradas cromáticas e descendentes nos primeiros violinos (71 a 78) ou pelo uso de vários instrumentos de percussão. Delineia-se, desde o início, um universo sonoro muito marcado pelo ritmo, numa lógica à qual não escapam os outros instrumentos, circunscritos com frequência à utilização rítmica, como já referimos. O texto musical inicia-se justamente com o desenhar de um esboço, uma pincelada de cordas e percussão (1-6), passando depois por estádios de experimentação com sopros e percussão (8-10, 15-17 e 57-60) ou com ausência de percussão (por exemplo, 144-159). O discurso é marcado por uma construção em *piano* ou mesmo *pianíssimo*, alterando-se a partir do compasso 112 numa constante alternância com *f*, *ff*, *fff*, até ao clímax dos compassos 133-140 e da sequência final.

A experimentação permite uma variação sonora permanente, numa busca que o próprio compositor define do seguinte modo: «Essa obra [*Evoluções na Paisagem*] é assim um ponto extremo da concepção em termos de texturas. Muito baseada em texturas, em cores, em timbres, em manchas de sons.»⁵¹ Alexandre Delgado descreve a obra a partir de termos pictóricos e aprofunda ainda a relação entre artes, ao afirmar o seguinte: «A mim, a coisa que mais

me afasta da música contemporânea é a ideia do cinzento, é a ideia de um magma indistinto onde não se pode variar, onde não se pode ter o efeito da modulação. Eu acho que o efeito da modulação é um dos efeitos mais fascinantes da música ocidental e é uma das razões porque se pôde ir tão longe [...]. É também o sentimento da perspectiva, é um pouco o equivalente à perspectiva na pintura.»⁵²

A temporalidade aberta entre o início e os últimos signos discursivos converte-se num espaço de experimentação sonora que permite, mais do que uma descrição da paisagem, a utilização desse tempo para fazer evoluir o discurso musical ao longo da duração do texto, na paisagem. A narratividade assume-se, ainda assim, como central⁵³, enunciando uma visão teleológica do discurso⁵⁴ que se delinea a partir do próprio título, como elemento unificador e referencial do texto. Os signos musicais traçam uma linha temporal que vai construindo e percorrendo novos caminhos, instantes de interrupções e de efeitos sonoros inesperados. Na duração desse percurso cria-se um território acústico que se configura simultaneamente como representação e enquanto tempo-espaço experimental para as evoluções da obra.

V. «FRAMES» EM «STILL» E EM MOVIMENTO

O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer.⁵⁵

Em 2010, a câmara de Manoel de Oliveira prendeu-se a uma paisagem particular, bem conhecida do realizador desde o seu primeiro documentário — *Douro, Faina Fluvial* —, filmado 79 anos antes. Em *O Estranho Caso de Angélica*, um campo de vinhas surge como *leitmotiv* da mudança e da passagem dos dias: dos processos tradicionais e artesanais de cultivo à utilização de máquinas agrícolas⁵⁶. Isaac, jovem fotógrafo, vive num quarto de uma pensão com a janela-varanda sempre aberta para o Douro e para os montes esculpidos de socalcos. O rio ocupa um lugar central e de separação de dois planos no enquadramento de Oliveira: a partir do quarto avistam-se os campos na outra margem e, do outro lado do Douro, a partir das vinhas, a paisagem urbana.

A sucessão de *frames* sobre o mesmo plano ou sobre o mesmo ângulo dá a ver, através de uma câmara quase imóvel, as alterações ocorridas nas encostas, o ritmo do espaço habitado, onde se destaca a igreja e o cemitério. É, aliás, a partir da vinha que Isaac observa, de longe, o funeral de Angélica. As perspetivas dos campos de socalcos ou da cidade são mostradas de um só relance, num *still*, que surge em seguida e de modo contínuo no movimento fílmico. As encostas vinhateiras são sistematicamente percorridas pelo olhar, pelos binóculos e pela lente fotográfica de Isaac. A representação corresponde, com frequência, ao que Isaac vislumbra, corroborando que «a paisagem não

é o país, mas uma certa maneira de o ver [...], é o país percecionado do ponto de vista de um sujeito»⁵⁷. O espaço e o território observados pelo fotógrafo são, aliás, muito diferentes do entendimento de mundo dos restantes habitantes da pensão da D. Rosa, nomeadamente de Justina, que não compreende a atração de Isaac por observar e fotografar campos de vinhas e processos de cultivo manuais.

O Estranho Caso de Angélica retrata ainda uma paisagem sonora. A música tradicional dos trabalhadores do campo ou do grupo de crianças que simbolicamente entoam «Oliveirinha da Serra»⁵⁸ no momento em que encontram Isaac caído entre os montes, ou ainda a música religiosa coral cantada *a cappella* por um grupo de jovens, que o fotógrafo escuta numa das suas idas à igreja onde decorreu o funeral de Angélica. A presença da música tradicional é particularmente relevante se considerarmos que o realizador data o argumento e situa a ação nos anos cinquenta, momento quase contemporâneo da recolha etnomusicológica de Michel Giacometti. Além da música tradicional e religiosa, outros elementos auditivos são relevantes, como o ruído do trânsito, que assume uma função indicial — de chamamento à realidade, libertando do sonho, ou de agudização sonora da perturbação interior de Isaac. Também a presença do vento se sente como índice: os percursos oníricos em que Isaac sobrevoa o Douro, os campos e as cidades, acompanhado de Angélica, são feitos num fluxo-passagem de ar a preto e branco, representando em simultâneo o contraste com o real e prefigurando o desfecho narrativo.

A experiência mediada da perspectiva do fotógrafo é exemplar da construção fílmica de Oliveira, pela constituição de um plano recuado de observação metacinematográfica, numa recusa da transparência fotográfica do cinema, numa negação da ilusão referencial⁵⁹. Nos filmes de Manoel de Oliveira, a mediação faz-se sentir, deixa um rasto que é em larga medida afirmado por uma câmara que pouco se desloca, num enquadramento quase pictorial de *frames* paisagísticas. A paisagem representada tem uma ligação mediada com o real, relacionando-se com o seu objeto de forma indicial ou simbólica. A mediação concretizada pela câmara cinematográfica ou pela lente do fotógrafo é aqui conduzida ao paroxismo: Angélica regressa à vida quando a objetiva de Isaac lhe capta a imagem; na própria fotografia impressa, a jovem defunta sorri ao fotógrafo.

As fotografias de Angélica evidenciam o princípio criativo de Manoel de Oliveira: o objeto não é apresentado de modo tangível, insinuando uma presença. Pela lente, pela representação artística fotográfica ou fílmica, o realizador não pretende «atingir um real que existirá independentemente da imagem, mas atingir um antes e um depois tal como coexistem com a imagem, tal como são inseparáveis da imagem»⁶⁰. Além do tempo de cada *still* e do movimento originado pela sucessão das diversas *frames*, os signos cinematográficos

modelam uma pluralidade de temporalidades que se concentram e se fundem no discurso fílmico. Isaac transita constantemente entre o presente e o passado e os campos do Douro são exemplares da fusão de tempos, ao introduzirem o *leitmotiv* da mudança. Nessas mesmas encostas do rio, a personagem circula entre oposições: vida e morte, sonho e realidade, passado e presente.

Manoel de Oliveira volta a delinear nesta obra «o tema da androginia»⁶¹. Angélica como o contraponto e complemento de Isaac: ele pobre/ela abastada; ele judeu/ela católica; ele vivo/ela morta. No momento da representação simbólica dos contrários, a própria passagem⁶² entre oposições é convertida na paisagem pictórica que se extingue no fecho da janela com a morte de Isaac, enquanto a paisagem sonora onírica de uma sonata de Chopin⁶³ prossegue o seu caminho, em contínuo, no negro do ecrã.

VI. «SED TOTUM ESSE PRAESENS»⁶⁴

[...] o indizível não é da natureza de um interdito.⁶⁵

Os signos criam a paisagem. Ousam imaginar-lhe os contornos, delinear-lhe um movimento, traçar uma representação. Procuram mostrar o que não podem dizer e, neste percurso, escrevem uma temporalidade. Os signos revelam-se no *exaiphnes*, na duração, em *still*. E sugerem que todas as vertentes temporais são traspassáveis.

No instante-instantâneo surgem as fotografias da paisagem de ausência da casa tropical de Prouvé. Representada nos esboços de Ângela Ferreira, a *Maison Tropicale* converte-se num contentor de duração através da escultura-instalação arquitetónica: a sua forma conduz os visitantes ao interior, implica a possibilidade do trajeto, do que não é dado a ver no imediato.

Através dos signos de Teolinda Gersão escrevem-se temporalidades feitas de marinhas, tracejadas na duração, ao longo da narrativa. A *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo* vislumbra-se, fragmentária, descontínua, fazendo irromper o ruído, a novidade, a interrupção.

Entre o primeiro e o último som, a criação evolui no texto de Alexandre Delgado. A duração do percurso é teleológica, mas os signos seguem um trajeto ainda não caminhado, numa busca de texturas, de multiplicações inusitadas de andamentos, de intensidades, de timbres e de vozes orquestrais. Simultaneamente representação e tempo-espço experimental — quadro e tela —, o desenho emerge num contínuo, dando a ouvir cada um dos instantes que o compõem como *Evoluções na Paisagem*.

Da câmara-janela de Manoel de Oliveira veem-se campos de vinhas do Douro e espaços habitados em *O Estranho Caso de Angélica*. A *frame* fixa, num breve *exaiphnes*, o território, que a lente fotográfica de Isaac observa e transforma em vida. Em *still* a paisagem é vislumbrada de uma vez, num

único momento, instante que a sucessão transforma em tempo durativo e em movimento.

Nos tempos de representação da paisagem cruzam-se ainda temporalidades anteriores à obra e brotam perspectivas temporais futuras. Os signos artísticos, por sua vez, vivem no presente agostiniano, pois na arte «*totum esse praesens*»⁶⁶. Desse lugar temporal delinham o inefável, como condição de eternidade.

[...] o indizível não é da natureza de um interdito. É antes de mais o horizonte sobre o qual se desenha qualquer discurso.⁶⁷

NOTAS

- ¹ *Chronica do Serenissimo Senhor Rei D. Manuel I, escrita por Damião de Goes, e novamente dada à luz e oferecida ao Illustrissimo Senhor D. Rodrigo Antonio de Noronha e Menezes*, Lisboa, Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1749, p. 498.
- ² Cf. Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, Quadrige/PUF, 2000, p. 27; Michel Baridon, *Naissance et renaissance du Paysage*, Arles, Actes Sud, 2006. Na *Crónica do Serenissimo Senhor Rei D. Manuel*, encontramos o vocábulo numa forma ainda próxima do latim *pagus* (*país* e simultaneamente *campo*), chegando à língua portuguesa através do francês *paysage*.
- ³ Raffaele Milani, *Esthétiques du paysage. Art et contemplation*, trad. Gilles A. Tiberghien, Arles, Actes Sud, 2005, p. 52.
- ⁴ Cf. Alain Roger, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, dir. Augustin Berque, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 116; ou Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 18.
- ⁵ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, org. Charles Hartshorne & Paul Weiss, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1960, vol. II, §228; nossa tradução.
- ⁶ Idem, *ibid.*, §230.
- ⁷ *Ibid.*, §248, 249.
- ⁸ *Ibid.*, §247.
- ⁹ Como, por exemplo, o Mestre da Lourinhã ou Frei Carlos. Cf. *Primitivos Portugueses (1450-1550): O Século de Nuno Gonçalves*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga/Athena, 2011.
- ¹⁰ Na esteira de Wittgenstein estabelece-se aqui uma distinção entre mostrar e dizer: «Fundamental é a teoria do que pode ser expresso (*gesagt*) pelas prop[osições] — i. e., pela linguagem — (e, o que no fundo é o mesmo, do que pode ser pensado) e daquilo que não pode ser expresso pelas prop[osições], mas somente mostrado (*gezeigt*)». Ludwig Wittgenstein, *Notebooks 1914-16*, org. G. E. Anscombe & George Wright, Chicago, University of Chicago Press, p. 71; nossa tradução.
- ¹¹ Fernando Gil, *Tratado da Evidência*, trad. Maria Bragança, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p. 235.

- ¹² Jean Libis, «Inspiration musicale et composition littéraire», in Jean-Louis Cupers & Ulrich Weistein (org.), *Word and Music Studies: Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Atlanta, Rodopi, 2000, p. 9.
- ¹³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Quadrigue, 1999, p. 211.
- ¹⁴ Idem, *ibid.*, p. 154.
- ¹⁵ Peirce, *ob. cit.*, vol. I, §164.
- ¹⁶ «[...] quer queiramos quer não [o tempo] tem instantes excepcionais em que é descontínuo — um começo ou fim abruptos», Peirce, *ob. cit.*, vol. I, §274.
- ¹⁷ Daniel Charles, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 73.
- ¹⁸ Cf. Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, pref. Jean Lescure, Paris, Denöel, 1985, p. 48.
- ¹⁹ Platão, *Parménides*, introd. José Trindade Santos, trad. e notas de Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2001, 156d.
- ²⁰ Eduardo Lourenço, *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, p. 39.
- ²¹ Como bem sublinha Mafalda Faria Blanc, «A obra de arte [...] transpõe para um acto de escrita esta concepção genesiaca do instante», *Metafísica do Tempo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999, p. 198.
- ²² Michael Jakob, *Le Paysage*, Genebra, Infolio, 2008, p. 33.
- ²³ Rafael Bluteau, *Dicionario da Lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva*, Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, p. 147.
- ²⁴ Cf. Gertrud Sandqvist, «Escultura Revisitada», in Jürgen Bock (org.), Manthia Diawara, Andrew Renton, Gertrud Sandqvist, *Maison tropicale. Ângela Ferreira*, 52.^a Bienal de Veneza, 2007, p. 20.
- ²⁵ A temática do encontro de culturas ocupa, aliás, um lugar central na obra de Ângela Ferreira. Cf. Pedro Lapa e Andrew Renton, *Ângela Ferreira. Em Sítio algum/ No Place at All*, Lisboa, Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2003.
- ²⁶ Eça de Queirós, *Cartas de Inglaterra*, 4.^a ed., Porto, Chadron, 1924, p. 32.
- ²⁷ Teolinda Gersão, *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo*, 4.^a ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.
- ²⁸ Idem, *ibid.*, p. 11.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 168.
- ³⁰ Cf. Anne Cauquelin, *ob. cit.*, p. 121.
- ³¹ «O ruído do mar entrara pela noite e invisivelmente diluía as coisas, o ar e o tempo tinham deixado de existir» (Teolinda Gersão, *ob. cit.*, p. 12).
- ³² «Sua vida passada à beira-mar. O mar era o horizonte mais próximo, e também o mais remoto, desde o começo da infância» (*ibid.*, p. 48); «Sua vida parada à beira mar» (*ibid.*, p. 53).
- ³³ «O navio cinzento, também ele irreal, como um navio de sombra, subindo de um sonho angustiante, emergindo de profundas águas negras», (*ibid.*, p. 62); «a praia deserta, sem pedagas, vazia de pessoas, meu filho morto e o mar batendo» (*ibid.*, p. 76).
- ³⁴ «Acordar de noite e lutar contra o mar. Impor, sobrepor a minha voz à sua. [...] Atirar pedras, facas, contra o mar. Fechar contra ele todas as portas e janelas. [...] Partir o mar como se fosse um espelho» (*ibid.*, p. 79).
- ³⁵ «Voltar as costas ao mar e encontrar a terra. Deixar o mar maninho onde nada cresce, o mar sem tempo, deserto, desolado, sem paisagens» (*ibid.*, p. 82).
- ³⁶ «[...] um povo de afogados voltando à superfície, arrastando-se dos confins do mar até à praia,

- de novo respirando» (*ibid.*, p. 162); «Abriu a janela para deixar entrar a noite e o ruído calmo do mar» (*ibid.*, p. 168).
- ³⁷ Adília Martins de Carvalho, «Les Paysages dans *Paisagem com Mulher e Mar ao fundo*», in *Voies du paysage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 55; nossa tradução (as palavras em itálico encontram-se em português no original).
- ³⁸ Cf. Raffaele Milani, *ob. cit.*, p. 66.
- ³⁹ Luigi Nono in Michele Bertaglia, «*Prometeo* — Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari», *Luigi Nono. Prometeo*, programme de salle, Bruxelles, La Monnaie/De Munt, 1997, p. 136.
- ⁴⁰ Vivaldi e as suas estações, Handel e a música aquática, mas ainda *La Mer* ou *L'après-midi d'un faune* de Debussy. Na música portuguesa podemos referir como exemplos muito explícitos: Júlio Almada, *Paisagem Portuguesa n.º 1*; Joaquim Augusto, *Paisagem Portuguesa*; Flaviano Rodrigues, *Paisagem, Quadro Sinfónico*; Joly Braga Santos, quadro sinfónico *Paisagem*, 1954; Alexandre Delgado, *Evoluções na Paisagem*, 1989, obra que analisaremos com mais pormenor.
- ⁴¹ Murray Schafer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, 4.^a ed., Paris, Wildproject, 2010, p. 23.
- ⁴² Alexandre Delgado, *Evoluções na Paisagem*, para orquestra, partitura manuscrita, Arquivos da RDP, 1989, 55 páginas.
- ⁴³ Duas flautas, dois oboés, dois clarinetes (em lá), dois fagotes, duas trompas (em fá), dois trompetes, um trombone.
- ⁴⁴ Seis primeiros violinos, seis segundos violinos, quatro violetas, quatro violoncelos, dois contrabaixos.
- ⁴⁵ Tímpanos, vibrafone, marimba, maracas, claves, pandeireta, bamboo chime, cinco blocos, três tom-toms, timbalão, tambor (grave), prato turco aguo, prato grave, lixa e papel celofane.
- ⁴⁶ As indicações de números entre parênteses correspondem aos compassos.
- ⁴⁷ Por exemplo, na quarta parte (*Lento e rubato*), alternam-se muito rapidamente *ritard.* (158), *meno mosso* (159), *ritard.* (161), *incalzando* (162), *poco agitato* (163), *rall.* (166), *poco accel.* (170).
- ⁴⁸ Veja-se, a título de exemplo, o jogo de *staccatissimo* para os sopros e os *glissandos* das cordas graves, entre os compassos 85 e 104, ou a indicação para as cordas aplicável do compasso 164 ao 172: «tocar com duas cerdas, sobre o ponto e só com o terço superior do arco, sem vibrato: um murmúrio imperceptível».
- ⁴⁹ Por exemplo, na peça *Atmosphères*, escrita em 1961, Ligeti explora um grande número de vozes orquestrais, introduzindo, em simultâneo, o conceito de «micro-tonalidade»: os pequenos intervalos e o grande número de vozes não são entendidos enquanto tal, em pormenor, mas como massa sonora em movimento. Outras obras do compositor exploram o mesmo princípio de multiplicação de vozes: *Lontano* (1967), para orquestra, ou *Lux Aeterna* (1966), para coro, são alguns dos exemplos mais significativos.
- ⁵⁰ Seis primeiros violinos (ou doze), seis segundos violinos (ou doze), quatro violetas (ou oito), quatro violoncelos (ou oito), dois contrabaixos (ou seis).
- ⁵¹ Alexandre Delgado, entrevista a 15/07/2004, in Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, <www.mic.pt>.
- ⁵² Idem, *ibid.*
- ⁵³ «É isso que eu procuro na música — na música que eu gosto de ouvir e na música que eu faço — contar uma história» (*ibid.*).

- ⁵⁴ Cf. Françoise Escal, «Moments musicaux», in Danielle Cohen-Levinas (org.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ⁵⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 — L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 9.
- ⁵⁶ O campo e as transformações de cultivo tinham também ocupado um papel central, por exemplo, em *O Pão*, 1959. Cf. João Fernandes, «O Cinema Sazonal: A Evolução do Cinema Particular de Manoel de Oliveira», in *M. O. 2/3*, Museu de Serralves, Porto, Civilização Editora, 2008.
- ⁵⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 193; nossa tradução.
- ⁵⁸ O texto da canção popular infantil — «Oliveirinha da serra / o vento leva a flor / ó-i-ó-ai, só a mim ninguém me leva / ó-i-ó-ai, para o pé do meu amor» — é simbólico da condição emocional da personagem de Isaac, que procura a amada morta.
- ⁵⁹ Cf. António Preto, «Manoel d'Oliveira: La forme-cinéma», in *Actes du Colloque interdisciplinaire Nouvelles perspectives de la recherche française sur la langue et la culture portugaise*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal, 2007, p. 74.
- ⁶⁰ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 — L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 55.
- ⁶¹ Cf. João Fernandes e João Bénard da Costa, «Colocar o amor num plano tal...», in *M. O. 2/3*, ed. cit., p. 42-9.
- ⁶² Eric Vernay salienta que esta obra de Manoel de Oliveira é precisamente um «filme sobre a passagem», in <www.mk2.com>.
- ⁶³ Sonata n.º 3, Opus 58, em Si bemol menor, interpretada por Maria João Pires.
- ⁶⁴ Santo Agostinho, *Confissões*, XI, 13.
- ⁶⁵ Christian Doumet, *L'Île joyeuse. Sept approches de la singularité musicale*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 12.
- ⁶⁶ Santo Agostinho, *ob. cit.*
- ⁶⁷ Doumet, *ob. cit.*