



**PROCURA
DA SUPERFÍCIE**
CORPO, ARTES
E [IN]VISIBILIDADE

TÍTULO

Procura da Superfície – corpo, artes e [in]visibilidade

EVENTOS

O corpo no século XXI [esgotamento ou reabilitação?]

7 de abril [Auditório ESE – P.PORTO] 2016

Apelos do silêncio: artes, corpo e (in)visibilidade

21 e 22 de Abril [Auditório ESE – P.PORTO] 2017

NEAP [Núcleo Estudos de Artes e do

Património] / inED – P.PORTO

Revisão por pares (inED)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Carlos França

Hugo Monteiro

Maria de Fátima Lambert

COORDENAÇÃO

Maria de Fátima Lambert, Hugo Monteiro

ASSESSORIA

Catarina Sampaio

Catarina Bispo

Gisela Catarino

Irene Peres

André Real

ORGANIZAÇÃO

Catarina Sampaio

ASSISTÊNCIA DE SALA

Alunos 3º ano de Gestão de Património

REVISÃO TÉCNICA

Catarina Sampaio

DESIGN

Gabinete de Imagem

Escola Superior de Educação P.PORTO

IMPRESSÃO

Serviços Gráficos

Escola Superior de Educação P.PORTO

AUDIOVISUAIS

Filipe Lopes

FINANCIAMENTO

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/05198/2020 (Centro de Investigação e Inovação em Educação, inED)

ISBN

978-972-8969-41-7

A aplicação do novo acordo ortográfico esteve dependente dos autores. A editora converteu os textos para publicação.

P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO & INOVAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CENTRE FOR RESEARCH & INNOVATION IN EDUCATION

inED

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

**REPÚBLICA
PORTUGUESA**

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT
HUGO MONTEIRO
[COORD.]

PROCURA
DA SUPERFÍCIE
CORPO, ARTES
E [IN]VISIBILIDADE

AGRADECIMENTOS

Aos autores

Aos artistas

ÍNDICE

7	Caixas Negras: dois seminários e incontáveis encontros		
	Maria de Fátima Lambert, Hugo Monteiro		
11	Do Silêncio		
	Francisco Monteiro		
21	Persistir na carne		
	Jorge Leandro Rosa		
35	A lição das superfícies: oferenda, trevas, silêncio		
	Pedro Eiras		
49	Epi(cto)fanias: pintura nos romances de Fernanda Botelho e Iris Murdoch		
	Sofia de Melo Araújo		
59	Noli me tangere: corpus silencioso versus intersubjetividade		
	Maria de Fátima Lambert		
107	A pele da tua pele. O canto de Almirena		
	Hugo Monteiro		
117	Cobaia de mim: Corpos do Corpo na autorrepresentação		
	Rute Rosas		
138	Esfera de silêncio		
	Bernardo Pinto de Almeida*		
141	DOSSIE VISUAL		
143	Ana Dinger e Fernanda Eugenio	205	Rebecca Moradalizadeh
153	Avelino Sá	211	Renato leal
171	Catarina Leitão	217	Teatro Plástico

CAIXAS NEGRAS: DOIS SEMINÁRIOS E INCONTÁVEIS ENCONTROS

Maria de Fátima Lambert

INED-ESE/P.PORTO

Hugo Monteiro

GFMC-FLUP/ INED-ESE

À margem de um acontecimento fica o que o originou e impulsionou, assim como os encontros, debates, cumplicidades ou cismas que a partir dele se geraram. Na antecâmara de uma iniciativa em que articulamos formas de acontecer artísticas, comunicações, performances ou instalações permanecem as conversas e acordos que conceberam e imaginaram estes momentos. Essa margem é digna de uma espécie de caixa negra: um arquivo oculto de diálogos seminiais, laterais ou reativos que só por acidente vêm a lume. Neste caso não por acidente, mas no apurar da atenção ao interesse do imponderável, talvez seja justo recuperar esta caixa negra. Quando falamos de “apelos de silêncio” ou de “procuras de superfície” entendemos que a escuta desta caixa negra surge com renovado propósito.

CAIXA NEGRA I: O CORPO E SEUS ARGUMENTOS

As duas edições do Seminário inter/trans disciplinar “A Procura da Superfície” tiveram o corpo como vetor de interseção. Refletiram e refletem o que uma escuta da referida caixa negra revelaria de forma mais nítida: a hesitação, oferecida como proposta prévia de trabalho, entre o corpo como silêncio da tradição e o corpo como reabilitação (talvez exagerada, mas certamente abundante) do novo século. Colocada de outra forma, esta abundância sublinha, no mínimo, o indício de um reconhecimento: o de que o corpo, com salvas e não dominantes exceções, constituiu-se como um dos silêncios (senão um dos exorcismos) de séculos de pensamento e de doutrina

Condenado ao lugar subalterno da superfície, à marginalidade do erro e do desvio, o corpo como instância e território da superficialidade contrapunha-se, tradicionalmente, à interioridade de uma alma incorruptível, ou de uma verdade descarnalizada. Os últimos anos do século foram, talvez, o contraponto possível a este tradicional menosprezo, com as questões do corpo a assumirem uma dimensão vasta e transversal. Da Estética, à Filosofia da Arte, passando pela Antropologia, pela Sociologia ou pelos “Cultural Studies”; do Teatro, à Dança, à Performance ao Cinema e à Teoria do Cinema, com dimensões de Género, com empenhamento político, com cabimento emancipatório, etc – o corpo passou a ser uma das superfícies mais comumente procuradas, condenado que esteve à rejeitada superfície da História restante.

Foi este o ponto de partida, ora silencioso ora expresso, da nossa procura da superfície. Ao ponto prévio do argumento – diz e regista a nossa caixa negra – cedo se acrescentaram novas dimensões, em que o local e a circunstância pesaram e infletiram outros rumos e renovadas derivas.

CAIXA NEGRA II: LOCAL E DISSEMINAÇÕES

A “procura da superfície” é o convite a que a superfície do corpo, dos corpos, do *corpus* seja criticamente retomada no presente de um século XXI, pondo em questão o modo como um certo frenesim estético-artístico-literário contribuiu para o esgotamento ou para a reabilitação de uma procura que modifica as formas da sua urgência e os modos da sua expressão.

Procurar uma superfície pode ser também procurar o ponto em que corpos físicos e/ou disciplinares se tocam, se interpenetram, se (im) permeabilizam numa redefinição que expõe a sua vulnerabilidade latente. Esta vulnerabilidade reclama das Artes e do seu pensamento um exercício de tatear permanente, na possibilidade de uma procura em que os modos e os prolongamentos do acontecer artístico se expõem como superfície, na superfície do tempo e no limiar de um século.

Mas não deixa de haver um potencial irónico no sentido de uma *procura de superfície*; uma certa alusão estratégica, de reapropriação e redireccionamento do que se lê numa instituição, no seu peso, nas suas práticas e na sua imagem pública. O local: uma Escola Superior de Educação. Uma instituição frequentemente acusada, em discursos públicos, de leveza e de superficialidade, alternativa menor e subalterna no contexto do que o *status quo* define como “mercado” do Ensino Superior. Neste sentido, a “procura da superfície” interpela um corpo docente, um corpo discente num corpus institucional.

Ora ao reafirmar-se – com ironia e alguma estratégia – a superfície como pretensa propriedade de uma instituição eleva-se simultaneamente essa superfície ao plano do perguntável. Num local a que se atribui, passe mas pese a contradição, a *especialidade da superfície*, implicamo-nos militantemente na sua procura, elevando-a a matéria de densidade investigativa. E desde o local testamos a sua mobilidade e locomoção, o seu poder de transbordo, a sua ressonância noutros locais que não os que se canonizam no interior da formalidade académica: a rua, o pátio, o museu, a imagem e a escrita – a caixa negra.

CAIXA NEGRA III: CIRCUNSTÂNCIAS E CIRCUNSTÂNCIA

O processo de edição desta obra, julgando-se ingenuamente a distância segura dos eventos que a sustentaram, encontrou uma circunstância derivativa particular, inquietante mas de menção inevitável. Assumido o título e desafio suspensivo – A Procura da Superfície –, e devidamente conscientes das múltiplas possibilidades da sua leitura, eis que somos surpreendidos pelo Covid19, em todo o seu impacto social, relacional e institucional. O efeito pandémico, ao mesmo tempo que colocou no léxico comum os desígnios preventivos de uma “distância social” quotidiana e vigiada, centrou no corpo em relação, no corpo em sociedade e no quotidiano tátil da “superfície” uma suspeita crescente, permanente e mundializada. Adquire-se uma nova consciência do corpo e uma percepção particular da superfície, numa ideia coletiva de vulnerabilidade que reconfigura

posturas e redefine relações. Esta “procura da superfície” surge agora como uma desaconselhada temeridade, ante os cuidados sanitários associados à pandemia, mas também como uma urgência quase quimérica ante o cansaço solitário do confinamento.

Este novo dado projeta um quase post-scriptum às formas de leitura do que adiante se regista. A leitura que encontrará cada um destes textos, quase todos escritos ou pensados antes da pandemia mundial, contará com esta outra e imprevisível caixa negra, que sublinha a abertura de um mote, de um tema, de uma procura.

Nada de novo, na verdade. A procura da superfície é, afinal, a certeza da vulnerabilidade de um corpo, nas múltiplas dimensões do seu mais expressivo silêncio.

DO SILÊNCIO

Francisco Monteiro

INET-md/Universidade de Aveiro

franciscomonteir@gmail.com

I – DO SOM E DO SILÊNCIO

O silêncio é, em princípio, a ausência de som. O calar, o não ouvir nem falar, não emitir som algum. Sabendo que o som é o resultado de vibrações, será a inexistência dessas vibrações.

Mas tal não é possível na nossa realidade: a luz, o ar, a existência, tudo emite vibrações, mesmo que não escutadas pelos nossos ouvidos. O silêncio é impossível de se obter de ouvidos abertos, porque não existe na vida: existe como um absoluto, como um ideal, como um conceito. Podemos sempre ouvir o som do vento, das nossas pulsações, da vibração do nosso corpo, do ar que respiramos, da natureza, da cidade, dos nossos pensamentos. Até mesmo o som – uma espécie de silvo – que sopra quando forçadamente tapamos os nossos ouvidos.

Comparando com as artes plásticas, talvez o silêncio aconteça numa escultura naquele sítio, por vezes uma abertura, onde há a ausência de matéria da própria escultura; vemos o que preenche essa abertura, enquadrado pela matéria da escultura. Igualmente no dia-a-dia, quando procuramos o silêncio, acabamos por encontrar outros sons, dos automóveis, das inúmeras máquinas que nos rodeiam e que emitem múltiplos tipos de vibração, o som que nós produzimos a viver, o som de tudo o que nos rodeia.

II – OCUPAR O SILÊNCIO

O silêncio é algo interessante para mim porque sou músico: trabalho com sons e com silêncios. O silêncio – um pouco como a folha vazia para o escritor e a tela branca para o pintor – é um

espaço de todas as possibilidades: dir-se-ia um espaço de imensa liberdade, onde o criador pode colocar todas as suas vontades, fazer nascer a obra, ou pode mesmo transformar esse silêncio – esse branco – pleno de ruídos. Mas é igualmente um espaço fortemente opressivo na medida em que se requer que não exista: compete ao escritor escrever algo, ao artista plástico preencher com formas e cores, ao músico ocupar esse tempo de silêncio com ... menos silêncio; compete-lhe manifestar-se como criador e criar. E nessa ânsia de som, de mobilar com som o tempo de quem ouve, de reconstruir esse tempo, surge a ideia de *continuum* sonoro, muito comum na música ocidental desde a antiguidade, mas também em muitos âmbitos geográficos, como no extremo oriente e Austrália: nos órgãos das Igrejas, nas sanfonas e gaitas de foles, nos cantos gregorianos repletos de reverberação, nos mantras tibetanos e nos *didgeridoos* australianos, até com uma técnica de instrumentos de sopro conhecida por respiração circular, onde a inspiração e expiração são impercetíveis num contínuo ininterrupto de som.

O próprio cinema mudo, na sua versão comercial de inícios do séc. XX, tinha acompanhamento musical ao vivo, necessitando assim de uma ocupação sonora das durações que, eventualmente, ampliasse o drama evidenciado nos textos e nas expressões exageradas dos atores.

III – MÚSICA E SILÊNCIO: PRAGMÁTICA DO SILÊNCIO

“A atividade musical não é só movimento, mas uma peculiar forma de movimento a que chamamos ação – a confluência de vida e atividade racional que distingue a humanidade de qualquer outro fenómeno no mundo. Tal explica o efeito peculiar do silêncio na música: ouvimos silêncio como Schweigen, [calar], o estar-em-silêncio. Não é uma cessação de atividade, mas uma ação de outro tipo – abstenção, retenção, recusa. Silêncios em música são sempre criadores.”¹

Na música, o silêncio – tal como o som – pode ser tratado de múltiplas maneiras.

1. o silêncio expressivo:

- 1.1. como intencionalidade estrutural do compositor, como se de som se tratasse, parte integrante da estrutura da peça, por vezes não mais que um segundo outras de maiores proporções, também com outras funções expressivas;

¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), 333. Trad. do autor.

- 1.2. ou como maneira de criar tensão para outros – futuros – sons, uma espécie de (geralmente curta) preparação para um evento sonoro, sendo que a ausência de som paradoxalmente se torna tensão para o som – a ausência de vibração sonora distende-se, resolve na própria vibração;
 - 1.3. ou como mera ausência de som, uma espécie de buraco negro, de vazio existencial, importante em gravações, na música eletroacústica. Posso relatar a experiência que tive, quando produzi um CD de flautas de bisel solo *Diferencias*²: tive de gravar e inserir “silêncio” gravado numa Igreja (a mesma onde tinham ocorrido as restantes gravações desse CD) para colmatar esse zero sonoro, que parecia um “buraco”, inserido entre as diversas faixas. Esse silêncio foi preenchido por um “silêncio” real, vivido, não mais ausência mas presença de som, o som do ar na Igreja;
 - 1.4. ou como descanso, como erradicação da tensão, para o nada, desaparecimento gradual de toda a tensão, muito comum no final de uma longa obra que termine lentamente. Por vezes ouvimos o som a esvaír-se, um lento decrescer que no final já é nada, já não está o som mas mero sopro memória do ouvido e da nossa mente;
 - 1.5. ou ainda como oportunidade para ouvir o que se ouve no silêncio, os ruídos da estranheza do silêncio, do que acontece no mundo, os imensos sons do silêncio de John Cage.
2. Mas há também o silêncio executado, tocado instrumentalmente, performativo.
 - 2.1. nas articulações, nas fermatas, nas respirações, nos finais de frase e de período, de secção e de andamento, nos múltiplos momentos mínimos que servem de pontuação ao decorrer sonoro, por vezes sobrepostos com o eco de sonoridades anteriores; e, de uma maneira implícita, estes curtíssimos silêncios não são entendidos como tal, mas parte do discurso, quase sempre determinantes na definição do tipo de discurso e na explicitação do conteúdo, tal como na linguagem falada;

² *Diferencias*, obras de diversos compositores, Pedro Couto Soares – flautas de bisel. AM&M – CDs 2, 2002.

- 2.2. ou pode ser a preparação e o fim de sons (o início de um ataque, o rápido corte de um som), aquele momento mínimo que antecede o ataque de uma nota, que se confunde com a tensão física performativa do próprio ataque; ou o primeiro silêncio fruto de um corte abrupto de um acorde;
 - 2.3. ou ainda a performance (física, presencial) do silêncio (os gestos do silêncio), quando no palco, em público, vivemos e fazemos viver esses silêncios, por vezes com algum tipo de gesto. É muito comum os músicos e maestros deixarem o som esvair-se no silêncio, por vezes acompanhando esse já silêncio com um gesto de continuação do som, já mera memória, não existente e mesmo impossível performativamente, uma espécie de magia do som/silêncio no tempo.
3. mas também há o silêncio escrito.
 - 3.1. os sinais e as intencionalidades das escritas musicais, as pausas, as respirações, os pontilhados e outros sinais de ataque, os momentos entre peças;
 - 3.2. e até a sua espacialização, tal como vemos em Mallarmè no poema “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, em Kurt Schwitters músico e poeta da *Ursonata*, ou ainda na espacialização verbal em Almada Negreiros e na poesia visual de Ernesto de Melo e Castro; e em John Cage, nos silêncios que escreveu de diferentes maneiras.
 4. E, claro, o silêncio psicológico... a vivência e o entendimento psicológico do silêncio, o que vivemos nessa ausência de som externo, porque o “som” interno, talvez mesmo para os surdos, continua sempre presente enquanto vivemos, porque o sentimos proprioceptivamente, parte de nós, num sentir interior.

Olivier Messiaen escreveu um “Olhar do silêncio” nos seus “20 Olhares do Menino Jesus”, onde ocupa todo o tempo disponível com um contínuo sonoro: não há silêncios reais a não ser antes e depois do “Olhar”. Messiaen dedicou-se sempre a escrever para Deus: no Monte Sinai Deus só falou ao que escolheu como ouvinte, sendo os outros remetidos para o silêncio ou ouvindo um terrível ruído sem sentido.

A partitura lida é, noutro ponto de vista, o silêncio da música escrita. A partitura é passível de uma leitura interior, de imaginação surda, vivida no tempo, ação mental dos sons em potência que deveriam estar a acontecer mas que são só possíveis noutras instâncias, noutros contextos. A leitura e a audição interior, própria dos músicos, é simultaneamente opressão e libertação, é o impregnar silêncio na música, que deveria ser sons e silêncios. Por ser somente interior abdica dos sons, mantendo todas as outras propriedades enquanto música tais como o tempo, as texturas, a expressividade, as tensões intrínsecas e mesmo, para alguns, algumas tensões performativas, musculares, emulando a experiência da própria performance.

IV – O SILÊNCIO NA LINGUAGEM, REAL E RADICAL

O silêncio é, também, simbólico, remetendo mesmo para um campo mais vasto da linguagem do quotidiano. “Quem cala consente” costuma-se dizer coloquialmente; mas se tal acontecesse andaríamos todos constantemente a vociferar algo, nada calando, não sabendo ouvir, nem ponderar, nem apreciar o nosso próprio silêncio. Silenciar alguém pode significar fazer-lhe censura, quartar a sua liberdade ou mesmo a sua vida.

Podemos mesmo entender o silêncio de uma maneira mais radical: a morte, a morte real, a ausência de existência como vida: aí somente as nossas crenças podem ocupar esse silêncio com imagens e com mitos.

O silêncio, como aprendizagem, é prática ancestral do aprendiz perante o mestre, retenção do que parece ter de ser imediatamente dito: o silêncio como sabedoria e como atitude de calar o que não é de todo apropriado nesse contexto ou mesmo necessário dizer. O silêncio pode ser atitude perante o outro ou perante o que nos rodeia, remetendo para a consideração de outras fontes de informação, de outras pessoas, de outros parâmetros, ou para nada.

Ver filmes em silêncio é calar uma parte importante – integrante – da experiência dramática desse filme, mas permite-nos apreciar outros parâmetros. Ver filmes sem som é uma prática que utilizo a miúdo e que aconselho a todos,

levando-nos a uma atitude mais crítica do uso do tempo, do movimento (ação), das técnicas fílmicas e dos símbolos nas imagens.

E há o silêncio Zen, como aceitação da existência e da inexistência, próximo do desaparego e de esvaziamento de sensações e emoções: o silêncio de Buda, segundo Paulo Borges.

“Abençoada a pacificação de todo o ato de apropriação, a pacificação da proliferação das palavras e das coisas. Jamais um qualquer ponto de doutrina foi ensinado a quem quer que seja pelo Buda”.³

Remeto-me, em forma de silêncio, para um pequeno excerto de John Cage de uma “Lecture on Nothing” presente no seu livro “Silence”, onde os silêncios estão escritos; alguns, outros subentendem-se, aqui por mim traduzidos e adaptados as palavras e os silêncios⁴.

3 Nagarjuna, *Madhyamata-karikas*, 25, 24, citado em Paulo Borges, «O silêncio do Buda», pdf, *peessoal* (blog), 2010, <https://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/o-silencio-do-buda.pdf>.

4 John Cage, *Silence: Lectures and Writings* (Middletown, Conn: Wesleyan Univ. Press, 2011), 109–111. Trad. do autor.

CONFERÊNCIA SOBRE NADA JOHN CAGE, AGOSTO DE 1959

Eu estou aqui , e não há nada para dizer . Se
houver entre vós alguém que queira ir a algum sítio , pode ir a qual-
quer momento . O que pedimos é o silêncio ; mas o silêncio exige
que eu continue a falar . Experimentai
dar um empurrão a um pensamento: cairá facilmente; mas o que empurra
e o pensamento que é empurrado, ambos produzem esse en-tretenimento que se chama
discussão . Vamos ter uma mais tarde ?
Ou simplesmente podemos decidir que não vamos ter uma
discussão . Como queiram. Mas agora temos os silêncios
e as palavras fazem - ajudam a fazer - os silêncios .
Eu não tenho nada para dizer e estou a dizê-lo
e isto é poesia, a poesia que eu necessito . Este espaço de
tempo está organizado. Não devemos temer estes silêncios, não
se os podermos amar .
Este é um discurso composto , porque o estou a fazer como
se fosse uma peça musical. ? Como um copo de leite Necessitamos
do copo e necessitamos o leite Ou então É como um copo vazio
no qual em qual quer momento se pode servir qualquer coisa
Seguindo , (quem sabe?) pode surgir uma ideia neste discurso
. Não sei se surgirá ou não. Se surgir alguma, não faz
mal. Con siderem-na como algo visto momentaneamente , através da
janela, numa viagem . Se a viagem foi no Kansas então, evidentemente,
será o Kansas . O Arizona é mais interessante, quase demasiadamente
interessante ainda mais para um nova-iorquino que se interessa, no qualhedizres-
peito, por tudo. Agora ele sabe que necessita do Kansas dentro de si .
O Kansas não se parece a nenhum outro sítio na terra , e é muito reconfortante para
uma nova-iorquino. ? como um copo vazio , nada mais que trigo , ou será
milho ? Tem importância ? O Kansas
tem essa particularidade: em qualquer momento podemos ir embora, e podemos voltar
quando quisermos . Ou podemos
ir para sempre e não voltar mais , porque não possuímos nada.
Agora, a nossa poesia consiste em dar-mo-nos conta de que nada possuímos. .

Todas as coisas, assim, são uma alegria (dado que as não possuímos) e por
 isso não temos medo de as perder. Não é necessário destruir o passado:
 já passou; a qualquer momento ele poderá reaparecer e parecer que é e ser o presente
 . Seria isto uma repetição? Somente se acreditássemos que pos-
 suíamos o passado, mas como isso não acontece, é livre, e nós também.
 Quase todos nós sabemos algo sobre o futuro e do incerto que ele é .
 Ao que eu denomino poesia denomina-se por vezes conteúdo. Eu,
 por mim, chamei-lhe forma . ? a continuidade de uma peça
 musical. A continuidade hoje, quando necessária , É u m a
 demonstração de desinteresse. Quer dizer, É uma prova de que a nossa alegria
 está em não possuir nada . Cada momento oferece-nos o que acontece .
 Quão diferente É este sentido da forma daquele que se l i g a
 à memória: temas e temas secundários; a sua luta, o seu desenvolvimento;
 o clímax; a recapitulação (que é acreditar que se pode possuir a sua própria
 casa) . Mas atualmente, ao contrário do caracol , l e v a m o s a s
 nossas casas dentro de nós, o que nos permite
 voar ou parar, não para as desfrutar. Mas tende cuidado com o q u e
 é de uma beleza ofuscante, porque a qualquer momento pode tocar
 o telefone ou um avião cair em qualquer sítio . Um pedaço de corda
 ou um pôr-do-sol , quando não se possuem, atuam e produz-se
 a continuidade . Nada mais se pode dizer que nada. Ouvir o u p ô r
 isto em música não é diferente - somente mais simples - do que viver
 ? Mais simples para mim, porque acontece
 que eu escrevo música.

REFERÊNCIAS:

Borges, Paulo. «O silêncio do Buda». Pdf. *pessoal* (blog), 2010. <https://pauloborgesnet.files.wordpress.com/2010/03/o-silencio-do-buda.pdf>.

Cage, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 2011.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PERSISTIR NA CARNE

Jorge Leandro Rosa

Instituto de Filosofia - FLUP

PERSISTIR NA CARNE

1.

O corpo, claro. Ele parece apto a estar por todo o lado. Desloca-se, posiciona-se, mostra-se ou oculta-se. Dá-se como representante do mundo. Mas a carne? O corpo percorre o mundo na sua extensão, percorre a sua largura e entra na profundidade significativa. Vêm já presos ao corpo os significantes, a ele aderem os significados que atribuímos à sua presença ou ausência. E a carne? O corpo sublinha ou desmente a palavra, declara-se agente da transformação do mundo. Mas a carne, o que diz ou faz ela? A carne é muda e cega, dirão alguns. É uma massa, é amorfa, nada pode fazer. Não pode substituir-se ao corpo-sujeito e destrói o corpo-objecto quando aparece à luz do dia.

Mas o que há de extraordinário na carne é a sua imensidão impermanente, a possibilidade que tem de se multiplicar e de cobrir o mundo, competindo com os minerais mais difundidos neste, embora nunca aí se depositando. Essa possibilidade da carne, que nunca é uma aparição, porque nunca pode estar exposta, também nunca pode subsistir nos estratos da terra, como qualquer composto mineral. Ao invés, porque «todo o corpo é um corpo exterior»¹, o corpo aparece no nascimento e subsiste para além da sua existência carnal, como esqueleto, subsistência óssea. Essa ossificação reúne-se ao tempo do mundo, afunda-se na sua vastidão e recusa a extraordinária erupção do vivo. Foi Merleau-Ponty quem lembrou um dia que «o sexo é para a maior parte das pessoas o único acesso ao extraordinário». Trata-se, não tanto de uma verificação da pobreza da experiência

1 Michel Henry, *Phénoménologie de la vie I* (Paris: PUF, 2003), p. 166.

quotidiana, antes da constatação de que a vida, no seu núcleo sexual, só pode ser acedida por meio de um obscurecimento dos traços de identidade do outro. Por isso, esse extraordinário não é aquele visto ou ouvido, admirado ou desejado, eventualmente repellido. O extraordinário acontece quando algo do sexo passa da relação entre corpos para uma presença sem relação, a presença da carne, naquilo em que esta frustra sempre a fixação e o reconhecimento dos corpos, abrindo espaço ao que é propriamente o extraordinário que vem substituir-se à expectativa e à volição.

O que sabemos pela carne? Que não há mundo? Que não há mundo interior? Por meio da carne, o problema do interior e do exterior é subvertido ou, pelo menos, retomado. E talvez o seja a expensas do corpo, desse corpo que a nossa época parece ter reencontrado. Mas será esse um reencontro na carne ou pela carne? O corpo pode ser amado ou odiado, mas a carne? A carne não pode ser nem guardar o amor e o ódio, mas recebe sempre as suas impressões, fazendo-as parte do que é intrinsecamente visível no mundo. Mas esta impressão não é um signo, antes aparece como um buraco, um buraco na carne, uma impressão vazia.

O corpo é uma coisa do mundo. Vem ao mundo e dele se retira. Mas a carne dificilmente se torna coisa do mundo: está nele antes do nascimento e nele permanecerá depois da morte. É mais e menos do que uma coisa, tomada em sentido fenomenológico. Nesse sentido, ela é aquilo que mais se pode confundir com o mundo, o que nele sintetiza todos os movimentos, aqueles

que foram individualmente representados pelo corpo e aqueles que, impessoais, se encontram aquém das representações. É o seu centro e traz-lhe o sentir, a invisibilidade do sentir. Assim, se o corpo tem alguma relação com a visibilidade, será porque recebe a invisibilidade intrínseca do mundo. No corpo carnal concentra-se a visibilidade esparsa e anónima do mundo. A carne é a correspondência, no corpo, dessa visibilidade anónima, invisibilidade, portanto, no coração do aparecer. A carne é sempre inatingível para a operação óptica que conduz a dança do corpo com a luz.

«Não ver que tudo se conserva», escreveu certo dia Annie Le Brun.

2.

Estamos diante de um duplo falhanço – o da relação quer com o espaço exterior, quer com o espaço interior – que redundará muito previsivelmente e a muito breve trecho no falhanço da espécie, ou seja, redundará na sua extinção. Como pode ser descrita uma espécie que ultrapassa os limites de um ecossistema natural, que passa a criar ecossistemas artificiais e a remeter para uma posição inaparente os ecossistemas naturais de que depende sempre, já que conserva o seu corpo com as mesmas características do último milhão de anos? Como espécie criativa ou delirante? Como uma espécie inadaptada ou uma que sabe construir ou recriar a sua inadaptação? Como uma espécie marcada pela ambiguidade corpórea ou pela multiplicidade

corpórea? Tudo isso é relevante mas parcelar. Não resolvemos o problema interior que o facto de termos um corpo nos coloca e não organizamos a presença exterior desse corpo de modo a torná-lo «sustentável». Ao contrário, autonomizámos o mundo exterior, não percebendo que este é parte da função agente do nosso corpo. Neste momento, estamos a apoiar-nos em técnicas carbónicas, tentando tratar a natureza como tratamos a população: fazendo relações públicas. Quer dizer: tentamos enganar a natureza, tratando-a como um problema de representação, no duplo sentido do termo. Mas a natureza não se deixa enganar por uma razão simples: as suas acções são já, fenomenologicamente, as nossas, são a nossa força e a nossa debilidade. Ela age apenas como ascensão de algo que vem de encontro à nossa acção. Mas age invariavelmente: o seu movimento é a sua invariabilidade. Sendo movimento situado no originário, ele não decorre directamente das nossas acções, mas participa sempre nelas.

Há uma tradição fenomenológica que se aventurou a pensar a Terra na sua relação com a carne. Ela remonta a Merleau-Ponty e, em certos pontos, ao próprio Husserl. Como escreveu Merleau-Ponty, «precisamos de rejeitar os preconceitos seculares que colocam o corpo no mundo e o vidente no corpo ou, inversamente, o mundo e o corpo no vidente, como numa caixa»². Para além da inclusão, há a pertença da carne. O sentido próprio de um corpo é a sua pertença ao mundo, pertença que não pode designar uma inclusão

2 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), p. 182.

objectiva e é sempre mais radical do que esta. «Se o corpo é coisa entre as coisas, é num sentido mais forte e mais profundo do que elas». Um texto relativamente pouco conhecido de Husserl, intitulado «A arca originária Terra não se move», teve profunda influência em Merleau-Ponty. É um texto escrito em três dias e três noites febris, de 7 a 9 de Maio de 1934. O texto, em cuja página inicial Husserl inscreveu: «Refutação da Doutrina copernicana na interpretação da visão habitual do mundo». «A Terra não se move» visa, pois, contestar Copérnico. Sim, ouviram bem. Não, contudo, para dizer que a Terra não gira à volta do Sol, em sentido físico. A questão é que a Terra não é como os outros planetas. Aí, Husserl coloca em cena um sentido da Terra mais originário do que aquele de um planeta em movimento no espaço físico. Esta Terra é o solo, o berço no qual movimento e repouso ganham sentido. É o solo da inscrição corpórea. O esquecimento desta relação é, para Husserl, o problema que se inscreve na modernidade científica. É a distância teórica que assumimos em relação à Terra quando assumimos que ela é um planeta como outro qualquer que se arrisca a destruir um enraizamento primeiro. Somos seres geocentros e o nosso pensamento nunca é um pensamento fora do solo. A Terra é a nossa arqui-residência (arca). «Oíço dizer que poderíamos partir para Marte ou para outro planeta adequado. É portanto provável que o nosso pequeno planeta seja de uma grande banalidade astrofísica. Pouco importa. Ela é o único planeta que está onde nós estamos. A Terra é a nossa terra, a nossa arqui-casa, o nosso único solo possível. Mesmo que venhamos a descobrir um dia irmãs gémeas da Terra, ela não se tornará

nunca um objecto indiferente para nós. Esta unicidade irreductível que tem para nós a Terra deveria ser suficiente para modificar a nossa percepção dela. Só poderíamos deixar a Terra se a pudéssemos levar connosco, o que nunca seria simples. Então, em vez de imaginarmos que podemos um dia deixá-la, tentemos antes salvar nela a continuidade da nossa presença. Está aí o paradoxo: é quando descobrimos a banalidade astrofísica da Terra que mais precisamos de pensar a sua unicidade relativamente a nós».

Podemos dizer que *esta Terra está em repouso, mas no sentido daquilo em que tudo o que nela está repousa, incluindo o movimento*. A Terra é o aqui absoluto, inobjectivável, um aqui de que não nos separamos, mesmo quando nos afastamos da terra física, «de modo que a multiplicidade eventual dos lugares-solo, diz Husserl, se unifica necessariamente num único lugar-casa». Porque esta Terra não está no espaço, sendo antes solo para a constituição do espaço, não pode ser concebida como um corpo, precisamente porque nela se encontram corpos. «A Terra é um todo cujas partes [...] são corpos, mas que, enquanto todo, não é um corpo»³.

A encarnação do corpo próprio significa, precisamente, a sua pertença a esta Terra. É certo que o corpo está separado de si mesmo pelo mundo fenoménico. Essa separação é problemática se não for entendida como dobra que é só possível no mundo. Ao mesmo tempo, o corpo é o nome desse gesto fenoménico que *articula as coisas*

com o mundo, na diferença que permanece identidade. A sensibilidade do corpo não é uma apropriação mas antes uma doação ao mundo dessa profundidade que vem com a percepção. O envelope dessa profundidade – a carne – oferece então uma cegueira à percepção que não é mais do que a cavidade que se abre na sensação. Mas vejamos como Husserl «descobre» esta Terra tardia na sua obra:

Como comentou Merleau-Ponty, há aí «parentesco entre o ser da terra e aquele do meu corpo». Então, o sentir do corpo, a sua emergência, é sinónimo da sua pertença ao mundo, porque o ser do corpo é precisamente o ser da Terra. «Que eu esteja em repouso ou que caminhe, *a minha carne é o centro* e os corpos em repouso e em movimento estão todos à minha volta, e tenho um solo sem mobilidade». O que significa esta passagem de Husserl? A minha carne é um aqui absoluto, um aqui que não pode converter-se num ali. O termo «aqui» não qualifica a localização de um dado corpo, mas define o ser mesmo do corpo e é tendo em fundo esse «aqui» que podem existir «lugares». Daqui decorre que a carne pode ser dividida em partes – ou seja – em corpos, mas enquanto carne, enquanto todo das partes, ela não faz um corpo. Não é, pois, por ocupar um lugar, que ela se encontra situada. Ao contrário: é porque ela está situada, ou porque o seu ser é situação, que as suas partes podem ocupar um lugar e que ela pode, ela mesma, ocupar lugares, deslocando-se. O corpo próprio (a carne) é do mundo no sentido em que o seu ser é aquele da Terra. A carne designa este enraizamento originário, *que não é a inclusão de uma parte no seio da totalidade*, mas que

3 Edmund Husserl, *La Terre ne se meut pas* (Paris: Minuit, 1989), p. 17. trad. fr.: Didier Franck.

precede e funda antes a possibilidade de uma tal inclusão. Não é porque tenho um corpo que estou enraizado; é antes porque estou enraizado que tenho um corpo.

Este enraizamento primordial, mais profundo do que toda a extensão, descreve o sentido do ser do corpo. Sobrepõe-se aí a continuidade ontológica do corpo e do mundo relativamente à sua diferença. O que quer dizer que a encarnação é o facto absoluto, o acontecimento do aqui, a partir do qual a distinção ela mesma do corpo e do mundo pode tomar sentido. O corpo é do mundo de um modo diferente das coisas: não está na sua superfície, diante ou entre as coisas, mas no fundo destas. A exterioridade que o corpo possa comportar é sempre a interioridade do mundo, a sua profundidade original, o seu ser terrestre.

3.

Na verdade, é um erro comum considerar que a presença do corpo humano no espaço exterior seja, de alguma forma, menos viável e mais heterodeterminada do que a sua presença interior, aqui radicalizada para além da *presença a si*. Acontece sabermos – de um saber «profundo» – que o corpo humano é uma formação interiormente inviável, da qual o amor, enquanto «crime perfeito», dá testemunho. Sabemos que o que liga o amor à cópula é mais obscuro do que o que liga esta à procriação. É uma amálgama interior estranha, paralela à estranha amálgama que os nossos corpos fazem do interior e do exterior.

Nesse sentido, a cópula é a acção da amálgama. A amálgama move-se necessariamente mas não constitui um acto teleológico. Move-se para ser movimento. Não tem uma finalidade que não seja o seu movimento onde tudo se aproxima da dissolução, mesmo e necessariamente o amor. O amor é um objecto impossível do corpo inviável que transportamos. Desde logo, a troca amorosa só existe enquanto fantasma que a narrativa elabora quando se confronta com o vazio interior. A codificação do amor que «é» dado ou que «é» recebido corresponde à ficção dialógica do corpo exterior e do corpo interior. Pedir o amor desemboca sempre no «surrealismo topológico» que acompanha a libido como seu fantasma. Peter Sloterdijk chama-lhe «loucura topográfica do homem, que começa sempre sob a forma de loucura orientada para o interior, antes de se tornar visível sob a forma de loucura orientada para o exterior»⁴.

Ter tudo no interior ou ter tudo sob controlo do exterior definem, como oscilação, não só a nossa história política e psicosssexual, mas também a nossa história ambiental. Se os *topoi* não relevam de um sujeito reconhecível, mas antes das próprias operações das cavidades poiéticas do interior do corpo, então podemos dizer que a inviabilidade interior do corpo humano é, em si mesma, fonte de poéticas da maior relevância. Estas poéticas, diádicas ou pluripolares, são as únicas formas operativas que não eliminam o problema da carne, mesmo se não lhe dão uma resposta. Delas são exemplos os duplos placentares e os mecanismos ectoplasmáticos da histeria.

4 Peter Sloterdijk, *Bulles* (Paris: Hachette, 2003), p. 99.

A carne é uma matéria fantasmática ou um fantasma material. Na verdade, a sua sustentação em ossos e dentro de uma pele é bastante instável (e essa é uma visão pobre) e, muitas vezes, inverosímil. Dessa inverosimilhança e da sua pobreza derivou a sua definição óptica, assaz controversa e implausível, marcando um ponto cego paradoxal na génese da psicanálise, que é desprovida, por assim dizer, de carne. Aquele que se detém na observação do outro, de um outro dotado de carne, está imediatamente tomado pela sua condição de observador vivo. Ora o observador vivo não é mais do que a testemunha interior da sua própria vida. A psicanálise, e dela damos o exemplo célebre do estado do espelho lacaniano, evacua o problema da carne – que ela aí toca mais do que nunca – em favor de um argumento de tipo cartesiano: passa a ser um teorema híbrido sobre o estado do espelho como formador da função do Eu.

O processo da modernização⁵ implicou o desenvolvimento de procedimentos orientados para a exterioridade absoluta. A exterioridade absoluta não é o mesmo que dizer, como o faz Heidegger, que o *Dasein* está sempre já do lado de «fora». A exterioridade absoluta constrói o conceito de meio ambiente para o homem e esse meio ambiente aparece sob uma imagem cosmológica. Ora, o *Dasein* não é uma *qualidade* desse ente que chamamos humano e que ele activaria de vez em quando quando quer «ser no mundo». Na verdade, o humano nunca dependeu de um meio ambiente específico. A hominização durante todo o Paleolítico baseou-se na deslocação (veja

5 *Ibid.*, p. 359.

um migrante e vejo esse processo), que só na aparência é semelhante à migração das aves. Os humanos fazem o seu ambiente movendo-se. É essa a sua posição *ekstática*. Ou seja, transportamos o mundo em nós, há pouco sentido em postular um mundo *entendido como disponível* à nossa volta. No entanto, essa estrutura da disponibilidade ambiental, da sua autonomia relativamente à nossa carne, tornou-se absolutamente dominante e é parte do que Descartes chamou a *res cogitans*. Sloterdijk caracterizou o seu paradigma como aquele de «um caçador lúgubre que reúne forças para fazer razias nas planícies conhecidas e se retira depois para a sua fortaleza, retirada do mundo, o oposto das extensões da sua acção predadora»⁶.

Sendo a civilização um «dispositivo de geração de calor»⁷, e como nos dirigimos para um salto de 4° a 6°C (nunca houve humanos acima de 3,5°C acima da linha de base industrial), parece-me que temos uma boa medida da metáfora do mundo no nosso contexto civilizacional: o mundo aparece aí como um corpo-outro, ao qual pode ser imposto um esforço de que o meu corpo não tem de sofrer nenhuma retroacção.

Contudo, fenomenologicamente, o mundo é a vida da minha carne. Ou seja, não há mundo existencial para além da minha carne. No fundo, o problema para o qual tento aqui chamar a

6 *Ibidem*, p. 367.

7 Tim Garrett, «Modelling civilization as ‘heat engine’ could improve climate predictions», https://www.inscc.utah.edu/~tgarrett/Economics/The_economic_heat_engine.html (consultado em 2-12-2020).

atenção é, em associação com a citada *res cogitans*, a aporia na qual vieram desaguar as teorias clássicas da acção humana, geralmente entendida, ou como a acção da alma sobre o corpo, ou como passagem do «interior» ao «exterior» -- como um processo no termo do qual a nossa vida transcendental se transforma numa coisa⁸ (*Incarnation*, 215). Ora, se nunca é sobre um corpo do mundo que a nossa acção é efectuada, o seu resultado não deveria ser uma modificação desse corpo mundano, nem um fenómeno ou uma deslocação efectiva. Digo-o, evidentemente, num sentido fenomenológico: sabemos que há um efeito de acções que têm a sua origem em nós, mas essas acções não são corpóreas mas desdobradas, por assim dizer, ou seja, transformam-se em acções inteiramente metafísicas: elas partem de uma pressuposição de efeitos desejados que se divorcia da experiência humana na sua própria esfera carnal. Uma acção *nossa* é aquela da nossa corporeidade originária e dos seus poderes; é a pulsão movendo-se em si mesma e «dobrando» órgãos que cedem à sua potência. A nossa acção sobre o mundo produz-se no termo deste espoletar orgânico, aí onde, directamente atingido por este espoletar, como seu fundo, o mundo lhe opõe a sua resistência absoluta. É aí que está a realidade do seu conteúdo: não no seu aparecimento, mas no limite oposto ao meu esforço, oferecido desta forma ao movimento da minha vida. «Porque, na minha carne, sou a vida do meu corpo orgânico, mas sou também aquela do mundo. É neste sentido original, e radical, que o

mundo é o mundo-da-vida, uma *Lebenswelt*»⁹. Mas posso dar-me ao luxo de o ignorar, fazendo do mundo um fundo, uma fonte de matérias-primas. Digamos que, aqui, estou a supor que a resistência absoluta do mundo é apenas uma resistência factual, dependente de factores mensuráveis.

Evidentemente, o enigma da carne permanece aí. Aliás, ele adensa-se: se a carne é caracterizada por uma dupla correlação essencial – a carne e a Vida, de um lado, a carne e o nascimento, do outro – como poderemos entendê-la na reorientação para a exterioridade absoluta de que somos participantes? A exterioridade parece-nos habitualmente relativa: não movo, a partir de uma intenção, a minha mão para pegar no livro sobre a mesa? Não seguem os meus pés, quando caminho no passeio, as pedras alinhadas umas a seguir às outras, como nessa *res extensa* de que falavam Galileu ou Descartes? Havendo para as coisas dois modos originais e fundamentais de manifestação (cf. gémeo placentar), então uma só realidade, como o nosso corpo, deve poder aparecer de dois modos diferentes. É, aliás, no corpo que temos a experiência fundamental em que é a testada a dualidade do aparecer. Ela permite-nos compreender como o corpo é, na verdade, uma realidade dupla, manifestando-se a partir do exterior, no fora-de-si do mundo e interiormente vivida por nós na auto-revelação patética da vida.

8 Michel Henry, *Incarnation* (Paris: Seuil, 2000), p. 215.

9 *Ibidem*, p. 216.

Que dualidade é essa inscrita na minha carne? É aquela que a minha carne expressa, ela que é «memória imemorial do mundo»¹⁰. Evidentemente, aqui a memória não é uma mnemotecnica, um acto da consciência retrospectiva capaz de representar acontecimentos ou sentimentos. Um exemplo para percebermos melhor: tenho um busto de Beethoven habitualmente na minha secretária (gesto romântico ou de tipo Laranja mecânica), mas guardei-o há meses por razões de segurança: ele é de gesso e as pilhas de livros à volta estavam a tornar-se ameaçadoras. Mas volto a retirá-lo do armário e pego nele: penso nas circunstâncias em que me foi oferecido, do que me disseram, penso em Beethoven, penso muito frequentemente em Beethoven: nos quartetos, nas sonatas, como a opus 111, etc. É a primeira memória. A segunda, mais profunda que a primeira, é a que está inscrita nos meus gestos: é a memória de um corpo que se lembra de como pegar num busto de gesso, de que gestos deve fazer para o reencontrar no armário. Estes movimentos não são a deslocação de um órgão específico, não pertencem a nenhuma recordação, a nenhuma representação: é antes o auto-movimento de um poder de apreensão revelado a si mesmo na auto-doação patética da minha corporeidade originária. A memória desloca-se entre o domínio do pensamento e aquele da carne.

10 *Ibid.*, p. 206.

4.

A «carne» em português poupa-nos à duplicidade semântica e lexical de muitas línguas europeias (*meat-flesh*; *viande-chaire*, etc.), que distinguem entre a carne consumida e a carne vivida, a carne que tem como destino ser devorada e a carne que subsiste. Numa primeira abordagem, parecer-nos-á que, no debate sobre o corpo, só a carne que vive terá aqui pertinência. E parecerá ainda que essa carne «nobre», porque retirada ao circuito da devoração, pode ascender à identidade ou mesmo à universalidade. Mas será preciso vermos com mais atenção esta questão.

Somos seres de carne, seres encarnados. O que nada tem a ver com o facto de termos um corpo. O ente corpóreo não é o ente encarnado. Muitos corpos não possuem carne, é certo. Mas não é apenas essa restrição que aqui está em causa: a encarnação mostra uma excedência presente no próprio corpo, qualquer coisa que toma o corpo ao mesmo tempo que o faz subsistir. E é esse excesso que aqui nos interessa. Esse excesso que atinge os seres que possuem uma carne (ou que por ela são possuídos) tem por nomes prazer, sofrimento, ou seja, *pathos*. Na exacta formulação de Michel Henry, «não poderíamos confundir a carne com o corpo. A carne é antes, se assim o podemos dizer, o exacto contrário deste»¹¹. Temos uma dificuldade evidente quando queremos pensar esta diferença. A fenomenologia radical de Michel Henry abriu-nos um caminho para esse pensamento, que não

11 *Ibid.*, p. 9.

vou aqui seguir em todo o seu percurso, o que seria impossível nestas circunstâncias. Sublinho portanto que estamos diante de uma oposição radical e praticamente incompreensível entre corpo e carne. Essa diferença não é cosmológica, não ficou na distância espaço-temporal do Big Bang, não pertence ao mundo e aos seus enigmas. Ela encontra-se, pelo contrário, bem próxima: tão próxima que é constitutiva do que somos. É uma oposição efectiva e constante em nós. Ela estabelece-se entre dois termos, «um dos quais nos escapa». Conhecemos, ou sentimos que conhecemos a nossa carne, porque temos percepções internas que são geradas nela: prazer, desprazer, dor. Mas, sobretudo, temos dela um saber ininterrupto e intuimos que a interrupção desse saber seria também a interrupção da continuidade do ser. Por outro lado, essas percepções não são numéricas, no sentido que não nos esclarecem, não nos abrem um saber sobre o que somos propriamente. O que é interessante é que o corpo, enquanto forma e estrutura, parece ser, para muitos de nós, a resposta para perguntas conceptuais sobre o que somos.

Não é portanto o corpo que nos dá acesso à carne. Ao invés, o corpo «maquilha» a carne, dá-lhe uma aparência, ou seja, fá-la aparição. O corpo é entendido como aquilo que aparece no mundo. É essa «redução ruinosa do aparecer ao aparecer no mundo que nos impede de colocar a questão da carne. O próprio dos corpos parece ser o seu aparecer no mundo. Mas sabemos imediatamente – intuitivamente – que o próprio da carne não parece residir nessa aparecer mundano. Quando aparece, a

carne está imediatamente confundida com o corpo. Se todo o aparecer é aparecer no mundo, então a carne não existe, aparentemente, neste mundo. E se nos perguntarmos se a vida existe neste mundo? Sim, vemos efeitos da vida neste mundo: o movimento dos seres vivos sendo um deles. Mas não são só os seres vivos que se movem: os corpos inanimados também são dotados de movimento em certas circunstâncias. O que vemos no mundo que seja, única e exclusivamente, próprio da vida? «Ver» não será o verbo adequado, mas sabemos que só se projecta no mundo através do *pathos*, quer dizer, do que sofremos na carne.

É a carne que nos permite ter algum conhecimento daquilo que designamos geralmente como «corpo». A carne é um conhecimento fundamental porque vivo. É incondicional: o mais ínfimo dos seres humanos, mesmo o recém-nascido, possui um conhecimento na sua carne. Portanto, o interesse da carne não reside na sua constituição, na sua posição ontológica ou sensorial. O seu interesse reside no facto de ela reabrir constantemente a interrogação diante do que ela é. A carne é reabertura, aquilo que se define no próprio movimento de exposição.

No entanto, a carne consumida só o pode ser, por definição, por seres vivos, pelo que ela também faz parte do circuito que sustenta a carne vivida, sendo então, mesmo que morta recentemente, ainda parte do vivo. Todo o viver é actancial, pelo que podemos perguntar que tipo de actividade caracteriza essencialmente o vivo? Um filósofo como Michel Henry responderia imediatamente: «viver», o que poderia parecer

uma tautologia, ou pelo menos algo que toca um certo fundo tautológico da questão. Essa resposta abre, por si mesma, todo um campo filosófico a que nem a religião nem as ciências biológicas ou médicas podem responder. A religião já o fez noutra contexto, a ciência coartou a sua própria possibilidade de procurar este tipo de respostas. A primeira razão é porque proibiu a própria pergunta pela vida que é acto de viver, quer dizer, a pergunta que insiste na singularidade do objecto que vive.

«O viver» e não tanto «a vida». Como aliás, o *actus purus* do aristotelismo já marcava. É a vida que vive, a vida que é o acto do próprio viver, aquela que aqui me interessa mais. O *actus purus* foi importante para pensadores como Giovanni Gentile ou Bergson. Em que consiste a distinção entre «vida» e «vivo»? O vivo é um acto simples, «como um gesto», diz Bergson. Enquanto que vida é um estado, um conjunto de factos (por exemplo de ordem química e bioquímica). Ora, é a vida, enquanto uma discursividade e uma temporalização do passado, que marca a nossa percepção social e os nossos saberes: a comunicação contemporânea, mas também a psicologia, estão cheias de perguntas que necessitam de um horizonte no passado: «A origem da vida»; «o balanço da vida»; «a planificação da vida» (que subentende uma restrição das possibilidades futuras a partir do percurso passado). O vivo é o presente, um presente progressivo, certamente, mas inapelavelmente presente e insusceptível de ser restringido por qualquer negação externa (a sua negação transporta-a ele).

5. CODA

Quando percebi que a questão do Património seria aqui levantada, campo do *corpus*, campo da sustentação de corpos, preservação e reconstrução de corpos peçados de signos, perguntei-me ao que viria a carne em tal contexto. Julgo que é uma pergunta essencial para aqueles que tratam de corpos sem carne. Sem carne mas que lembram, frequentemente, a carne dos corpos, a carne um dia usada no seu cabide ósseo. Ou a carne que se supõe que, mimética e iconicamente, eles poderiam vir a ser revestidos simbolicamente.

O corpo que associamos à carne, o corpo vivo, é paradoxal. Ser de carne e estar diante da carne. Circular na carnalidade. A carne não é susceptível de esgotamento. Por isso, a pele é um órgão imaginário. O órgão imaginário por excelência, já que executa, na medida do que lhe é possível, a limitação da expansão carnal, ao mesmo tempo que se mostra como o espelho preenchido por habitantes que nos inquietam.

«Por detrás do esqueleto, é a carne sangrenta que assombra. Por detrás da presa devorada, é a predação devoradora que fascina. Por detrás de Perséfone, é de Medusa o verdadeiro rosto – o rosto frontal – dos Homo Sapiens Sapiens»¹².

12 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques. Dernier royaume IV* (Paris: Gallimard-Folio, 2014), p. 126.

«Será espantoso ver o fim da civilização industrial», diz Guy McPherson, que sabe uma ou duas coisas sobre isso. Há boas razões para pensarmos que a espécie está em maus lençóis. Por acção nossa, embora a culpa não seja aqui muito útil. O facto de sermos uma espécie que se empenhou em destruir o seu ambiente está directamente ancorado nesta questão do corpo. Acreditámos que éramos uma espécie de estufa, que podia ser criada em ambiente artificial e que, em última análise, o corpo seria sempre um factor variável. Não o é: há limites para isso. Comprova-o o facto de que o fim da espécie nunca será «visto», nem provavelmente o próprio fim da civilização industrial. No fim, a questão do corpo carnal regressa sempre na sua situação natal.

É o que Sloterdijk chama a «placentofania»: a criança nunca vem sozinha ao mundo, nunca é uma carne solitária. Ela deve ser seguida pela aparição da placenta que deixa o útero. É o *Nachgeburt*, o «nascimento que vem depois». O termo «placenta», que só se generaliza no século XVIII, é um termo erudito latino que designa os bolos achatados. Ora, a placenta era um momento fundamental do nascimento, de certo modo, o duplo do recém-nascido. Nunca podia ser deitada fora, mas sim enterrada na morada. Ou mesmo comida. Lembremo-nos dos túmulos de placenta na China ou dos duplos funerários imperiais na decadência do Império em Roma. Nos finais do século XVIII, a medicina começa a generalizar uma atitude de

desvalorização e de repugnância relativamente à placenta. Passa a ser um objecto macabro que sai do corpo da mãe e que deve ser escondido/eliminado. Escreve Sloterdijk que a placenta se torna aí «o órgão que não existe»¹³. Órgão que só existe, portanto, na penumbra, mas que não tem o direito de vir à luz. Carne.

Com o abandono da placentofania, da voz da carne que ecoa antes da constituição dos órgãos fonadores, a possibilidade de uma presença carnal do humano na Terra torna-se cada vez mais improvável. Daí que a fonação/visualização do desejo esteja por toda parte: dá-se uma deslocação da persistência de eros/thanatos. Por toda a parte, dois trabalhos da terra se acompanham: os trabalhos do campo agrícola e aqueles do cemitério.

13 Peter Sloterdijk, *Bulles* (Paris: Hachette, 2003), p. 413.

O nascimento passa a ser solitário. A carne torna-se solitária. Deve progredir na existência como nado-solitário. Essa boa carne solitária estará, decerto, mais preparada para outro tipo de agregado carnal. É Rousseau quem anuncia o «homem sem amigo». No seu *Les Paradisiaques*, Quignard radicaliza a diferença em Claude Lévi-Strauss: «a diferença sexual é mais coriácea do que o zero. É conhecida antes mesmo do pensamento. Chega mesmo a ser mais irremissível no espírito do que o fantasma da aniquilação»¹⁴. Já não há duplo da alma como em todos os imaginários que veneram a placenta. Esse duplo que impedia uma entrega directa, sem transição carnal, do recém-nascido à mãe, à sociedade nutriente. Enquanto nas sociedades tradicionais, o duplo placentar continuava a sua acção junto da terra e/ou dos antepassados, agora o nascimento é uma entrega sem reserva à mãe total e às esferas totalizantes. Todas as técnicas de solidão estão ligadas à questão da placenta. Toda a solidão se faz carne.

Jorge Leandro Rosa

14 Pascal Quignard, *Les Paradisiaques. Dernier royaume IV*, p. 51.

BIBLIOGRAFIA:

Henry, Michel, *Incarnation*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

———, *Phénoménologie de la vie I*. Paris: PUF, 2003.

Husserl, Edmund, «L'Arche-originaire Terre ne se meut pas» in *La Terre ne se meut pas*. Paris: Minuit, 1989.

Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

Quignard, Pascal, *Les Paradisiaques. Dernier Royaume IV*. Paris: Gallimard-Folio, 2014.

Sloterdijk, Peter, *Sphären I. Blasen*. [tr. fr.: *Bulles*. Paris: Hachette, 2003].

A LIÇÃO DAS SUPERFÍCIES: OFERENDA, TREVAS, SILÊNCIO

Pedro Eiras

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa - FLUP

1. OFERENDA

Antes de começar, quero agradecer o vosso tão generoso convite para abrir este seminário.

Antes de começar, disse, mas talvez já tenha começado, talvez o verdadeiro começo seja este: um agradecimento.

Quando se convida, espera-se do convidado um texto, palavras, uma resposta a um desafio comum, que nos une aqui a todos, e que tem como título, ou programa mínimo, este: *Apelos de Silêncio: corpo, artes, invisibilidade*. Ou seja: tacitamente, vocês esperam de mim certa resposta, certo respeito por certo problema colocado. Vocês têm determinadas expectativas. E eu tenho temor e tremor: serei capaz de ir ao encontro do que esperam? Saberei sequer o que esperam? Como posso ter a certeza?

Recomeço.

Quando se é convidado, tenta-se responder ao convite: enfrentar a questão colocada.

Mas qual questão? Porque há aqui muitas palavras em jogo, palavras difíceis, como *apelo, silêncio, corpo, arte, invisibilidade* – sem sair do título deste seminário. E se ler o texto que o anuncia, encontro ainda: *visão, visível, visibilidade, limites, traço, différence, reduto, imagem, representação e irrepresentável, autoridade, teoria, eidos, errância*, e tantos outros. Como responder, num texto forçosamente breve, a um convite tão plural? E eu – repito – saberei sequer o que me é pedido neste convite?

Quem convida sabe o que pede ao convidado?

E o que vos posso dar é aquilo que vocês esperam?

Como posso ter a certeza de que sei que vocês sabem o que esperam?

Mas há ainda outra pergunta importante, esta: se eu vos der o que vocês esperam de mim, ter-vos-ei dado alguma coisa? Porque, se me limitar a cumprir as vossas expectativas, sejam elas quais forem (e eu não sei quais são, não posso saber), apenas vos terei dado o que já vos pertence. Se eu apenas responder ao convite, se não o trair de alguma maneira, nada vos terei dado.

Devo, portanto, trair um pouco, o melhor que souber e puder, as vossas expectativas, e mesmo sem saber quais elas são.

Recomeço então outra vez.

Agora em termos muito triviais, assim: qual é o tema, qual é o objecto deste seminário? Eis uma pergunta vulgar, mas não menos obrigatória; definir o corte epistemológico, na expressão de Bachelard, que define o conhecimento científico. Por isso os nossos trabalhos têm títulos, explicações, bibliografias, os saberes separados. O Seminário tem um título, esta minha comunicação tem um título, e cada texto deve obedecer às fronteiras que impõe a si próprio através do seu título, do seu nome. Dentro de que saber devemos então residir durante estes dois dias, dentro de que identidade?

Mas não haverá um *parti pris* equivocado nesta colocação do problema? Por que razão deve haver um objecto, cientificamente definido, como fundamento dos nossos trabalhos? Ou ainda: não deverão os nossos trabalhos consistir em trair a ideia de objecto, limite, fronteira, coisa estanque e inerte? Em vez de partirmos de um objecto certo (este seminário é sobre x), não deveríamos assumir a própria interrogação desse conhecimento que objectifica a nossa experiência? E assim interrogar a própria interrogação?

Se queremos falar do invisível e do irrepresentável, daquilo que se furta à luz, ao visível, ao olhar, à ciência, o nosso objecto não deve poder ser um objecto. Nesse sentido, este seminário tem de ser *sobre nada*.

Tarefa difícil, provavelmente impossível. O paradoxo instala-se, porque o irrepresentável também é um objecto de representação; o invisível é um objecto dos estudos da visualidade. Ou, ainda por outras palavras, talvez o nosso objecto seja a tentativa de definição de uma epistemologia sem objectos – mas até isso também é um objecto.

E contudo – acho que vale a pena tentar.

Recomeço então mais uma vez –

O que vos posso dar? Que não-objecto, que traição, que abertura sem forma e sem tema, retirada e apagamento, silêncio, dádiva de coisa nenhuma, nada? Exactamente: como vos posso dar nada?

E contudo dar. Dar-vos a dádiva – como se faz isso?

Em *O Sacrifício*, de Andrei Tarkovsky¹, o carteiro Otto (Allan Edwall) oferece a Alexander (Erland Josephson) um mapa da Europa, do século XVII. Não me interessa agora interrogar realismos nem verosimilhanças; nem sequer pensar o mapa como símbolo, escala, maquete de um mundo ameaçado e impotente; interessa-me, sim, o que diz Alexander; ele diz: é uma prenda demasiado importante, um sacrifício demasiado grande, não posso aceitá-lo. E Otto responde: claro que é um sacrifício, não seria uma prenda se não fosse um sacrifício.

Estou interessado neste carácter escandaloso da oferenda. O que se dá não é mapas, fortunas, coisas; o que se dá é o sacrifício, o gesto. Dá-se a dádiva.

1 Andrei Tarkovsky, *Offret*, argumento de Andrei Tarkovsky; fotografia de Sven Nykvist; com Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun S. Gisladottir; produção Argos Films e Instituto do Filme Sueco, Suécia. 1986.

Por isso não pode haver uma mecânica da oferenda. Cada dádiva tem de ser a primeira, a única, sempre inventada de raiz mesmo que se repita mil vezes. Nenhum ritual, nenhum *potlatch*. Se o dom é um acto social, eu gostaria de pensar uma dádiva que não obedece a um calendário colectivo, nem à obrigação de uma festa, nem a uma identidade (como nas comédias: o generoso, o perdulário, o desprendido), mas uma dádiva radicalmente agramatical.

Como seria essa dádiva? Sem repetição, sem origem, sem fim; irrepresentável, imprevisível, silenciosa. Semelhante à presença daquele mestre ignorante, na expressão de Jacques Rancière², aquele que não ensina, porque ensinar é submeter o outro à passividade de objecto ensinado. O silêncio desse mestre, a sua mínima presença, a sua retirada para uma posição de simples escuta, que nada dá senão o próprio nada – talvez possa procurar aí o princípio da oferenda.

Dar o nada, dar o vazio para que o outro alcance a emancipação, escreve Rancière. Claro, não se pode dar ao outro a sua emancipação, seria uma contradição dos próprios termos. A emancipação não pode ser dada. Do mesmo modo, devemos suspeitar de um mestre que domine a técnica do recuo, que sistematize o silêncio, que estruture a abertura; pois essas oferendas mecânicas seriam a outra face do mesmo controlo do outro. A dádiva tem de ser sem regra, sempre, escandalosamente.

2 Cf. Jacques Rancière, *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual* (Belo Horizonte: Autêntica, 2002).

O que se pode dar, então? Muito pouco, talvez nada. Nenhum objecto, nem fortuna, nem crédito, nem identidade, muito menos *curriculum vitae*; e nem sequer a técnica do silêncio e do vazio, porque uma técnica é já coisa e ruído.

Lembro uma afirmação de Søren Kierkegaard:

*o discípulo é para o mestre a oportunidade de se compreender a si mesmo, e reciprocamente o mestre é para o discípulo a oportunidade de se compreender a si mesmo; o mestre não deixa dívida na alma do discípulo, como tão-pouco o discípulo pode pretender que o mestre lhe deve seja o que for.*³

Não sei se quero seguir até ao fim estas afirmações quase solipsistas; mas pelo menos elas sabem lançar-nos numa suspeita incómoda: talvez ninguém possa ensinar nada a outrem; talvez apenas cada qual possa aprender por si só, pois apenas nessa aprendizagem sem mestre se consegue a emancipação, diz Rancière; e contudo, lembra Kierkegaard, o discípulo é uma oportunidade para o mestre, e o mestre é uma oportunidade para o discípulo. Mesmo sem ensinar nada, constituir uma oportunidade: essa não poderá ser uma dádiva, aliás difícilíssima?

3 Kierkegaard, Soren, *Miettes Philosophiques* (Paris: Gallimard, 1994), 59.

E esta sugestão de Kierkegaard recorda-me, por seu turno, um pequeno episódio numa novela recente de Alexandre Andrade, *O Leão de Belfort*:

– Mas eu não acredito que seja possível um quadro mudar a vida de uma pessoa – disse um adolescente croata, todo ele braços e pernas, que viera a Paris numa visita de final de curso.

– Faz-nos muito melhor do que isso! – disse Cristina. – Deixa-nos viver a nossa vida exactamente como ela foi até aí. Não é maravilhoso?⁴

Contra o que pode pensar o «adolescente croata», sempre houve quadros que mudaram vidas de pessoas. Não direi que as mudaram para melhor ou para pior, para a emancipação ou para a catástrofe; nem sequer se o simples facto de os quadros terem efeitos sobre as pessoas é, em si, bom ou mau. Mas interessa-me a resposta de Cristina: um quadro não pede, não exige, nem sequer dá, ele apenas «deixa viver a nossa vida exactamente como ela foi até aí».

Não estamos longe da definição kantiana do objecto artístico a partir de uma finalidade sem fim; mas essa definição exige uma incómoda negatividade: há que postular um fim eventual para o objecto artístico, e depois retirá-lo, e definir o objecto por essa ausência. Na fala da personagem de Alexandre Andrade, pelo contrário, tudo é afirmativo: «viver», «vida», «exactamente como ela é». O budismo zen⁵ diria: o mundo tal-qual-é, *tathata*; e aquela que vive a vida «exactamente como ela foi até aí» é *aquela que-vai-assim, ou seja, tathagata*.

Tathagata: nada exigir, nada mudar, deixar que as coisas sejam como são.

4 Alexandre Andrade, *O Leão de Belfort* (Lisboa: Relógio d'Água, 2016), 18.

5 Cf. Alan W. Watts, *O Budismo Zen* (4ª ed., Lisboa: Presença, 1990).

2. TREVAS

Estarei a responder ao que me pediram, a corresponder ao vosso convite? Não tenho a certeza. Mas se vos der o que me pediram, apenas vos darei o que vocês já têm, portanto nada vos terei dado, etc. E será que vos quero dar alguma coisa? Ou só apagar, retirar, dar-vos a dádiva sem vos dar nenhum objecto? Para isso, só posso trair-vos, disse há pouco. Então, vou trair-vos mais um pouco. Recomeço outra vez –

Gostaria de citar uma página de um diário de Maria Gabriela Llansol. É um texto escrito em 13 de Junho de 1975, mas o volume do diário só foi publicado, postumamente, em 2009, sob o título *Uma Data em Cada Mão*. Leio:

— Por que razão não entra?

— Está escuro.

O Mestre acendeu uma candeia e entregou-a a Ana. No momento em que ela ia a pegar-lhe, o Mestre soprou e apagou-a.⁶

Numa nota à edição, João Barrento e Maria Etelvina Santos assinalam que esta entrada de diário resulta da leitura do livro de D.T. Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen*, segunda série (1972). Não consultei este livro; presumo então que a pequena fábula vem de Suzuki, e que a personagem “Ana” talvez seja Ana de Peñalosa, personagem e decerto *alter-ego* da própria Maria Gabriela Llansol⁷. Se assim for, cruzam-se passado da fábula e presente da escrita, oriente e ocidente, o mestre e a discípula; esta página de diário é a própria aprendizagem *in fieri*.

Por que razão o mestre tem de apagar a candeia? E, primeiro, de a acender? Por que razão evoco este fábula num Seminário que procura interrogar a invisibilidade – que quer ver o invisível, passe o paradoxo?

O mestre é uma oportunidade, responde Kierkegaard. Não uma luz, nem uma simples treva, mas o gesto de acender e apagar candeias, de dizer à discípula: surjo e depois retiro-me, para te dar a oportunidade de uma solidão. Poderia iluminar-te, ofuscar-te, guiar-te, isto é, manter-te submissa à tua condição de discípula. Nesse instante, ele apaga a candeia. Para Rancière, talvez já seja demasiado: talvez o mestre nunca devesse ter acendido nenhuma luz, e só a discípula acenderia ou apagaria o que quisesse, quando quisesse. Mas o mestre apaga a candeia, retira-se, e transforma-se numa oportunidade para a discípula.

6 Maria Gabriela Llansol, *Uma Data em Cada Mão*. Livro de horas I (*Lovaina e Jodoigne, 1972-1977*) (Lisboa: Assírio & Alvim, 2009), 85.

7 Cf. Maria Gabriela Llansol, *O Livro das Comunidades* (Porto: Afrontamento, 1977).

O que dá o mestre? Nenhum objecto; ele dá a retirada dos objectos. Nenhum visível, mas a invisibilidade. Como se faz isso, dar a invisibilidade? E o que se pode ver nessa invisibilidade, quando se apagam todos os objectos visíveis? É a própria invisibilidade que o mestre dá a ver? E como se vê a invisibilidade?

Ainda há soberania na retirada do mestre. E se, pelo contrário, for o discípulo a assumir essa soberania, a dádiva a si mesmo do invisível? ~

Lembro-me de outra fábula. Em *O Mel*, Tonino Guerra fala de uma ponte, conhecida como «ponte das candeias», e de uma crença: um desejo será concedido a quem conseguir atravessar a ponte com uma vela acesa. Ano após ano, multidões tentam, e a vela apaga-se sempre. O ritual acaba por cair em desuso. Finalmente, o narrador conta:

No passado domingo dei uma espreitadela à ponte

e vi o filho tolo de Filomena

com uma vela acesa na mão.

A chama estava firme e nem a brisa do fundo

do rio a movia. Qual será a graça que suplica?

Uma vida normal ou continuar sua loucura?

Antes de chegar à cruz do moinho

logo ali, a dois passos, parou

e soprou sobre o lume.⁸

Nada podemos saber – nem se o «filho tolo de Filomena» pede saúde ou loucura, nem se o gesto de avançar na ponte com uma vela acesa é um gesto louco, nem por que razão ele apaga a vela e a que desejo quer renunciar. Não sabemos, pois esta fábula preserva o seu próprio invisível, ela afirma a distância invencível a que fica o desejo do outro. Desse desejo, em suma, e da renúncia, nada poderemos saber; e talvez nem sequer haja desejo algum, talvez a tolice do filho tolo seja sem porquê, talvez haja propósito ou só acaso, vontade ou repetição vazia de um ritual que já ninguém reconhece, excepto o narrador,

8 Tonino Guerra, *O Mel* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2003), 45.

talvez apenas o narrador veja intenções onde o tolo se limita a brincar, a fazer isto, assim, agora, *tathata, tathagata*.

Ou talvez haja de facto vontade e propósito, um desejo secreto do tolo, e a renúncia ao desejo, isto é, a maior soberania, a soberania de poder e de poder prescindir do poder, poder não poder⁹. Nenhum mestre: o tolo está sozinho. Ou talvez o tolo seja o mestre de si mesmo, e nisto consista a mais perfeita emancipação. Decerto o tolo não tem nada a ganhar, excepto a libertação do próprio desejo, a possibilidade de um radical apagamento. O tolo dá a si mesmo a oportunidade do invisível.

Há também, é claro, aquele inesquecível plano de nove minutos, quase no fim de *Nostalghia*, de Tarkovsky, com argumento do realizador e de Tonino Guerra¹⁰. O exilado russo Andrei Gorchakov (Oleg Yankovsky) também atravessa o fundo de uma piscina, em Bagno Vignoni, com uma vela acesa; a vela apaga-se, e de cada vez Andrei volta ao início; só na terceira travessia alcança o outro extremo da piscina. Andrei nada diz; os seus desejos permanecerão silenciosos. Talvez seja um tolo, como o filho de Filomena; segundo Slavoj Žižek, «O que eleva Tarkovski acima de um obscurantismo religioso vulgar é o facto de ele despojar [o acto de

sacrifício das suas personagens] de qualquer “grandeza” patética e solene, apresentando-o como um acto trapalhão e ridículo”¹¹, e, embora esta reflexão se aplique mais facilmente à morte de Domenico (Erland Josephson), um pouco antes no filme, há também um extraordinário absurdo na pequena peregrinação de Andrei. Um absurdo – ou um excesso de sentido.



9 Cf. Giorgio Agamben, *Bartleby. Escrita da potência* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007).

10 Andrei Tarkovsky. *Nostalghia*, argumento de Andrei Tarkovsky e Tonino Guerra; fotografia de Giuseppe Lanci; com Oleg Yankovsky, Domiziana Giordano, Erland Josephson; produção R.A.I., Itália. 1983.

11 Slavoj Žižek, *Lacrimæ Rerum* (Lisboa: Orfeu Negro, 2008), 219.

A questão, agora, não é: o que ilumina a vela? nem: quem tem autoridade para a acender, para a apagar? nem sequer: que lenda, viva ou esquecida, fundamenta este gesto? Os passos de Andrei no fundo da piscina não têm explicação nem propósito, não servem para nada, não dão nada. Não há nada a ganhar no outro lado da piscina, nenhuma meta, nenhum destino, nenhuma visão. Esta vela não serve para iluminar.

(A não ser que o outro extremo da piscina seja a morte, e Andrei morra ao atingir esse extremo: logo depois, o filme termina com Andrei de regresso à *datcha* russa perdida, vencendo a sua nostalgia; e contudo não há regresso: a *datcha* está dentro de uma igreja italiana em ruínas.)



A vela de Andrei está acesa, ou apagada? Ela permite ver o visível, ou o invisível? Como se vê o invisível?

Lembro-me também das velas pintadas por Gerhard Richter entre 1982 e 1983, e repito a pergunta: estão acesas? Sim: prodigiosamente acesas na tela. Mestria notável da representação da luz, como se a pintura rivalizasse com a fotografia, num século que chegou a declarar o fim da pintura, substituída pela representação maquinal. Representação portanto de um objecto, a vela acesa; mas objecto que não é apenas iluminado, é também iluminante, condição da própria pintura, que exige a luz para ser feita e vista. A vela não é só um objecto, é também a condição da visão, uma teoria das artes pictóricas. E ainda: uma metáfora do espírito, e do conhecimento, e da vida, e da morte. A vela, esta vela, concretíssima, não pára de se multiplicar em sentidos, de se desvanecer.



E contudo, por outro lado, *ceci n'est pas* uma vela, é só uma tela, óleos, pigmentos, exactidão e desfocamento, jogo da pintura enquanto mimese, instituição, obra entre obras, citação interpictórica, estranhamento. Não há aqui nenhuma vela acesa, só a ilusão, a técnica que convoca e depois desengana.

A tela *Kerze*, de Gerhard Richter, não dá luz. Apenas dá a oportunidade da visão – e que as coisas sejam então exactamente como sempre foram.

3. SILÊNCIO

Recomeço, recomeço outra vez, ter-vos-ei dado alguma coisa?, espero que não, nenhum objecto, nenhuma obra, nada de *opus 1, 2, 3*, infinito, gostaria de vos dar um silêncio, aí está outro nome para a oportunidade do mestre: apagar as velas, ficar em silêncio.

O que dão, por exemplo, o pianista, o cantor, a orquestra, quando interpretam *4'33"* de John Cage? Relembro: quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, diz a pauta. Nada de rígido nesses números: foi simplesmente a duração da peça na sua primeira performance, em 1952, por David Tudor; fosse outra a duração, outro seria hoje o título. Na estreia, David Tudor sentou-se ao piano e baixou a tampa sobre as teclas, interpretando assim o primeiro andamento; levantou por instantes a tampa e voltou a baixá-la: segundo andamento; e mais uma vez: terceiro andamento, último.

4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

60 ♩ = \longleftrightarrow
4/4

I

The image shows a musical score for John Cage's piece "4'33\". It consists of four staves of music, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the first staff, there is a tempo marking "60 ♩ = \longleftrightarrow " and a metronome symbol. A large Roman numeral "I" is centered above the second staff. The score is otherwise blank, representing a piece of music that is entirely silent. The page number ".16" is at the end of the second staff, and ".32" is at the end of the fourth staff.

A partitura regista apenas a ausência de qualquer nota musical, mas de forma nenhuma o público ouve silêncio durante esses quatro minutos e trinta e três segundos. O próprio John Cage tentou estudar o silêncio, fechando-se numa câmara insonorizada e anecóica, isto é, construída com materiais que absorvem os sons¹². Descobriu que, mesmo aí, ouvia dois sons: o funcionamento do seu próprio sistema nervoso e a circulação do seu sangue. Onde existe um sujeito, o silêncio não existe. Do mesmo modo, o público na sala de concerto, perante um violino inerte, um coro imóvel, um piano com a tampa fechada, ouvirá o ruído do seu próprio sangue, ou uma sirene lá fora, ou os risos nervosos da plateia, o gemer das cadeiras, um programa que cai ao chão, um telemóvel que alguém se esqueceu de desligar, a respiração dos músicos, esse jogo de informações sonoras será o conteúdo sempre único, sempre maravilhoso, da peça de John Cage.

Qualquer som, seja qual for, voluntário ou involuntário, pode integrar 4'33". Nenhum som é menos perfeito do que qualquer outro, nem mais acertado. Não é possível falhar 4'33".

Em 2004 a obra de Cage foi interpretada pela BBC Symphony Orchestra e radiodifundida em directo pela BBC Radio 3. Esta emissora tem um mecanismo de emergência que, se detectar um silêncio prolongado, automaticamente começa a emitir música gravada. Pela primeira vez na história da BBC, esse mecanismo foi desactivado,

para evitar a emissão da música gravada e assim proteger o suposto silêncio. Não sei o que pensaria John Cage desta decisão. Talvez respondesse que, se um mecanismo desencadeia a emissão de música, então não há nada a cancelar, e devemos ouvir essa música como conteúdo de 4'33". Ou talvez respondesse que, se alguém tem vontade de travar o mecanismo, isso também está certo, e o facto de não se ouvir a música gravada também pode ser o conteúdo de 4'33". Seja como for, está sempre certo. Por isso, para quê complicar? Talvez Cage encolhesse os ombros, talvez desatasse às gargalhadas.

Que o mestre apague a candeia da discípula, que o compositor apague as notas da partitura: está certo. Na verdade, se o mestre mantiver a candeia acesa, se o compositor decidir o que devemos ouvir, certo também, certo sempre. O silêncio não existe, mas quaisquer sons, sejam quais forem, sejam como forem, exactamente assim, *tathata*, estarão certos.

Mas é preciso o apagamento da pauta de 4'33" para conseguir alcançar essa consistência musical do mundo, essa tessitura contínua, essa superfície de sons que já existiam e ainda não ouvíamos. Alcançar a superfície, precisamente: nada é mais distante do que essa superfície sonora, e nada é mais próximo. Procura da superfície, então, aquela que era dada e escondida, aquela que surge quando se apaga tudo, soberanamente, humildemente, e emerge então, assim (e recomeço, volto a recomeçar) –

12 Cf. John Cage, *Silence* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, s/d.).

BIBLIOFILMOMUSICOPICTOGRAFIA

- Alan W. Watts. *O Budismo Zen*. 4ª ed., Lisboa: Presença, 1990 [1956].
- Andrade, Alexandre. *O Leão de Belfort*. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- Andrei Tarkovsky. *Nostalghia (Nostalgia)*, argumento de Andrei Tarkovsky e Tonino Guerra; fotografia de Giuseppe Lanci; com Oleg Yankovski, Domiziana Giordano, Erland Josephson; produção R.A.I., Itália. 1983.
- Andrei Tarkovsky. *Offret (O Sacrifício)*, argumento de Andrei Tarkovsky; fotografia de Sven Nykvist; com Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valérie Mairesse, Allan Edwall, Gudrun S. Gisladottir; produção Argos Films e Instituto do Filme Sueco, Suécia. 1986.
- Gerhard Richter. *Kerze*, óleo sobre tela, 90 x 95cm. 1982.
- Giorgio Agamben. *Bartleby. Escrita da potência*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007 [1993].
- Jacques Rancière. *O Mestre Ignorante. Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- John Cage. *4'33"*, para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos. 1952.
- John Cage. *Silence*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, s/d. [1961].
- Kierkegaard, Soren. *Miettes Philosophiques*. Paris: Gallimard, 1994 [1844].
- Maria Gabriela Llansol. *Uma Data em Cada Mão. Livro de horas I (Lovaina e Jodoigne, 1972-1977)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- Maria Gabriela Llansol. *O Livro das Comunidades*. Porto: Afrontamento, 1977.
- Slavoj Žižek. *Lacrimæ Rerum*. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.
- Tonino Guerra. *O Mel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003 [1981].

Este artigo foi desenvolvido no âmbito do Programa Estratégico Integrado UID/ELT/00500/2013 e POCI-01-0145-FEDER-007339.

EPI(CTO)FANIAS: PINTURA NOS ROMANCES DE FERNANDA BOTELHO E IRIS MURDOCH

Sofia de Melo Araújo

Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies - FLUP

Ultrapasso o barman e subo até às reproduções de Brueghel

Fernanda Botelho, Esta Noite Sonhei com Brueghel (1987)

Personagens de Fernanda Botelho e de Iris Murdoch confrontam-se nos seus romances com obras pictóricas e mudam. Ou não. Esta leitura compara a forma como Bruegel funciona como uma para-voz autoral que permite a Botelho o mais direto confronto das dimensões sensível e intelectual no romance com as presenças ausentes dos quadros geradores de epifanias morais em Iris Murdoch.

‘Esta Noite Sonhei com Brueghel’¹ é o título de um manuscrito iniciado em 1972 pela protagonista de *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (de um e do outro, note-se), Luiza, motivado pelo tédio de ter passado uma manhã no quarto de hotel na ausência do marido médico e congressista, Rui. É no bar do hotel que a protagonista pela primeira vez se enreda em devaneios com reproduções de Bruegel e se deixa fascinar pela convulsão de tentação, identificação e repúdio que as gentes de Bruegel geram nela. Em Iris Murdoch, estes momentos surgem como uma estratégia narrativa do tipo ‘epifania’ – termo da própria autora – semelhante ao impacto em Roquentin da canção *Some Of These Days* na voz de Sophie Tucker em *La Nausée*, de Jean-Paul

1 Fernanda Botelho utiliza a grafia “Brueghel” embora o autor cujos trabalhos evoca, Pieter Bruegel o Velho, tenha optado por deixar de utilizar o “h” a partir de 1559 e por assinar “Bruegel”, ao contrário dos familiares (incluindo o filho também pintor) que mantiveram a grafia “Brueghel”.

Sartre. No entanto, se em Sartre se reconhece a alteridade essencial do pictórico e a música surge como portadora de sentido (ou pelo menos de resistência), em Murdoch as visitas à National Gallery potencializam o encontro com a verdade e a anulação do Eu, como curioso culminar de um processo de auto-descoberta. De que formas usam ambas as romancistas o silêncio pictórico para, parafraseando (e abusando de) as palavras James A. W. Heffernan, capturar o seu ‘embrionário impulso narrativo’ e traduzir o intraduzível?

Fernanda Botelho escolhe dar centralidade à experiência de visionar (de viver, até) o mundo de Pieter Bruegel, o Velho, o célebre pintor que viveu na Flandres entre 1525 e 1569 durante um período de clara transformação social e moral que marca as temáticas que escolhe. Hieronymus Bosch (1450-1516) é reconhecidamente um autor determinante para o traço peculiar do seu conterrâneo, mas a quase imitação inicial cedo deu lugar a uma abordagem idiossincrática por Bruegel². As referências históricas e culturais que abundam na obra aparentemente simples de Bruegel e o cariz político associável à obra explicam o motivo para ter recomendado à mulher que queimasse os seus quadros em caso de falecimento dele para que não originassem uma perseguição dela e da família. Um dos passos fulcrais de Bruegel em direção à Modernidade, abandonando o passado medieval, é a forma como escolhe focar e trazer para tela o comum e o popular. De forma simbólica,

2 Joseph Leo Koerner, *Bosch & Bruegel: from enemy painting to everyday life* (Washington: National Gallery of Art, 2016).

o primeiro quadro autónomo (não estritamente comercial) que temos dele escolhe como temática simbólica e disruptora o combate entre Carnaval e Quaresma. O pintor dos camponeses fez acompanhar os quadros mais bucólicos e rústicos (incluindo a série dedicada a provérbios neerlandeses) de trabalhos com referentes culturais explícitos (e controversos) como a *Dulle Griet* (1562?), *O Triunfo da Morte* (1562?) e *A Torre de Babel* (1563). Nos seis anos finais da sua carreira Pieter Bruegel vive em Bruxelas e realiza uma série de trabalhos pictóricos, muitos deles em séries (e.g. os meses do ano) e/ou painéis, nos quais se incluem dois trabalhos particularmente polémicos, para lá de quadros como *Os Pedintes (os aleijados)* de 1568 onde continua a sua tendência primordial de mesclar o realismo com um subtexto mais profundo: *O Massacre dos Inocentes* (1566), que o biógrafo Carel van Mander (1548-1606) equacionou ser uma referência crítica implícita às atrocidades da Inquisição Espanhola³ e *A Terra da Cocanha* (1567) no qual recorre ao mito popular medieval de uma utopia de abundância que Bruegel escolhe representar com traço aparentemente realista num quadro no qual simbolicamente retrata o descanso satisfeito dos três representantes das ordens sociais, prostrados pelo deleite físico, iconizando nobreza, clero e povo unidos num paradigmático círculo de iguais sem distinção nem rancor. A forma como Bruegel combina a

3 Um maior aprofundamento desta questão é levado a cabo por David Kunzle, “Spanish Herod, Dutch Innocents: Brueghel’s Massacres of the Innocents in their Sixteenth-century Political Contexts”, in *Art History*, vol 24, nº1, 2003, pp. 51-82.

sua preocupação com o concreto, a intervenção no temporal que o envolve e a problematização universal é parte fundamental da relevância da sua Arte, como declara também Robert L. Bonn estudioso do pintor flamengo:

*Sometimes it tells us of social change. Sometimes it portrays social conflict. It can also depict a universal social truth or important social myth. It can even show the folly or the social chaos that is so much a part of our human condition. (...) his art has for centuries not only delighted and enchanted us but also provided great insight into who and what we are*⁴

É, efetivamente, o “pintor para poetas”, como foi declarado por Donald B. Burness, que estuda a forma como, segundo ele, o século XIX e sobretudo o século XX encontraram em Bruegel, pela qualidade literária da pintura, um porta-voz das suas denúncias e misérias⁵.

Esta Noite Sonhei com Brueghel, romance de Fernanda Botelho, foi publicado em 1987, após um silêncio de mais de uma dezena de anos. Uma das questões mais relevantes na abordagem do romance é simultaneamente uma das mais imediatas: Porquê Bruegel? – o que levou a autora portuguesa a destacar de forma tão notória o pintor flamengo neste seu regresso à literatura?

4 Robert L. Bonn, *Painting Life. The art of Pieter Brughel, the Elder* (New York: Bonn Books, 2007), xii

5 Donald Burness, “Pieter Brughel. Painter for Poets”, in *Art Journal*, vol 32, nº 2, inverno 1971-1973, pp. 157-162.

Esta autora para quem a ironia é fundamental⁶ utiliza Bruegel como rastilho e combustível para uma reação extrema da protagonista Luiza ao tédio bovaryano que a domina em Bruxelas e que traria já de antes e se estenderia ao seu futuro retratado no episódio adúltero do primeiro capítulo. A desfaçatez com que, segundo Luiza, a gente de Bruegel – a tal “gente gorda, gorda, gorda”⁷ – ostenta “a sua vocação primária para o vício incorrupto”⁸ garante paradoxalmente que a sua liberdade sensorial e quente seja percecionada pela protagonista como mais pura e mais limpa que a gélida realidade poluída que a envolve na vida quotidiana, sintetizada na oferta pelo criado de mais gelo que interrompe o devaneio e a reflexão individual. Luiza é cada vez mais indivíduo através de Bruegel, nos declarados prazeres solitários que vive com as obras. Mas procura a interação, e por isso, além de se identificar com a Griet, sonhará com uma versão mitómana do homem pintor, seu único digno companheiro que marcará momentos de rutura emocional, e não apenas com a obra. É a própria Luiza, a par com a natureza humana, que é autenticada em e por Bruegel e por isso a ele recorre e fica “à espera de que Brueghel acorra para me elucidar sobre os meus demónios”⁹. Em entrevista a Inês Pedrosa, Fernanda Botelho foi

6 Fernanda Botelho, “‘Nem na morte vou perder a ironia’ Entrevista a Fernanda Botelho”, in *Público*, 16 de agosto de 2003.

7 Botelho, *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (Lisboa: Contexto, 1987), 28.

8 Botelho, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, 20.

9 Botelho, *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, 37.

inequívoca quanto ao poder transformador e simultaneamente revelador do contacto com a obra bruegeliana atribuindo-lhe uma espécie de existencialismo neo-realista *avant la lettre* que a escritora partilha:

*O fascínio de Brueghel [sic] é o do seu conhecimento da natureza humana patente nos rudes, truculentos, miseráveis, figurantes dos seus quadros. Para mim, é um pintor com uma sensibilidade e um amor das coisas humanas que me comove.*¹⁰

Mas e Iris Murdoch? É verdade que as duas autoras partilham um certo existencialismo tolerante, mesmo quando Murdoch insiste em rejeitar ser existencialista. Também coincidem na sua escolha de pintores? As suas personagens interagem com os mundos artísticos que as capturam? Ou em Murdoch é o puro momento de estranhamento artístico – recorrendo à *ostranenie* de Chklovski – que gera a epifania enquanto reconhecimento de Alteridade?

Iris Murdoch, romancista e filósofa nascida a 1919 em Dublin, morre vítima de Alzheimer e desde então essa circunstância passa a dominar grande parte da dimensão pública do seu legado. Para essa centralidade de uma Iris Murdoch convertida em personagem contribuíram múltiplos fatores incluindo os três volumes de memórias publicados pelo marido John Bailey, nos quais descreveu a doença em detalhe e a atribuição de uma cátedra em Oxford com o nome Iris

10 Citado em Inês Pedrosa, *Anos Luz Trinta Conversas para Celebrar o 25 de Abril* (Lisboa: Edições D. Quixote), 106.

Murdoch no âmbito do estudo da demência, mas também os múltiplos livros de memórias publicados por antigos estudantes e/ou amantes e sobretudo o filme *Iris* de Richard Eyre, protagonizado por Judy Dench e Kate Winslet. O retrato que deixam da escritora é descrito pelo seu principal biógrafo Peter J. Conradi num tom desabrido que, por incomum nele, denota o desconforto que a situação gerou aos estudiosos murdochianos:

After this film came out (...) I found myself at an exhibition of paintings by Dame Iris's friend Harry Weinberger. Here were two elderly ladies examining a beautiful gouache portrait, one asking: 'I recognise that face – whose is it?' and being answered, 'Oh, you know, that's the writer who went mad'.

*Dame Iris, in life so august, remote and intensely private, was in death unwittingly reduced to two opposed stereotypes: in vulgar language bonking (younger Iris) or bonkers (elderly Iris). If you are American: screwing or screwy.*¹¹

Na realidade, a vida de Iris Murdoch foi marcada por uma obra prolífica e pela carreira docente na área da Filosofia. As suas reflexões platonistas e a forma como tentou conjugar Ética e Metafísica, desenvolvendo trabalhos sobre o que considerou

11 Peter Conradi (Ed), *Iris Murdoch. A Writer at War Letters & Diaries 1939-45* (Londres: Short Books, 2010), 10.

a soberania do Bem¹² e o papel da Metafísica¹³ enquanto guia para a Moral, não ficam alheadas de uma obra literária que Murdoch quer povoada de personagens livres e completas, em lugar de marionetas narrativas. Para que obtenham essa liberdade, a romancista – como a filósofa nos ensaios – exige uma jornada de evolução ética que inclua a suprimir (ou, no mínimo, transcender) o Ego e reconhecer o Bem como existente em si mesmo.

No total, Iris Murdoch publicará seis livros de cariz diretamente filosófico (cinco livros de ensaios académicos e um de diálogos ao estilo platónico) e simultaneamente 26 romances, entre 1954 e 1995, um livro de poemas, uma novela e cinco peças de teatro (entre as quais adaptações de romances de sua autoria. Para lá (ou, talvez, para cá) de todas as respostas da crítica, a escritora insistiu em separar de forma cabal os domínios filosófico e literário da sua obra:

To my mind, philosophy is a completely different game (...). I have definite philosophical views, but I don't want to promote them in my novels or to give the novel a kind of metaphysical background. Of course any seriously-told story may have metaphysical aspects and will certainly have moral aspects. And morality does connect with metaphysics; so, in this sense,

12 Iris Murdoch, *The Sovereignty of Good* (New York: Routledge, 2006)

13 I. Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals* (Londres: Vintage, 2003)

any novelist has got a kind of metaphysic. But, I don't want philosophy, as such, to intrude into the novel world at all and I think it doesn't. I find really no difficulty in separating these activities. I mention philosophy sometimes in the novels because I happen to know about it, just as another writer might talk about coal mining; it happens to come in.¹⁴

Essa insistência, no entanto, nem vingou nem foi sequer aceite pela maioria dos estudiosos da obra murdochiana, particularmente no que diz respeito aos domínios ético e metafísico. Um dos principais tratados filosóficos de Murdoch proclama a *soberania do Bem* (sobre Deus e sobre outros domínios). Estes conceitos, tão fundamentais ao discurso filosófico, são de muito difícil utilização em contexto novelístico. O momento da percepção será particularmente complexo¹⁵: essa “sub- or supra-rational way

14 Apud Jack Biles, “An interview with Iris Murdoch”, in *Studies in the Literary Imagination*, vol11, nº 2, 1978, pp. 115-125.

15 Ellen Ashdown não hesita em classificar o que considera as deficientes inclusões narrativas de epifanias por Murdoch, recorrendo a *The Bell* como exemplo: “in the National Gallery scene, Murdoch is working much too hard to make us verbally understand ideas, while the whole point is that Dora is seeing and feeling something real. Certainly Dora can translate her sensual experience into conceptions, but Murdoch does it for the reader and does it in terms she has repeatedly used in essays (...) a crucial moment is strained”. *Form and Myth in Three Novels by Iris Murdoch: The Flight from the Enchanter, The Bell, and A Severed Head* (s/l: Nabu).

of knowing”¹⁶ é precisamente o que Murdoch procura descrever nos seus romances através de episódios a que chama ‘epifanias’. Nelas, por efeito de um estímulo externo, a personagem é capaz de transcender a sua individualidade e perscrutar o Outro e o Real. Esse acesso ao Real é para Murdoch uma possibilidade verdadeira, ainda que custosa:

*Of course we are constantly conceptualising what confronts us, ‘making’ it into meaning, into language. But what we encounter remains free, ambiguous, endlessly contingent, and there*¹⁷

Como tal, o Bem deixa de ser uma categoria subjetiva definida pelo indivíduo mas é lido em todo o seu platónico esplendor de entidade autónoma. A incapacidade de perceber o Real (e o Bem) é, ela sim, resultado de fantasia e de um Ego incapaz de se retirar.

As epifanias funcionam habitualmente nos romances de Iris Murdoch como pontos de viragem nos trajetos das personagens e sinais claros de evolução moral, apesar de exceções como o episódio de *A Fairly Honourable Defeat* em que Morgan Browne parece ter uma espécie de epifania enquanto conduz e observa a Natureza, mas a deixa reduzida a um momento raro de

discernimento envolto em pânico¹⁸ e seguido de uma perceção errónea e de um retorno ao poder encantatório do antigo amante, Julius King, um dos ‘encantadores’ murdochianos, figuras altamente atraentes e demoniacamente dominadores. Embora a maioria das epifanias sejam proporcionadas por objetos artísticos, a Natureza é mote noutras ocasiões, como quando John Ducane quase perde a vida na água em *The Nice and the Good*.

Para Donna Gerstenberger estes casos enquadram-se numa operação quase racional e voluntária:

*These moments of real knowledge are, I suppose, the epiphanies Murdoch offers her readers, but they are not abstract, symbolic, or transcendent; they are instead a conscious formulation of what the characters have been learning about experience – a facing of that which has been avoided through the operation of fantasy*¹⁹

Ainda assim, na maioria dos casos, Iris Murdoch opta por colocar como mecha objetos de Arte, particularmente pinturas, criando uma dimensão menos consciente do efeito. Muitos desses momentos acontecem num espaço que Murdoch conhecia bem – a National Gallery. É lá que, também em *The Nice and the Good*, Paula é transformada pela perceção de amor erótico

16 James Clements, *Mysticism and the Mid-Century Novel* (Hampshire: Palgrave, 2012), 15.

17 I. Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, 196.

18 Elisabeth Dipple, *Iris Murdoch: Work for the Spirit* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 91.

19 Donna Gerstenberger, *Iris Murdoch* (London: Bucknell University Press, 1975), 43.

num quadro de Bronzino que representa Vénus e o Cupido. Em *The Bell*, a protagonista, Dora, tem a sua epifania transformadora numa visita (curiosamente já repetida) a um quadro de Gainsborough que retrata as filhas – depois de ter evoluído de jovem esposa algo tonta para a antagonista da comunidade utópica (“In this holy community she would play the witch”²⁰), Dora atinge por fim a capacidade de auto e hetero-reflexão que lhe permitirá contar a sua história à amiga Sally no final do romance. O que não atinge é, portanto, a capacidade de aceitar um Real contingente e alheio que já consegue perceber, optando por impor-lhe uma estrutura narrativa que poderá ou não ser manchada de fantasia. A desconfiança com que a filósofa Iris Murdoch – que é também a romancista Iris Murdoch – olha para a narrativa é algo que não escapou ao olhar atento de Martha Nussbaum:

*Her insistence that ‘the inhibition of unworthy fantasies is perhaps the most accessible discipline’ (Metaphysics, 503) makes her impatient with characters who live immersed in such messy and uneducated fantasies and even seem to like them. And this makes me often feel, as reader, that Murdoch does not altogether like me, that she would have me be quite other than I am*²¹

Para Murdoch as narrativas de primeira pessoa tendem a ser enganadoras porque o Real é sujeito a percepções fantasiosas regidas por fatores externos ao Real e intrínsecos ao narrador:

*She is unusually vocal about the general plight of human beings, including herself: even though people continually attempt to absorb the reality surrounding them, they are prone to connect the details they discover to a myth existing on their own minds*²²

20 I. Murdoch, *The Bell* (London: Vintage, 2004), 199.

21 Martha Nussbaum, “Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual”, in ANTONACCIO, Maria e William Schweiker, eds, *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 29-53.

22 Barbara Stevens Heusel, *Patterned Aimlessness: Iris Murdoch’s Novels of the 1970s and 1980s* (Georgia: University of Georgia Press, 1995), 213

O conceito murdochiano de ‘epifania’ não está, na realidade, muito afastado de dois conceitos fundamentais na história da teoria literária: *catarse* e *ostranenie*. *Ostranenie* é conceptualizada por Viktor Schklovsky em 1917 no ensaio “A Arte como Processo” enquanto ‘estranhamento’ e defende que a Arte o é quando se dá um processo de desautomatização da percepção do objeto que permite uma leitura completamente nova. O conceito aristotélico de *catarse* define uma espécie de depuração gratificante atingida pela reação emocional a uma obra de arte que retrata diatribes humanas, esticando a resposta instintiva a uma espécie de sofrimento vicariante, libertador das emoções egocêntricas. A suspensão e a transcendência que caracterizam os dois conceitos aproximam-se do efeito descrito por Murdoch nas ‘epifanias’ de base pictórica e não estão longe das coordenadas que mapeiam o relacionamento de Luiza com o pintor que a absorve na Bruxelas de Fernanda Botelho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ASHDOWN, Ellen Abernethy (1974), *Form and Myth in Three Novels by Iris Murdoch: The Flight from the Enchanter, The Bell, and A Severed Head*, s/l: Nabu
- BILES, Jack I. (1978), “An interview with Iris Murdoch”, in *Studies in the Literary Imagination*, vol11, nº 2, outono de 1978, Atlanta: Georgia State University, pp. 115-125
- BONN, Robert L. (2007), *Painting Life. The art of Pieter Brughel, the Elder*, Nova Iorque: Bonn Books (edição de autor)
- BOTELHO, Fernanda (1987), *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, Lisboa: Contexto
- BOTELHO, Fernanda (2003), “Nem na morte vou perder a ironia’ Entrevista a Fernanda Botelho”, in *Público*, 16 de agosto de 2003
- BURNES, Donald B. (1972), “Pieter Brughel. Painter for Poets”, in *Art Journal*, vol 32, nº 2, inverno 1971-1973, pp. 157-162
- CLEMENTS, James (2012), *Mysticism and the Mid-Century Novel*, Hampshire: Palgrave
- CONRADI, Peter J. (ed) (2010), *Iris Murdoch. A Writer at War Letters & Diaries 1939-45*, Londres: Short Books
- DIPPLE, Elizabeth (1982), *Iris Murdoch: Work for the Spirit*, Chicago: The University of Chicago Press
- HEUSEL, Barbara Stevens (1995), *Patterned Aimlessness: Iris Murdoch’s Novels of the 1970s and 1980s*, Georgia: University of Georgia Press
- GERSTENBERGER, Donna, (1975), *Iris Murdoch*, London: Bucknell University Press
- KOERNER, Joseph Leo (2016), *Bosch & Bruegel: From Enemy Painting to Everyday Life*, Washington: National Gallery of Art
- KUNZLE, David (2003), “Spanish Herod, Dutch Innocents: Brueghel’s Massacres of the Innocents in their Sixteenth-century Political Contexts”, in *Art History*, vol 24, nº1, pp. 51-82
- MURDOCH, Iris (2003), *Metaphysics as a Guide to Morals*, Londres: Vintage
- MURDOCH, Iris, (2004), *The Bell*, London: Vintage
- MURDOCH, Iris (2006) – *The Sovereignty Of Good*, New York: Routledge [1970]
- NUSSBAUM, Martha (1996), “Love and Vision: Iris Murdoch on Eros and the Individual”, in ANTONACCIO, Maria e William Schweiker (eds) (1996), *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 29-53
- PEDROSA, Inês (2004), *Anos Luz Trinta Conversas para Celebrar o 25 de Abril*, Lisboa: Edições D. Quixote

NOLI ME TANGERE: CORPUS SILENCIOSO VERSUS INTERSUBJETIVIDADE

Maria de Fátima Lambert

INED-ESE/P.PORTO

PREÂMBULO

O estudo que se apresenta decorre de um levantamento da iconografia subsumida ao episódio denominado por *Noli me Tangere* (20:17 *Evangelho de S. João*), provocado pela leitura da obra homónima de Jean-Luc Nancy, cujo impacto é reconhecido por tantos, caso de Tolentino de Mendonça:

O filósofo Jean-Luc Nancy escreveu um belo livro, pequenino, um comentário fantástico sobre essa palavra de Jesus e sobre as aparições pascais, precisamente sobre isto, sobre o que é que significa não tocar Jesus, não tocar o Ressuscitado. Ele diz uma coisa interessante, que o não tocar é verdadeiramente compreender que o que nós somos chamados a tocar em Jesus é aquilo que passa. Por isso, o “Não Me toques” que Jesus diz a Maria Madalena, e que está aqui como questão de fundo no diálogo com Tomé, quer dizer “Não Me retenhas, não Me detenhas porque Eu sou passagem, porque Eu sou Páscoa. Eu sou Este que está aqui mas continua, Este que não Se deixa prender por nenhuma palavra, por nenhum gesto, Este que é vida em absoluto.¹

¹ Tolentino de Mendonça, *Sermão Domingo II da Páscoa*, “Passagem que e abertura permanente”. <https://www.comboni.org/pt/contenuti/110467> (acedido dezembro 2020).

Ao longo de cerca de treze anos, salvaguardando as interrupções no processo de mapeamento, compilaram-se *online* (prioritariamente) imagens de obras associadas ao tema. Inicialmente pretendia-se a listagem de imagens de pintura e desenho. Rapidamente se evidenciou a articulação direta entre uma e outra expressão com a gravura, numa “intimidade” e/ou numa sobreposicionalidade evidentes. Consideraram-se as representações tridimensionais: esculturas, estátuas, baixos e altos-relevos grupos inscritos em elementos de arquitetura religiosa de interior, assim como miniaturas de índole mais exclusivamente decorativa. Assinale-se que, algumas representações se denominam a partir de *Cristo aparece a Maria Madalena*, frequentemente disfarçado de Jardineiro/Hortelão², ainda que não se verifiquem variações significativas quanto às atitudes de uma e outra personagem. Atendeu-se à listagem de umas e outras composições, consignadas a ambos títulos. Finalmente, no “tocante” ao levantamento empreendido (e reunido), quando se pesquisou na cronologia mais recente (contemporaneidade), verificou-se uma evidência videográfica que veio comprovar a pregnância que a temática mantém e quanto pode ser transfiguradora, plasmando a vidência do tempo (quase) presente. Por certo, a investigação decorreu, com recurso em paralelo a leituras teóricas, donde permitir-se, num e outro momento deste estudo, certa divagação para expandir o entendimento do episódio que – disso se tem consciência – só será verdadeiramente inteligível ao leitor, caso - e se

2 Helena Barbas – *Madalena – História e Mito* (Lisboa: Êsquilo, Edições digitais, 2008), 21.

- este aceder às imagens elencadas no Apêndice *Levantamento de obras obtidas online de janeiro 2008 a abril 2021*.

Por favor: Não TOCAR / PRIÈRE DE ne PAS TOUCHER...

I

Eles não pintam o quadro: estão dentro do quadro

II

Eles não pintam o quadro: julgam que estão dentro do quadro

III

*Eles sabem que não estão dentro do quadro: pintam o quadro.*³

O que é tocar? Quais as implicações transportadas na própria etimologia da palavra?

Grego: “mê mou haptou”... tocar – agarrar/segurar/guardar – largar...

“haptô < > tango” (latim) – tocar mais reter > numa única via de interpretação... ambivalência de significados ou solidez.

3 Sophia de Mello-Breyner Andresen, “Triptico ou Maria Helena, Arpad e a Pintura”, *Ilhas* (1989) (Lisboa: Caminho, 2005), 10.

Donde ponderar-se as pequenas diferenças e respetivas ilações constitutivas que, efetivamente, foi possível detetar na iconografia consultada e listada no mencionado *Apêndice*. Como se pudesse ser um jogo solitário, lançou-se um desafio ao leitor, pois implica que se descubram as imagens, em que dominem ou intuem, visualmente, os binómios:

Tocar > agarrar

Tocas > segurar

Tocar > guardar

Tocar > largar

Tocar > reter

Todas as referidas aceções de *tocar* habitam o esboço corpóreo (mas não apenas) de gestos dialogados na incompletude e in-conclusão, como se fossem frases coreografadas em moto contínuo, disruptivo, mas concatenado, recorrente na evocação retratada, ainda que com variantes. Referiu Agamben que o gesto era *pura medialidade*.⁴ O corpo dual – Cristo / Maria Madalena assumem, na iconografia em revisão, uma estereotipação que não se esvai nos períodos da história de arte e da estética considerados. Efetivamente, os gestos plasmados na iconografia *Noli me Tangere* são puras medialidades.

4 Giorgio Agamben em “Notas sobre o gesto. Artefilosofia”, *Ouro Preto*, nº 4, jan. 2008, p.13 e Cf. “O Autor como gesto”, *Profanações* (Lisboa: Cotovia, 2006).

Atendendo à transcrição do *Evangelho de São João*:

*E Maria estava chorando fora, junto ao sepulcro. Estando ela, pois, chorando, abaixou-se para o sepulcro. E viu dois anjos vestidos de branco, assentados onde jazera o corpo de Jesus, um à cabeceira e outro aos pés. E disseram-lhe eles: Mulher, por que choras? Ela lhes disse: Porque levaram o meu Senhor, e não sei onde o puseram. E, tendo dito isto, voltou-se para trás, e viu Jesus em pé, mas não sabia que era Jesus. Disse-lhe Jesus: Mulher, por que choras? Quem buscas? Ela, cuidando que era o hortelão, disse-lhe: Senhor, se tu o levaste, dize-me onde o puseste, e eu o levarei. Disse-lhe Jesus: Maria! Ela, voltando-se, disse-lhe: Raboni, que quer dizer: Mestre. Disse-lhe Jesus: Não me detenhas, porque ainda não subi para meu Pai, mas vai para meus irmãos, e dize-lhes que eu subo para meu Pai e vosso Pai, meu Deus e vosso Deus. Maria Madalena foi e anunciou aos discípulos que vira o Senhor, e que ele lhe dissera isto.*⁵

Numa primeira receção, imprevista e/ou espontânea, a interpelação recetiva, decorrente da leitura (ou audição) da frase: *Noli me tangere*... reverbera quase de imediato. Suscita-nos, convida quase instantaneamente [move-se a pensar] as ideias de impedimento, de proibição, de

5 <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/20/11-18> / João 20:11-18 (acedido janeiro 2022).

congelamento de ação em vias de ser concretizada que é “abortada”. Evocam-se atitudes/posturas de retenção psico-moral-societal: de assertividade e/ou convicção para que “o” gesto intencionado se detenha e predomine a condição e/ou um estado de, portanto, incompletude e in-conclusão. Considere-se:

1. Ambiguidade e extrapolações da frase: em termos hermenêuticos – imagens e escritas;
2. Transposição para a relação que, enquanto elemento de um público, temos com as obras de arte, num museu por ex.: **Por favor Não TOCAR / PRIÈRE DE NE PAS TOUCHER...**

Atenda-se aos dois protagonistas/personagens: Maria Madalena e Jesus Cristo.

Maria Madalena é apresentada, na iconografia deste episódio do *Novo Testamento*, na condição de mensageira, sobrecarregada pelo mistério. Cumpre a sua incumbência (ignota ou ciente, questione-se), sendo num corpo que é visível e háptico.

Cristo apresenta-se na iconografia deste episódio do Novo Testamento como portador aparente e estando num corpo que é visível.

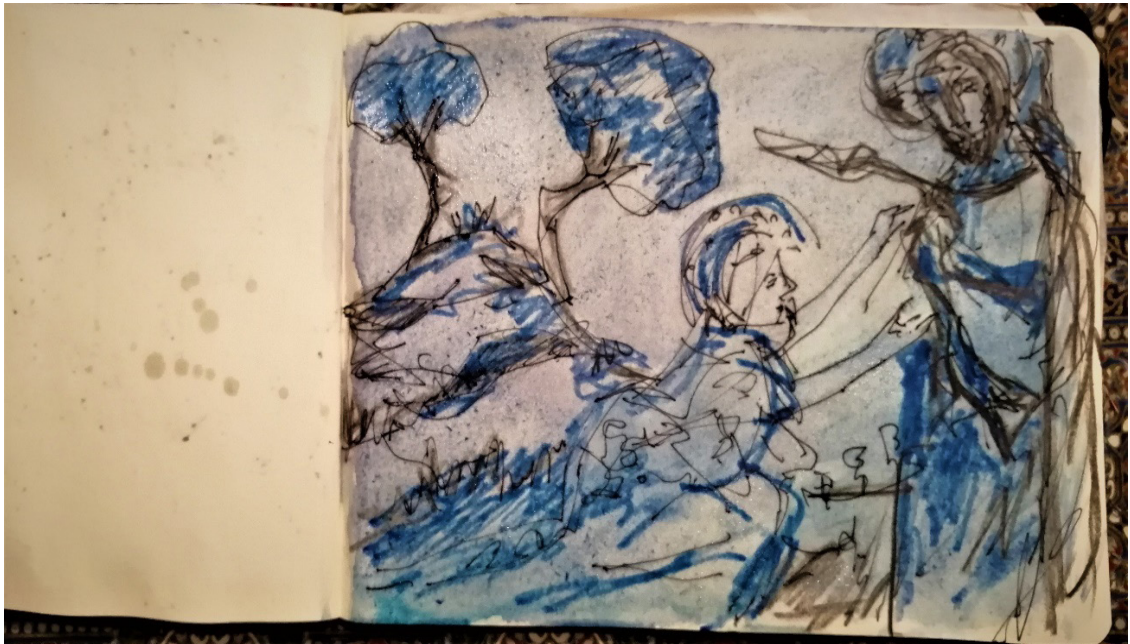


Fig. 1 –*Noli Me Tangere I*. After *Noli me tangere*, Follower of Giotto di Bondone. 1350–1375. The Courtauld Institute of Art. (autoria própria).

Cada protagonista se posiciona no enredo, persistindo em suas (aparentes) inoperâncias quanto à possibilidade para iludir, *driblar*, a sequência, o desfecho estabelecido no episódio bíblico. Ou seja, as variantes, que a Arte e o Pensamento foram adicionando ao longo da História no Ocidente, não se permitem (não ousam), cumprindo avisar acerca de algumas (ainda que raras) exceções, ao ultrapassar os trâmites instituídos: a impossibilidade, a proibição, a abstinência *versus* a quase inevitabilidade do toque mútuo. Pois, tocar implica quem toque e quem ou o quê sejam tocados. Exige-se que existam dois protagonistas, dois agentes, duas pessoas, duas figurações especificadas, que assumem a eventualidade do toque, decorrendo do gesto, do impulso para a sua assertividade. O (ato/ação de) tocar pode efetivar-se ou somente pensado, sendo plausível ser tocado sem toque. Uma vivência cinestésica, antecipatória quando se prevê ser atingida pelo toque, considerando o esboço do movimento, do gesto de ser tocado inexoravelmente. Uma espécie de toque induzido, ainda que não efetuado, reflexivo e de índole quase especular.

...tous les Évangiles présentent le corps christique non seulement comme un corps de lumière et de révélation mais, de façon non moins essentielle, comme un corps touchant autant que touché, comme une chair touchante-touchée. Entre vie et mort.

*Le salut sauve en touchant, et le sauveur, à savoir le touchant, est aussi touché : sauvé, sauf, indemne. Touché par la grâce.*⁶

Derrida considerava que: «la dynamique narrative des évangiles comme un progrès d'un toucher à l'autre: Jésus sauve et guérit en touchant et ceux qui le touchent, son sauvés.⁷ Por outro lado, quando citado por Tampoia, retomou a afirmação de Aristóteles, quanto à especificidade única do tocar: “Touch is the only sense that the existence of the living as such cannot dispense with.”⁸

O movimento que impulsiona, que origina naturalmente o gesto, deixá-lo-á em suspenso, estabilizado pela obediência à interpelação súbita. A ação imprevista converte-se em pensamento transitivo, que se traduz pelo dinamismo frustrado [supostamente] pela interrupção. Ausenta-se o contato efetivo da personagem/sujeito A - pelo que seria a extensão da sua mão,

6 Jacques Derrida. *Le toucher, Jean-Luc Nancy* (Paris : Galilée, 2002), 117.

7 Luka Nakhutsrishvili, *L'écriture du corps entre philosophie et littérature: une lecture de Corpus de Jean-Luc Nancy* (Tübingen: Eberhard Karls Universität Tübingen, 2014), 65

8 “Nancy designates the touch as a kind of dealing/report to himself in the world, in our world. Scrive che il nostro mondo (Corpus) si tocca da sé, si tocca per diventare mondo, ma anche per uscire da se stesso. Our world (Corpus) touches without saying, touches for becoming the world, but also to exit from it.” Francesco Tampoia, “Tangents and Metonymies in Derrida’s “On Touching–Jean-Luc Nancy”. <https://philarchive.org/rec/TAMTAM> (accedido março 2019).

seus dedos, quanto à intenção de consignar um ínfimo ainda que *tocado – tetigit* - no corpo da personagem/sujeito B. É um ato de sinédoque, mais do metonímico, pois atingiria a integridade do Outro, mediante tão-somente e pelo aflorar do toque numa parte do corpo que a iconografia – na história da arte ocidental - diversificou, assinalando ou mesmo cumprindo-se. Nunca o substituiria pelo toque em/de *outrem*.

*Noli me tangere não diz simplesmente “não me toques”, mas mais literalmente “não queiras tocar-me” [...nem penses nisso...]. O verbo nolo é o negativo de volo: significa “não querer”. (...) “Tu não tens nada, tu não podes ter nada, nem reter nada, eis o que deves amar e saber. (...) Ama o que te escapa, ama aquele que vai embora. Ama que ele vá embora.”*⁹

A ausência não é apenas suposta, tornando-se decisivamente concreta, irrevogável, num plano da fisicalidade, das condições orgânicas em que se sabe a vida. A ausência estabelece-se pela inevitabilidade, significando uma posse de ordem maior, pois que internalizando o Outro, tornando-o Pertença de si – dela, Ma. Madalena. A morte traz essa condição. A posse do Outro inscreve-se na pele interna, mediante a imagem absorvida, pela memória do tato não concretizado, pelo odor das pomadas com que Ma. Madalena ungiu Cristo. É a consignação de superfície que permite absorção para o que é dentro, acumulando-se ao organismo que

9 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere – la levée du corps* (Paris : Bayard, 2013), 61

adquire outras metamorfoses – desafiando as fronteiras entre o vivo e o morto. “Dentro da pele”, o outro é o alimento, o antropofágico – dentro que está o “nós”.

*Os mortos estão mortos, mas enquanto mortos, não cessam de nos acompanhar, e não cessamos de partir com eles. De partir para lugar nenhum, de ir ao fundo do túmulo até ao fundo sem fundo no qual deixa de avançar-se sem que para tanto se faça o caminho para lugar nenhum.*¹⁰

A ausência é proporcionada diretamente pela doutrina, pela imposição enunciada. A proibição do agir – o tocar – é o grande motor, o dinamismo que institui como tal.

Ação. Agir.

Agir no afastamento, propiciar a incorporação final, mediada pela suspensão – impacto da frase, pese embora a sua equivocidade, ambivalência, mesmo assumindo-se como polissemia, para além da diretriz mais direta: “Não me toques”. A proibição, a castração da intencionalidade (intuída mais do que compreendida) é uma ação conseguida, mais expandida e com maiores e mais consequências do que se o ato, o gesto, a intenção se tivesse concretizado; se o gesto delineado ocorresse mesmo em carne que toca a carne. Mas, para que esta nota definitiva acontecesse, houve uma primeira testemunha que foi protagonista privilegiada. Se atendermos aos conteúdos implícitos e explícitos em criações

10 Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere – la levée du corps*, 65

poéticas de tempos e geografias diferentes, ainda que não alusivas diretamente a *Noli me Tangere*, deteta-se os tópicos antes asseverados:

*“Descubro-te ausente nas esquinas
mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
contudo nítido, sobre o mar oceano.*

*Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.*

**Quase posso tocar-te, como às coisas
diluculares
que se moldam em nós, e a guarda não
captura,
e vingam.”**¹¹

Maria Magdala (variante designativa de Madalena, constante em alguns títulos e narrativas alusivas) teria sido a testemunha, quem primeiro O viu após Sua morte. Em certos textos apócrifos, frisou Nancy, a figura de Maria Madalena é identificada como/a Maria, Mãe de Jesus¹². Outros autores reconhecem-na como sendo Maria Betânia, donde a componente

11 (Sublinhado nosso). Carlos Drummond de Andrade, “Contemplação no banco”, *Antologia Poética* (Lisboa: Dom Quixote, 2001), 177-178.

12 Cf. François Bovon et Pierre Geoltrain, *Écrits apocryphes des chrétiens*, vol. I (Paris: Gallimard, 1997), notas 8,2 e 11, 1-3, do *Livro da Ressurreição de Bartolomeu* e em VIII,2 dos *Actos de Filipe*. JLN, NMT.fr., nota 1, p. 63

que a identifica como prostituta.¹³ Subjacente à iconografia de Maria Madalena persiste a ideia incorporativa (quase) da identidade, carregada pelas chagas morais de si mesma, ligadas à figura impoluta de Maria, Mãe de Jesus. Ou seja, em Maria Madalena coexistem ambas vertentes, consignadas na dualidade do humano e do sagrado. Donde a sua imagem – conotativa e denotativa – ser uma convicta *imagem obsessiva*, lembrando Charles Mauron¹⁴, moldada e ramificando-se, desdobrando-se em várias imagens. A figuração afirma-se em termos canónicos, perdurando em inúmeras evocações (literárias, teológicas...) e representações, ainda que subsistam variantes explícitas. Evoque-se a convicção de Henri Bergson quanto à persistência da “duração”: “Nenhuma imagem substituirá a intuição da duração, mas muitas imagens diferentes, retiradas das ordens de coisas muito diversas, poderão, concorrendo no seu movimento, dirigir a consciência exatamente para o ponto em que a intuição se torna inteligível.”¹⁵ A proliferação fixada na historiografia da Arte Ocidental, se atendendo a assunções sucessivas e exegeses, configurou uma *imagem singular ainda*

13 Susana Alves, Op. cit, p.40 remete para Buthaina Zanayed - *The visual representation of Mary Magdalene in art: From penitent saint to propagator of the faith*, Thesis in Master of Arts, University of Houston-Clear Lake. 2009, pp. 23- 24.

14 Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel. Introduction à la Psychocritique* (Paris : José Corti, 1963).

15 Henri Bergson, *Os pensadores*. Seleção de textos e tradução: Franklin Leopoldo e Silva (São Paulo: Nova Cultural. 1989), 137

que polarizada para Maria Madalena. Todavia, nenhuma imagem substitui, proporciona “o sentimento original que jorra da fluidez do eu em si. Mas, tampouco é necessário que se tente fornece-la.¹⁶

NOLI ME TANGERE – COMPILANDO: TOCAR – NÃO TOCAR (1)

«Non, ne me touche pas», lui dirait-il,
Mais même dire non serait de la lumière. »

(Yves Bonnefoy, *Début et fin de la neige*,
1991)

“Ai! Não toqueis em minhas faces verdes,
Sob pena, homens felizes, de sofrerdes
A sensação de todas as misérias!”

(Augusto dos Anjos, “Noli me Tangere”, *Eu
e outras Poesias*, 1912)

À superfície da imagem, a imagem que cada um de nós pode elaborar, aquela(s) que concebemos a partir da narrativa, por mais simplificada que seja, agrega as evidências iconográficas que alimentaram (estruturaram) tantas composições pictóricas ao longo dos séculos. Nesse contexto, a motivação residiu no cruzamento de excertos lidos na obra de Nancy – confrontando a versão de 2003 (UK) e a de 2013 (FR) com a apresentação de algumas dessas imagens. Consideraram-se as elencadas por Jean-Luc Nancy, outras resultam da pesquisa desenvolvida ao longo do processo iniciado em 2008. O estudo implicou esse levantamento iconográfico, tendo como objetivo, analisar a superfície da matéria da pintura e da tridimensionalidade, talhada pelo tempo, a pele do tempo mítico que envolve os corpos protagonistas: Maria Madalena e Cristo.

16 Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (Paris : PUF, 1950), 205

Confrontaram-se as diferentes morfologias dos corpos/figuras, as diversas formas que os artistas atribuíram: roupagens, atributos e gestos, sobretudo sobre fundos que são mais naturezas-mortas quase do que paisagens absorvidas.

Pretendeu-se diferenciar as tipologias dos gestos, as colocações de corpos, as implicações que daí possam advir. O que quiseram “dar a ver”, parafraseando Paul Éluard. Dar a ver o instante específico, como quiseram registá-lo. Quais as opções de “desenhar” o movimento, dançá-lo para o sedentarizar. O nomadismo da vida, foi inequivocamente uma das matrizes assinaladas no episódio. Dança, desenho, movimento, ou seja, a fisicalidade, a corporalidade como anunciada por Paul Valéry.

O *denominador comum* no processo *in search of noli me tangere* centrou-se, maioritariamente, na obtenção de imagens disponibilizadas *online* - correspondendo a uma exigência comparativa para aceder à cromia mais genuína, a partir do conhecimento presencial ou impresso de imagens acedidas. Da premissa, resultou a compilação iconográfica – de valência presentativa – a incrementar. Entre *circa* 400 imagens indexadas, procedeu-se a uma seleção, privilegiando as mais diretamente relacionadas – convocadas ou induzidas, numa perspetiva pessoal – mediante a leitura de Nancy. Por outro lado, a ideia de superfície, decorreu também de uma revisitação, quanto ao escopo intrínseco da Arte, seguindo a leitura de Hegel, na sua “Introdução” ao *Curso de Estética*. Ou seja, até que ponto, efetivamente, a Arte acede (apenas) e permanece na superfície da matéria, não atingindo o espiritual.

A superfície seria, apesar de uma espessura quase ausente, o ponto de encontro entre o material e o espiritual, o seu (único) meio de reconciliação. Esta perspetiva, dicotomizara reside na irreversibilidade congruente, pois sendo a matéria densa, pesada e precível, não se coadunaria ao espírito arreigado ao conceito, sendo desencarnado. A *superficialidade* seria, portanto, uma vantagem superior. Pela obra de arte, e seus jogos de pura aparência, sendo a Arte um reino de sombras, se obteria a consonância possível entre matéria e espírito.

À semelhança das representações isoladas, nas encenações pictóricas de *Noli me Tangere*, por vezes, Madalena apresenta-se com o vaso de perfumes¹⁷, que é o principal atributo que lhe está mais diretamente associado.



Fig. 2 – *Noli Me Tangere II* [Christ appearing to Madeleine].
After Schreiber/Master of Jesus Bethany or Bergwolken-workshop.
1470/80. (autoria própria).

17 «As representações isoladas, como nos informa Réau (1957: 297), são, normalmente, de dois tipos: mirrófora ou penitente, sendo que a primeira possui um vaso de perfumes, e a segunda um crânio, crucifixo ou coroa de espinhos. A arte da Idade Média prefere a perfumista e a arte barroca da Contra-Reforma, a penitente.» Susana Alves. *A Iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento*. (Lisboa: Universidade de Lisboa. 2012), 30.



Fig. 3 – *Noli Me Tangere III*. After Bramantino *Noli me tangere*.
Circa 1498-1500 (autoria própria).

Nas composições que a retratam sozinha, outros atributos são recorrentes: o livro, o crânio, a coroa de espinhos ou a cruz. Estes objetos indiciam dados situacionais e episódicos que a circunstanciam, adicionados ou atribuídos à mulher/protagonista/santa - nomeadamente, quando representada na gruta, enquanto eremita. Trata-se de uma figura central, de proximidade a Cristo que ao longo da história tem suscitado revisões, efabulações e reinterpretações de seu perfil identitário.¹⁸

Abra-se um parêntesis, destacando a Série de desenhos pintados *Madalena*, associada ao tema de *Noli me Tangere*, desenvolvida nos anos 1990, pela artista sul-africana Marlene Dumas, após ter realizado uma Série referente aos retratos de Cristo¹⁹. Às suas *Madalenas* subjaz a ambi-

18 Trata-se de uma abordagem que não cabe aprofundar, nem desenvolver neste estudo. Veja-se: Susana Alves. *A Iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento*.

19 <https://www.artefields.net/marlene-dumas-marie-madalena/>

guidade que a circunda na tradição cristã.²⁰ Curiosamente, um paper recente, de Rosanna Mc Namara perspectiva-se na dúvida personalidade intencionada a Madalena:

*By looking at visual representations of Mary Magdalene, speciically at the Magdalena paintings by Marlene Dumas, and employing Deleuze's concepts of becoming and repetition, the primary aim of this paper is to re-evaluate whorephobic views about the Magdalene myth and to propose ethico-theological frameworks that, through reconstructions of the myth, can support and protect sex workers by accounting for embodied multiplicity and the sexualised body within religion, aesthetics and beyond.*²¹

20 “Marie Madeleine est dans la tradition chrétienne un personnage composite, qui réunit de nombreux thèmes parfois contradictoires. Il y a la prostituée repentie, l'épouse possible et controversée, voire calomniée de Jesus, le personnage historique, celle qui est affligée des 7 démons interprétés soit comme une image du vice ou de la maladie, celle qui désirait le Christ qui la tint éloignée.

Tous ces aspects de l'icône chrétienne ont intéressé l'artiste, cela lui permet de développer ses **figures** ambivalentes autour du désir, de la vulnérabilité, de la nudité et de l'individualité exposée.» <https://www.artefields.net/marlene-dumas-marie-magdalena/>

21 Rosanna Mc Namara, *The Trouble with Whorephobia: A Contemporary Re-evaluation of the Myth of Mary Magdalene with Reference to Marlene Dumas' Magdalena Series*. Journal of Religion and Culture Volume 27, no. 1 (2017), <http://www.jrc-concordia.ca/wp-content/uploads/2017/01/Journal-of-Religion-and-Culture-Vol-27-no-1.pdf>

As configurações antropomórficas resultam de linhas, pinceladas, traços, sobreposições e translucidez, sendo opacidade ou translucidez, consoante a idealização cronológica de cada artista, celebrando a pele do desenho, da pintura e da escultura. As duas figuras destacam-se de fundos que são cenários tratados, evidenciando recorrências: a proximidade a túmulo vazio, a pontuação de vestígios associados às circunstâncias da morte de Cristo, num enquadramento paisagístico profusamente detalhado ou mais despojado. Em várias composições a árvore é um ícone enfatizado, atendendo a versão de Cristo-jardineiro – casos de, entre outros, Jan Provoost, Mestre Leheman, Lucas Cranach, Schongauer, Ticiano ou Corregio²².

22 Helena Barbas, op. cit., p.66

NOLI ME TANGERE – INTERVALO

*Tu vois, mais cette vue n'est pas, ne peut pas être un toucher, si le toucher lui-même devait figurer l'immédiateté d'une présence ; tu vois ce qui n'est pas présent, tu touches l'intouchable qui se tient hors d'atteinte de tes mains tout comme celui que tu vois devant toi quitte déjà ce lieu de la rencontre.*²³

*Le toucher est l'intervalle et l'hétérogénéité du toucher. Le toucher est la distance proximale. Il fait sentir ce qui fait sentir (ce que c'est que sentir); la proximité du distant, l'approximation de l'intime.*²⁴

Para complementar o estudo que já decorria desde 2008, optou-se por aplicar, em contexto curatorial de exposições atuais, as aceções destacadas a partir de aceções específicas de *Noli me Tangere*. Numa primeira abordagem, tratou-se da intocabilidade de uma personalidade (em termos biográficos), no segundo caso, as criações desenvolveram-se tomando em consideração o desenho como tangível, fluindo numa progressão gráfica que se identificou como "espessura de pele" a envolver a intangibilidade da alma, do pensamento e da sensibilidade pessoal – impossível de ser partilhada na totalidade.

Tocar será sempre algo subtil, que pensa uma estratégia e a concretiza com tato.

23 Jean-Luc Nancy, *Noli me Tangere – la levée du corps*, 39

24 Jean-Luc Nancy, *Les Muses* (Paris : Galilée, 1994), 35

Sob auspícios de *Noli me Tangere* de Jean-Luc Nancy, há cinco anos atrás, assumiu-se a conceção de uma curadoria para a Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves em Lisboa, inaugurada em maio de 2011. Numa das primeiras reuniões, com o responsável pela Casa-Museu, os artistas e a curadora foram advertidos de que haveria condicionamentos - fronteiras - quanto às ideias a desenvolver nas intervenções especialmente concebidos. Haveria que respeitar normativas prévias, que cumprir (acatar) certas indicações apresentadas. A premissa incontornável consistia, exatamente, em observar uma diretriz de exclusão: que não se focasse/tocasse na personalidade do colecionador, não o tomassem como foco para a conceção das obras, por parte dos artistas, e decorrendo do eixo curatorial a definir. Ou seja, os artistas não podiam abordar meandros privados (que aliás se desconheciam), da sua história de vida do colecionador, fatores/indicadores de personalidade. Deveriam cingir-se às evidências, vestígios, rastros, sinais que residissem nos objetos, nas peças, no ambiente que de *Umwelt* se converteu em *Heimat*. O enfoque localizou-se: nos atributos e/ou substâncias do quotidiano; nas peças de artes decorativas; nas muitas pinturas – em particular de Silva Porto e Malhoa; nos elementos diversos de mobiliário; nas obras exemplares da coleção de porcelana oriental, nos trajetos de corredores e escadarias. Podia aceder-se ao espaço, à casa, aos conteúdos, aos outros que o haviam rodeado, mas sem que os artistas o “tocassem”. A condição de “não tocar”, como se preveria, foi o que mais impulsionou os 5 artistas, levando-os a gerar produções audiovisuais - fotografias, vídeos, sonora - esculturas, instalações, livros e escrita

poético-ficcional, um conjunto de criações que deambulavam/efabulavam sobre a personalidade em questão. Quando mais se diz “não tocar”, maior a sedução, a compulsividade em ação... Ana Pissarra, Cristina d’Eça Leal, Flávia Vieira, Rachel Korman e Tiago Mestre construíram personalidades, protagonistas, inventaram cenários, objetos, episódios e escreveram-lhe frases pronunciadas no silêncio. Inevitavelmente, essa exposição intitulou-se *Noli me tangere*.

Em nenhum momento, nenhum dos artistas, em nenhuma das obras apresentadas, evocou qualquer iconografia que representasse o episódio da vida de Cristo, narrado no Evangelho de S. João, e que a historiografia da arte nos legou. Todavia, esteve subjacente, assumindo proporções “transpostas”, antropomorfizadas na imaterialidade, na impermanência e na perda – ausência presentificadora. Eis, um motivo, extraído e retomado, posteriormente para o presente estudo, direcionado na escolha *Noli me Tangere* de Jean-Luc Nancy.

Em 2013, propiciou-se nova situação, centrada no projeto curatorial *A pele e espessura do desenho*. A exposição reuniu 5 artistas, cuja produção coincidia na presença comum, privilegiando a sinalização gráfica de unidades que, residindo e predominando, resultam de um exercício e/ou ação compulsiva que se traduz no seu acúmulo consecutivo, sucedendo e progredindo na composição, em simultâneo, sendo parte e sendo para o todo. Tal unidade – que se detetou ser um sinal evidenciador - consiste na representação gráfica de uma partícula ou célula, que estrutura e é substância do desenho, elementos peculiares,

diferenciadores mas comungados por Amélie Bouvier, Nazareno, Paulo Climachauska, Sofia Pidwell e Renato Leal. Mediante um exercício de *Gestalt*, a imagem perceptiva aproximava-se, revelando as afinidades eletivas (parafrazeando Goethe) dos 5 desenhistas. A leveza, minúcia, sutileza e detalhismo da tipologia de desenho, comum a todos, revela-se na fluidez gráfica, convertendo a contemplação em reconhecimento do desenho como pele, cuja espessura é um subterfúgio, uma assunção visual polissêmica, tendendo para o háptico. Assumiu, pois, a pregnância de conceitos que assinalavam aspetos procedentes do episódio *Noli me tangere*: pele, espessura, superfície...carne que se apresenta como se fosse uma espécie de *scroll* de papel de arroz, desenrolando-se, expandindo-se, alastrando como um manto, pois os desenhos foram e são realizados nas paredes (dos centros de arte) em processo direto pelos artistas. Os artistas tocam na parede para desenhar, a sua pele de fora (como pessoas) toca a pele de dentro da “casa” habitada pelos murais, ainda na impermanência, na transitoriedade, na efemeridade consciente de quem os produz. O processo de conceção e produção das obras desenrolou-se durante quase três anos, até que a exposição inaugurou no SESC Ipiranga, em São Paulo (fevereiro 2016), itinerando a Lisboa, Fundação das Comunicações PT (maio 2016) e para o Porto, Casa-Museu Guerra Junqueiro (julho 2016). Entendeu-se que, as assunções semânticas de *Noli me Tangere* se expandiram e circunstanciaram sob mutações e afinidades poéticas pregantes: havia/houve, pois, contemporaneidade e presença.

[eis, outro porquê(s) para a escolha do livro de Jean-Luc Nancy e [continuando] a indagar sobre as próximas etapas quanto ao levantamento iconográfico *Noli me Tangere...*]

NOLI ME TANGERE – COMPILANDO: TOCAR – NÃO TOCAR (2)

Como Nancy sublinhou, no texto da sua conferência na Brown University: “a imagem é sempre sagrada...”²⁵. Acautelando, na sequência, a ambivalência e complexidade que o termo pode transportar, afirmando que o entenderá na qualidade de “termo regulativo”. Esclareça-se: será que as imagens do sagrado, convivem com as imagens do religioso? E como se diferenciam, em termos iconográficos “imediatos”, mediante um primeiro, depois um segundo olhar, continuando mesmo na interminável sequência de olhares, contemplando a imagem de uma pintura, de um desenho, de uma fotografia?

A contemplação de uma imagem – independentemente do suporte – precisa de tempo, carece a duração do olhar (para *ver*) que reside no corpo e que, porventura, se estabiliza, para se exercer na plenitude ativadora dessa capacidade. Precisamos demorar o olhar que reconhece na imagem a sua sacralidade? Além da condição de

25 Jean Luc Nancy, “The Image - the Distinct” (Providence: Brown University, 2014). <https://www.brown.edu/conference/dance-theory/sites/brown.edu.conference.dance-theory/files/uploads/Nancy%20from%20Ground%20of%20the%20Image.pdf> (consulta em março 2016)

religiosidade que possui? As imagens escolhidas, e publicadas na primeira edição, ilustram e consubstanciam o pensamento filosófico de Jean Luc Nancy, evidenciam essa dupla “nacionalidade” ou não? São sagradas e/ou religiosas?

Atenda-se à tradição canônica para a consentânea representação do corpo, potencializada nas Estéticas e teorizações artísticas do Renascimento. Na *Ciência dos Membros*, parte integrante do *Tratado De Pictura*, Leon-Battista Alberti estabeleceu as diretrizes para a representação dos corpos, convertendo-os em figuras que desempenhavam papéis e cumpriam funções criteriosas, de acordo com as temáticas admitidas à época. Ou seja, admitindo os 6 movimentos principais, atribui-lhes uma escala na completude da superfície a ser pintada. De acordo com as ações, os enredos, as tensões constitutivas, os corpos já tinham achado a sua proporção, consolidando-se os cânones. A dimensão hermética, camuflada pela superfície, foi desenvolvida por autores igualmente do renascimento, salientando-se Luca Paccioli em *Da Divina Proportione*.

Quando se pensa o movimento, pré-concebesse a sua constituição e desenvolvimento, a sua fluência conjugada no tempo e no espaço. A representação tipológica de movimentos funcionalizados, foi sistematizada em duas e três dimensões. Estabeleceu-se numa polissemia aberta, apesar da nomenclatura. O movimento é denotativo, conotativo, metafórico, mítico, alegórico...atendendo a todas estas tipologias

e tantas outras mais, enquanto substância que tem a sua razão exatamente – em *Noli me tangere* – na impossibilidade de permanência, de consecução.

O instante – *Noli me Tangere* – foi sucessivamente captado por pintores, determinando essa ausência – repita-se – é incontornável, irá propiciar, trazer à vivência intemporalizada, a posse mais genuína, no dentro e pela expressão – pela palavra que Maria Madalena cumpre transmitir, proclamar, ansiar para o “mundo”, para os outros, o Outro, proclamado. Ansiar pela retenção, retraindo o movimento, ansiar pelo mundo concentrado naquela pessoa, insubstituível, única. Proclamado, pois e assim, a posse que afeta ser desmesurada, tendente a perdurar, a infinitizar-se.



Fig. 4 – *Noli me Tangere IV*. After Lambert Sustris - *Noli me tangere*. C.1550. (autoria própria).

É essencial à pintura não ser tocada. É essencial à imagem, em geral, não ser tocada. É a sua diferença com a escultura, ou pelo menos, esta pode oferecer-se alternadamente ao olho e à mão – assim como ao caminhar em redor dela, aproximando-se até tocá-la e afastando-se para ver.²⁶

Noli me tangere (as imagens):

Subjaz a suspensão do ato/ do gesto (e suas consequências), em harmonia e proporção, sendo uma evidência;

Mostra-se enquanto proposta sedutora que corresponde ao desígnio do pintor: congelar o tempo, suspendê-lo, mas dominando-o, ultrapassando-o, pois, fixando-o na tela.

*Le toucher fait corps avec le ou il des sentirs un corps, il n'est que le corpus des sens. Le sentir et le se-sentir-sentir qui fait le sentir lui-même, c'est toujours sentir à la fois qu'il Y a de l'autre (ce que l'on sent) et qu'il y a d'autres zones du sentir, ignorées par celle qui sent en ce moment, ou bien auxquelles celle-ci touche de tous côtés, mais seulement par la limite où elle cesse d'être la zone qu'elle est. Chaque sentir touche au reste du sentir comme à ce qu'il ne peut pas sentir. La vue ne voit pas le son, ni ne l'entend, bien que ce soit en elle-même aussi, ou à même elle-même, qu'elle touche à ce nonvoir et qu'elle est touchée par lui.*²⁷

26 Jean-Luc Nancy, *Noli me Tangere – la levée du corps*, 81

27 Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, 35-36

Relembrando o mencionado ao início: ”mê mou haptou”...tocar–agarrar/segurar/guardar – largar...

“*haptô < > tango*” (latim) – *tocar mais reter > numa única via de interpretação... ambivalência de significados ou solidez.*

O instante memorizado, cativado na pintura, vê a sua flexibilidade em enunciados de mimetização anatomofisiológica díspares, consoante as diretrizes estéticas, portanto interpretativas, de cada artista. Todavia, os normativos veiculados pelos Tratados organizavam a composição, reconhecendo-se na abordagem às temáticas as diretrizes que validavam o reconhecimento da qualidade, a excelência das obras. Consta-se a proliferação de cópia pictórica, quer autoria do próprio/a artista ou por parte de outrem, caso das pinturas e desenhos sob égide de *Noli me Tangere*.

O tópico distintivo persistiu, independentemente das estéticas implícitas e dos estilos, ao longo dos séculos. Reconhecemos o instante suspenso, em variantes coreográficas que isolam o tocar como ato e ação, avisado como *punctum* barthiano²⁸. O olhar do espetador rececionará o exposto, destacado pelo artista – *expositio* – acordando-se aos *topoi* privilegiados. O instante – bergsoniano ou bachelardiano – permanece, estabilizado na superfície da pele que retém as figuras replicadas. À superfície da pintura (sobretudo da pintura) evidencia-se

que as tintas, a cromaticidade são revestimento, assumindo-se película protetora da *chair*, em terminologia Deleuziana²⁹, que é a carne do corpo em circunstância de ocultada pelas vestes ou é evidenciada pelas chagas celebratórias de Cristo, consoante as decisões manifestas nas composições alusivas a este tema. A intensidade pática magnetiza o espetador, estimulando a acuidade visual, de modo a identificar, a sinalizar detalhes. Entre o que é visível e o que esteja implícito, convoca um procedimento compulsivo. O contemplador, cativado pela superfície, detém-se na pele da pintura (mais do que no caso do desenho ou gravuras) que acarinha o conteúdo: a representação figurada das personagens idealizadas e míticas. Correspondendo, os designios do artista, a exigências teológicas, religiosas e/ou sagradas, articuladas ao gosto estético dominante na respetiva época. As figuras pintadas de Cristo e de Maria Madalena plasmam a mitologia sagrada, donde as imagens d’Eles veicularem dimensões metafóricas, simbólicas, mitológicas e religiosas, suscetíveis de serem apreendidas, consoante o investigador, o espetador, o leitor se posicione e tome impulso para receção estética da obra. Pondere-se o alerta e convicção de Nancy ao acentuar:

The image is always sacred—if we insist on using this term, which gives rise to so much confusion (but which I will use initially, and provisionally, as a regulative term in order to set into motion the thought I would like to develop here). Indeed, the meaning

28 Roland Barthes, *Câmara Clara*. (Lisboa: Edições 70, 1989).

29 Gilles Deleuze - Francis Bacon, *Logique de la Sensation* (Paris : La Différence, 1981).

of the “sacred” never ceases to be confused with that of the “religious.” But religion is the observance of a rite that forms and maintains a bond¹ (with others or with oneself, with nature or with a supernature). Religion in itself is not ordered by the sacred. (Nor is it ordered by faith, which is yet another category.) 30

Retomando o conteúdo – enquanto guião do *acontecido* no episódio – evocam-se as analogias e/ou afinidades entre a passagem de *Noli me Tangere* - 20:17 *Evangelho de S. João* e a *Canção 3: 1-4 Cântico dos Cânticos*³¹, tal como proposto pelos investigadores do *Noli me Tangere – the research Project (Mary Magdalene and the Touching of Jesus. An Intra- and Interdisciplinary Investigation of the Interpretation of John 20:17 in Exegesis, Iconography and Pastoral Care)*, projeto coordenado por Barbara Baert:

Exegesis: investigating the possible links between John and Song of Songs, particularly John 20:1-2.11-18 and Song 3:1-4 (on the level of the evangelist and later interpretation of the text); searching for other First Testament models used by John or later interpreters (including artists) (e.g., paradise, theophany, angelophany); finding the First Testament elements artists used to visualize the Noli me tangere motif which are not discussed by exegetes; investigate in

30 Jean Luc Nancy, “The Image—the Distinct”. <https://www.brown.edu/conference/dance-theory/sites/brown.edu/conference/dance-theory/files/uploads/Nancy%20from%20Ground%20of%20the%20Image.pdf>

31 “1. De noite, em minha cama, busquei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, e não o achei.
2. Levantar-me-ei, pois, e rodearei a cidade; pelas ruas e pelas praças buscarei aquele a quem ama a minha alma; busquei-o, e não o achei.
3. Acharam-me os guardas, que rondavam pela cidade; eu lhes perguntei: Vistes aquele a quem ama a minha alma?
4. Apartando-me eu um pouco deles, logo achei aquele a quem ama a minha alma; agarrei-me a ele, e não o larguei, até que o introduzi em casa de minha mãe, na câmara daquela que me gerou.”
AA. *Bíblia*. Cânticos 3:1-4. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ct/3> (consulta a 2 abril 2016)

*which way Song of Songs and John 20:17 in its context can be helpful in developing a model of pastoral care; gain a new understanding of John 20:1-2.11-18 and in particular “mê mou haptou” in 20:17 including a feminist reading; gain insights into the links between the identification of Mary Magdalene as prostitute and the interpretation of “mê mou haptou”; gain a deeper understanding of the appearance narrative in John 20:11-18 in comparison with the other appearance stories; investigating the reception history (mainly Middle Ages) of John 20:17 as reflected in the visual arts; investigating John 14:1-3 and 16:7 as potential keys to understanding 20:17.*³²

Fig. 5 – *Noli me Tangere* V. After Alessandro Allori.
Noli me tangere. 1561. (autoria própria).



Na literatura mítico-poética, assunção do tocar – pela sua consumação, assim como pela sua retenção frustrada é assinalada pelo filósofo francês, destacada em *Édipo Rei* de Sófocles, pela via da ordem que revoga a ainda não consecução do gesto, da aproximação:

CREONTE: “Digo-te que não me toques!”³³

A partir desta citação, empreendi, lendo, ainda em Sófocles, no seu *Édipo em Colono*, uma determinação oposicional:

ÉDIPO: “Aproximai-vos e não tendes nojo, amigos, de pôr as vossas mãos em mim, um miserável.”³⁴

32 Barbara Beart, *The Noli me tangere Research Project*, <https://theo.kuleuven.be/apps/nolimetangere/> (consulta a 6 março 2016)

33 Sófocles – *Édipo em Colono* (séc. V). <http://www.colegiopodium.com.br/blog/wp-content/uploads/2015/02/sofocles-trilogia-tebana.pdf> (consulta a 8 março 2016), p. 152

34 Sófocles – *Édipo Rei* (séc. V). <http://www.colegiopodium.com.br/blog/wp-content/uploads/2015/02/sofocles-trilogia-tebana.pdf> (consulta 8 março 2016), p. 88

A referência à tragédia serve de alavanca para sublinhar, no episódio *Noli me Tangere*, a densidade que a carga dramaturgica acarreta, a pregnância sublime de um enredo viso-performativo que, até hoje, arrastará multidões. A dimensão cénica impõe-se, destacando-se na maioria das representações iconografadas do episódio, cumprindo essa convicção de que todo “retrato” é encenado. Ou seja, tratando-se, na continuidade da análise iconográfica de um sem número de recorrência temática, assim entendida, na linha da repetição, as figuras são personagens, embora delas advindo a condição de serem retratadas, de acordo com os estereótipos que, também, Nancy assinalou: Cristo/Jardineiro³⁵; Cristo descido da Cruz com o drapejamento da morte; Madalena em quem os tecidos se volumetizam ou estilizam, consoante os gostos dominantes no estilo respetivo em que o autor se inscreve.

Continuity takes place only within the indistinct, homogeneous space of things and of the operations that bind them together. The distinct, on the contrary, is always the heterogeneous, that is, the unbound—the unbindable.⁵ What it transports to us, then, is its very unbinding, which no proximity can pacify and which thus remains at a distance: just at the distance of the touch, that is, barely touching the skin, *a`fleur de peau*.⁶ It approaches across a distance, but what it brings into such close proximity is distance.

35 Helena Barbas alude à lenda anterior ao *Novo Testamento*, em que Madalena se engana, confundindo Cristo com o Jardineiro, ou seja, o filho-amante de Inana na Suméria, “onde as lágrimas da deusa também correram pela morte do seu senhor”. Cf. *Madalena – História e Mito*, p.57

(The *fleur* is the finest, most subtle part, the very surface, which remains before one and which one merely brushes against [*effleure*]: every image is a *fleur*, or is a flower.) This is what all portraits do, in an exemplary manner. Portraits are the image of the image in general. A portrait touches, or else it is only an identification photo, a descriptive record, not an image. What touches is something that is borne to the surface from out of an intimacy. But here the portrait is only an example. Every image is in some way a “portrait,” not in that it would reproduce the traits of a person, but in that it pulls and *draws* (this is the semantic and etymological sense of the word), in that it *extracts* something, an intimacy, a force.”³⁶

Cruzando a ausência anunciada em *Noli me tangere*, à assertividade designativa, denominadora de corpo, “...eis um corpo”, existe e é o corpo, tal como Nancy o estabelece/plasma/enuncia, efetivamente e em termos conceituais, inquestionado e consistente em *Corpus*:

Dieu, absolu, comme on voudra), et que ça a *un corps* ou que ça *est un corps* (et donc, peut-on penser, que ça *est le corps*, absolument), voilà notre hantise. Le ceci présentifié de l’Absent par excellence: sans relâche, nous l’aurons appelé, convoqué, arraisonné, capté, voulu, absolument

36 Jean Luc Nancy, “The Image—the Distinct”. In <https://www.brown.edu/conference/dance-theory/sites/brown.edu/conference/dance-theory/files/uploads/Nancy%20from%20Ground%20of%20the%20Image.pdf>

voulu. Nous aurons voulu l'assurance, la certitude sans mélange d'un VOICI: *voici*, sans plus, absolument, *voici*, *ici*, *ceci*, *la même chose*.³⁷

O olhar domina a cena, consigna, determina o episódio. “Não me detenhas” [...pois ainda não subi ao Céu, deixa-me ir”...], seria mais consentânea significação da frase, mais do que “não me toques”, conforme interpreta Tolentino de Mendonça: “Ela aproxima-se e Jesus diz-lhe «Não me toques)). O termo grego - mais do que a tradução que depois vem do latim, «Noli me tangere)), «não me toques)) - significa «não me detenhas)), «não me retenhas)).”³⁸. Então, se assim fosse também, o olhar deveria ser ponderado numa quase infundável sucessão de aceções. Olhar que reside no rosto, nele se albergando e denunciando-o pelo que sejam as condições de dentro. Que assim se responsabiliza, podendo concordar-se com Emmanuel Levinas: “O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando *a ideia do Outro em mim*, chamamo-lo, de fato, *rosto*.”³⁹

Em síntese, decorrente da observação das imagens, foi possível detetar nas composições morfologias de resistência quanto aos termos recorrentes das configurações, posicionamentos e localizações das personagens, por referência ao todo. Donde, ser possível estabelecer *modos* interrelacionais diferenciados, que se descrevem, acordados a desígnios específicos, destacando-se as *recorrências representacionais identificadas* no *Quadro Descritivo*.

37 Jean Luc Nancy, *Corpus* (Lisboa: Veja, 2000), 8

38 “O Enigma como pacto comunicativo”, *Viragem*, nº55-56, jan. ago. 2007, p.9. <https://www.metanoia-mcp.org/gallery/revista%20n%C2%BA55-56%20-%20jan-ago%202007.pdf>

39 Emmanuel Lévinas, *Totalidade e infinito* (Lisboa: Edições 70, 1980), 37

MARIA MADALENA	CRISTO
Aproxima-se, avança cautelosa, olhos fixos no interlocutor, desenhando movimento.	Observa Maria Madalena, e acautela-se, insinuando movimento de recuo ou de marcha
Ajoelhada, olhos fixos no interlocutor, desenhando movimento.	Observa Maria Madalena, inclinando-se em sua direção, insinuando movimento de recuo.
Aproxima-se cautelosa, olhos fixos, insinuando o gesto em prol de consecução.	Olha Madalena ajoelhada, dela se afastando, realizando gesto de distanciamento.
Ajoelhada, olhos fixos no interlocutor, insinuando o gesto em prol de consecução.	Observa Maria Madalena, e acautela-se, posicionado, mantendo quietude.
Posicionada, olhos fixos no interlocutor, avança o gesto em prol de sua consecução	Observa, Maria Madalena, posicionado, inclinándose em sua direção: entre agir e estancar.
Ajoelhada, olhos baixos, não interpela o interlocutor, toca no vaso de perfume – atributo – ou livro ou crânio ou cruz...	Observa, Maria Madalena, posicionado, manifestando na postura alguma indecisão: entre agir e estancar/abençoando-a
Posicionada/ajoelhada, ainda que acautelada, olhos fixos no interlocutor, concretiza o gesto: toca em Cristo	Abençoa Maria Madalena, posicionado, expõe as suas chagas.
Posicionada/ajoelhada, olhos fixos no interlocutor, concretiza o gesto: toca em Cristo	Aproxima-se, envergando vestes de jardineiro, com chapéu de aba, e empunhando a pá (bordão ou enxada).
Posicionada/ajoelhada, olhos fixos no interlocutor, sente o gesto concretizado: é tocada por Cristo	Posicionado, enverga vestes de jardineiro, sem chapéu de aba, e empunhando (ou não) a pá (bordão ou enxada).
Posicionada/ajoelhada, olhos fixos no interlocutor, sente e concretiza o gesto comungado: é tocada por Cristo e toca-O.	Observa Maria Madalena, posicionado, toca-a ligeiramente.
Posicionada/ajoelhada, olhos baixos concretiza o gesto comungado: toca-O / agarra-O.	Observa Maria Madalena, posicionado, toca-a com propriedade e por ela é tocado.
Posicionada/ ajoelhada, impedida por Cristo de se mover.	Posicionado, o Seu pé direito calca/assenta na orla do vestido de Madalena ajoelhada.
Posicionada/ ajoelhada, de mão na mão de Cristo, sendo por Ele exorcizada. ⁴⁰	Cristo posicionado, tem a Sua mão na mão de Madalena para a exorcizar.

40 12th century, probably from Germany - Weissenau Coligny, Fondation Martin Bodmer Cod. Bodmer 127.

<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0127>

No *Quadro* supra, as posturas descritas nas duas colunas não correspondem entre si, podem gerar relações binárias várias.

Evidencia-se que Madalena, maioritariamente se encontra ajoelhada, ou com o tronco mais ou menos a alçar-se, ou fazendo menção de se elevar – tal verifica-se em obras de diferentes épocas, desde a medieval até à mais contemporânea. Salvaguardando as variantes, observando-se posturas e gestos de maior ou menor audácia ou submissão, nalguns casos de confronto mesmo ou sedução relativamente ao Seu interlocutor, o fato é que a vemos ajoelhada, com o corpo a 3/4 e o rosto quase frontal, de perfil ou igualmente alinhada com o corpo – as contorções vão cumprindo, mais acentuadas ou desalojadas as estéticas em que se inscrevem. Rareiam mais as cenas em que, posicionada em pé, Madalena se aproxima ou afasta de Cristo que, baixa a sua cabeça, a 3/4 ou mesmo de perfil para a encarar. A sequência de pinturas realizadas a partir de Pontormo, Bronzino e Miguel Ângelo apresentam uma Madalena que se dirige a Cristo, com o tronco avançando, mas em postura quase ereta.

Ao relatar os gestos, os movimentos anunciados ou antecipados, assim como vislumbrando o desfecho previsível da ação, o espetador quase presencia uma coreografia, o movimento em palco. São composições em modo *adagio*, isentas de celeridade processual. Nos casos em que – afinal – o tocar se cumpre, as posturas, as colocações das personagens, todavia, mantêm distanciamento entre si. O afastamento, a distância cumpre a proibição, determina a inevitabilidade da solidão de cada um dos

protagonistas que lhes outorga exatamente a força, o magnetismo, a densidade manifesta na obra de Sam Taylor-Wood⁴¹. Não será por acaso que a peça, datada de 1998, integrou a exposição intitulada *Soliloquy*⁴², na Fondazione Prada de Milão (1998-1999), depois no Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2000)⁴³. A artista inglesa infligiu um “castigo”, parafraseando os mitos gregos em que o herói procura a autossuperação, por motivo de punição ou deliberação direta, e mediante a persistência que o sacrifício e a resiliência lhe impõem, poe que se constata na ação/enredo da vídeo-instalação *Noli me Tangere*:

It features the reversed image of a human being with a perfect athletics’ or acrobat’s body, while he stood on his hands for as long as possible and seem supporting the weight of the building. The classical representation of the telamone is put to question here as rather a fake, fictitious image, where the strength transforms itself into weakness.⁴⁴

41 Cf. <https://vimeo.com/100278065>

42 Cf. Sam Taylor-Wood. (1998). *Interview*. Milan: Fondazione Prada. <https://www.fondazioneprada.org/project/sam-taylor-johnson/?lang=en> (acedido março2016).

43 Cf. <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/sam-taylor-wood-soliloquy-noli-tangere> acedido março2016).

44 AAVV. Disponível: <https://www.fondazioneprada.org/project/sam-taylor-johnson/?lang=en> (acedido março2016).

O fascínio pelo tema subsiste na contemporaneidade, agregado por escopos e aderências: converge para a assunção identitária polissêmica de *outro/outra* como proibição, desejo ou repulsa convencionalizada no vocabulário visual. A dimensão existencial manifesta na glosa mais atual carrega-se de dissidências e interrogações entre o *eu* e os *demais*, em contexto encenado, mas certamente intrínseco.

A lista de obras identificadas e extraídas na cronologia da Arte Ocidental tem, terá um fim. Reconheceram-se mais obras, todavia, não foi possível obter os ficheiros digitais, tarefa adiada para uma etapa ulterior. Isolaram-se os indicadores para organizar – em termos de análise de conteúdo – tipologias, por afinidade e/ou proximidade, quando não por coincidência – às vezes repetidas e/ou redundantes. Verificou-se que, os mesmos pintura e/ou desenho, são objeto de apropriação, tratados por *seguidores* do autor inicial que primeiro a concebeu e configurou. Ou seja, à semelhança do que ocorre em estudos análogos – iconografia de São Sebastião, por exemplo, sabe-se como artistas de gerações seguintes retomavam as estruturas e composições dos seus Mestres, glosando e “aparentemente” proporcionando, interpretações de fidelização, proximidade, analogia e recomposição. Tais “covers”, parecem cingir-se ao mínimo de liberdade pessoalizada, pois subsiste o propósito subsumido nas estéticas normativas, aplicando cânones prévios e validados, em moldes de quase insuperabilidade. Donde as similitudes e afinidades detetáveis perante o visionamento concatenado das imagens correspondendo às obras referenciadas na lista em Anexo.

Consideraram-se, ainda que no seio de uma investigação ponderada, os indicadores a partir de uma leitura pessoal de Nancy, acordada à estrutura por “capítulos”, determinados na sequência: “En partence”; “Mè mou haptou – Noli me Tangere”; “Le Jardinier”; “Les mains”; “Marie de Magdala”; “Ne me touche pas”; (...) Mas viabilizou-se, também, o confronto iconográfico e semântico, proporcionando novas aceções e conexões sobre um tema inesgotável. Tolentino de Mendonça, acerca de *Noli me Tangere*, afirma:

O filósofo Jean-Luc Nancy, numa extraordinária meditação sobre as representações desta passagem, escreve duas coisas assinaláveis: a primeira é que este tocar sem reter obriga a abrir o coração a uma outra presença que não é a do presente que se pode agarrar e ter neste instante, mas abre-nos a presença que passa, que vive no acto de passar. Essa presença, diz ele, é muito mais a presença da humanidade e a presença do próprio Deus. A segunda ideia é que a pedagogia de Jesus para Maria Madalena é a de ensiná-la a amar o que se escapa, aquilo que sobe e não simplesmente o que está ao alcance da mão.⁴⁵

45 Tolentino de Mendonça, “O Enigma como pacto comunicativo”, p.9.

Propõe-se ao leitor que siga os *links* transcritos e organizar uma visão quase cinematográfica da proximidade /diferencialidade das *circa* 400 evidências, assim construindo um ritmo de apropriação de um episódio onde a ação fica em suspenso, sem se desenrolar no que fosse a sua concretização: [*Noli me*] *Tangere*.

E la nave va...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AAVV. *Bíblia*. Cânticos 3:1-4. <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ct/3> (acedido abril 2016)
- AGAMBEN, Giorgio. (2006). *Profanações*. Lisboa: Cotovia.
- ALVES, Susana. (2012). *A Iconografia de Santa Maria Madalena em Portugal até ao Concílio de Trento*. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- ANDRESEN, Sophia de Mello-Breyner. (2005). *Ilhas* (1989). Lisboa: Caminho.
- BARBAS, Helena. (2008) *Madalena. História e Mito*. Lisboa: Ésquilo, edições multimédia. https://run.unl.pt/bitstream/10362/10739/1/2008_Madalena_Historia_e_Mito_HBarbas.pdf (acedido dezembro 2021)
- BARTHES, Roland. (1989). *Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BEART, Barbara *The Noli me tangere Research Project*, <https://theo.kuleuven.be/apps/nolimetangere/> (acedido março 2016)
- BERGSON, Henri (1950) *La pensée et le mouvant – Essais et Conférences*. Paris : PUF. <https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Bergson-Pensee.pdf> (acedido janeiro 2016)
- BERGSON, Henri (1989). Os pensadores. Franklin Leopoldo e Silva (Seleção de textos e tradução). São Paulo: Nova Cultural.
- BOVON, François & GEOLTRAIN, Pierre (1997). *Écrits apocryphes des chrétiens*, vol. I. Paris : Gallimard.
- DELEUZE, Gilles. (1981). *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris : La Différence.
- DERRIDA, Jacques. (2002). *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (2001). *Antologia Poética*. Lisboa: Dom Quixote.
- LÉVINAS, Emmanuel. (1988). *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Mc NAMARA, Rosanna. (2017). “The Trouble with Whorephobia: A Contemporary Re-evaluation of the Myth of Mary Magdalene with Reference to Marlene Dumas’ Magdalena Series”. *Journal of Religion and Culture Volume 27, no. 1*, <http://www.jrc-concordia.ca/wp-content/uploads/2017/01/Journal-of-Religion-and-Culture-Vol-27-no-1.pdf> (acedido janeiro 2022)
- MAURON, Charles. (1963). *Des Métaphores obsédantes au Mythe personnel*. Introduction à la Psychocritique. Paris : José Corti.
- NANCY, Jean-Luc. (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega.
- NANCY, Jean-Luc. (1994). *Les Muses*. Paris : Galilée.
- NANCY, Jean-Luc. (2013). *Noli me tangere – la levée du corps*. Paris : Bayard.

- NANCY, Jean-Luc. (2014). *The Image—the Distinct*. Providence: Brown University. <https://www.brown.edu/conference/dance-theory/sites/brown.edu.conference.dance-theory/files/uploads/Nancy%20from%20Ground%20of%20the%20Image.pdf> (acedido março 2016)
- NAKHUTSRISHVILI, Luka. (2014). *L'écriture du corps entre philosophie et littérature: une lecture de Corpus de Jean-Luc Nancy*, Tübingen: Eberhard Karls Universität Tübingen. <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/54305/Luka%20Nakhutsrishvili%20Dissertation.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (acedido dezembro 2019)
- SÓFOCLES. (séc. V). Édipo em Colono. <http://www.colegiopodium.com.br/blog/wp-content/uploads/2015/02/sofocles-trilogia-tebana.pdf> (acedido março 2016),
- SÓFOCLES – Édipo Rei. (séc. V). <http://www.colegiopodium.com.br/blog/wp-content/uploads/2015/02/sofocles-trilogia-tebana.pdf> (acedido 8 março 2016),
- TAMPOIA, Francesco (s/d) “Tangents and Metonymies in Derrida’s “*On Touching—Jean-Luc Nancy*” <https://philarchive.org/rec/TAMTAM> (acedido março 2019).
- TAYLOR-WOOD, Sam (1998). Milan: Fondazione Prada. <https://www.fondazioneprada.org/project/sam-taylor-johnson/?lang=en> (acedido março 2016).
- TOLENTINO MENDONÇA, José. (2007). “O Enigma como pacto comunicativo”, *Viragem*, nº55-56. <https://www.metanoia-mcp.org/gallery/revista%20n%C2%BA55-56%20-%20jan-ago%202007.pdf> (acedido dezembro 2021).
- TOLENTINO MENDONÇA, José. (2019). Sermão *Domingo II da Páscoa*, “Passagem que é abertura permanente”. <https://www.comboni.org/pt/contenuti/110467> (acedido dezembro 2020).

APÊNDICE – LEVANTAMENTO DE OBRAS OBTIDAS ONLINE DE JANEIRO 2008 A ABRIL 2021.

DO SÉC. III AO SÉC. XIX - APROXIMAÇÕES E RECORRÊNCIAS NAS CENAS/COMPOSIÇÕES	
ANÓNIMAS	Recenseadas no website "Mémoire" Ministério da Cultura Francesa – c. 12 Imagens a confrontar. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=OBJT&VALUE_98=%20Noli%20me%20tangere&DOM=All&REL_SPECIFIC=3
	<i>Ascension of Christ and Noli me tangere</i> , c. 400. https://en.wikipedia.org/wiki/Medieval_art
	<i>La Sainte Colffe, Codex Egberti, 980 – 983</i> . http://www.sudariumchristi.com/fr/tomb/byssus.htm
	<i>Le Christ jardinier ou «Noli me Tangere»</i> , 18e siècle (?). Salins-les-Bains ; Musée Max Claudet
	<i>Hours of the Eternal Wisdom: Lauds. Christ appears to St. Mary Magdalene as a gardener</i> . Fol. 88r: historiated initial. 40x40 http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_76g9%3A088r_init
	Book 19. St. Mary Magdalene kneeling before Christ ('Noli me tangere) , and St. Martha preparing food, representing contemplative and active life. Fol. 191r: miniature. 191r. 92x88. http://manuscripts.kb.nl/search/simple/73E31
	<i>Noli me Tangere. Catacumbas Roma</i> . http://www.snpcultura.org/id_a_primeira_palavra_fevereiro_2009.html
	Biblia Pauperum. Christus verschijnt aan Maria Magdalena: Noli me tangere Christ appears to St. Mary Magdalene: Noli me tangere (2nd of 3)
	<i>Apparition du Christ à Madeleine</i> (Cathédrale d'Autun) Gisebertus - 1125 et 1145.
	<i>Christ as "Noli Me Tangere"</i> . C. 1480. Painel pintado. Southern Germany. http://www.osu-naart.com/sculpture/painted-wood-figure-of-christ-as-noli-me-tangere
	<i>Noli Me Tangere</i> . C. 1115-1120. Placa de Marfim de relicário, Léon. The Metropolitan Museum of Art, NY https://pt.pinterest.com/pin/349310514818164163/
	<i>Noli me tangere. Catedral de Monreale, Sicília. Séc. XII</i> . https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_(Monreale).jpg
	<i>Noli me tangere. siculo-bizantino sec. XII</i> . http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_52&apply=true&tipo_scheda=OA&id=82352&titolo=Anonimo+siculo-bizantino+sec.+XII+%2C+Noli+me+tangere
	Gospel of St. John. Christ appears to St. Mary Magdalene: Noli me tangere . Fol. 524v: miniature. 524v. 68x66cm. http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10b23%3A524v_min_1
	Christ appears to St. Mary Magdalene as a gardener; angels in the empty tomb . Fol. 197v: column miniature. 65x90cm. http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_78d38%3Adl2_197v_min
<i>Noli me tangere. Psautier cistercien. XIIIe</i> . http://hodiemeum.hautetfort.com/archi-ve/2008/07/22/22-juillet-sainte-marie-madeleine-penitente-surnommee-la-pec.html	
Mosaico, [1174-1189] . Transepto Norte, Parede Oeste : Cristo: episódio <i>Noli me tangere</i> . Catedral Monreale. Italia https://ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=italy&site=230&view=site&page=1&image=2931	

ANÓNIMAS	<p>Pretty medieval manuscript of the day shows the moment Mary Magdalene recognised Jesus, following the resurrection. This scene, referred to as <i>noli me tangere</i> ("do not touch me) is from a lovely early-fifteenth century illustrated bible. Image source: British Library MS Kings 5. Image declared as public domain on the British Library website. http://jothelibrarian.tumblr.com/post/46846934887/pretty-medieval-manuscript-of-the-day-shows-the</p>
	<p><i>Magdalena (noli me tangere)</i> C. séc. XVI. Panell de fusta amb restes de policromia Sud d'Alemanya. https://uk.pinterest.com/pin/12244230213242786/</p>
	<p>Bernward Gospels, <i>Noli me tangere</i>, fol. 75v (photo: Bildarchiv Foto Marburg). http://users.clas.ufl.edu/burt/DisappearingMan/DisappearingChrist.pdf</p>
	<p>Mexican Murals. Ixmiquilpan: <i>Noli me Tangere</i>. http://colonialmexico.blogspot.pt/2015_11_01_archive.html</p>
	<p>Antependium, Heiningen, ca 1250.- Wernigerode, Sankt Silvestri. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/baert.htm</p>
	<p><i>Biblia Pauperum</i>, from the copy in Paris, Bibliothèque Nationale. https://www.academia.edu/5334088/Contributions_to_the_Origin_of_the_Noli_me_tangere_Motif_in_Iconographica_Rivista_di_Iconografia_Medievale_e_Moderna_9_2010_p_26-41</p>
	<p><i>Noli me tangere (fol. 112r), 1475.</i> <i>Biblia Pauperum</i> (ÖNB 3085). http://tarvos.imareal.oew.ac.at/server/Images/7008673.JPG</p>
	<p><i>Biblia Pauperum</i>, from the copy in Paris, Bibliothèque Nationale</p>
	<p>'<i>Christ Appearing to Mary Magdalene</i>', C. 1390-1400. Ivory. Germany (Cologne). http://www.vam.ac.uk/users/node/2101</p>
	<p><i>Aparecimento de Cristo a Maria Madalena, Mestre Desconhecido, 2ª metade do séc. XV.</i> Mosteiro de São Pedro e São Paulo de Arouca Óleo s/ madeira – 94,5x56 cm Museu de Arte Sacra de Arouca: A7 (Foto de José Cerca, Museu) https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8090/1/ulfl128849_tm.pdf</p>
	<p><i>Noli me tangere (fol. 112r), 1475.</i> <i>Biblia Pauperum</i> (ÖNB 3085). https://www.kb.nl/themes/middeleeuwen/hoogtepunten-uit-middeleeuwse-handschriften/pasen</p>
	<p><i>Engraving after the lost Apostle Sarcophagus</i> - last quarter of the 4th century with a depiction of the Chairete, A. Bosio, 1651. https://www.academia.edu/5334088/Contributions_to_the_Origin_of_the_Noli_me_tangere_Motif_in_Iconographica_Rivista_di_Iconografia_Medievale_e_Moderna_9_2010_p_26-41</p>
	<p>Detail of the <i>Noli me tangere</i>, Adam and Eve in the Garden of Eden, Add MS 30337, membrane 8. Séc. XI. http://britishlibrary.typepad.co.uk/digitisedmanuscripts/music/#sthash.KwbnH08K.dpuf</p>
	<p><i>Noli me tangere</i>. Détail. Heures à l'usages de Tours. Xve. http://www.lecoindelenigme.com/Noli.htm</p>
<p><i>The Thomas tapestry from around 1410.</i> http://www.medievalhistories.com/the-wienhausen-sepulchre-and-the-risen-christ/</p>	
<p><i>The Wienhausen Sepulchre and the Risen Christ.</i> http://www.medievalhistories.com/the-wienhausen-sepulchre-and-the-risen-christ/</p>	
<p><i>Tapiserie du Noli me tangere (église Notre-Dame de Livré-sur-Changeon). Séc.XV</i></p>	

ANÓNIMAS	<p>Tapiserie « Le Christ Jardinier » apparaissant à Marie-Madeleine Laine, soie, fils d'argent doré - entre 1470 et 1490. http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Bretagne/Politique-et-actions-culturelles/Protection-et-restauration-des-monuments-historiques/Programmation-de-travaux-sur-monuments-historiques/Programmation-2013-dans-le-departement-d-Ille-et-Vilaine</p>
	<p>Noli me tangere. France (?) C. 1500. Museum Boijmans Van Beuningen. (Medieval Sculptures. col. Jacques Schoufour). http://www.boijmans.nl/en/7/calendar-exhibitions/calendaritem/236/medieval-sculptures#6jztIW5tklJVimHm.99</p>
	<p>Christ Appearing to Mary Magdalene ("Noli Me Tangere"), 1485/1500</p>
	<p>Noli Me Tangere. Millefleurs C.1500. Tapestry Panel. Southern Netherlands. http://www.franses.com/tapestries/millefleurs-and-giant-leaf/</p>
	<p>Magdalena. Noli me tangere.1520. Antwerp, Museum Mayer van den Bergh. https://pt.pinterest.com/pin/517351075916349759/</p>
	<p>Haddon Hall Chapel, retaule Christ the gardener appears to Mary Magdalene. Séc. XV. Haddon Hall Chapel, retábulo. http://www.arts.magic-nation.co.uk/blog12.htm</p>
	<p>Noli me tangere, tapiserie de Felletin représentant Marie de Magdala se «retournant» vers le Christ qu'elle prend pour un jardinier. (Manufacture de Felletin, Creuse, XVII^e s. <i>Musée municipal de Conques</i>). http://www.art-roman-conques.fr/magdala.html</p>
	<p>1516, Picardische steensculptuur altaarretabel; Frankrijk, Bretagne, Pontivy, Chapelle Notre Dame de la Houssaye. Dries van den Akker s.j. / 2009.01.21. http://www.beeldmeditatie.nl/0/1/60/0163.php?v=kk1m14</p>
	<p>"Touch Me Not" (Μη μου άπτου), Crete, [16th Century]. https://iconreader.wordpress.com/2011/10/23/touch-me-not-from-west-to-east/</p>
	<p>Autun Cathédrale Saint-Lazare. Noli me tangere. Séc. XVI. http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A2601</p>
	<p>Noli me Tangere. Russian, 19th century. Tempera on levkas (gesso) and wood Panel: 31 x 26.5 cm. http://www.templegallery.com/main.php?mode=3&p1=1489</p>
	<p>Ermida de Monserrate Painel: Noli me tangere. (Cf. Paper) https://www.researchgate.net/publication/317605184_MANGUCCI_Celso_CAMARA_Maria_Alexandra_Gago_da_VERAO_Teresa_No_vao_do_quinto_Arco_das_Aguas_Livres_Os_azulejos_da_Fabrica_do_Rato_para_a_Ermida_de_Nossa_Senhora_de_Monserrate_in_Cadernos_do_Arquivo_Mun/figures?lo=1&utm_source=google&utm_medium=organic</p>
	<p>Museu Nacional do Azulejo. Lisboa. Painel Santa Ana e São Joaquim a adorar a Virgem. [Gravura Noli me Tangere de Gabriel Ehringer (<i>In Innocentia Vindicata, de Celestino Sfondrati</i> .1695) por cima do jarrão do lado esquerdo do painel]. file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/brunomorais%20(1).pdf</p>
	<p>Gravura, Gabriel Ehringer, Noli me tangere. <i>In Innocentia Vindicata, de Celestino Sfondrati</i>. 1695Sfon https://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1695Sfon/00051411.jpg</p>
	<p>Icon. Noli me tangere. 'Mary Magdalene, and Mary the mother of James and Salome, had bought sweet spices, that they might come and anoint him' (Mark 16:1.) Creta. Séc. XVII. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=453550&objectId=58754&partId=1</p>
	<p>Modern versions of this icon, usually Greek, have attempted to "re-cover" Mary Magdalene's head, as in this icon from the Metochion of Simonos Petras at the Convent Annunciation of the Theotokos in Ormylia, Chalkidiki (c. 1985) https://iconreader.wordpress.com/2011/10/23/touch-me-not-from-west-to-east/</p>
<p>Modern versions of this icon, usually Greek, have attempted to "re-cover" Mary Magdalene's head, as in this icon from the Metochion of Simonos Petras at the Convent Annunciation of the Theotokos in Ormylia, Chalkidiki (c. 1985) https://iconreader.wordpress.com/2011/10/23/touch-me-not-from-west-to-east/</p>	
<p>Hours of the Holy Spirit. Christ appears to St. Mary. Magdalene. http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_76g14%3A088r</p>	
<p>Christ appears to St. Mary Magdalene as a gardener; angels in the empty tomb.</p>	

ANÓNIMAS	<p>Prayer. <i>Noli me tangere</i>. Fol. 102r: historiated initial. http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_135e19%3A102r_init</p>
	<p>Magdalena (<i>Noli me tangere</i>) Clau de volta, pedra amb traces de policromia s. XIV Musée lapidaire de Vézelay. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/35/70/7b/35707b670a46e20b42bdd7cf038e4805.jpg</p>
	<p>South Netherlandish Master. <i>Noli me tangere</i>. C. 1500-1510. Brabant, Brussels or Antwerp. Late Gothic. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/35/70/7b/35707b670a46e20b42bdd7cf038e4805.jpg</p>
	<p>French Gothic stone. 'NOLI ME TANGERE' relief, circa 1520-30. http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.260.html</p>
	<p>NOLI ME TANGERE. 1650 -1699. Associazione di cultura nicese L'Erca. ex confraternita della Trinità, Nizza Monferrato. bottega piemontese. Olio su tela 172,5 x 125,5cm.</p>
	<p><i>Noli me tangere</i>.e XIVE. Bas-relief. Cathédrale Notre-Dame. Paris. http://hodiemecum.hautetfort.com/archive/2008/07/22/22-juliet-sainte-marie-madeleine-penitente-surnomme-la-pec.html</p>
	<p>Rétable du rosaire dans le collatéral sud de la Basilique Sainte-Marie-Madeleine de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Séc. XVI. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St_Maximin_madeleine_reconnait_%C3%A9sus.jpg</p>
	<p>Anonyme. DEUXIEME ATELIER DE LA DAURADE. L'apparition de Jésus à Marie Madeleine - La course au sépulcre de saint Pierre et saint Jean (noli me tangere. Les Apôtres au tombeau) chapiteau; relief; élément d'ensemble. 1ère moitié 12e siècle. Toulouse; Musée des Augustins. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/Joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=0562000217</p>
	<p>Norwich Cathedral. Wales. C. séc. XI. http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/UK/Britain_Centre/Norwich_Cathedral/Norwich.htm</p>
	<p>1020, Hildesheim, details of spiraling narrative of the Life of Christ, and detail of "Noli me tangere". https://www.studyblue.com/notes/note/n/medieval-final-review/deck/6525118</p>
	<p><i>Noli me tangere</i>. Terracotta invetriata di Benedetto e Santo Buglioni (1494 - 1576). http://www.alinariarchives.it/en/search?isPostBack=1&query=%22Appearance%20to%20Mary%20Magdalene%22</p>
	<p>Madonna col bambino e noli me tangere di puccio capanna (1340 circa). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_col_bambino_e_noli_me_tangere_di_puccio_capanna_(1340_circa).JPG</p>
	<p><i>Noli me tangere</i>, miniature of the Ingeborgsalter, 1195. Chantilly, Musée Condé</p>
	<p>12th century, probably from Germany - Weissenau Cologny, Fondation Martin Bodmer Cod. Bodmer. http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/fmb/cb-0127</p>
	<p><i>Noli me tangere</i>, mural, 13th – Wienhausen, cloister.</p>
	<p>Four scenes in arched compartments on one page by the first artist of the De Lisle Psalter, the 'Madonna Master', working c.1310. http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=101</p>
	<p>A 13th-century wall painting in the Catedral Vieja de Salamanca. http://www.flickrriver.com/photos/paullew/sets/72157620681938266/</p>
<p>Gesù risorto e Maria Maddalena, affresco del XIV secolo, Chiesa superiore del Sacro Speco, Subiaco (Roma). http://www.30giorni.it/articoli_id_78399_l4.html / http://www.30giorni.it/articoli_id_78399_l4.htm</p>	
<p><i>Noli me tangere</i>, 1330-1331, Master of the Verdun Altar, Vienna. https://de.wikipedia.org/wiki/Verduner_Altar</p>	
<p>Noli Me Tangere from Miniatures of the Life of Christ. French (Northeastern France), 1170-1180 New York, Morgan Library. https://pt.pinterest.com/pin/326229566737943839/</p>	

ANÓNIMAS	<p>Magdalena (aparició de Crist a) Breviari s.XII Paris - Bibl. Mazarine - ms. 0364. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/1c/69/f6/1c69f664b1797cf30e1fef86a5e6506d.jpg</p>
	<p>Séc. XIV. noli me tangere. Bodleian Library, Oxford. https://pt.pinterest.com/pin/248612841907591609/</p>
	<p>Noli me tangere. #Resurrection #Easter [LPL MS209 f.49]. https://twitter.com/lampallib</p>
	<p>Biblia Ilustrada, França. 1372. http://imaginemdel.blogspot.pt/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html</p>
	<p>Noli Me Tangere from Psalter Flemish (Bruges), 1250-1270. New York, Morgan Library. MS M106, fol. 71v. http://imaginemdel.blogspot.pt/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html</p>
	<p>Escena del lado del Evangelio del presbiterio, identificada como "noli me tangere". Ermita de san Baudelio de Berlanga (Soria, España). Cincinnati Art Museum http://www.aldeaglobal.net/alu510/soria/san%20baudelio%20berlanga.htm</p>
	<p>Diptyque émaillé : Annonciation, Noli me tangere ; Crucifixion, saint Jean-Baptiste et saint Pierre. 2e quart 14e siècle. Paris. Musée du Louvre département des Objets d'art. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=Apparition%20E0%20Madeleine&DOM=All&REL_SPECIFIC=3</p>
	<p>Master of the Roman de Fauvel, Noli Me Tangere from Lives of the Saints France (Paris), 1300-1350. Paris, Bibliotheque Nationale de France. http://imaginemdel.blogspot.pt/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html</p>
	<p>Crucifixion with Saints and Noli Me Tangere. C. 1350. http://www.wga.hu/html_m/m/master/xunk_it/xunk_it2a/12crucif.html</p>
	<p>Christ and Mary Magdalene (Noli Me Tangere), by an unknown artist from the Byzantine-influenced Coptic school, Wooden icon, Church of St Barbara, Cairo, Egypt, 14th Century. http://www.gettyimages.pt/detail/illustra%C3%A7%C3%A3o/christ-and-mary-magdalene-by-an-unknown-artist-from-the-gr%C3%A1fico-stock/142456648</p>
	<p>Magdalena (Aparició de Crist a Maria Magdalena) Pintura mural de l'església de Santa Maria la Nueva, Zamora s.XIV. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b6/5c/b1/b65cb1d139cb4d76d1e89ed29791a523.jpg</p>
	<p>Magdalena, noli me tangere Gravata alemany del s. XV, còpia de Master of Berlin Passion. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/f8/b1/8c/f8b18ca4b77036a0bb0551480af3697a.jpg</p>
	<p>Magdalena (noli me tangere) Miniatura manuscrit francès s.XV Horae ad usum Parisiensem. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a7/05/19/a705193ee5bf8f3ab33b88b036d0c622.jpg</p>
	<p>Jesus e Mary Magdalene, fresco Santa Croce, Florence. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2d/da/36/2dda36592dd52539ce7c82693e7a483a.jpg</p>
	<p>The Life of Christ (ÖNB 485, fol. 71v), c. 1425-1435. http://www.larsdatter.com/showels.htm</p>
	<p>Noli me tangere, a psalter (ÖNB 1775, fol. 95v), c. 1455-1465. http://www.larsdatter.com/showels.htm</p>
	<p>Noli me tangere, c. 1460. http://www.larsdatter.com/showels.htm</p>
<p>Noli me tangere, c. 1515-1525. http://tarvos.imarea.laeaw.ac.at/server/images/7007962.JPG</p>	
<p>Noli me tangere. (fol. 233), Speculum historiale (BNF Fr. 50), 1463. http://visualiseur.bnf.fr/ConsulteurElementNum?O=IFN-8100039&E=JPEG&Deb=122&Fin=122&Param=C</p>	
<p>Christ appearing to St Mary Magdalene, metalcut with hand-colouring, 1470/80, attributed by Schreiber to the Master of Jesus of Bethany or to the Bergwolken-workshop. https://pt.pinterest.com/pin/516928863451598284/</p>	

ANÓNIMAS	<p>De traditionele plaats van Noli me tangere in de kapel van Johannes de Doper in de Kerk van het Heilig Graf, Jeruzalem. http://www.wikiwand.com/nl/Noli_me_tangere</p>
	<p>Noli me tangere; fresco preserved at the Episcopal Palace of Novara. https://www.gettyimages.pt/fotos/mary-magdalene-chapel</p>
	<p>Magdalena (noli me tangere) miniatura manuscrit, s.XV Missel à l'usage de Paris Bibl. Mazarine - ms 0412 f.310v</p>
	<p>Aparició de Crist a Maria Magdalena. Anònim holandès s.XV</p>
	<p>Noli me tangere. Circa séc. XII. Calabria – Ecclesia Capistrano. http://www.stilearte.it/renoir-in-calabria-fu-lui-a-ridipingere-gli-affreschi-danneggiati-a-capistrano/</p>
	<p>Noli me tangere, c. 1515-1525. http://tarvos.imareal.oew.ac.at/server/images/7007962.JPG</p>
	<p>Noli me tangere. Basilique Sainte-Marie-Madeleine de Saint-Maximin-la-Sainte-Baume (finalizada) 1532 – Provence. https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Sainte-Marie-Madeleine_de_Saint-Maximin-la-Sainte-Baume</p>
	<p>«Le Christ et la Madeleine, Noli me tangere». <i>École italienne</i>. Huile sur marbre, XVIIe siècle. https://drouot.com/l/17295262-italian-school-of-the-17th-ce</p>
	<p>Panneaux peints sur triptyque, XVIe siècle : Apparition de Jésus à la Vierge, Descente aux limbes, «Noli me tangere». <i>Église Saint-André dépendait de l'abbaye de Montier-la-Celle</i>. https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Troyes/Saint-Andre-les-Vergers-Saint-Andre.htm</p>
	<p>Anónimo - Noli me tangere, s/d., Museo de Clausura, Monasterio Cisterciense de San Bernardo. Alcalá. https://artsandculture.google.com/asset/noli-me-tangere-nadie-me-toque/AwGKR0UDCm5v9A</p>
	<p>«Noli me tangere» dans une chapelle latérale (copie?). <i>Église Notre-Dame-de-la-Croix de Ménilmontant</i>. https://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Paris/Paris-Notre-Dame-de-la-Croix-de-Menilmontant.htm</p>
	<p>Ecole de la fin du XVIIème siècle - Noli me tangere - Huile sur toile. (restaurations, rentoilage et griffures). 135.5 x 96.5 cm. https://issaly-pichon.auction.fr/_fr/lot/ecole-de-la-fin-du-xviieme-siecle-noli-me-tangere-huile-sur-toile-7678118#.YkXhP0rMKM8</p>
	<p>Magdalena (noli me tangere) Anònim italia s.XVII. https://pt.pinterest.com/pin/342977327848595577/</p>
	<p>Noli Me Tangere Identified as Hispano-Flemish, C. 1550. https://www.christies.com/lot/hispano-flemish-school-circa-1550-noli-me-tangere-5610249?intObjectID=5610249&lid=1</p>
	<p>Anonimo - sec. XVI . Noli me tangere.</p>
	<p>Anonyme. Le Christ jardinier ou «Noli me Tangere ». 18e siècle (?). Salins-les-Bains ; Musée Max Claudet</p>
	<p>Christ appears to Mary Magdalene 'Noli me tangere' anonymous. Óleo s/ tela, 495 x 400 mm/ 545 x460x30 mm (molura)</p>
<p>Anonyme. Sainte Marie-Madeleine tendant un vase au Christ. 17e siècle. Paris. Musée du Louvre. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010095640</p>	
<p>Anonymous German artist. Christ appears here as a gardener to Mary Magdalene. 1560-70</p>	
<p>Noli me tangere [L'incrédulité de Saint Thomas.] Paire de gouaches. L. 21.5 x H. 28 cm. Ecole flamande du XVIIIe siècle. https://actualite.nouvelle-aquitaine.science/saint-thomas-lincredulite-a-lepreuve-des-sens/</p>	

ANÓNIMAS	Anonyme. Le Christ jardinier. 18e siècle. Montauban; Musée Ingres. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/06070000422
	Gravura, missal do séc. XIX. http://www.marysrosaries.com/collaboration/index.php?title=File
	Scène romantique du Noli me tangere avec Le Christ et Marie-Madeleine (gravure XIXe siècle). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_romantique.JPG
ICONES	Noli me tangere, Mosteiro Dionisiu, Monte Athos, séc. XVI. http://iconaimagine-dio.blogspot.pt/2013/05/noli-me-tangere-uniconografia-di-una.html
	Noli me tangere, Venezia, C. 1610. Istituto Ellenico Studi Bizantini e Post-bizantini, http://iconaimaginedio.blogspot.com/2013/05/noli-me-tangere-uniconografia-di-una.html
	Noli me tangere, Russia, séc. XVIII. http://3.bp.blogspot.com/-yyHUFH0z158/UZnrUfteUsl/AAAAAAAAASK/N46XO90YGH0/s1600/12.Noli+me+tangere,+Russia,+XVIII+sec..jpg
Emmanuoi Tzanès Bounialis	Noli me tangere, Corfú, Antivouniotissa, 1657. http://4.bp.blogspot.com/20C8MSFAC14/UZnrP4b3dNI/AAAAAAAAASM/m_pMKs-NB8ql/s1600/9.Emmanuoi+Tzan%C3%A8s+Bounialis,+Noli+me+tangere,+Corf%C3%B9,+Antivouniotissa,+1657.jpg
Jannis Syropoulos	Noli me tangere, Sarajevo, XVII sec. http://2.bp.blogspot.com/YKdtpbtkmke0/UZnrRcv3Cfi/AAAAAAAAASU/Bh_GnMj_Slo/s1600/10.Jannis+Syropoulos,+Noli+me+tangere,+Sarajevo,+XVII+sec.jpg
Michail Damaskinòs	Noli me tangere, XVII sec. http://4.bp.blogspot.com/-s6EZqjO5Zvi/UZnrSwMc_VI/AAAAAAAAASc/4400r7ba9HY/s1600/11.Noli+me+tangere,+seguace+Michail+Damaskin%C3%B2s,+XVII+sec..jpg

DO SÉCULO XV AO SÉCULO XXI

Botticelli, n.iocl. atrib.	<i>Noli Me Tangere. 1491-1493.</i> Philadelphia Museum of Art, Filadélfia BOTTICELLI Sandro (atelier de), FILIPEPI Alessandro Mariano (atelier de). NOLI ME TANGERE. 4e quart 15e siècle. Avignon. https://it.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Botticelli)
Bronzino, Paris, Louvre	<i>Noli me Tangere</i> 1561. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Noli_me_tangere_-_Bronzino_-_Louvre_INV_130
Brueghel, le Jeune, Nancy	<i>Noli me Tangere</i> 1630 https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Noli_me_tangere_c._1630_Jan_Brueghel_the_Younger.jpg
Edward Burne-Jones (n. local?)	<i>The Morning of the Resurrection. 1886.</i> Oil paint on wood. 845 x 1511mm. Tate Gallery. https://www.tate.org.uk/art/artworks/burne-jones-the-morning-of-the-resurrection-n04888
Alonso Cano, Budapest	<i>Noli me tangere - apparition du Christ à Marie Madeleine.</i> 1630 - 1646 - 1652. https://www.mfab.hu/artworks/christ-appearing-to-mary-magdalene-as-a-gardener-noli-me-tangere/
Caracciolo Battistello, Prato	<i>Noli me Tangere</i> 1620 - Musée de Prato (Italie). https://it.wikipedia.org/wiki/File:Battistello_caracciolo,_noli_me_tangere,_1618_circa.jpg
Correggio, Madrid, Prado	<i>Noli Me Tangere</i> , 1526. https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Correggio)
Duccio, Sienne (di Buoninsegna)	<i>Noli me tangere</i> , Sienne, 1290/1308-11. Tempera on wood, 51 x 57 cm. Museo dell'Opera del Duomo, Sienne. http://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/verso_2/verso25.html
Gregori de Ferrari. Bolgne/ Gènes	<i>Noli me Tangere.</i> 1680 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gregorio_De_Ferrari_-_Noli_Me_Tangere_-_Google_Art_Project.jpg
Lavinia Fontana	<i>Noli Me Tangere</i> , 1581. Galleria degli Uffizi, Florence, Italy. https://www.artsy.net/artwork/lavinia-fontana-noli-me-tangere
Fra Angelico	<i>Jesus Appearing to the Magdalene. Noli me tangere.</i> 1440-41. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Angelico,_noli_me_tangere.jpg
Fra Bartolomeo (1472-1517)	<i>Noli Me Tangere. Depicted at the tomb with Christ appearing as a gardener.</i> 1506. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Noli_me_tangere_-_Fra_Bartolomeo_-_Louvre_INV_39
Follower of Giotto di Bondone	<i>Noli me tangere</i> , 1350-1375. The Courtauld Institute of Art. http://artuk.org/discover/artworks/noli-me-tangere-207200
Giotto di Bondone	<i>Noli me tangere (1267-1337)</i> - Lower Church of the Basilica of St Francis of Assisi http://catholicnews.org.uk/Home/Podcasts/Art-and-Culture/Christ-s-Passion-and-Resurrection-from-Assisi/Easter-Sunday
Hans Holbein, le Jeune	<i>Noli me tangere.</i> 1524. https://www.rct.uk/collection/400001/noli-me-tangere
Juan de Flandres	<i>Noli me Tangere.</i> 1502. https://reproarte.com/en/choice-of-topics/style/renaissance/14464-noli-me-tangere-detail
Claude Lorrain	<i>Paysage avec la scène Noli me tangere (1681).</i> Huile sur toile, 84,5 × 141 cm. https://www.clau-delorain.org/Landscape-With-Noli-Me-Tangere-Scene-1681.html
Alessandro Pasadena Magnasco	[Il Lissandrino] - <i>Noli Me Tangere</i> , 1705-1710. https://www.getty.edu/art/collection/object/103RD1

Gabriel Metsu (1629-1667)	<i>Noli me tangere</i> . 1667. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gabriel_Metsu_-_Noli_me_tangere_GG_6044.jpg
Nicolas Mignard (n. locl.) Pierre Mignard II	<i>Noli me tangere</i> , cathédrale Notre-Dame-et-Saint-Véran de Cavailon. Séc. XVII <i>Noli me tangere</i> . 1711. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Mignard-Noli_me_tangere-1.jpg
Angelo Nardi, Toledo	<i>Noli me tangere</i> (1639, Getafe). https://museo.getafe.es/omeka/items/show/3016
Atrib. Mariotto di Nardo, Florence	Sacristy of the Chapel of San Nicolò - Noli me Tangere. 1390-5. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mariotto_di_nardo,_cappella_acciaiuoli,_1385-1405_ca.,_marie_al_sepolcro_e_noli_me_tangere_01.jpg
Perugino, Chicago	(Pietro di Cristoforo Vannucci 1445/46-1523). <i>Noli Me Tangere</i> , 1500/05. https://www.atamy.com/noli-me-tangere-150005-perugino-pietro-di-cristoforo-vannucci-italian-144546-1523-artist-perugino-origin-italy-date-15001505-image235929023.html
Jacopo Pontormo, after Battista Franco, Florence	<i>Noli me tangere</i> 1531. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Noli_me_tangere_by_Pontorno_-_2.jpg
Nicolas Poussin	<i>Noli me tangere</i> (1653). Museo Prado. Madrid. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/noli-me-tangere/494a6d55-6b14-4928-aea4-966f63345b9c
Antonio Raggi, Rome	<i>Noli me tangere</i> - Altare dei Ss. Domenico e Sisto.1650. https://www.akg-images.co.uk/archive/Noli-me-tangere-2UMDHUQQTXX.html
Bartolomeo Ramenghi, Modene	<i>Noli Me Tangere</i> . s/d. [c.1540]. https://en.wikipedia.org/wiki/Art_collection_of_BPER_Banca
Peter Paul Rubens	<i>Cristo aparece a Maria Madalena como jardineiro</i> . 1626. https://fineartamerica.com/featured/noli-me-tangere-christ-appears-to-mary-magdalene-peter-paul-rubens-peter-paul-rubens.html
Andrea del Sarto, Florence	<i>Noli me tangere</i> . 1510. https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Andrea_del_Sarto)
Spranger Bartolomeo, Bucarest	<i>Noli me tangere</i> . Séc. XVII https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeus_spranger,_noli_me_tangere.JPG
Tisi, dit Il Garofalo	Benvenuto Tisi, gen. Il Garofalo - <i>Noli_me_tangere</i> . olio su tela, 56 × 73,3, 1525/1530
Titien, Londres	<i>Noli me tangere</i> , «Ne me touche pas», 1514. https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Titian)
Meister des Göttinger Barfüßertars	<i>Noli me tangere</i> ca. 1410, Magdalenenkirche, Hildesheim. https://en.wikipedia.org/wiki/Meister_des_G%C3%B6ttinger_Barf%C3%BC%C3%9Fertars
Antonio da Atri	<i>Noli me tangere</i> – 1410. https://www.wga.hu/html_m/a/antonio/atri/index.html
Beato Angelico	<i>Noli me tangere. tempera e pennello</i> . Circa 1400. http://www.polomuseale.firenze.it/corallanmarcomostra/miniature.aspx?idMiniatura=100&idcodice=1
Benvenuto di Giovanni et son fils Girolamo di Benvenuto	<i>Noli me tangere, vers 1500</i> . Sienne, Pinacothèque nationale. http://www.artefact-leclereblog.fr/2660/sienne-xiii-xve-siecles-une-autre-renaissance-celebree-a-rouen/
Aurelio e Giovan Pietro Luini	<i>Noli me tangere</i> . Igreja de San Maurizio, antigo Monasterio Maggiore, Milan. https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3a010-0008947/
Maestro Crocifissione Lehman	<i>Noli me Tangere</i> . 1370, Londra, National Gallery. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_della_crocifissione_lehman,_noli_me_tangere,_1370-75_ca.jpg

Fresco atrib. Mariotto di Nardo	Sacristy of the Chapel of San Nicolò - Noli me Tangere. 1390-5. https://joyofmuseums.com/museums/united-states-of-america/new-york-museums/metropolitan-museum-of-art/highlights-of-the-met/doorway-from-the-church-of-san-nicolo-san-gemini/
Piero della Francesca (c.1420-1492)	<i>Polyptych of the Misericordia: predella with Christ appearing to the Magdalene (Noli me tangere).</i> Pinacoteca Comunale, Sansepolcro, Italy. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca,_Noli_me_Tangere,_15th_century,_Sternberg_Palace,_Prague_(2)._(26162526416).jpg
Hans Memling	<i>Noli me tangere.</i> 1480. Alte Pinakothek (Munich). https://pt.wikipedia.org/wiki/Cenas_da_Paix%C3%A3o_de_Cristo_(Memling)
Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci 1445/46-1523)	<i>Noli Me Tangere, 1500/05.</i> https://www.artic.edu/artworks/16207/noli-me-tangere
Perugino (Pietro di Cristoforo Vannucci) 1445/46-1523	<i>Christ and the Woman of Samaria, 1500/05.</i> https://www.artic.edu/artworks/16200/christ-and-the-woman-of-samaria
Jean Bellegambe	<i>Noli me tangere.</i>1500 https://artofthe.bible/mary-magdalene/
Jacob van Oostanen (1470 – 1533)	<i>Noli me tangere.</i> 1507. https://www.artbible.info/art/large/925.html
Timoteo Viti	Magdalena (Noli me tangere) (c. 1512) Church of San Angelo Minore. Cagli (Pesaro). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cagli_-_Timoteo_Viti_-_Noli_me_tangere.jpg
BOTTICELLI Sandro / FILIPEPI Alessandro Mariano (atelier de)	<i>NOLI ME TANGERE. 4e quart 15e siècle.</i> Avignon. https://artsandculture.google.com/asset/noli-me-tangere/YwGRUtvijijg
Atribuído a Giuliano Amidei	<i>Noli me tangere, c. 1444 / 1464.</i> https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giuliano_amidei,_noli_me_tangere.jpg
Giovanni da Milano (fl.1346-1369)	<i>Noli me tangere.</i> 1370 – 1372. Pinacoteca, Vatican Museums, Vatican State. https://gallerix.org/storeroom/1482439030/N/19672/
Giovanni da Milano (Lombard, actv.1346–69)	<i>Christ and Saint Peter; the Resurrection; Christ and Mary Magdalen.</i> Tempera on wood, gold ground; 9 3/4 x 24 7/8 in. (24.8 x 63.2 cm). https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/features/2010/giovanni-da-milano-seeing-with-the-senses
Lorenzo D'Andrea D'Uderigo di Credi	<i>Noli me Tangere.</i> 1er quart 16e siècle. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/000PE025623
Master of the Martyrdom of the Ten Thousand	<i>Noli me Tangere.</i> 1460-1500. https://www.apollo-magazine.com/noli-me-tangere-depictions-touch-distance/
Nardon Pénicaud, Limoges	<i>Diptych Noli me tangere (Christ after Resurrection and St. Mary Magdalene).</i> séc. XV. https://www.alamy.com/stock-photo/nardon-penicaud.html
Hans_Baldung	<i>Noli me tangere, 1539.</i> Darmstadt. https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8BWR8J&titlepainting=Noli%20me%20tangere&artistname=Hans%20Baldung
Lelio Orsi	<i>Noli me tangere, Wadsworth Atheneum, Hartford.</i> https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lelio_Orsi_Noli_me_tangere.jpg
Francucci Innocenzo	<i>Noli me tangere.</i> 1534. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/40564/Francucci%20Innocenzo%2C%20Noli%20me%20tangere
Atrib. Michiel Coxcie (1499–1592) ou Giovanni Battista Lodi da Cremona.	<i>Noli me tangere. Woven in the workshop of Willem de Pannemaker (actv. 1515–c. 1581).</i> http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/artist/Pannemaker,+Willem+de

Master of the Narbonne Parament	<i>Entombment, descent into Hell, Noli me tangere</i> c 1375 Musee du Louvre. http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-parement-de-narbonne
Michael Damaskenos	<i>Touch Me not. 1585-91.</i> St Catherine of the Sinaites, Herakleio, Greece. http://www.pravmir.com/icons-of-mt-sinai/
Tilman Riemenschneider	<i>Magdalena "noli me tangere"</i> Panell central de l'altar de Parish Church, Műnnerstadt. http://www.wga.hu/html_m/r/riemensch/1magdal2.html
Santi Buglioni (1494 - 1576)	<i>Noli Me Tangere, bas relief,</i> Archives Bridgeman Art Libraray (BAL). http://www.myartprints.co.uk/a/buglioni-santi/noli-me-tangere-bas-relie.html
Giovanni Francesco Rustici, (b. 1474, Firenze - d. 1554, Tours)	<i>Noli me tangere</i> c. 1520. <i>Glazed terracotta, 230 x 200 cm.</i> Museo Nazionale del Bargello, Florence. http://www.wga.hu/html_m/r/rustici/index.html
Gislebertus (?)	<i>Noli Me Tangere, c. 1130.</i> Limestone. Saint-Lazare, Autun. http://www.19thc-artworldwide.org/spring11/violet-le-ducs-judith-at-vezelay
Giuseppe Maria Mazza. (1653-1741)	<i>Noli Me Tangere, c. 1710-30.</i> Terracotta, 59 x 59 x 14 cm. http://artmuseum.princeton.edu/image-download?id=101131&img=STU00660.jpg
Meister von Sankt Laurenz.	<i>Passionsaltar / Die Große Passion (Fragment).</i> 1425-1430. 90x 56 cm. http://www.bildindex.de/obj05011329.html
Giotto (1266-1337)	<i>Noli me tangere. 1320,</i> Fresque Eglise inférieure St François, chapelle Ste Madeleine. Assis. http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-jusqu-au-14e-siecle/giotto.html
Giotto	<i>Noli_me_tangere. C.1303.1305.</i> Padova-Cappella degli Scrovegni. https://www.studyblue.com/notes/note/n/quiz-1/deck/10078502
Follower of Giotto	<i>Noli me tangere. c. 1310,</i> San Domenico Maggiore, Naples. https://www.studyblue.com/notes/note/n/final-exam/deck/6849945
Puccio di Simone	<i>Noli me tangere. sec. XIV.</i> (Maestro dell'altare di Fabriano) http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_S2&apply=true&tipo_scheda=OA&id=7443&titolo=Maestro+della+pala+di+Fabriano+%2C+Noli+me+tangere
Puccio di Simone	<i>Noli me tangere, 1340 - Florence, Santa Trinità. (Maestro dell'altare di Fabriano).</i> http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/7443/Puccio%20di%20Simone%2C%20Noli%20me%20tangere
Anonimo, Puccio di Simone	<i>Noli me tangere - particolare. sec. XIV.</i> http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?id=7304&apply=true&titolo=Maestro+della+pala+di+Fabriano+%2C+Episodi+della+vita+di+santa+Maria+Maddalena+e+santa+Marta&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2
Polidoro da Caravaggio	<i>Noli me tangere San Silvestro al Quirinale 1525.</i> https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Polidoro_da_Caravaggio_Noli_me_tangere_San_Silvestro_al_Quirinale_1525.jpg
Francisco Henriques	<i>Jésus apparaît à Marie Madeleine. C.1508 ?</i> (Alpiarça; Évora). http://legrandatelier.canalblog.com/albums/francisco_henriques/photos/69875229-f.html
Atribuído a Francisco Correia	<i>Noli me tangere/ Igreja matriz de Azurara.</i> https://repositorio.uL.pt/bitstream/10451/8090/1/uf1f28849_tm.pdf
Luis de Morales	<i>Noli me tangere, 1550-1560.</i> Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/the-divine-morales/b0286812-2db5-407b-91b5-ffb82179a56a
Juan de Flandes	<i>Noli me tangere (1496-1504),</i> Tabla del Políptico de Isabel la Católica, Palacio Real. C.1510. https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Flandes#/media/Archivo:Juan_de_Flandes_-_Christ_Appearing_to_Mary_Magdalen_-_WGA12053.jpg
Mariotto Di Nardo	<i>Noli me tangere . 4e quart 14e siècle ; 1er quart 15e siècle.</i> https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mariotto_di_nardo_cappella_acciaiuoli_1385-1405_ca._marie_al_sepolcro_e_noli_me_tangere_01.jpg

Luca Signorelli	Noli Me Tangere - Séc. XVI. Detroit Institute of Arts. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/20811/Signorelli%20Luca%2C%20Noli%20me%20tangere
Bartolomeo Ramenghi, il Bagnacavallo (1484/1542)	Noli Me Tangere. s/d. [c.1540]. https://www.lagalleriabper.it/quattrocento-e-cinquecento/20-noli-me-tangere
Francisco de Campos	Noli me Tangere. c. 1560-1565. Óleo s/madeira. Nasher Museum of Art of Duke University file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/ulsd054949_td_corpus_1.pdf https://nasher.duke.edu/artwork/122/
Alessandro Allori (Florence 1535-1607)	Noli me tangere. 1561. https://www.mutualart.com/Artwork/Noli-me-tangere/D8A46F5A547E4643
Alessandro Allori	Noli me tangere. s/d. Oil on copper. https://www.christies.com/en/lot/lot-5529723
Andrea Mantegna [imitator?] (1430/31-1506)	Noli me tangere, 1459. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/imitator-of-andrea-mantegna-noli-me-tangere
Barthelemy d'Eyck (activo 1444-1469)	Le Christ d'un Noli me tangere (Volet droit d'un triptyque). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barth%C3%A9l%C3%A9my_d%27Eyck_007.png
Andrea del Sarto	Noli me Tangelo (c. 1510). https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Andrea_del_Sarto)
Master of Mary of Burgundy and workshop	Prayer Book of Charles the Bold. Vienna. (Flemish, active c. 1470 - about 1480) Lieven van Lathem and workshop (Flemish, c. 1430 - 1493) and Nicolas Spierinc (Flemish, active 1455 - 1499). Antwerp. 1469, c. 1471 and c. 1480 - 1490. http://www.getty.edu/art/collection/objects/1511/vienna-master-of-mary-of-burgundy-and-workshop-lieven-van-lathem-and-workshop-and-nicolas-spierinc-prayer-book-of-charles-the-bold-flemish-and-french-1469-about-1471-and-about-1480-1490/
Girolamo da Santacroce	NOLI ME TANGERE. Séc. XVI. https://artuk.org/discover/artworks/noli-me-tangere-christ-appearing-to-the-magdalen-189054
Anonimo , Galizzi Gerolamo	sec. XVI - Noli me tangere. http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/42608/Girolamo%20da%20Santacroce%2C%20Noli%20me%20tangere
Bramantino	Noli me tangere, affresco staccato. circa 1498-1500, Pinacoteca del Castello Sforzesco. https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Bramantino)
Master Henri	Noli Me Tangere - Livre d'Images de Madame Marie. 1285-1290. Paris, Bibliothèque nationale de France. http://imaginemdel.blogspot.pt/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html
Cesare Nebbia, (Atrib.)	Noli me tangere - Segunda mitad del siglo XVI. Museo del Prado. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/noli-me-tangere/b461b2c8-4190-4b14-883c-4c2df7acd25c
Girolamo da Treviso	Noli me tangere, C. 1519. Bologna, San Giovanni in Monte. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Girolamo_da_treviso,_noli_me_tangere,_1519_ca.JPG
Franciabigio	Noli Me Tangere. 1520-1525, Museo del Cenacolo di San Salvi. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franciabigio_-_Noli_me_tangere_-_WGA08190.jpg
Veronese (Paolo Callari)	Noli Me Tangere. 1528, oil on canvas, 67 x 95 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_015.jpg
Denis Calvaert (1540c. 1619)	Noli me tangere. Bologna - Pinacoteca A. Villani e Figli. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Calvaert_Noli_me_tangere.jpg
Denijs Calvaert / Dionisio Fiammingo	Noli me tangere. Bologna, Pinacoteca Nazionale. (Anversa 1540-Bologna 1619). https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/denys-calvaert_noli-me-tangere_huile-sur-toile

Laurent de La Hyre, (1606-1656)	<i>Noli me tangere</i> . 1650. https://www.alamy.com/stock-photo-laurent-de-la-hyre-1606-1656-noli-me-tangere-two-pendants-france-french-75090169.html
Laurent La Hyre	<i>L'apparition du Christ à la Madeleine</i> . (Précision auteur Paris, 1606; Paris, 1656 Ecole France). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laurent_de_la_Hyre_-_Apparition_du_Christ.jpg
Laurent de La Hyre	<i>Jesus Appearing to the Three Marys</i> , 1650, oil on canvas. 398 cm x 251 cm. http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/25960?search_no=1&index=2
Lucas van Leyden	<i>Christ Appearing to Saint Mary Magdalen as a Gardener</i> , 1519. Gravura. https://www.beaux-arts.ca/collection/artiste/lucas-van-leyden
Giulio Romano (1499-1546)	<i>Noli Me Tangere</i> , 1520. Museo Prado. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/noli-me-tangere/de98cef9-efab-4042-ae19-cb12da8beea0
Giovanni Antonio de Sacchis	<i>Noli me tangere</i> , 1524, Museo Cividale. (Pordenone). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Antonio_de_Sacchis_(Pordenone)_-_Noli_me_tangere_-_1524_-_Museo_Cividale_(Contrasto_33).jpg
Bronzino (1503-1572)	<i>Chapelle de Santo Spirito de Florence</i> . 1560. 291 x 195 cm. https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064438/ / https://openbibart.fr/item/display/10068/1035072
Angelo Bronzino	<i>Noli me tangere</i> , 1561, Musée du Louvre. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_-_Noli_me_tangere_-_WGA3289.jpg
Alonso Sanchez Coello	<i>Noli Me Tangere – 1574, 231x224 Cm</i> . Monasterio - pintura, San Lorenzo Del Escorial. https://www.alamy.de/noli-me-tangere-1574-231-x-224-cm-renacimiento-espaoel-thema-sanchez-coello-alonso-lage-monasterio-pintura-san-lorenzo-del-escorial-madrid-spanien-image219962243.html
Bernardino Luini	<i>Noli me tangere (detail)</i> . Pinacoteca Ambrosiana, Milano (MI). https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/L0060-00148/
Marco Pino da Siena (1525c.-1586)	<i>Noli me tangere</i> , 1550. olio su tela. Museo dei Cappuccini – Roma https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marco_del_Pino_-_noli_me_tangere_-_Museo_dei_cappuccini_-_Roma.jpg
Antonio da Correggio	<i>Noli Me Tangere</i> , c. 1534. https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Correggio)
Attrib. Jacopo Bassano (Jacopo da Ponte)	<i>Christ Appearing to Saint Mary Magdalen ("Noli Me Tangere")</i> (1546). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/372543
Eustache LE SUEUR	<i>Jesus apparait à la Madeleine, 3e quart 17e siècle</i> . https://www.museedegrenoble.fr/oeuvre/62/1922-l-apparition-du-christ-a-la-madeleine-noli-me-tangere.htm
Andrea Vaccaro	<i>Noli Me Tangere</i> , 17th century. Cosenza, Galleria Nazionale Palazzo Arnone. https://www.europeana.eu/en/item/2048011/work_39203
Andrea Vaccaro	<i>Noli Me Tangere</i> , séc. XVII. Óleo s/tela. 102 x 76 cm. http://www.artnet.com/artists/andrea-vaccaro/noli-me-tangere-sz458ychNHB_dpBGw5mVtA2
Jean le Noir and Assistants	<i>Noli Me Tangere – Breviary Charles V. France (Paris), 1364-1370</i> . http://imaginem-dei.blogspot.pt/2011/04/iconography-of-resurrection-noli-me.html
Friedrich Herlin	<i>Noli me tangere</i> . 1462. http://tarvos.imareal.oew.ac.at/server/images/7006308.JPG
Pontormo	<i>Noli Me Tangere</i> . 1530s. Painel, 125 x 95 cm. Private collection. https://www.wga.hu/html_m/p/pontormo/3/11nolime.html
Herlin Friedrich (1425/30-1500)	<i>Noli me tangere</i> . Süddeutsch ; Jo:20:014-018 , Mk:16:009-020 , Auferstehung:09:001-0091462 ; 1462 ; Nördlingen ; Deutschland ; Stadtmuseum. http://tarvos.imareal.oew.ac.at/server/images/7013991.JPG

Puccio Capanna	<i>Noli me Tangere</i> . C.1340. (S.Trinita / Firenze). https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/328823/2/9789004231955_08-Baert.pdf
NICOLAUS VIRDUNENSIS - Nikolaus von (aus) Verdun.	„von dem noch der Marienschrein von Tournai (1205) und der Dreikönigsschrein in Köln (1181 - 1230) stammt. „Noli me tangere“ (Berühre mich nicht)“. http://theodor-frey.de/verduner%20altar.htm
Giovanni Maria Butteri	<i>Cristo appare alla Maddalena in veste di ortolano, 1581-84</i> . "Chiostrò grande di smn, lato est 17" https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiostrò_grande_di_smn_lato_est_17_giovanni_maria_butteri_cristo_appare_alla_maddalena_in_veste_di_ortolano_1581-84.JPG
Martin Schongauer	<i>Noli Me Tangere</i> . C. 1480. Têmpera s/madeira. Musée d'Unterlinden, Colmar. https://victorianweb.org/painting/northern/schongauer.html
Martin Schongauer (1450–1491)	<i>Noli Me Tangere</i> , 1473. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338743
Fra Bartolommeo (Album Bonnat)	folio 14, <i>Noli me Tangere</i> ; « Album factice, relié en parchemin, mortant sur le plat supérieur en lettres d'or et inscrit dans un médaillon: Fra Bartolommeo. Inscription sur la deuxième page de garde :Disegni / di / Fra Bartolommeo / Pittore fiorentino / 1469-1517 ». http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/1/215520-Noli-me-Tangere
Barthélémy d'Eyck	Painel direito: <i>Triptyque de l'Annonciation avec le prophète Jérémie et le Christ du Noli me tangere</i> (Aix en Provence, 1443-45, Musée Royal d'Art Ancien, Bruxelles). https://www.1st-art-gallery.com/Barthelemy-D-Eyck/Christ-Of-Noli-Me-Tangere-Reverse-Of-Jeremy.html
Cerchia Michelangelo Buonarroti	<i>Noli me Tangere</i> . (1475 - 1564)Óleo s/tela, 98 x 76.5 cm. https://www.casabuonarroti.it/en/museum/collections/other-works/noli-me-tangere/
Frei Carlos	<i>Aparição de Cristo à Virgem, 1529</i> . Convento do Espinheiro, Évora. https://pt.wikipedia.org/wiki/Apari%C3%A7%C3%A3o_de_Cristo_%C3%A0_Virgem_Maria_(Frei_Carlos)#/media/Ficheiro:Frei_Carlos_-_Apari%C3%A7%C3%A3o_de_Cristo_a_Nossa_Senhora.jpg
Dipinto di Pontormo	<i>Noli me tangere</i> . "successivo al 1531, basato su un disegno di Michelangelo Buonarroti Viene conservato nella Casa Buonarroti Firenze". https://www.casabuonarroti.it/en/museum/collections/other-works/noli-me-tangere/
Garcia Fernandes	<i>Triptico da Aparição de Cristo à Virgem, 1531</i> . (Igreja do mosteiro de clarissas de Santa Clara-a-Antiga, em Coimbra, atualmente no acervo do Museu Machado de Castro). https://abrancoalmeida.files.wordpress.com/2011/01/fernandes_anunciacao-c-11.jpg
Bronzino (da Pontormo su dis di Michelangelo)	<i>Noli me tangere (per vittoria colonna) 1532</i> . https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino_(da_pontormo_su_dis_di_michelangelo)_noli_me_tangere_(per_vittoria_colonna)_1532_ca_01.JPG
João de Ruão	<i>Aparição de Cristo a Maria Madalena e Aparição de Cristo à Virgem, 1535-1540</i> . http://www.museummachadocastro.gov.pt/pt-PT/investigacaoerestauro/ContentDetail.aspx?id=274
Giovanni Battista Franco (Il Semolei)	<i>Noli Me Tangere</i> , c. 1537. https://it.wikipedia.org/wiki/File:Battista_franco_noli_me_tangere_(after_michelangelo)_post_1537.JPG
Ludovico Cardi (1559 – 1613)	"Noli me Tangere". Conservatorio di Santa Chiara. https://lodovicocardicigoli.blogspot.com/2013/05/racconto-001-noli-me-tangere-di.html
Marco Pino da Siena (1525c.-1586)	<i>Noli me tangere</i> , Metà del XVI secolo, olio su tela. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marco_del_Pino_-_noli_me_tangere_-_Museo_dei_cappuccini_-_Roma.jpg
Giovan Paolo Lomazzo	<i>Noli me tangere, 1568</i> . Vicenza, Pinacoteca Civica. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lomazzo_Giovanni_Paolo_-_Noli_me_tangere_-_Pinacoteca_CivicaCivica_Vicenza.jpg
Jos van Kleve	<i>Noli me tangere, 1515-20</i> , Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joos_van_Cleve_-_Noli_me_tangere_(Suermondt-Ludwig-Museum).jpg
Johann Christoph Weigel	<i>Jesus appears to Mary Magdalena, 1695</i> . Mark XVI. https://www.pitts.emory.edu/woodcuts/1695Bibl/00006370.jpg

Frans van den Wyngaerde	<i>Mary Magdalene assuming Christ to be a gardener, 17th century.</i> https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-24.875
Albrecht Dürer	<i>Noli Me Tangere</i> , Original woodcut, 1509-1511. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:D%C3%BCrer_-_Noli_me_tangere.jpg
Anonymes; DURER Albrecht (d'après)	<i>L'Apparition du Christ ressuscité à la Madeleine.</i> Emaillerie. (élément). 16e siècle. Dijon. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01370007364
Benvenuto Tisi, gen. Il Garofalo	<i>Noli me tangere.</i> olio su tela, 56 × 73,3, 1525/1530. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benvenuto_Tisi,_gen._Il_Garofalo,_..._Kunsthistorisches_Museum_Wien,_Gem%C3%A4ldegalerie_-_Noli_me_tangere_-_GG_6757_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg
Giovanni Dossi (Dosso) (1479-1542)	<i>'Noli me Tangere'. Christ appearing to Mary Magdalene after rising from the tomb.</i> https://www.alamy.com/stock-photo-noli-me-tangere-christ-appearing-to-mary-magdalene-after-rising-from-57314774.html
Rogier van der Weyden	<i>Retábulo de Miraflores</i> (ou Tríptico da Virgem, O Altar de Nossa Senhora ou ainda Retábulo de Maria). 1442-5. Etching. https://www.wikiart.org/pt/rogier-van-der-weyden/retabulo-de-miraflores-1445
Jerónimo (Vicente Vallejo) Cósida	<i>Noli me tangere</i> , c. 1570. Museo del Prado. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/noli-me-tangere/79a4be3a-5b92-4c14-a286-205d801b48c2
Jan Sadeler (1560-1600)	<i>Noli me tangere / Christ appearing to St. Mary magdalen as a gardener (Hollstein 257).</i> Engraving after Maarten de Vos, 1582/83. https://artsandculture.google.com/asset/noli-me-tangere-from-the-passion-of-christ-maerten-de-vos-johann-sadeler-i/IQFBchjs0RDoag
Federico Fiori Barocci	<i>Magdalena, Noli me tangere, 1590. 1590.</i> München, Alte Pinakothek. https://www.pinakothek.de/kunst/federico-barocci/christus-und-magdalena-noli-me-tangere
Federico Fiori Barocci	<i>Noli me tangere. 1590.</i> Galerie Uffizi. https://www.alinari.it/it/dettaglio/FIN-5-FIUV00-0543
Bartholomäus Spranger (1546-1611) After (?) Bartholomäus Spranger	<i>Noli me tangere. 1598.</i> https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeus_spranger_noli_me_tangere.JPG
After Lucio Massari	<i>Noli me Tangere - Touch me not.</i> C. 1610. https://albionarchive.22.ekm.shop/after-lucio-massari-c1610-etching-noli-me-tangere---touch-me-not-religious-39757-p.asp
Luca Ciamberlano, Federico Barocci, Francesco Villamena	<i>Noli Me Tangere. 1609.</i> https://art.famsf.org/luca-ciamberlano/noli-me-tangere-19881274
El Greco (Jorge Theotocopuli)	<i>Noli me Tangere. 1610</i> - Collection particulière. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_de_Jorge_Manuel_Theotoc%C3%B3puli_(Museo_L%C3%A1zaro_Galdiano,_Madrid).jpg
Jan I Bruegel de Velours	<i>Noli me tangere - Le Christ Jardinier - 1610</i> – Paris. http://www.artnet.com/artists/jan-brueghel-the-younger/le-christ-jardinier-ou-noli-me-tangere-le-1JHj1v95mh94EzVMbJhvAA2
Jan Brueghel le jeune	<i>Noli me tangere. 1625.</i> Musée des Beaux-Arts de Nancy. http://collections-mba.nancy.fr/fr/search-notice/detail/87-8-1-noli-me--aaaf4
Jan the Elder Brueghel	<i>Christ and Mary Magdalene</i> , Bridgeman. Alinari Archives, Rafael Valls Gallery, London. https://www.bridgemanimages.com/en-US/search?filter_text=creatorid:535&page=4
Peter Paul Rubens	<i>Noli me tangere, 1610.</i> oil on canvas. 200 × 177.5 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere,_circa_1620_-_circa_1700,_Groeningemuseum,_0040619000.jpg
Peter Paul Rubens / Jan Bruegel der Jüngere	<i>Christus erscheint Maria Magdalena am Ostermorgen (Noli me tangere), ca.1626.</i> Öl auf Holz. 59,5 x 100 cm. https://artsandculture.google.com/asset/christus-erscheint-maria-magdalena-am-ostermorgen-noli-me-tangere-iwGh-gdppAf54w?hl=de

Jan Brueghel / Hendrick van Balen	Noli Me Tangere. 1640. Oil on wood. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Il_Brueghel_-_Noli_me_tangere_-_S-2012-294_-_Finnish_National_Gallery.jpg
Jan Brueghel the Younger	Christ Appearing to Mary Magdalene (Noli Me Tangere). C. 1631. Oil/ Wood. 57.5x92.7cm. https://art.famsf.org/jan-brueghel-younger/christ-appearing-mary-magdalene-noli-me-tangere-496
Jan Brueghel and Artus Wolfaerts	Noli me tangere. 1634. Öl auf Kupfer, 27,0 x 34,5 cm. http://www.artnet.com/artists/jan-brueghel-and-artus-wolfaerts/noli-me-tangere-wn5dW5VJmoW0s720Nufypw2
Jan Brueghel the Younger	Noli me tangere. 87.5 x 187.5 cm. https://useum.org/artwork/Noli-me-tangere-Jan-Brueghel-the-Younger
Jan Brueghel the Younger	Noli Me Tangere. c. 1630. Oil on canvas, 157.5x213cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_c_1630_Jan_Brueghel_the_Younger.jpg
Circle of Peter Paul Rubens	Noli Me Tangere. s/dat. https://artsandculture.google.com/asset/noli-me-tangere-circle-of-peter-paul-rubens/AAHA3EIHrvuqYg
Ferdinand Bol (1616 – 1680)	The Appearance to Mary Magdalene, pen drawing (15 × 19 cm) — ca. 1638. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1930-29
Aegidius Sadeler Jr	Christus erscheint Magdalena als Gärtner. c. 1570-1629 (Flanders). http://www.artnet.com/artists/aegidius-sadeler-ii/christus-erscheint-magdalena-als-g%C3%A4rtner-after-ujl6jUyuGoy-WWKEvQbQCg2
Fede Galizia	Magdalena (Noli me tangere) (1616; Milan, S Stefano). https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/noli-me-tangere/
Battistello Caracciolo	Noli me Tangere c. 1620 - Musée de Prato (Italie). https://it.wikipedia.org/wiki/File:Battistello_caracciolo,_noli_me_tangere,_1618_circa.jpg
Guercino	The Resurrected Christ Appears to the Virgin. 1629. Oil on canvas, 260 x 179 cm. https://www.wga.hu/html_m/g/guercino/0/resurrec.html
Guillam Forchondt the Elder	Noli me tangere. 1678. https://en.wikipedia.org/wiki/Guillam_Forchondt_the_Elder#/media/File:Willem_Forchont_Noli_me_tangere.jpg
Anton Kent	Magdalena (Noli me tangere). https://www.pinterest.at/pin/336503403384471555/
Rembrandt	Christ as Gardener Appearing to the Magdalene. c. 1640. 154 x 146 mm. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1961-80
Rembrandt	Noli Me Tangere. c. 1655-56, 218 x 185 mm. Drawing. https://www.pubhist.com/w7891
Rembrandt	Christ as Gardener Appearing to the Magdalen, c. 1651. Drawing. https://www.pubhist.com/w27653
Rembrandt	Christ Appearing as Gardener to the Magdalen, c. 1653. Drawing. https://www.pubhist.com/w27009
Rembrandt	Noli Me Tangere, c. 1654-55. Drawing. https://www.pubhist.com/w27146
Rembrandt	Noli me tangere, 1651, Oil/canvas, 65x79 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Christ_Appearing_to_Mary_Magdalene,_%E2%80%98Noli_me_tangere%E2%80%99.jpg
Mario Balassi	Noli me tangere. Séc. XVII. https://artcollection.lasalle.edu/objects-1/info?query=Portfolios%20%3D%20%228%22&sort=0&page=17&objectName=Noli%20Me%20Tangere

Philippe de Champaigne (?)	<i>Noli me tangere</i> (Christ and the Woman of Samaria at the Well), 1648. https://pba.lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI-sup-e-sup-XXI-sup-e-sup-siecles/Noli-me-tangere
Samuel van Hoogstraten	<i>Noli me tangere</i> , 1650. 200 x 200 mm. https://www.pubhist.com/w6480
Gregorio De Ferrari	<i>Noli Me Tangere</i> . 1680. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gregorio_De_Ferrari_-_Noli_Me_Tangere_-_Google_Art_Project.jpg
Charles de la Fosse	<i>Noli Me Tangere</i> , c. 1680-5. http://www.artnet.com/artists/charles-de-la-fosse/noli-me-tangere-gZsVsiFJxEy-pXuXBMTFpg2
Valentin de Boulogne (1594 - 1632)	<i>Noli me Tangere</i> . 1620 ou 1622. tela/pittura a olio. https://www.europeana.eu/pt/item/2048011/work_16162
Theodoor van Thulden (atrib.) ou Jordaens	<i>Jésus et Marie-Madeleine</i> . Séc. XVII. https://www.musee-massey.com/collections/beaux-arts/peinture-religieuse/noli-me-tangere
Luca GIORDANO (1634 – 1705) Naples	<i>Le Christ Apparaissant à la Madeleine</i> . c. 1686 -1688. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Christ_apparaissant_%C3%A0_la_Madeleine_-_Luca_Giordano_-_Q18573564.jpg
Luca Giordano – C.1686/1688	<i>Le Christ Apparaissant à la Madeleine</i> . Louvre. https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/le-christ-apparaissant-a-la-madeleine/luca-giordano
Antoine Rivalz	<i>Noli me tangere ou Jésus apparaissant à la Madeleine</i> . 17e siècle. Montauban. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mus%C3%A9e_Ingres-Bourdelle_-_Noli_me_tangere_ou_J%C3%A9sus_apparaissant_%C3%A0_Madeleine_-_Antoine_Rivalz_-_Joconde06070000238.jpg
Elisabetta Sirani	<i>The Penitent Magdalene</i> , 1663. Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sainte_Madeleine_p%C3%A9nitente_-_par_%C3%89lisabeth_Sirani.jpg
Elisabetta Sirani (San Marino)	<i>Maddalena penitente</i> . S/d. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabetta_sirani,_maddalena_penitente.jpg
Ciro Ferri (after)	<i>Noli me Tangere [Jardinier]</i> 17ème siècle - Collection particulière. https://artuk.org/discover/artworks/noli-me-tangere-69217
Ciro Ferri	<i>Noli me Tangere (desenho)</i> https://www.wikigallery.org/wiki/painting_387152/Ciro-Ferri/Noli-Me-Tangere
Luca GIORDANO (dessinateur)	<i>Noli me tangere</i> . 2e moitié 17e siècle. http://www.artnet.com/artists/luca-giordano/noli-me-tangere-4JuVxrQtWqTKkAqHzBojg2
Ippolito Scarsella (Scarsellino (dit)	<i>Noli Me Tangere</i> . c. 1er quart 17e siècle. https://www.alinari.it/en/detail/FIN-S-FED000-0053?search=db1fe643cdc09548b90a118497bf5133&searchPos=53
Alessandro Turchi (after)	<i>Noli me tangere</i> . Séc. XVII. https://www.wikigallery.org/wiki/painting_382363/%28after%29-Alessandro-Turchi-%28Orbetto/Noli-Me-Tangere
Francesco Albani	<i>Noli me tangere</i> . Olio su tela, cm. 32,5 x 41. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Noli_me_tangere_-_L%27Albane_-_Q18572457.jpg
Francesco Albani (d'après)	<i>Noli me tangere</i> . 1631-1632. https://agorha.inha.fr/ark:/54721/f5231226-34d1-4a84-829e-96d69e415144
Carl van Loo	« <i>Noli me tangere</i> » (d'après un tableau perdu de 1735). https://www.stairsainty.com/artwork/van-loo-noli-me-tangere-199/
Bartholomaeus Spranger	<i>Noli Me Tangere</i> . (1546–1611) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeus_spranger,_noli_me_tangere.JPG

Gerard Seghers	<i>Noli Me Tangere</i> c. 1639-. 40, http://ackland.emuseum.com/objects/11317/do-not-touch-me-noli-me-tangere;jsessionid=E1A36B1ABEA37FEF7846725BADEE662B
Abraham Janssens (fig)/ Jan Wildens (paisaje)	<i>Noli me Tangere (Cristo Jardineiro)</i> S. XVII, Dunkerque. https://pt.frwiki.wiki/wiki/Mus%C3%A9_des_beaux-arts_de_Dunkerque
Jacob Jordaens	<i>Christ Comes as a Gardener to Three Marys.</i> circa 1615.
Balthasar Echave (fig)/ Baltazar de Echave Ibia, México] (1605-1644)	<i>Noli me tangere.</i> c. 1625. Oleo/lámina de cobre, 44.5x59 cm. https://artsandculture.google.com/asset/noli-me-tangere-baltazar-echave-ibia/1AEimet9Fo7IVw
Pedro Núñez del Valle	<i>Noli me tangere.</i> 1630 – 1635. Óleo. 235x156 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Noli_me_tangere_(N%C3%BA%C3%B1ez_del_Valle).jpg
Willem Drost (c.1633- c. 1658)	<i>Noli me tangere,</i> c. 1650-52 Museumslandschaft Hessen. https://open.smk.dk/en/artwork/image/KKS7049
Studio of Marcantonio Franceschini	<i>Noli me tangere.</i> oil on canvas. https://www.christies.com/en/lot/lot-5133634
Marcantonio Francischini	<i>Noli me Tangere,</i> c.1700. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcantonio_Franceschini_-_Noli_Me_Tangere_(%22Touch_me_not%22)_-_Google_Art_Project.jpg
Anna Maria Barbara Abesch (1706 – 1773)	<i>Noli Me Tangere - Jesus Appears to Mary Magdalene as a Gardener</i> (Swiss Institute for Art Research). https://www.sikart.ch/werke.aspx?id=13682062
Charles de La Fosse	<i>Christ Appearing to Mary Magdalene-</i> c. 1680-1685. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles_de_La_Fosse_-_Christ_Appearing_to_Mary_Magdalene_-_WGA12307.jpg
Francesco Solimena	<i>Noli Me Tangere,</i> séc. XVIII. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Francesco_Solimena_(c%C3%B3pia)_-_Noli_me_tangere.jpg
Caspar Luyken	<i>Noli me tangere.</i> 1703. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/ RP-P-OB-45.122
Caspar Luyken	<i>Noli me tangere.</i> 1712. Têmpera. https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.C_14559
Titian (Tiziano Vecellio)	<i>Noli Me Tangere.</i> 1511-12. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-noli-me-tangere
Lambert Sustris	<i>Noli me tangere.</i> C.1550. https://en.wikipedia.org/wiki/Noli_me_tangere_(Sustris)
Alessandro Magnasco [Il Lissandrino]	<i>Noli Me Tangere,</i> 1705-1710. https://artsandculture.google.com/asset/noli-me-tangere-alessandro-magnasco/6wEKKMSwWbAGng
Adriaen van der Werff (1659-1722)	<i>Noli me Tangere,</i> 1719. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_van_der_Werff_noli_me_tangere.jpg
Carle Vanloo	<i>Noli Me Tangere.</i> 1735. https://www.stairsainty.com/artwork/van-loo-noli-me-tangere-199/
Louis de Silvestre	<i>Noli me Tangere.</i> 1735 - Gemaeldegalerie de Dresde (Allemagne). https://israel.silvestre.fr/louis-le-jeune/retigieux-71/noli-me-tangere

Eger Huetter Lucas	<i>Noli me Tangere</i> . 1753. https://www.wikigallery.org/wiki/painting_155776/Lucas-Huetter/Noli-me-Tangere-1753
W. Walker, after P. da Cortona	<i>Mary Magdalene reaches out for the risen Christ; he points away</i> . c. 1760, (gravura). https://wellcomecollection.org/works/p2pkmtag
Anton Raphael Mengs	<i>Noli me tangere</i> . 1771. All Souls College, Oxford (since 1997, loan National Gallery, London). Oil on wood, 291 x 178 cm. https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/anton-raphael-mengs-noli-me-tangere
Ludwig Sommerau after Rafael	<i>Noli Me Tangere</i> . Les célèbres Tapyseries de Raphaël d'Urbini. 1779 https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1888-0612-142-12
Giovanni Marchiori	<i>Magdalena (noli me tangere)</i> 1750 Església de Santa Maria, Berlin (escult.) https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500348742
Antonio González Velázquez	<i>Noli Me Tangere</i> . C. séc. XVIII, Museo Nacional de Escultura, Valladolid. https://theblackholeatalice.tumblr.com/post/122029873224/antonio-gonzalez-velazquez-noli-me-tangere-18th
Michelangelo Querza	<i>Noli me tangere</i> . Fine Arts Museums of San Francisco. https://art.famsf.org/michelangelo-querza/noli-me-tangere-19633037188
André Cornille Lens	<i>Madeleine consolée par la vue de notre seigneur après sa résurrection</i> . 1777. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andr%C3%A9_Cornille_Lens_Madeleine_consol%C3%A9e_par_la_vue_de_notre_seigneur_apr%C3%A8s_sa_r%C3%A9surrection_PM59000876.jpg
Tintoretto	<i>Noli me tangere, s/data</i> . https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tintoretto,_Noli_me_tangere.jpg
After Federico Barocci	<i>Noli me tangere, 1794</i> https://www.wikidata.org/wiki/Q45583821
William Etty	<i>Noli me Tangere –C. 1800</i> - Collection particulière. https://www.bridgetmcdonnellgallery.com.au/pages/books/5529/william-etty/copy-of-titians-noli-me-tangere-c1807-10
Gaspard Landi	<i>Magdalena, Noli me tangere, 1801</i> . https://m.facebook.com/artereligione/posts/579496862554103
Guillaume Guillon Lethière	<i>Au revers du maître-autel, l'apparition du Christ à Marie-Madeleine, serait la seule représentation «Christ jardinier» (tenant une pelle dans sa main droite). (1805)</i> . https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01545766/document
Jean Baptiste Camille Corot	<i>Noli me Tangere</i> . Drawing. https://www.dia.org/art/collection/object/noli-me-tangere-41470
Alexander Ivanov	<i>Noli me tangere</i> . 1834-1836. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Noli_me_tangere_(Alexandr_Ivanov)
Jean Auguste Dominique Ingres	<i>Le Christ apparaissant à Marie-Madeleine</i> . 19e siècle. http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REPR&VALUE_98=Apparition%20E0%20Madeleine&DOM=All&REL_SPECIFIC=3
Johann Friedrich Overbeck	<i>Noli Me Tangere, c. 1818</i> . https://artsandculture.google.com/asset/easter-morning-friedrich-overbeck/8wH-9gK1oVHL_A
Alexey Egorovich Egorov	<i>Gesù appare alla Maddalena</i> . 1818. https://it.wikipedia.org/wiki/Pistis_Sophia
Pierre Puvis de Chavanne	<i>Noli me Tangere</i> . 1857. Musée des Beaux-Arts d'Angers. https://www.flickr.com/photos/29248605@N07/50165198273
Albert Pinkham Ryder	<i>Noli me Tangere</i> . C. 1885-1890. Oil on canvas. 36.2 x 43.81. http://www.cmoa.org/CollectionDetail.aspx?Item=1007389&retPrompt=Back+to+Results&retUri=CollectionSearch.aspx%3Fsrch%3DRyder%252c%2BAlbert

Albert Pinkham Ryder	<i>Resurrection</i> . 1885. 17.13 x 14.13. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Pinkham_Ryder_-_Resurrection_-_Google_Art_Project.jpg
Gustave Moreau	<i>Christ and Mary Magdalene (Noli Me Tangere)</i> . C.1880. https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/gustave-moreau_noli-me-tangere
Arthur Hacker	<i>Christ and Mary Magdalene</i> , 1890. https://www.pinterest.pt/pin/159385274296319131/
Albert Edelfelt	<i>Noli me tangere - Christ and Mary Magdalene</i> . 1890. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Edelfelt_-_Christ_and_Mary_Magdalene,_a_Finnish_Legend_-_Google_Art_Project.jpg
Ker Xavier Roussel	<i>Noli me Tangere</i> . 1894. (Litografia). https://www.biblio.com/art-print/noli-me-tangere-orig-lithograph-ker/d/1414110982#gallery-1
Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye	<i>Noli Me Tangere</i> , 1895-96. https://www.wikiart.org/en/maurice-denis/noli-me-tangere
Vojtěch Hynais	<i>Noli Me Tangere – 1894</i> . https://www.pinterest.es/pin/517351075925763725/
Juliaan de Vriendt	<i>Johannes XX: 16. Jesus apparet Mariae Magdaleneae «Dicit ei Jesus: Maria»</i> , 1899 - lithography, 395x540 mm, KADOC. https://theo.kuleuven.be/apps/nolimetangere/?page=6&lang=N
Eugène Viala (graveur)	<i>Jésus et Magdeleine</i> . 4e quart 19e siècle/1er quart 20e siècle. Rodez. Musée Denys. Puech. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0709/m055002_0002100_p.jpg
Fritz von Uhde	<i>Noli me tangere</i> . 1894. 145 x 168 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fritz_von_Uhde_-_Noli_me_tangere_(1894).jpg
James Tissot	<i>Noli Me Tangere</i> [c.1886-94] <i>Jesus/Mary Magdalene</i> {Touch Me Not, as per John 20:17}. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393908
James Tissot	<i>Apparition de Jésus à Madeleine</i> . 1899. Brooklyn Museum. https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4611
Wojciech Gerson (1831 - 1901)	<i>Noli me Tangere</i> , 1900, óleo s/ tela, 278 x 136 cm. https://www.pinterest.es/pin/517351075926785319/
Koloman Moser	<i>Christus und Magdalena</i> c1913. https://fineartamerica.com/featured/christ-and-magdalene-koloman-moser.html
Jacob Epstein	<i>The Risen Christ or Noli me Tangere</i> . 1930. https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/276/risen-christ
Bradi Barth	<i>Noli me tangere</i> . 2ª metade séc. XX. https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d9/82/95/d98295148c1f5a68ccb643d6ee49e7fa.jpg
Salvador Dali	<i>Noli Me Tangere from Biblia Sacra, Vol. 5 No. 20</i> , 1964. https://www.westovergallery.co.uk/product/noli-me-tangeretouch-me-not-salvador-dali
Sam Taylor-Wood (Johnson)	<i>Noli Me Tangere</i> (video) 1998. https://www.fondazioneprada.org/project/sam-taylor-johnson/?lang=en

A PELE DA TUA PELE. O CANTO DE ALMIRENA

Hugo Monteiro

GFMC-FLUP/ INED-ESE

“Um sorvo/ Um sopro// Eis todo/ o corpo” 1

“Eu penso da mesma maneira que uma mulher tira o vestido” 2

1. ABERTURA: A PELE DE UM TÍTULO

Falar de pele é aparentemente falar do corpo, da superfície do corpo; é falar de uma superfície enfeitada dos discursos e da tradição.

O corpo foi, antes de mais, invisível, obscuro e oculto. Condenado ao invólucro, ao passageiro, à matéria corruptível ou enganosa, à licenciosidade e ao pecado, o corpo foi uma das ocultações, um dos indesvendáveis da luz da Filosofia. Com honrosas exceções, por raras derivas, esta invisibilidade foi preservada e vigiada, guardando para melhores dias o apetite transgressivo de toda a proibição declarada.

Hoje, mesmo na proliferação dos cultos e loas ao corpo nos media, na cultura, nas artes e na Filosofia, é ainda esta invisibilidade a contrariada reinante, que se presentifica mesmo no ato da sua negação. Quando falamos, hoje, de corpo

1 David Mourão-Ferreira, “A um corpo”, in: *Obra Poética* (Lisboa: Presença, 1997), 367.

2 Georges Bataille, *Méthode de méditation, Oeuvres complètes*, (Paris : Gallimard, 1973), 200.

visível – *enfim*, visível ou “*mais visível*” (que outro elemento de comparação senão o velho critério da ocultação?) – importa então determinar de que visibilidade falamos: que corpo expomos, agora? A que nudez nos permitimos? Quando a pele se liberta das suas grilhetas, que corpo vem à superfície?

Aludiremos aqui a um outro pensamento da superfície, da profunda exposição da superfície num pensamento do corpo e da pele. Que entende essa superfície, ainda assim, como inflexão pensante de uma das mais exigentes escritas do século e uma das mais decisivas: a escrita e o pensamento de Jean-Luc Nancy, por vezes em alusão longínqua, mas sempre em pano de fundo.

Sem esquecer que o que aqui se expõe, na exata correspondência ao que aqui apenas se alude, não traduz nenhum elogio do frívolo; não há superficialidade nesta superfície. A pele que toca, a pele tocada, sente-se como densidade e mistério – corporaliza o mistério. É o lado-a-lado, a contiguidade, a pele na pele de todo o insondável assim exposto, *expelido*, na pele³.

Este título – *A pele da tua pele* – alude ao apelo de um outro pensamento do corpo, que a voz, em *O canto de Almirena*, talvez reafirme, na exposta lamentação do seu eco.

2. TIMBRES DO CORPO

O que canta o cântico de Almirena? Como nos toca ele?

Trata-se de um canto de uma prisioneira que, na ópera de Händel, *Rinaldo*, era cativa de um duplo enfeitiçamento. Tomada de amores, Almirena é raptada e subtraída do seu amante para, sob tutela de Armida, a feiticeira, contemplar em intensidade o acontecer da sua desventura. Exilado, como todo o coração amante, o canto de Almirena reclama, na má-fé que assiste a toda a alma enamorada, uma devolução à liberdade. Almirena aspira à presença de um toque, ao alcance do amor devolvido, à concreção de um corpo, apenas e só suspirado... ou respirado: “*Um sorvo/ Um sopro// Eis todo/ o corpo*”⁴, como escreveu um dia David Mourão-Ferreira.

Todo o corpo é matéria tocável. Todo o corpo é matéria tocante. Todo ele é matéria, desde que se entenda nessa matéria algo não totalmente nem essencialmente materializável. Porque o corpo tapa-se, veste-se e despe-se, recobre-se, transforma-se... revela-se estrategicamente, lubrificamente – e oculta-se avisadamente, sinuosamente. Todo o corpo tem a propriedade de se intensificar num ponto preciso, num momento preciso, de modo voluntário ou involuntário, mas sempre impondo os limites de uma

3 Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde* (Paris : Galilée, 1993), 104.

4 David Mourão-Ferreira, “A um corpo”, in: *Obra Poética* (Lisboa: Presença, 1997), 367.

impositiva vontade, lembrando, como já Roland Barthes o lembrou, que “o meu corpo não tem os mesmos pensamentos do que eu”⁵.

Daí a sua configuração decisiva, ganhando um lugar esvaziado por séculos sem corpo: e o corpo foi palco, sujeito e veículo de, pelo menos, duas revoluções no espaço da nossa contemporaneidade. Ou, dizendo de outra maneira, o corpo foi revolução em dois modos de se dizer o pensamento. Uma das revoluções foi a de Artaud/Deleuze, na leitura deleuziana de Artaud; a outra, não menos decisiva, foi a de Bataille/ Nancy, na leitura nancyana de Bataille. Deixaremos a justificação destes pares para uma outra ocasião, incidindo em Nancy para argumentar a lógica de enunciação aqui escolhida.

3. TOCAR O TATO

O corpo, todo o corpo, espria-se em máxima extensão, encolhe-se no ínfimo, distende-se no amplo. E todo ele é relação com o mundo, no mundo e com os outros corpos no mundo. Procura a superfície do outro corpo para se sentir na sua superfície, rasando superficialmente o que se constitui, afinal, como profundidade na pele. Na pele, o corpo é tocante e tocável – porque não *te* toco sem *me* tocar ao mesmo tempo, ou quase, sobressaltando o instante

infinito desse quase, lamentando essa superfície e glorificando a sua porosidade infinita. Por isso todo o corpo é pele, numa pele, de uma pele.

David Mourão-Ferreira, poeta da lírica do corpo amante, coloca a questão num quase-fragmento, ou numa questão sem interrogação, apenas suspensa: “Quem foi que à tua pele conferiu esse papel/ de mais que tua pele ser pele da minha pele”⁶.

O poema interroga um corpo em contacto, onde uma espécie de fusão amante se declina: a pele, da tua pele, na minha pele. Mas interroga também, numa evocação sem resposta (numa *adoração*, como diremos com Nancy), a responsabilidade longínqua e indeterminada do papel de uma pele: *Quem foi que à tua pele conferiu esse papel?* Quem atribui papel à tua pele? Quem infundiu o desejo de outra pele, da tua? Será algum ato suficiente para que a tua pele se baste em minha posse? A tua pele como minha? Pele, com pele, como *nossa* pele?

5 Roland Barthes, *O prazer do texto*, trad. de Margarida Barahona (Lisboa: Edições 70, 1988), 53.

6 David Mourão-Ferreira, “Pele”, in: *Obra Poética*, 201.

4. DIA E NOITE NO TOQUE

Perguntemos: *quem?*... sendo que essa atribuição de papel a uma pele coloca em questão, uma vez mais, a adequação da pergunta – será este ‘quem’ adequado?⁷ Adequado ao corpo e à pele, singularizados como *pele da tua pele?* E, neste contacto elevado a único grau de evidência (“*se no teu corpo existe o mundo todo*”, como afirma outro poema de David Mourão-Ferreira), o que justifica esta espécie de resistência ao pensamento – este pudor filosófico e da filosofia – em pensar o tocar dos corpos, o contacto da extremidade e da superfície? (Da filosofia toda, até Nancy).

Imagine-se que, no curso de um pequeno passeio, deparamo-nos com uma frase escrita no muro – uma frase que é preciso que seja vadia, desinstitucional ‘street art’, em vez dos monos estilizados com alto patrocínio e soberano beneplácito. Esta frase, clandestina como uma carícia, diz o seguinte:

“Quando os nossos olhos se tocam, é de dia ou é de noite?”

Também uma espécie de evocação, desta vez implicando outra postura interrogativa: os olhos *tocam-se*, como se toca a pele numa pele? Da mesma maneira? Que luminosidade (diurna) e

que selada ocultação noturna presidem a olhos que se tocam como pele, que se tateiam, que se aprisionam ou que se libertam nesse toque?

Esta frase, como um poema urbano – “*Quando os nossos olhos se tocam, é de dia ou é de noite?*” –, vem ao caminho de Jacques Derrida, servindo de mote e de sublinhado para uma leitura da obra de Jean-Luc Nancy. Para uma leitura que, na égide da singularidade do próprio pensamento derridiano, reconhece em Nancy “o maior pensador do tocar de todos os tempos”⁸. O maior pensador do tocar, da pele tocada ou exposta, da sua intensidade de uma pele, numa outra pele ou na pele que é tua – pele da tua pele!

Uma pele exposta na nudez de um neologismo – *expeausition* – que dá conta do que, em Nancy, é a obsessão de uma nudez indomesticável, estrangeira, vinda de fora e inventada:

“Não pusemos o corpo a nu – escreve Nancy –: inventámo-lo, e ele é a nudez, a única nudez que existe, que é a de ser mais estrangeira que todos os estranhos corpos estrangeiros”⁹.

A estranheza exposta na pele, tal é a nudez. E inventada.

7 J-L Nancy, “Introduction”, in: Who comes after the subject, org Eduardo Cadava, Peter Connor and Jean-Luc Nancy (London: Routledge, 1991), 5.

8 Jacques Derrida, *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Paris: Galilée, 2000), 13-14.

9 J-L Nancy, *Corpus*, trad. de Tomás Maia (Lisboa: Vega, 2000), 9.

5. INVENÇÕES DA NUDEZ

No primeiro dos seus cadernos de prisão, o jovem filósofo Emmanuel Levinas esboça um dos motivos principais da sua meditação filosófica, partilhável, na devida distância, com o corpo singularizado em Nancy. De forma quase lacónica, mas expressivamente revisitada, Levinas pensa a nudez como invenção moderna. Pensa-a como despojamento da forma, que associa à cor ou à palavra, mas convocando à questão da nudez e do corpo nu uma espécie de afastamento relativamente ao que até aí se tinha pensado: “a nudez não é o simples despido. Despido dos clássicos e nudez dos modernos”¹⁰.

Sublinhe-se a necessidade de se pensar uma forma, na forma em que a nudez se debate. A excedência face a uma forma terá inventado uma nudez, até aí inexistente. A própria voluptuosidade, definida como “formas do corpo”, retoma em Levinas uma outra roupagem, quando se diz como excesso face à forma ou forma retomada em excesso¹¹, que dará lugar ao desenho de uma “fenomenologia da voluptuosidade”¹².

Também ele tomado pela tentação da arte¹³, Levinas reclama um outro pensamento do desejo, da nudez, esta encaminhada para a nudez absoluta do rosto e no rosto – do Outro. Uma nudez infinita, em que Outro surge alheado de todo o poder e de toda a iniciativa, reconcebendo toda a relação como erotismo dessexualizado, ou pelo menos não essencialmente sexual. Um erotismo em relação, que retoma de uma outra via toda a questão do desejo. O desejo do Outro é sempre inacabado, sem poder, sem fusão... A pele da tua pele nunca será realmente a nossa pele, sendo essa partilha atravessada pelo excesso do que não cabe numa simples posse ou propriedade. Não detenho o outro: a sua proximidade evidencia a sua distância e a sua lonjura, mais ainda no amor como ausência de razão e de poder. Nu e tocante, o amor “invade-nos e fere-nos, e, no entanto, o *eu* sobrevive nele”¹⁴. Abertura ao que será, tal como em Nancy, todo um outro pensamento da carícia, no corpo tocado e tocante, erotizado e nu. Num corpo que, apesar de tudo, Nancy enunciará de outra maneira.

10 Emmanuel Levinas, *Carnets de captivité et autres inédits* (Paris: Grasset/IMEC, 2009), 52.

11 Cf. Levinas, *Carnets*, 54.

12 Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, 92.

13 Fernanda Bernardo e Gérard Bensussan, *Os Equívocos da Ética. A propósito dos Carnets de Captivité de Levinas/ Les equivoques de l'Éthique. A propos des Carnets de Captivité de Levinas* (Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013), 89.

14 Levinas, *Le temps et l'autre* (Paris : PUF, 2004), 81-82.

Duas abordagens do desejo, em dois pensamentos do desejo onde se não enuncia necessariamente, nem da mesma maneira, a associada palavra “prazer”. Como escreve Nancy, num texto expressivamente intitulado “À nudez esmagadora”: “Duas acentuações do prazer: a perseguição do desejo ou a sua saciedade. Dois acentos, dois acessos, duas nudezes”¹⁵. Relembre-se a célebre definição do poema para René Char – “o amor realizado do desejo permanecendo desejo” – ou o desejo sem pacificação e em intensidade. O desejo já admitido por Levinas, de forma filosoficamente pioneira, ainda desviado do desassossego do corpo. E só a pele é de Nancy.

6. EXPOSIÇÕES

Regressemos ao desejo e à pele. E voltemos uma vez mais à nossa frase mural: “Quando os nossos olhos se tocam, é de dia ou é de noite?” Revelemos em toda a sua extensão a pensativa homenagem de Derrida a Nancy:

“Quando os olhos se cruzam intensamente, infinitamente, até ao abismo, até mergulhar Narciso no abismo, quando nada no mundo pode interpor-se, nem mesmo a luz, nem mesmo a fonte terceira de um sol, quando eu vejo o olhar amado que me olha para além de toda a reflexividade, porque não o amo senão na medida em que ele me vem do outro, é dia ou noite? [...] No beijar dos olhos, não é ainda dia, não é ainda noite. Noite alguma ainda, nem dia algum. Mas o dia e a noite prometem-se. Vou dar-tos, diz um ao outro. Ao romper do dia”¹⁶

O corpo é luminoso. A pele irradia luz e mima o olhar com a evidência. Essa luz, porém, obedece ao jogo de sombras sem o qual não há luminosidade nem corpo. Todo o corpo e toda a nudez se convocam nesta hesitação. E na arte, em todos os sentidos do artístico, acende-se uma lei dupla e quase contraditória, entre uma

15 J-L Nancy, “À la nue accablante...”, *Kainós* 8 (2008), 5.

16 Traduzido por Fernanda Bernardo: Fernanda Bernardo, “Contratempos – do Amor. Filosofia, Amor e Melancolia”, *Revista Filosófica de Coimbra* 46 (2014), 239-240.

evidência manifesta e nua e, por outro lado, um desvanecimento que guarda o seu sentido em obscuridade¹⁷.

A arte é patente e desaparecente, expondo-se totalmente mas expondo também uma inabitável distância ou ausentamento: a distância íntima¹⁸ é intimidade da lonjura – e nunca a tua pele é minha pele, quando se faz noite no toque dos nossos olhares. Interminável é a distância entre corpos, sendo que só a distância dita o apelo do toque, do tacto e da pele nua. De ti a mim, da minha pele à tua pele, uma experiência de quase contiguidade ou vizinhança, um espaçamento a partir do qual o tocar se torna possível, busca de superfície ou lei do desejo. Nascida para permanecer desejo, ou seja, vivendo de uma solidão essencial e absoluta – da imagem apartada, solitária, inabitável e quase ascética da mulher que tira o seu vestido.

E, no entanto, não há solidão possível nem suportável. Ela pesa por impossibilidade, tanto como condenação. Não estamos sós a estar sós, nem despojados, nem nus. Num livro escrito com Federico Ferrari, esta pluralização surge desde o título: *Nus sommes* (Nus estamos; Nós somos; Nós estamos/ somos nus). E isso mesmo nos diz a pele nas imagens, a pele das imagens, a pele da tua pele. A pele no sem fundo da sua nudez.

17 J-L Nancy, *Las Musas*, trad. de Horacio Puns (Madrid: Amorrortu, 2008), 54-55.

18 J-L Nancy, *O Peso de um Pensamento. A aproximação*, trad. de Fernanda Bernardo e Hugo Monteiro (Coimbra: Palimage, 2011), 127.

A pele é extensão e exposição, mostração e ocultação; intimidade exteriorizada e sem domesticação ou busca no apelo de uma superfície. Como nos diz Ferrari/Nancy, a partir de um nu de Lucien Freud:

“A intimidade, no que tem de mais íntimo e de mais escondido, torna-se superfície. [...] O nu está estendido sobre a superfície do quadro. Os olhos estão fechados, os músculos descontraídos: é o abandono, a exposição total ao outro”

Mais adiante, umas linhas abaixo:

*“Ela dorme. Eu olho-a em silêncio. Eu percorro com os olhos a consistência do seu corpo, a sua intimidade, a sua estranheza. Eu amo-a”*¹⁹.

A pele exposta é uma *presença interminável*²⁰. E no entanto, num tom quase contraditório, a pele exposta é furtiva, expondo na sua nudez o segredo tumular que pesa por sobre todo o corpo. A pele exposta do corpo nu expõe-se enquanto intimidade exposta, como um segredo virado para fora enquanto dom do corpo, aqui indistinto do dom do corpo na arte: “pele que nos é oferecida, tratada em seda ou em veludo pelo jogo do grão e da luminosidade”²¹.

19 Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy, *Nus Sommes [La peau des images]* (Bruxelles: Klincksieck, 2006), 66.

20 J-L Nancy, *La Pensée Dérobée* (Paris : Galilée, 2001), 17.

21 Jacques Damez et Jean-Luc Nancy, *Tombée des nues* (Paris : Marval, 2007), 5.

O despojamento da pele, no silêncio recolhido do seu mistério, convoca esta declaração e este voto. Porque a pele, já o sabemos, é extensão e exposição, mas é também expulsão do corpo no mundo – “extraversão” – em plena intensidade²². A pele reclama uma espécie de aura à nudez exposta, cultivando na pele nua uma espécie de nudez aurática. Irrepetível, ela resiste à série, à uniformização e à “reprodutibilidade técnica” de Walter Benjamin. Porque, como assinala Nancy, a nudez corresponde a um recomeço interminável, na esquiva materialidade da pele – e esse recomeço interminável é a imagem, a imagem nua que promete uma verdade nua: a impossível verdade do corpo nu, que a pele expõe em intensidade e mistério.

7. NU IMPOSSÍVEL

A nudez irradia, pois, e como escreve Nancy:

“Nesta irradiação, esta disseminação de si mesma, a nudez dá-se e encontra-se, perde-se e desnuda-se mais à frente: torna-se no que é, ou seja, a tensão que a imagem entretece com a sua própria impossibilidade”²³.

Daí que qualquer coisa como a beleza, como as tradicionais categorias da estética ou da filosofia da arte, não convenham a esta nudez mais nua de Nancy. Tais categorizações vestem o nu, domesticam-no, preenchem-no de conceitos e de circularidades disciplinares. A beleza, ao harmonizar a nudez de um corpo, corre o risco de o violentar num sistema de signos. Tal como em Levinas, de resto, a beleza impede a nudez, veste-a, impossibilita-a. Ao contrário, o pudor testemunha a nudez do corpo, traz à evidência o excesso inconfessável que o habita, como se uma força ciclónica percorresse a pele exposta no corpo a ver-se visto. Daí a presença excessiva na irradiação do corpo:

22 Cf. J Damez et J-L Nancy, *Tombée*, 6-7.

23 J Damez et J-L Nancy, *Tombée*, 8.

“A visão do corpo nu – escrevem Ferrari e Nancy – é exatamente a experiência desta presença que foge sempre na sua ausência, na impossibilidade de ser um dado imóvel [...]. Quase um espectro, mas um espectro real e consistente [...]. Em cada dia, no mais comum dos gestos, na mais ínfima das posturas, a experiência de uma nudez sem grandeza e sem modelos, sem possibilidade de posse: a saliência de uma omoplata, uma cobertura, uma dobra da pele, um ombro, a linha rítmica de um movimento. Esvaziamento de toda a interioridade, exposição do nu, atestação de uma presença. Pura exposição da intimidade de si, posta fora de si, na ausência de (um) si, e exposta ao outro (de) si”²⁴.

8. FINAL: A VOZ DE ALMIRENA

Na sublime voz de Almirena, e quase legendando o adágio nietzscheano segundo o qual *não há diferença entre a música e as lágrimas*²⁵, habita um apelo de adoração, num canto que sempre reclama o coração à sua errância. Na letra de Giacomo Rossi, argumento da ópera *Rinaldo*, e na cortante simplicidade de um suspiro, Almirena lamenta o seu exílio, em prostrada imploração: “Deixa que eu chore/ o meu cruel destino/ e que suspire pela liberdade”.

24 F Ferrari et J-L Nancy, *Nus Sommes*, 97-99.

25 Marie-Louise Mallet, *La musique en respect* (Paris : Galilée, 2002), 191.

Assim se desnuda, aparentemente, a disposição de Almirena. Assim se *põe a nu* a sua disposição e o seu lamento.

Na verdade, o canto de Almirena troca um raptó por outro, sendo a exaltada liberdade uma confissão de arrebatamento, um apelo à proximidade

A Filosofia enquanto disciplina transporta no seu nome o nome de um desejo, ou o retrato de uma causa-amante. Mesmo que domada por séculos de vigilância metodológica, a Filosofia tem o nome de um desejo orientado para um indeterminado, para um elemento em fuga ou de passagem, para um imenso incomensurável: sabedoria; realidade; verdade; sageza.... O pensamento, que se lhe associa ainda que dela se distinga, corresponde a uma maneira de se oferecer a um desejo, de expor a sua pele à calidez fugitiva de um arrebatamento. Daí que Bataille, retomado e reafirmado em Nancy, tenha querido pensar da mesma maneira que uma mulher tira um vestido: entrega, despojamento e nudez vigiada por detrás de um biombo, nudez transgressora e finalmente pensável enquanto desejo. E enquanto nudez. Porque como já se disse, a nudez inventa-se. Nada há de natural ou de naturalizável na pele exposta.

Aqui, pensando na necessidade de se repensar a nudez, para lá da filosofia, da filosofia da arte e da própria estética, recuemos da imposição disciplinar, para chegar à carne, ao sangue, à pele de uma pele.

COBAIA DE MIM: CORPOS DO CORPO NA AUTORREPRESENTAÇÃO

Rute Rosas

Professora Auxiliar Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. FBAUP

Membro colaborador I2ADS - FBAUP Universidade do Porto

Este artigo decorre da apresentação *Apelos da leveza e do silêncio: mergulhos profundos em direção a um possível centro*, que integrou o seminário *Apelos de Silêncio: Corpo, Arte, Invisibilidade* do ciclo de seminários *A Procura da superfície*. A apresentação centrou-se em alguns exemplos de expressões concretizadas plasticamente nos últimos 20 anos que contemplam a Escultura incluindo a ação (happening) e a performance, em diferentes registos e recorrendo a distintos meios, ferramentas e matérias, resultantes em múltiplos posicionamentos e modalidades de perceção e fruição em Artes Plásticas.

Colocar-me em experiência como cobaia de mim própria, num exercício de consciencialização de processos inconscientes, permite-me perceber o meu corpo como um corpo expandido e coletivo, mas também reconhecer o todo na singularidade do corpo único. Estes movimentos de dentro para fora e de fora para dentro de

mim, são apenas alguns dos fatores que colocam o corpo, ora singular ora plural, no centro da questão da autorrepresentação.

Quando me refiro a cobaia de mim, aponto para o corpo como meio, princípio e fim do meu percurso de trabalho na autorrepresentação. O corpo como testemunha, presença e lugar, o corpo como processo, motivo e matéria da experiência artística. É fundamental esclarecer que para os artistas que se envolvem nestas temáticas, predispõem-se e partilham de uma vocação para se relacionarem com o mundo e com o outro através do corpo da experiência vivencial. Trata-se de trabalhos que preconizam a partilha, promovendo trocas num trânsito intenso entre o privado e o público do corpo, na passagem do **corpo-singular** para o **corpo-plural**. Estas abordagens do corpo, observando-se com e por extensão no coletivo dos corpos, é resultante do constante exercício de autoconhecimento ou conhecimento do “eu” (self) na perspetiva

sociológica de George Simmel (1858-1918) e de Erving Goffman (1922-1982), por exemplo, em relação ao exterior, ao estranho, ao estrangeiro.

O Corpo, na autorrepresentação, parte do singular e dele se expande para o plural, para o coletivo. É um Corpo que se dilata, se multiplica, se mistura, se contamina e se desterritorializa, cruzando a fronteira do seu domínio: um **corpo-devir**.

Assim, o corpo, no corpo do meu trabalho, pode ser entendido sobre múltiplos territórios que se cruzam, se atravessam e se sobrepõe, criando taxonomias múltiplas e interligadas. Podemos entender o corpo, na poética e na estrutura do meu trabalho, a partir de três grandes grupos que se subdividem, por sua vez, em subgrupos, todos relacionados e interligados: o corpo **segundo a sua natureza**, o corpo **segundo a sua posição** e o corpo **segundo a sua poética**.

Segundo a sua natureza vejo o corpo como **corpo-objeto**, **corpo-espaço** e **corpo-ação**.

O **corpo-objeto** refere-se a trabalhos onde o corpo atua, participa fisicamente e presencialmente do trabalho artístico: é o caso das performances e dos happenings. Um corpo que se transforma, que absorve e assimila, por vezes, antropofágico, outras vezes catártico: um corpo político-poético.

O **corpo-espaço** acontece quando o espaço assume uma relação corpórea com o público que nele pode imergir, criando espaços que remetem para partes e sensações internas do corpo,

por vezes visualmente, muitas vezes através do toque, do som, do cheiro, da temperatura e/ou da visão háptica: são exemplos as esculturas/objetos, as esculturas habitáveis e as instalações.

O **corpo-ação** trata o corpo físico que não está; quando a sua presença é sugerida; é do não-visível aparente; como marca de um gesto ou de uma ação que o implicam sempre, mas através de movimentos anteriormente executados, numa experiência remota que marca, com a ação do corpo, o corpo do trabalho: é o caso dos trabalhos que envolvem a manufaturação, a caligrafia, o cunho enquanto marca de um tempo do fazer não-visível: desenhos, bordados, vídeos e fotografias.

Segundo a sua posição na estruturação poética, o corpo recoloca-se como **corpo-meio**, **corpo-princípio** e **corpo-fim**, por vezes, em simultâneo.

O **corpo-meio** é o corpo que serve como veículo para a exploração de outras poéticas que não as do próprio *self*. Um corpo que pode servir como meio para falar de afetos, das relações, do outro, do mundo, do meio ambiente, da cultura, do social e do político. O **corpo-princípio** refere-se àqueles trabalhos que germinam das inquietações do corpo singular, do meu próprio corpo, não ligadas a estética do meu corpo, mas às suas capacidades e especificidades na execução de determinados movimentos e de certas tarefas, do seu ritmo motor, da sua resistência, das suas forças e fragilidades psicofísicas. O **corpo-fim** refere-se ao grupo de trabalhos

nos quais a representação e a expressão final se apresentam como corpos, como é o caso de esculturas/objetos.

Segundo a sua poética o corpo situa-se e relaciona-se com a diversidade do mundo.

O **corpo-poético** são todos os corpos que nascem do diálogo da produção artística com as questões do mundo e da civilização, é quando o corpo entra em diálogo com a antropologia, a sociologia, a cultura, a ciência, a religião e a filosofia: a condição humana.

Importante será declarar que estes grupos e subgrupos, aqui apresentados, e que serão retomados no decorrer do desenvolvimento deste texto com a apresentação de alguns exemplos concretos, não pretendem indicar divisões pois, pelo contrário, apontam para a diversidade de territórios que coexistem, convivem, se invadem e se contaminam na superfície e no fundo espesso - **um mergulho profundo** - da minha prática artística.

Este corpo instrumento, motor e ignição, ferramenta e/ou meio que expressa ideias, do qual fazem parte todos os outros corpos, tem a responsabilidade e consciência de que, mais relevante que a sua presença física ou simbólica é a presença dos outros múltiplos corpos que existem e os que passam a existir como **corpo-obra**.

CORPOS DO CORPO DA OBRA

Após este enquadramento passo a descrever e localizar, no corpo do meu trabalho, o cruzamento dos múltiplos corpos que participam da construção do corpo-coletivo. Pelas breves análises estruturais, poéticas e metodológicas, e com base na taxonomia acima apresentada, segue-se uma leitura de parte da minha produção artística, dos últimos 20 anos, na conexão à natureza, à posição e à poética do corpo na autorrepresentação.

Em *Pele de Papel 2006/11*¹, por exemplo, investiga-se o equilíbrio do corpo no seu limite, equacionando o corpo teórico do trabalho académico como um corpo expandido. Construído com as páginas originais da minha tese de doutoramento, (posteriormente digitalizada e impressa e embalada², em edição numerada e assinada) ligadas entre si por imanes que por sua vez se prolongam com fitas de seda (também presentes na tese) para o espaço, um grande corpo disforme e orgânico surge em diálogo com a sala da Biblioteca do Fundo Antigo do Edifício da Reitoria da Universidade do Porto. Este corpo de papel é uma pele, translúcida e magnética, suspensa no espaço e no tempo. Um corpo-objeto que é, simultaneamente, performativo e performativo em contágio por ligação

1 Mais informações em http://momento.accao2.ruterosas.com/Rute_Rosas/biblioteca_fundo_antigo.html ou <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/pele-de-papel/>

2 Mais informações em <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/muro-de-censura/>

a outros corpos – uma concretização plástica, tridimensional, sensorial, não-narrativa, de aparente fragilidade.

Pele de Papel parte do corpo-ação pelo avesso. Embora nasça de uma ação que percorreu quatro anos de estudo e indagação, reescrevendo, mas também rasurando as cerca de 1000 folhas de papel que compõem a tese, na proposta de montagem do corpo-obra, esta ação é ocultada³. A construção da obra apresenta as páginas viradas para dentro do grande corpo escultórico suspenso, negando assim, ao público, a possibilidade de leitura e desobedecendo à ordem física da narrativa. Trata-se de uma construção que contraria a narrativa, apesar de nascer poeticamente e fisicamente da estrutura metodológica da investigação teórica.

Tocando os limites do equilíbrio do corpo teórico e do corpo-ação, e desafiada para uma releitura espacial e reorganização compositiva, em 2014, apresentei *Pele de Papel (variação)*⁴, no vão de escadas que termina na claraboia de luz natural, e que permite o acesso aos cinco pisos, andares, da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Integrada na exposição *Fortuna e Magnetismo depois do Sono - obras descansando nas salas e jardim da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio* e nas palavras da curadora, que remetem para uma viagem, Maria de Fátima Lambert, escreve:

3 Mais informações em <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/acao-entrega-teseobra/>

4 Mais informações em <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/pele-de-papel-variacao/>

“Surpreendido, o autorretrato em modelo Stº. António, olhou o abismo das escadas, deparando-se com um oceano de papéis (Rute Rosas) que iludiam o desafio da gravidade. Na sua leveza e vazio, eles curiosamente, não caiam. Mantinham-se impolutos, dignos e cientes de seu elenco literário e académico subtil. Quase se ouvia uma respiração em unísono: assim tinham aprendido a regular o seu magnetismo, sístole e diástole. Com que firmeza, os papéis encarquilhados pela luz do conhecimento haviam sobrevoado andaimes, magnetizados por uma claridade que ofuscava o contraditório do gosto.”⁵

Em *C@rtas 2006 - 2010*⁶, uma vídeo instalação de 2011, o corpo é corpo-ação e corpo-fim. Não é corpo-meio porque a sua presença física não existe, não está lá fisicamente e, portanto, não se trata de um happening ou de uma performance, mas, conforme tenho anunciado, enquadrando-se na Ação Privada ou Happening Privado. No entanto é corpo-fim, porque o que se vê representado é o corpo em ação. O trabalho consiste numa vídeo-projeção em grande formato e tem a sua origem na uma troca de

5 Texto completo em <https://ined.es.e.ipp.pt/sites/default/files/2019-02/Maria%20Fatima%20Lambert.%20CMMOS.%20Porto.%20Fortuna%20e%20Magnetismo.2014.pdf>

6 Mais informações em <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/cartas/>

correspondência com Enric Tormo Ballester⁷, enquanto o orientador da minha tese de doutoramento⁸. O formato de escrita epistolar surgiu do assunto central da investigação com a possibilidade de o puder realizar quase diariamente recorrendo à utilização do email e às diversas implicações linguísticas, assumindo-se como escrita *epistol@r*, diversa da troca de correspondência por carta. Como parte da metodologia e do processo teórico da investigação, durante quatro anos mantivemos uma correspondência regular, que gradualmente aumentou de ritmo até se tornar quase diária, num exercício de escrita, investigação e partilha que se colocaria como um dos pilares e objeto de estudo da tese. Nestas cartas discutimos, debatemos e conversávamos sobre os aspetos teóricos da investigação, que gradualmente foram incluindo a vida e o modo como estamos e nos relacioná-mos com o nosso entorno, profissional, pessoal, incluindo confidencias e desabafos que só se partilham com grau de exclusividade e absoluta confiança. Dessa mistura de reflexão teórica, depoimentos pessoais e um quase-diário em dupla, surge a necessidade da autocensura como agente poético que protege a pessoa do artista, e com esta a concretização plástica ***C@rtas***

7 Professor Catedrático em Desenho, da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona, orientador da minha tese de Doutoramento e, desde então um grande amigo.

8 Título: A Autocensura como Agente Poético Processual da Criação Artística – especialização em Artes Plásticas Escultura, FBAUP, acessível em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/83244> http://www.momento.accao2.ruterosas.com/Rute_Rosas/inicio.html

2006- 2010. No vídeo as releituras e rasuras, de autocensura com um marcador de cor preta, mas também novas anotações para integrarem a tese, manuscritas, e censurando o que era de cunho privado e íntimo. O som do vídeo arritmico: ora o registo quase licencioso da escrita manual, ora alto e estridente, pelo chiar do marcador a censurar dados, frases, parágrafos. O enquadramento oferecido ao público é o do espião, por cima do meu ombro, mas um espião a quem lhe é vedado ver, pois o meu corpo cobre, em parte, o alvo da ação da escrita e censura performativa, mas também porque a edição do vídeo regista descontinuidades temporais condensadas na sua duração, 15'22'' em loop, e nas diversas oscilações de velocidade, quer na imagem como no som, quer na sincronização como dessincronização conscientes, entre a ação que vemos e ação que ouvimos, na qual se equacionam decisões de um percurso vivido, mas sempre inacabado. Construir censurando, recensurando, reescrevendo num contínuo não conclusivo. Trata-se de correspondências entre o pensamento, a escrita/registo e o agir artisticamente, poeticamente. Um corpo-poético/político, corpo-ação e corpo-fim.

Como breve síntese ao tema acima tratado e considerando que em termos psíquicos, segundo Michel Foucault (1926 – 1984), o discurso necessita de ser verídico para ser credível, independentemente de se tratar de mentira ou verdade, pelo que Foucault refira que o que dizemos é muito mais do que aquilo que dizemos ou, que *“um mesmo conjunto de palavras pode dar lugar*

a vários sentidos, e a várias construções possíveis⁹”. Neste contexto encontramos semelhanças com o que sucede na prática artística: aberta e suscetível de várias interpretações e que da mesma maneira que o discurso oral é diferente do escrito, encontram-se semelhanças aos da poética processual da criação plástica - verídica e conotativa, não deixando de ser verdade: aberta em si mesma e de ação comunicante.

No entanto e para não haver equívocos, importa salientar que a linguagem verbal contempla determinadas características que a distinguem da arte. A linguagem verbal, assim como a escrita, tem uma gramática, um sistema de ordenar os conteúdos que a condicionam e a regulamentam e que, por sua vez, também nos condiciona pelos limites da semântica. Além disso, a linguagem verbal permite remeter-nos diretamente para a ideia, enquanto em arte a verbalização poderá servir como um meio para chegar à ideia: poderá servir para descrever, explicar técnicas, processos operativos ou enquadramentos, não deixando de ter carácter conotativo. Numa outra perspetiva complementar às questões sumariamente apresentadas sobre este assunto, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) esclareceu-nos que a linguagem não deve ser tratada de forma normativa, clarificando, igualmente, o seu carácter público. Será relevante ainda que entendamos, e sublinhando o pensamento deste autor, que existe uma cisão

9 FOUCAULT, Michel, in *L'Archéologie du Savoir*, Éditions Gallimard, Paris, 1969, pp.147, 148, tradução livre. Podemos encontrar esta publicação online em <http://www.scribd.com/doc/2465728/Foucault-Michel-Larcheologie-Du-Savoir>.

lógica/ética. A ideia de procurar a *essência do sentido* no domínio da lógica – denotativo - é diversa numa relação ética/estética pela impossibilidade de utilização de normas ou critérios objetivos em Artes Plásticas, como na Música, por exemplo, pois estes são do âmbito da ética e da estética e, portanto, transcendentais ou conotativos. Deste modo, parece evidente a necessidade de ocultar, obrigando-nos a uma reflexão sobre os limites da linguagem e entre o dizível e o não-dizível¹⁰, pois “*mesmo que alguém fosse capaz de expressar tudo o que está no seu interior, não o conseguiríamos compreender*”¹¹.

Fará então sentido dizer nas que obras que se centram e abordam a autorrepresentação, o corpo nunca é um corpo singular, ou melhor, apenas isso, ele estende-se para além de si mesmo em direção aos outros corpos e, portanto, é um corpo-plural do não-dizível.

10 Do Não-dizível é também o título de um projeto com diversas ramificações e formatos que inclui uma exposição individual e que estava agendada para inaugurar em julho e encerrar no final de outubro de 2020, a convite da diretora, Cláudia Saldanha, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria de Fernando Cocchiarale, infelizmente adiada por tempo indeterminado, devido à Pandemia Covid-19, mas também a outras que são do domínio público, nomeadamente, as adversidades sociais e políticas desgovernadas, totalitárias e populistas, que o país enfrenta.

11 WITTGENSTEIN, Ludwig, in *Últimos Escritos Sobre a Filosofia da Psicologia*, tradução: António Marques, Nuno Venturinha e João Tiago Proença, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas, Lisboa, 2007, p. 91.

Este percurso conceitualmente centrado na autorrepresentação e autorreferencialidade de características autobiográficas, onde o próprio corpo é objeto/carne e, por vezes, o ícone central do discurso artístico, não privilegia a matéria como ponto de partida. No entanto, há exceções que se prendem com sintonias, simbolicamente e vivencialmente referentes, como sucede com *Extensions du corps dans le temps, dans l'espace, dans l'espace-temps et dans l'environnement*¹², 2019, praticamente realizada em linho como matéria têxtil de origem vegetal. Considero a matéria e os procedimentos como agentes de resposta à vontade inominável nietzschiana, e fundamentais para a apresentação da ideia. A escultura tem pele.

Os processos psicossomáticos, que muitas vezes se iniciam de modo inconsciente, intuitivo ou em sonhos e devaneios, implicam a construção interior para as soluções e resposta num exercício constante da *vontade*, enquadrado e atualizado filosoficamente por Gilles Deleuze (1925 – 1995), mas que atravessa o tempo em diversas viagens ao passado longínquo, mais de

2220 anos e até ao binómio *aretè/techné* com origem na conhecida Antiguidade Clássica da Grécia Antiga¹³.

Por outro lado, também trabalho com representações que se apresentam como reflexos das minhas vivências mais recentes ou do passado quase escondido, sem preocupações de naratividade diacrónica ou de sequência de sentido aristotélico. Também podem ser misturas de situações, experiências, acerca do mesmo assunto, observações daquilo que me envolve e que poderá ser fruído por camadas, cada vez mais opacas e densas, numa provável crescente dificuldade de penetração implicadora de aprendizagem. Assim, é nas primeiras camadas e retratando vivências, supostamente comuns a todos, que uma *perceção* imediata e pura, *selvagem*, na expressão de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) pode detetar fenómenos gerais experimentados ou conhecidos por todos. Mudam os personagens, os espaços e os tempos, as recordações e lembranças individuais, mas amor é amor, sexo é sexo, medo é medo, raiva é raiva, dor é dor, desilusão é desilusão, perda é perda, calor é calor e não me parece

12 Residência artística em 2019 no Québec, Canadá, a convite da Biennale Internationale Du Lin de Portneuf e da Bienal Contextile. Mais informações em <https://biennaledulin.com/rute-rosas-porto-portugal/>

13 Como curiosidade e a título de exemplo, nessa altura, a cidade de Pérgamo na época helenística terá sido um grande e valioso centro de produção escultórica. Nesta época que, para além das manifestações artísticas de tradição idealista clássica, se procura a expressão de sentimentos, de emoções, mas também de aspetos do quotidiano, por vezes em tom cético, cómico e cínico, há peças de teatro que começam a introduzir cidadãos comuns, retratando criticamente quotidianos, mas incluindo emoções, estados emocionais.

existir alguém que não tenha vivido qualquer uma destas emoções, sensações ou sentimentos (citando-me de memória).

Em 2000 realizei a exposição *Mamã, deixa-me andar de escultura?!¹⁴*, na Serpente – Galeria de Arte Contemporânea, no Porto. O conjunto dos trabalhos que compõem este projeto, dirige-se para um tempo que já passou, um retorno à minha infância, poética e plasticamente, que se apresenta e aproxima da infância de muitos daqueles que fruírem das diversas concretizações plásticas.

A exposição inicia-se antes da sua abertura ao público com a receção dos convites, ainda impressos e enviados pelos Correios para os convidados. Uma manipulação fotográfica composta pela imagem de uma criança (eu com 4 ou 5 anos) sentada e triste sobre uma nuvem de céu carregado. Esta mesma imagem foi ampliada e impressa sobre película acrílica transparente e suspensa do interior da grande janela em vidro da galeria. No dia da abertura o happening, sem presença do meu corpo físico, encaminhava o público em direção à galeria em modo “água na boca”. Após o contrato previamente realizado com a microempresa de “vendedores de algodão doce” e das respetivas máquinas de fabricação que teriam que ser brancas, os equipamentos e os “vendedores de algodão-doce”, que conheciam o projeto e receberam um avental em tecido de algodão branco com a imagem do convite impressa (único indício visual de conexão com

14 <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/mama-deixa-me-andar-de-escultura/>

a exposição), e algumas instruções, encontravam-se na área envolvente ao espaço da galeria: Edifício Artes em Partes - Matéria Prima, um ponto na Rua Miguel Bombarda e um junto à entrada da galeria. Os “vendedores de algodão doce” faziam *Algodão Doce¹⁵*, como nos arraiais e festas populares, e ofereciam a quem por ali passasse. O percurso até à galeria era encaminhado e orientado pelo cheiro a festa de aroma a açúcar que também entrava e invadia o espaço interior da galeria.

Dentro do espaço os fruidores são colocadas em diversas situações e posicionamentos: o de serem corpo-objeto e corpo-motor com público e perante o público: o de precisarem de um outro, *Vai mas volta¹⁶*, o de se reverem, *Leva-me¹⁷*, em algum momento, *É assim...¹⁸* ou o de se recordarem de si mesmos, na sua infância, *Lembranças¹⁹*. Este ultimo, um momento coletivo, com uma sessão DJ Pedro Tudela no qual realizou-se um remix com vinis de infância, particularmente centrados na produção musical dos primeiros anos da década de

15 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/algodao-doce/>.

16 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/vai-mas-volta/>

17 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/leva-me/>

18 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/e-assim/>

19 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/lembrancas/>

1970. *Mamã, deixa-me andar de escultura?!²⁰* é um corpo-espaço, num corpo-meio, corpo-princípio e corpo-fim. Uma espécie de bolha de experiências multissensoriais, espaços no tempo da aprendizagem entusiasmada, pacífica e confortável da infância, revisitável.

No exemplo tratado será, igualmente relevante exprimir que a perspetiva do sentir do corpo encontra-se refletida pelo recurso à recordação, à memória, ao sonho, ao devaneio, partindo da intuição ou impulso da imaginação. Assim, constata-se que quando recordamos alguma coisa, quando tornamos explícito o que estava implícito, modificamo-nos emocionalmente e também a própria coisa; que cada vez que ativamos uma recordação construímos uma reformulação da mesma, pelo que podemos falar de rerecordação, ou recordação da recordação, sucessivamente distintas. Deste modo, ativar a memória e as recordações parece ser similar ao processo do acordar de um estado de adormecimento.

Em, 2002, um outro projetos expositivo no qual se configura esta conjugação de corpos e que remete para uma análise do passado mais próximo do presente. *Dentro de mim²¹* foi reali-

20 Já passaram mais de 20 anos. O título da exposição surge como metáfora de uma expressão que utilizava, mas também do meu primeiro grande luto, do primeiro sentimento de perda para sempre: uma história doce, íntima e de profundo amor.

21 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/perdida-em-mim/>

zada na Galeria Canvas, no Porto, mas também acontecia fora de portas, como na exposição anteriormente descrita.

Primeiras Impressões²², encontra-se fora da galeria, no Guernica Café, e representa uma imagem exterior de mim, de uma marca, a minha tatuagem (imagem do convite), um sol, transformada em espaço de convívio. O centro desta representação de um sol é meia esfera cor-de-laranja com pequenos orifícios que guardam guloseimas e cujos os raios do sol são pequenos gomos amarelos, nos quais os fruidores-participantes se podem sentar enquanto adoçam a boca.

Quando chegam à galeria o público é recebido por mim e marcado com um carimbo na parte do corpo que desejar e cujo desenho é o sol da tatuagem visível na pele do braço esquerdo do meu corpo. Uma ação do corpo-próprio em *Marco-te com a minha marca²³*. Logo a seguir, deparam-se com uma cortina/pele em veludo cor-de-laranja que cobre toda a fachada. O rasgo vertical ao centro permite-lhes a entrada num espaço/corpo ovalóide em veludo vermelho-sangue, quente e denso e com dois objetos suspensos revestidos do mesmo material e cor: *Não Olhes Para Mim e Fora de Mim²⁴*. Nestes

22 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/primeiras-impressoes/>

23 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/marco-te-com-minha-marca/>

24 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/fora-de-mim-nao-olhes-para-mim/>

objetos pode introduzir-se a cabeça. Em *Não Olhes Para Mim* acende-se uma luz forte que nos cega e em *Fora de Mim* a nossa cabeça vibra intensamente. Seguidamente, saindo deste recetáculo, entra-se num ambiente branco e imaculado que apresenta numa parede uma espécie de altifalante/antena parabólica/radar branco com 170cm de diâmetro que sai de uma parede, em cujo centro se encontra um pequeno espelho embutido, e se projeta infinitamente na parede em frente através de um espelho circular da mesma dimensão (170cm), no qual nos vemos refletidos. Trata-se de *Ouvi Dizer que as Paredes Têm Ouvidos*²⁵. Uma pequena abertura sugere que continuemos o percurso. *Perdida em Mim*²⁶ é o nome do pequeno espaço paralelepípedo confuso e ventoso. As paredes revestidas alternadamente de veludo azul-turquesa e espelho, como se se tratasse de um código de barras, provocam um jogo que baralha a perceção visual e espacial dos fruidores acentuada pelo vento produzido por uma espécie de ventoinha de teto. Se conseguirmos encontrar a saída chegamos *Por Fim* ao sonho.

*Por Fim*²⁷ é o ultimo espaço concebido para a galeria e deu nome à exposição que levou este e outros trabalhos ao Brasil, Rio de Janeiro, na exposição e residência artísticas,

25 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/ouvi-dizer-que-paredes-tem-ouvidos/>

26 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/perdida-em-mim/>

27 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/por-fim/>

com curadoria de Paulo Reis (1960-2011), no Castelinho do Flamengo²⁸: a minha primeira viagem ao Brasil e ao Rio de Janeiro, quase segunda casa durante alguns anos. Em *Por Fim*, o som do vento invade o espaço, mas não está frio. As paredes transformadas num canelado regular branco leitoso, sugerem pele. No centro um grupo constituído por 7 nuvens/camas são pedaços de um puzzle que se encaixam formando uma nuvem gigante. Escolhendo a sua nuvem com rodas, o fruidor pode afastar-se, ou não, das outras e/ou dos outros deslocando-a no espaço. Sentado ou deitado pode entrar no sonho. Sente o som do vento que, por vezes, é interrompido por uma explosão. Numa das paredes do espaço projeta-se um vídeo de 1'20" em loop que apresenta uma viagem imaginária através do céu, sobre as nuvens, numa sobreposição entre o real da imagem e a ficção da história de uma menina sem identidade (totalmente coberta por uma película branca, o meu corpo), que sai da explosão balão feito por mim, na minha boca, com uma pastilha elástica. Depois de um passeio pelas nuvens, saltando, observando a terra através do céu e brincando, surge no vídeo uma grande boca (a minha) que se abre e na qual a menina mergulha (esta menina sai de dentro de mim e volta para dentro de mim e sou eu).

A última intervenção de *Dentro de Mim* tratou-se de um happening na residência de José Mário Brandão intitulada *Dou Festas Porque Quero*

28 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/com-ou-sem-cachaca-bebe-o-coco-e-guarda-o-sol/>

*Festas*²⁹, com a colaboração de Pedro Tudela na criação sonora. Fernando Cocchiarale, dedica uma parte do texto *Entre o corpo e a paisagem*³⁰, a este happening, acrescentando que “a degustação torna-se, ainda que provisoriamente, antropofágica. Ao final de tudo, entre os farelos que restaram espalhados sobre a mesa, pode-se observar que a imagem projetada permaneceu intacta e que com o bolo foi-se embora não o trabalho, mas o espaço em que existiu num primeiro momento. Entre o corpo real de Rute Rosas e sua inscrição no trabalho, feita pela malha transformadora, entre sua imagem projetada e a fragmentação do fundo (bolo) no qual se inscrevia, entre o registro da festa e das festas, e sua posterior visão em DVD, existem tantas mediações que não mais podemos pensar o sentido dessa obra na simples polarização entre realidade e representação. (...) *Dou Festas Porque Quero Festas*, transmite-nos a idéia de uma troca igualitária, de um fluxo cambiante entre artista e público, mas também entre sua pessoa e as outras (dar e receber afagos é algo de ordem inteiramente pessoal), entre, enfim, corpo e paisagem. Rompe-se aqui com a velha exigência de separação entre sujeito e objeto (funcionalmente diferentes), fundamental para as ciências e as artes do passado. *Dou Festas Porque Quero Festas* não mais concebe

29 Mais informações <http://pre2010.ruterosas.com/pt/works/dou-festas-porque-querer-festas/>

30 Fernando Cocchiarale escreveu este texto no Rio de Janeiro em abril de 2004, para Anamnese.pt. Mais informações em <http://www.anamnese.pt/?proj>, consultado a 10 de Dezembro de 2020. Texto completo em <http://www.ruterosas.com/pt/textos/entre-o-corpo-e-paisagem/>

a alteridade como uma polarização entre identidades permanentes, fixas, mas enquanto um processo transitivo de papéis e de funções em rede”³¹.

*Faço de conta que és tu... Make Believe*³², de 2004, é aqui referido por ser um caso singular pois o corpo é, simultaneamente, corpo-meio, corpo-princípio e corpo-fim: é sobre o corpo e realizado através do corpo.

A convite da Galerie 35, em Berlim, foi-me proposta uma exposição resultante de residência artística. Aceitando o convite e após análise do dossier técnico com as informações sobre o espaço, propus realizar a residência no interior da galeria que, para tal, teria que ficar fechada ao público durante 12 dias. A possibilidade de viver ali, naquela rua, naquele bairro. “Na abertura, o trabalho que fica exposto consiste na cama onde dormiu com o molde de um corpo de outro, do seu par, a servir-lhe de arrimo, de cadeirinha de adormecer, onde encaixar-se para dormir”³³. A

31 Fernando Cocchiarale em *Entre o corpo e a paisagem*, 2004

32 Mais informações em <http://pre2010.ruterosas.com/en/works/faco-de-conta-que/>

Make believe surge no título pela possibilidade de tradução para o Inglês, ou melhor, conversão, e para ser entendível pelo público, já que me encontrava em Berlim. O catálogo da exposição tem a peculiaridade de ser em Português, Alemão e Inglês e foi apoiado pelo Ministério da Cultura.

33 Vaz, Susana, *Make Believe...a artista despoja-se do último ícone, deixa ficar vazia a cama do sonhador...*, 2004. Texto para a exposição, catálogo impresso.

construção do objeto escultórico aconteceu no Porto. Viajamos até Berlim. Durante o período da residência, num processo em constante construção, fui acrescentando elementos diversos e realizando registos fotográficos, mas só no fim da residência, com a abertura ao público, é que se dá a conhecer parte do processo: resultado de um quotidiano quase literal do corpo, “é um resumo de experiências sensoriais múltiplas, não idealizadas - uma cama onde se dormiu, e inerentes a um projecto de residência, literalmente. *Make believe* segue-se à exposição *Da terra ao céu* (2004), trabalho em que a artista prescinde de todo o conteúdo plástico à excepção do próprio corpo, ícone recorrente, subjacente e originário”. Suzana Vaz continua o processo resultante de muitos momentos de partilha privada durante longos anos³⁴, e acrescenta que, este projeto “é um ícone de amor, um cogito de alteridade, enunciado pela presença implícita do par, designadamente no encaixe. As óbvias conotações da cadeirinha ao sono afectuoso e amoroso, ao estar bem com o outro, ao outro que causa o bem estar, sugerem a idealização do par, o resumo do outro afectuoso: a mãe, a avó, amigos, amantes. Entretanto, o molde do corpo de um outro é uma presença inorgânica, que parece tomar o lugar anteriormente ocupado por presenças concretas, por genuínas experiências subjectivas, aparecendo como uma sombra

34 Importa referir uma característica que justifica, entre outras, a longa citação, por fragmentos do texto da Suzana Vaz. Suzana escreve colocando-se dentro do artista e dedica longas horas, dias, e por vezes meses de estudo na procura de respostas linguísticas e expressão e contextualização dos pressupostos do artista.

destas, já que surge numa forma esquemática, como um objecto de substituição, um encaixe vazio: como uma experiência subjectiva de substituição. (...) *Make believe* é uma imagem poética, (...) é fazer acreditar: é diferente de acreditar, e diferente de fingir. Quando sonhamos, acreditamos no que sonhamos. Quando fazemos crer, persuadimos, procuramos que acreditem”. Este projeto, foi e continua a ser um *work-in-progress*, no durante e até hoje, na medida em que, “artista aceita fazer, por encomenda, moldes de corpos de outros, para quem queira como ela, dormir de cadeirinha”.

O corpo é também corpo-princípio, corpo-meio e corpo-fim em *Talvez eu seja daqui*³⁵ de 2005. Trata-se de uma instalação, com vídeo, sobre identificação cultural, antropofagia e comunhão entre os povos. Numa praia tropical, nos arredores da cidade do Rio de Janeiro, o meu corpo está no areal junto ao rebentamento das pequenas ondas de água fresca e salgada, de frente para nós e de costas para o oceano. O corpo feminino está nu e no centro do enquadramento, tomando um duche de chuva, de uma chuva que cai, magicamente, apenas sobre o meu corpo, como se fosse para mim, como se a tivesse levado comigo daqui, do Porto. A projecção obedece à proporção do meu corpo e o vídeo não tem som.

O processo de produção e realização deste trabalho, talvez tenha sido dos mais difíceis e inventivos para se concretizar. Por implicar um corpo nu, despido, a autorização da filmagem

35 Mais informações em <http://pre2010.ruterosas.com/en/works/talvez-eu-seja-daqui/>

envolveu um esquema burocrático exaustivo e foi também necessário construir um complexo aparato técnico para produzir a chuva artificial que me banhava, apenas a mim. Uma chuva com o diâmetro do meu corpo e um ritual entre o território sensorial do corpo e a paisagem daquele lugar do qual me sabia estrangeira, mas que pelo tempo, nas diversas vezes que visitei o país, agora vivia em mim, como um lugar, um corpo-meio princípio e fim de uma longa relação antropofágica com a sociedade, a cultura, em particular a arte, e as pessoas: com o Brasil.

Neste trabalho evidencia-se a conexão intercultural usando o corpo como instrumento do sentir e de gerar sentido. Neste ritual que evoca a magia, procura-se que o corpo e suas sensações operem na conexão. Os pés na areia e a aspereza macia do lugar; as ondas do mar batendo contra as pernas, são do âmbito do movimento e da temperatura do lugar; o sol que bate no corpo e o sal grudando o corpo são o toque do lugar.

Regressei ao Brasil com a motivação de encontrar com aquele lugar que tinha surgido dentro de mim: lugar incorporado num movimento antropofágico de um corpo-poético como corpo-antropofágico.

No catálogo da exposição *IMAN - Projecto Transdisciplinar*, realizada a convite de Alexandre Costa, onde participei com *Talvez eu seja daqui*, Susana Vaz escreveu: “a artista expressa o seu sentido de identidade e comunhão com um Brasil mítico, ‘antropofágico’, evocando um património cultural comum e paradoxal - o do corpo nu(primevo)/cristianizado - no baptismo

simbólico ao qual parece submeter-se numa praia do Rio de Janeiro, chegada à outra margem do Atlântico. Deste modo, o conteúdo estético (plástico e poético) de *Talvez eu seja daqui* pode ser entendido como uma evocação da vanguarda neoconcreta brasileira, indicativa da importância que a referência antropofágica tem no trabalho artístico de Rute Rosas, designadamente pelas obras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, com as quais partilha o intuito multisensorial e participatório.” Um corpo-plural em devir. No seguimento destas considerações relembremos Heráclito (aproximadamente 500 a.C. - 450 a.C.) e uma espécie de anúncio ao devir através de ideia de que não passaremos duas vezes pelas mesmas águas de um rio.

Talvez seja daqui, apresentado acima, integrou *Água de Colónia*, título da minha primeira exposição individual em São Paulo, na Galeria Virgílio: mais uma marca o aprofundamento da minha relação com o Brasil.

Para este projeto expositivo concebi *Baptismo/ Viagem/Nostalgia*³⁶, e assim como em *Talvez seja daqui*, ocupa-se do corpo-poético como um corpo-político e um corpo-estrangeiro que deseja e se relaciona com o lugar evocando o ritual e o sentir de um corpo em relação ao espaço, provocando deslocamentos culturais através de elementos como o som, o sal e o banho.

36 Mais Informações <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/baptismo-viagem-nostalgia/>

Ao som da guitarra portuguesa de Bernardo Couto, que colaborou amavelmente num exercício de retirar água de acordes da guitarra enquanto parceiro de uma *vontade* comum, que invade o espaço para além da escultura/objeto, encontramos uma espécie de “cabine de duche” cilíndrica. Um corpo de luz. A argola, em aço inox, suspensa no teto, sustenta as cortinas colocadas em contínuo de vulto redondo com a imagem impressa do meu corpo nu, espelhado e duplicado numa postura de yoga realizada a par, comigo. Acima e ao centro do espaço demarcado pela cortina que se estende até quase tocar o solo, está instalado um duche metálico em alumínio muito utilizado nos pátios, varandas e jardins, mas também de casas de banho mais humildes, das casas brasileiras e que emana luz para dentro do espaço em vez de água. No chão, também em formato circular, demarcando, mas extravasando cerca de 30 cm o espaço cercado pela cortina, está uma elevação em cone construída em sal grosso, que reflete a luz que vem do duche, criando uma atmosfera luminosa que atravessa as cortinas sugerindo ao público uma comunhão dos povos promovida pela sonoridade: os acordes da guitarra portuguesa compondos com os sons de água e que emergem do sal, do chão.

A exploração do corpo sensorial através da prática de Yôga presente em *Batismo/Viagem/Nostalgia* incorpora elementos de outras experiências artísticas, designadamente *Da Terra ao Céu* e *Karnapidásana* de 2004. As posturas, Ásanas, de Yôga dão ao corpo a possibilidade, na posição de corpo-meio, de fazer a transposição entre o sentir e racionalizar, concentrar, equilibrar, o corpo e a psique, harmoniosamente.

Estes conceitos servem como lugares de trânsito e transposição como observa Suzana Vaz no catálogo da exposição:

“Esta posição insere-se num conjunto de ásanas de Yôga (...) que promove a experiência directa e empírica do complexo corpo/mente. Esta mudança ou passagem de plano de existência – que rompe o tempo e o espaço quotidianos, profanos, e instaura a vivência de uma realidade não quotidiana, não profana – fica ainda sugerida no recorte simétrico da imagem da retroflexão.” (Suzana Vaz. Porto. Setembro 2006.)

Em 2017, fui convidada por Inês Moreira e Lúcia Almeida Matos, para um desafio enquadrado no *Do It*, o compendio de Hans Ulrich Obrist, iniciado em 1933.

Do It é uma exposição do curador Hans Ulrich Obrist que se renova em diferentes lugares do mundo desde 1993 e que se concretizou pela primeira vez em Portugal.³⁷

37 Na apresentação pode ler-se: “23 instruções de artistas internacionais são interpretadas e materializadas por dezenas de participantes. A exposição, que integra desenhos, pinturas, instalações e ações, é acompanhada por um programa de palestras, ativações de performances e visitas guiadas. Diferentes fases de preparação das obras e da exposição, informações sobre artistas, intérpretes e outros colaboradores, registos de ativações podem ser acompanhados no site doingit.fba.up.pt.” Org: oMuseu e Mestrado em Estudos Artísticos. FBAUP.

O desafio foi dar resposta à instrução *Home do it*, 1989, do artista Franz West. Considerei as diversas possibilidades colocadas pela curadoria e, respondendo à instrução associada ao *Passtücke* que se enquadra nas obras de West como experiências sociais, como nos seus *Adaptables* ou *Adaptives* iniciadas nos anos 1970, mas também o facto de a exposição ser na FBAUP e com possibilidade de integração da comunidade da instituição, além da minha, enquanto docente e Artista Plástica.

A resposta a este convite foi realizada em 2 momentos complementares: duas ações que implicaram quer pessoas da equipa técnica da faculdade, da equipa operacional e estudantes, para além de mim, enquanto artista propositora da proposição de Franz West e, igualmente participante das ações.

Do It and Undoing It - Instrução Franz West – *Passtücke*³⁸, teve um primeiro momento na inauguração da exposição 24 de Março, Das 18.00h às 19.00h em diversos espaços exteriores e interiores da FBAUP, após a realização de 4 *Passtücke* (4 vassouras, gesso, gaze de algodão, espelhos e vidros), um por mim e os outros 3 por Eva Couteiro, Grécia Paola, Marta Arcanjo, estudantes de Escultura da faculdade, um vídeo no interior do Pavilhão de Exposições onde se centralizava a DO IT, FBAUP, 2017.

38 Mais informações <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/do-it-undoing-it/>

No interior do espaço uma projeção vídeo, que funciona como espelho e a *Passtücke* que realizei seguindo a instrução. Nos outros espaços exteriores a este edifício, as 3 performers com as suas *Passtücke* 's encontram-se em ação repetitiva de coreografia ficcional, a varrer com um objeto semelhante a uma vassoura, realizado em gesso, sem tocarem o chão, tentando limpar/varrer desesperada e obsessivamente, pisos improváveis (a superfície da água de um lago, um canto de chão revestidos com seixos e rampa de entrada do portão da faculdade): um movimento contínuo, repetitivo e disfuncional.

No final da exposição, a 23 de junho, realizou-se a segunda ação, agora com 5 elementos: eu, as estudantes e a senhora Albertina, que todos os dias varre e coordena a equipa de limpeza da FBAUP.

Dentro do espaço expositivo as 4 mulheres com equipamento e vestuário oficial, destroem violentamente e como conseguem, os *Passtücke* 's que realizaram, num ambiente que se foi contaminando de branco, do pó pesado libertado pelo gesso, misturado com o serrim da madeira, com as cerdas das vassouras da estrutura e com o nosso suor. Os sons produzidos pelos serrotes, machados, martelos, maços, goivas, conjugados com as nossas respirações ofegantes do esforço, conduzem ao fim: reduzir os objetos a lixo. No final, após cerca de 20 minutos, a Sra. Albertina chega ao espaço e enquanto arrumamos as ferramentas, ela varre, limpa. Com a minha ajuda coloca o que foram 4 *Passtücke* 's num enorme saco e balde pretos: o lixo.

Dois happenings dos quais ficaram alguns registros e que pretenderam dar resposta a um desafio colaborativo, cumprindo o desafio e as regras do projeto, de modo quase literal: no final não resta nada, para além da recordação e registros de um acontecimento. No entanto, estas ações/happenings apontam para a poética do corpo em relação ao outro e ao lugar que habita enquanto corpo-objeto, corpo-ação e corpo-espaço.

Conforme refere Fernando Cocchiarella “a figura da artista nas obras, tampouco tem por função fundamentar ações reais, vividas, sem simulações, não teatralizadas e nunca representadas, tal como professavam a *body art* e a arte conceitual nos anos 70. Contrárias a esse desprezo pela ilusão, herdado do modernismo, mas ainda ativo nos primórdios da arte contemporânea, as obras de nossos dias retomaram a narrativa, o conteúdo e o ilusionismo, embora em bases muito diversas daquelas do passado pré-moderno.

Com o mesmo espírito, se examinarmos a outra ponta que delimita o âmbito da investigação e invenção poéticas de Rute, as paisagens, veremos que razões bastante semelhantes às que separam seus trabalhos da lógica do auto-retrato, da *body-art* e do conceitualismo, distanciam-na, simultaneamente, da paisagem clássica e pré-moderna e, também, daquela proposta pela *land-art*. Estes pólos (corpo e paisagem) emprestam sentido à produção de Rute Rosas”.

Durante o processo de resposta a este convite, realizei o vídeo *Uma inoportável repetição de cadência impiedosa*³⁹, um happening em ação privada, para projeção à escala do meu corpo, com 3’ 10”, em *loop*, apercebo-me de ligações que advém de fenómenos que podemos relacionar com o TOC - Transtornos Obsessivos Compulsivos, e que se relacionam e resultam, muitas vezes, dependendo das personalidades e da especificidade do transtorno, em manias, fobias e outras manifestações, como isolamento, medo, vergonha, com origem na experiência vivencial do recalçamento, da incapacidade freudiana de *matar o pai*, e que de uma maneira ou de outra todos temos consciência, pelo menos da sua existência. Este intolerável pode também tornar-se incontornável, decadente, e resulta em ações obsessivas repetitivas. *Uma inoportável repetição de cadência impiedosa*, apresenta uma figura feminina suspensa pelos pés, presa a nada, mas pesada, suportando o seu peso, a invasão do seu corpo que infinitamente repete uma ação: varrer, sem tocar o chão, sem efeito, sem vassoura, sem que os seus pés o venham a pisar para não o sujar, um corpo sem roupa para não a ter que lavar. Talvez um desejo doloroso de fazer desaparecer todo o lixo, incluindo a sua própria existência, exterior (física) e interior (emocional). Um esforço frustrado e frustrante. O meu corpo na sua natureza enquanto corpo-objeto, e na sua posição enquanto corpo-meio e corpo-fim.

39 Mais informação e visionamento em <http://www.ruterossas.com/pt/projectos/de-cadencia-impiedosa/>

Em 2005, Miguel Von Hafe Pérez, escreveu o texto *Da afectividade enquanto processo*⁴⁰, que considero responder a elementos gerais com enquadramento neste trabalho, no qual podemos ler que “tecendo a sua estratégia criativa a partir de uma visão que não deixa de ser irónica e por vezes conflituante com questões críticas da realidade que a envolve – como sejam os papéis atribuídos à mulher no quadro das relações privadas e públicas na sociedade actual, ou os modos de visibilidade/distribuição do trabalho artístico num contexto fortemente determinado pelo poder económico que o sustenta –, a artista parece indicar o espaço da afectividade como espaço vital de nivelamento das contradições que marcam o ritmo das nossas acções. Assim, é a partir dos pequenos gestos e nos pequenos prazeres”, e desaprazeres, do doce e no amargo, “que se vão erigindo alternativas positivas àquilo que nos parece inevitável e fatalmente determinado. E é acolhendo e confrontando-nos com todo o tipo de situações (...) que melhor nos preparamos para saber valorizar a simplicidade e a energia dos momentos de felicidade de que tão irracionalmente nos afastamos quotidianamente.”

Com base em alguns dos enquadramentos e pensamentos aqui expressos, considero fundamental distinguir o que se entende como sendo

40 *Da afectividade enquanto processo* é o título do texto que Miguel Von Hafe Pérez escreveu, para o catálogo da exposição individual *Pele de Embrulho* que realizei na Galeria Sopro em Lisboa entre Outubro e Dezembro de 2005 (catálogo impresso) que pode ser consultado em <http://www.ruterosas.com/pt/textos/da-afectividade-enquanto-processo/>

do domínio do público, do domínio do privado e do domínio do íntimo, daquilo que é a marca ou a expressão concretizada artisticamente. Vir de mim não é o mesmo que ser eu. De mim em direção aos outros e dos outros em direção a mim, é simultaneamente maravilhoso e triste, doce e amargo, mas um exercício, sempre diferente e árduo, doloroso, muitas vezes inglório. Por vezes, assemelha-se a um mergulho profundo em águas mais ou menos limpas e outras vezes, em lama pantanosa, sem ver, apenas a sentir: mais do que o que nos distancia, interessa-me o que nos aproxima.

No mesmo ano de 2017, quando realizei a apresentação que origina este texto, apelava à leveza e ao silêncio, que deu nome ao projeto expositivo *Da leveza e do Silêncio*⁴¹. Como em quase todos os meus trabalhos anteriores, procurava

41 Mais informações de diversos trabalhos que compuseram a exposição, em <http://www.ruterosas.com/pt/projectos/year/2017/>

tocar o ódio com amor, ou como Joseph Beuys⁴² (1921 – 1986) anunciava, metaforicamente em

*7.000 Oak Trees ou 7000 Carvalhos*⁴³ de 1982, a possibilidade de colocar mel na política, ou concretamente, e através de uma visão macro da sociedade e da política anunciada através da curiosidade e atenção hápticas aos detalhes e pelos detalhes. Recordando as palavras dos textos de Merleau-Ponty e Deleuze acerca da “visão háptica”, já anunciada em Bachelard, por exemplo, estes detalhes que se amplificam, não necessariamente através da escala, da dimensão física, e/ou modo de representação realista, precisam de tempo, do tempo não mensurável, do tempo próprio. No mesmo sentido existe uma procura para que se inscrevam como experiências da realidade concreta do espaço físico, com ou sem presença da fisicalidade do corpo, do corpo do próprio, mas que é útil por estar sempre comigo, ou porque consigo agir através dele. Depende da ideia e dos meios e ferramentas para a sua possibilidade de existir para além de mim, fora da mim.

42 Um dos maiores educadores para o uso dos sentidos, dos artistas mais influentes da década de setenta e uma referência na arte do séc. XX - colocando em prática as ideias filosóficas e educacionais de Rudolf Steiner (1861 - 1925) - foi o alemão Joseph Beuys (1921 - 1986). Para Steiner - fundador da Antroposofia ou conhecimento através da experiência suprasensível - a arquitetura tinha que ser escultórica, porque a escultura, segundo este, é a linguagem plástica mais completa. Desenvolvendo o conceito de Eurhythmics: qualquer um que se mova ou se expresse tem que fazê-lo harmoniosamente (eurhythmically), como uma escultura móvel. Beuys considerou a angústia como o conceito mais adequado para o sistema em que vivemos e veja-se o momento atual. A criação do conceito de Soziale Plastik ou Escultura Social parte do pressuposto de que a criatividade é uma capacidade comum a todos. Beuys entendia que tarefa da arte é consciencializar as pessoas desse processo. O contexto geral da Escultura Social é explicado pela ação social, ou seja, ação relacionada ao bem comum, e o termo plástico, que designa maleabilidade, e que pode ser vivenciada pela imersão do corpo multissensorial (visual, tátil, acústica, térmica,...) num procedimento semelhante ao que acontece com percepção da sociedade.

43 Esta obra pode ser entendida com uma escultura de consciência social, da condição humana e da necessidade da nossa espécie antecipar, apreender e participar ativamente num processo de consciência ecológica. A árvore com elemento natural que necessita de espaço, de tempo (os carvalhos e o seu crescimento lento) para sua atingir a sua capacidade de regeneração. Por outro lado, um contributo simbólico, as colunas de basalto da região de Kassel, que fazem contraponto, por se tratarem de uma massa que mantém a forma o tamanho e o peso. Entendeu cada par (árvore, basalto) como um monumento que se vai replicando e organizando a par, mas que pela ação do tempo, a pedra começa por ser dominante, mas com o crescimento da árvore, a pedra torna-se marca, ponto de referência, um sinal.

Relativamente à exposição *Da leveza e do silêncio*, revisito os textos de Fátima Lambert e de Enric Tormo Ballester, integrados no catálogo⁴⁴, começando pelo título que abre o texto de Tormo: *No leer. Por si acaso en voz baja*.

Nas palavras de Lambert, escritas em março, entre o Porto e Santiago de Compostela esta exposição é composta “de obras sustentadas nesse *silêncio líquido*, ao qual o poeta de Goiás se referia. O silêncio líquido solidifica-se em vidro, que transparece luz e sombra. São [i]matérias em suspensão. Inspiram, configuram-se e suspendem a respiração, aguardando que volte a ausência. As peças de esculturas tornam-se leves, subtis, errando numa zona de possibilidade de dissolução que instiga a razão.

Numa certa perspetiva, as figuras esculpidas são ausentes, corpos invisíveis dominando os constructos, com tal intensidade e convicção que lhes acho conversas análogas ao virtuosismo poético de Manoel de Barros. As formas sinuosas do recorte do bonsai primam pela transparência de intocável apelo de silêncio. A “decisão radica na tranquila pacificação do vidro, do espelho e dos fios que permanecem precários, mas resistentes na matéria breve. Talvez, nas suas viagens ao Brasil e a outros destinos, Rute Rosas tenha sentido a delicadeza das coisas pequenas e felizes.

44 Rosas, Rute, Lambert, Fátima, Tormo Ballester, Enric, *Da Leveza e do Silêncio*, Museu Nogueira da Silva. Direção Miguel Bandeira Duarte. Galeria UM, Braga. Editora, Universidade do Minho. ISBN: 978-972-8340-19-3. Textos disponíveis em <http://www.ruterosas.com/pt/textos/da-leveza-silencio/>

Talvez a pequenez de conhecimentos concentrada em tanta delicadeza se tenha fusionado – de modo surpreendente - na densidade granítica (e prudente) das terras do Norte português”: corpos-objetos do corpo-ação e corpo-meio.

Os títulos que atribuo são sempre importantes e funcionam como indicadores. Eles são os nomes dos corpos. Fátima Lambert sinaliza, no final texto, referindo-se a cada uma das peças que “entra em cena com a dignidade de frases amadurecidas” e no seu conjunto compõem *Da Leveza e do Silêncio*.

A consciência que sempre tive de que o mais difícil é termos a consciência de que estamos sós, de que o ser humano destrói, porque quando constrói não prevê as consequências da sua construção, parecia sussurra-me uma inevitável curva em direção à extinção da nossa espécie.

Felix Gonzalez-Torres (1957 - 1996) foi um artista que não deixou dúvidas relativamente aos temas que deram origem às suas formalizações plásticas. Gonzalez-Torres foi, por vezes, muito crítico relativamente à sociedade em que viveu,

independentemente do Amor e do Medo⁴⁵, da perda, serem grandes temas perceptíveis nas suas obras que encontram referente em momentos, fragmentos, do viver e, portanto, do sentir. Sejam instalações, objetos e impressões sobre diversos suportes e em diferentes dimensões, Gonzalez-Torres relembra que a Vida é e tem um valor enorme e “*quando te dás conta que não há outra vida, que não há nada, excepto o aqui – essa coisa, esta mesa, tu, eu – é tudo. Isso converte-se numa ideia muito radical porque tens que assumir a responsabilidade de tornar esse momento no melhor possível*”⁴⁶.”

45 “*It’s funny you say that because I was just thinking... Earlier I mentioned Hiroshima Mon Amour, it took me a long time to understand the opening sequence. The female character says, You are good for me because you destroy me. I finally understand what that means. You can be destroyed because of love and as a result of fear. Love is very peculiar because it gives a reason to live but it’s also a great reason to be afraid, to be extremely afraid, to be terrified of losing that love.... It’s not as if I have different bodies of work, I think I just have many fronts. It’s almost like being in drag. I’m in a different drag persona as needed. Sometimes I make the stacks, sometimes I do the curtains, sometimes I do text-pieces, sometimes I do canvases, sometimes the light strings, sometimes billboards or photos...*”GONZALEZ-TORRES, Felix, in *International Artist-In-Residence New Works 95.1*, New York Janeiro – Fevereiro, 1995, entrevistado por Tim Rollins. Originalmente publicada por A.R.T. Press, 1993. Edição Frances Colpitt.

46 “*Once you agree that there is not any other life, that there’s nothing except here – this thing, this table, you, me– that’s it. That becomes a very radical idea because you have to take responsibility of make it the best*”. GONZALEZ-TORRES, Felix, in *Art Resources Transfer*, entrevista por Tim Rollins, Los Angeles, 1993, p.30, tradução minha.

Os montes de folhas de outono e as marcas que deixam nos passeios das ruas parecem-me sempre maravilhosos, mas também receio perder esta experiência, ou mais provavelmente o contrário: serão as árvores e as folhas que deixam de ser observadas e os montes que não mais serão calcados por nós.

Vivemos um momento de mudança e que implica muita atenção, aprendizagem, respeito, e que é de todos nós em todo o mundo. Parecia um mal para todos, mas tornou-se, também e como sempre, num bem para alguns, muito poucos, mas os suficientes para conduzirem o destino da espécie humana. Remeto-me, para já, ao silêncio enquanto aguardo o sol, depois da chuva, o calor depois do frio e alguma leveza. Hoje, considero que mais do que em outro momento cada ação individual tem repercussões no coletivo e isso dá muito trabalho.

Os projetos expositivos estão suspensos, no modo como os entendemos e porque há coisas que não existem nem se conseguem sociabilizar num écran. Continuo a considerar a expressão artística “*como uma extensão da vida, estruturadora da consciência e um instrumento modificador da sensibilidade*”⁴⁷”, cada vez de forma mais intensa.

Acima de tudo, trata-se de deixar algo de nós e que possa prosseguir para além de nós, porque dependendo da intensidade das vivências de

47 ROSAS, Rute, in *A percepção Somatossensorial da obra de arte: pressupostos de um projecto artístico*, dissertação de mestrado em Arte Multimédia, FBAUP, Porto, 2002, p. 200.

cada um, das experiências que cada um tem, sentimos, emocionamo-nos, temos ideias e estes são os melhores motivos para fazer obras de arte.

Não devemos passar ao lado da experiência que é viver.

Respira⁴⁸...

Rute Rosas
Porto, 2020/2021

48 *Respira*, 2008, foi a exposição individual com residência artística realizada a convite da Direção e no Fórum Cultural da Fundação Bienal de Cerveira com catálogo impresso, bilingue. Os textos para a exposição podem ser lidos em <http://www.ruterosas.com/pt/textos/respira/>.

ESFERA DE SILÊNCIO

Bernardo Pinto de Almeida*

A noite. A lâmpada certa
Trouxe-me um resto de outra noite, a sua
boca, com ela um retrato por inteiro,
no retrato um resto de outro rosto.

A noite vagarosa que se instala
e sobre cujo gume a mão assenta,
já não fere de morte o que ela espelha.
Mas as palavras dizem o seu nome,

como se o nome fosse ainda seu reflexo,
e no reflexo desenham-lhe outro rosto.
A noite quer-me noite. Eu adormeço.
Cada olho voraz que se desprende,

que sussurra do outro lado da janela,
faz do sonho morte antecipada.
E cada uivo de cão na madrugada,
ou o passo apressado a perder-se no eco,

traz o mais fundo e escuro que ela guarda.
A noite faz-se noite, impiedosa,
porque também na noite se esclarece
o que se quis guardado para sempre,

ou se quis para sempre esquecimento.
Batem horas incertas no relógio,
a casa dissolveu-se nas suas sombras,
nenhum grito se ouve, nem sussurra

o vento, que entretanto se aquietou.
Mas um silêncio longo, prolongado
muna espécie de voo já sem ave,
que por dentro o anime em movimento,

corta de frio o quarto escurecido,
como um silvo sem boca que o sopra.
Num rápido raiar, um rosto encosta a sua
à outra sombra, e lívido fantasma se levanta.

A noite trás o medo. A noite espreita,
por dentro da noite uma outra noite,
onde o eco, a sombra, a luz inebriada,
de um teatro de vozes que murmuram,

sem boca que sequer as pronuncie,
diz o seu nome brevemente aos meus ouvidos.
A madrugada impõe-se na luz ténue
a derramar no quarto realidade.

Sobre a mesa os objectos intocados.
O corpo transpirado que estremece
cai enfim num sono sem memória.
Ali ela passou. Ali foi vista,

numa densa esfera de silêncio.
O corpo jaz na cama abandonado,
exausto, alucina nos olhos desvairados
o que mesmo na sua ausência está presente.

* Extraído de "Ciência das Sombras", Lisboa: Relógio d'Água, 2018.

DOSSIE VISUAL

ANA DINGER E FERNANDA EUGENIO

METÁLOGO #3 - OS MODOS DA SUPERFÍCIE.

Fernanda Eugenio (1978, Brasil) é antropóloga, artista, investigadora e educadora. Trabalha com modos de fazer transversais para a com-posição relacional, o cuidado-curadoria e a criação por re-materialização - nomeadamente o Modo Operativo AND, metodologia de cunho ético-estético-político, que criou e vem desdobrando desde os anos 2000, dedicada à prática co(m)passionada da presença, à sintonização com a experiência sensível da inseparabilidade e à pesquisa dos processos de emergência. Dirige, desde 2011, o AND_Lab | Arte-Pensamento e Políticas da Convivência, uma estrutura artesanal de investigação artística que atua no cruzamento entre as artes, o pensamento crítico, as práticas político-afetivas encarnadas e as pedagogias radicais.

Ana Dinger (1979, Portugal) é artista e investigadora, trabalhando e escrevendo entre e em torno das artes performativas e visuais. Acumula formação em dança, licenciatura em Escultura (FBAUL) e pós-graduação em Arte Contemporânea (FCH-UCP). Bolseira da FCT (2012-2016), é doutoranda em Estudos de Cultura (CECC-UCP). Aborda, na tese, o desdobramento de trabalhos artísticos performativos além da sua situação inaugural, (re)articulando conceitos como espectralidade, hospitalidade, arquivo e comunidade. Tem colaborado com diversos projectos e plataformas de reflexão crítica e investigação e prática artísticas, entre os quais destaca o AND_Lab | Arte-Pensamento e Políticas da Convivência (2015-2019) e “Para Uma Timeline a Haver: genealogias da dança como prática artística em Portugal” (2019-2020).

O metálogo trabalha na superfície do encontro. Como qualquer conversa, é irrepitível e ingovernável: a repetição implica diferença; a direcção envolve brecha. Diferentemente da habitual conversa entre 2 – o diálogo - ou entre (a multiplicidade de) 1 – o monólogo -, o metálogo não procura o consenso, não assenta em predisposições e não se pauta pela afirmação autoral. Como propôs Gregory Bateson, que cunhou o termo, o metálogo instala-se, propositadamente, numa questão problemática.

A série *Metálogos*, iniciada por Ana Dinger e Fernanda Eugenio em 2015, é uma colecção de conversas-performance situadas, experimentando com o público diferentes gradações da participação. A questão a ser manuseada é oferecida pelo evento anfitrião.

Preparam-se, sobretudo, as condições do encontro. Ensaia-se sem pré-definir, mapeando as vizações do problema e propondo ferramentas, materiais, formatos e interfaces. Assume-se o compromisso de tentar que o processo da conversa materialize aquilo que está a ser conversado. Através da materialidade das palavras, activam-se os conceitos, sobretudo enquanto operações e não enquanto nomes, significantes ou categorias. O esforço é o de apresentação e não de representação, ou seja, da superação, através do uso, das tensões estrutura/matéria e forma/conteúdo. Fazer com conceitos. Se possível, fazer os próprios conceitos. Afina-se um modo operativo perspectivista, que funciona mais por posição-com do que por composição. O problema acontece, isto é, ganha corpo, através do receber e retribuir de cada tomada

de posição recíproca. A paisagem do problema é percorrida até que uma questão inaugural se reformule, numa outra ou mais questões, por desdobramento.

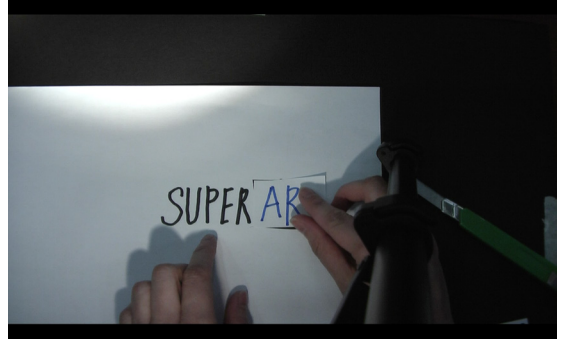
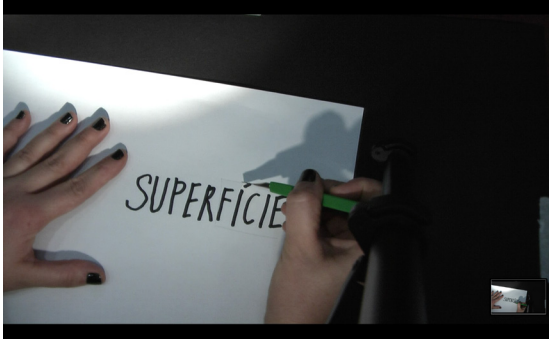
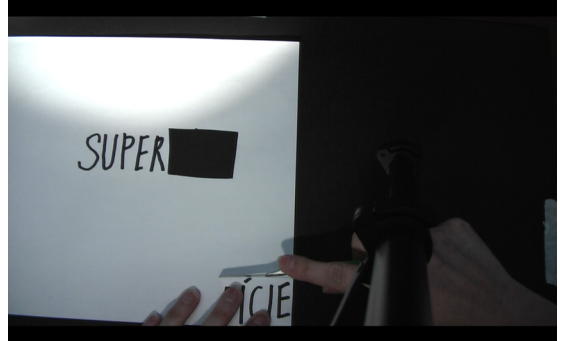
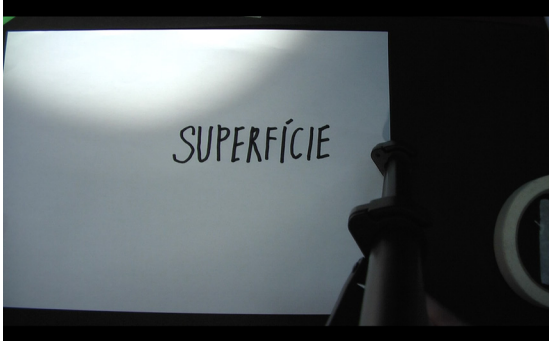
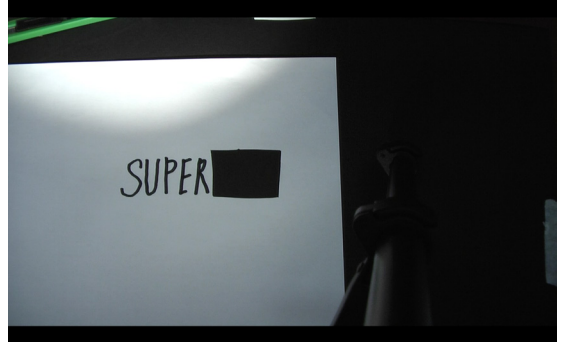
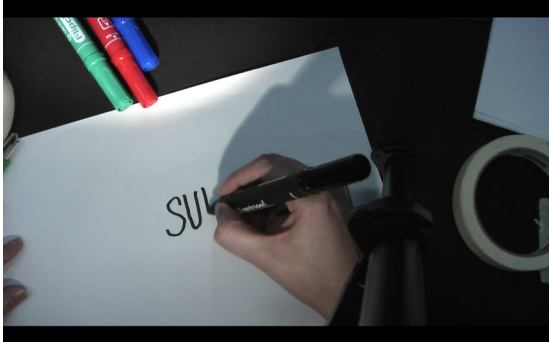
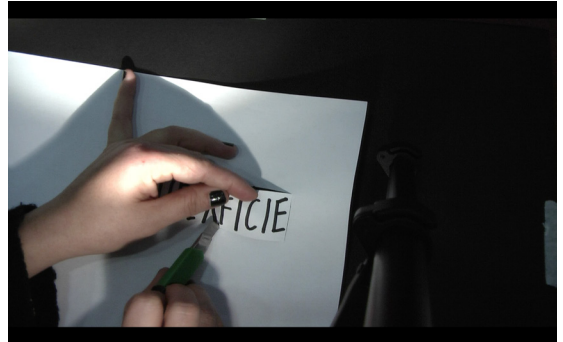
Compondo-se em acto e descobrindo os seus percursos, meios e tons no próprio fazer, o metálogo habita diferentes territórios, a cada vez. Repete-se o procedimento, difere a instanciação. Desta feita, o problema é a superfície na sua relação com o corpo, que é como quem diz, o corpo da superfície (e as suas possibilidades de esgotamento e reabilitação). Noutras materializações de metálogos surgiram objetos tão singulares e distintos como uma batalha de slides; um artigo escrito ao vivo; um jogo de baralho; um mecanismo-convite à realização de tarefas numa praça; ou uma conversa transtemporal com fantasmas e outras presenças. Neste caso, calhou acontecer uma palestra sem fala.

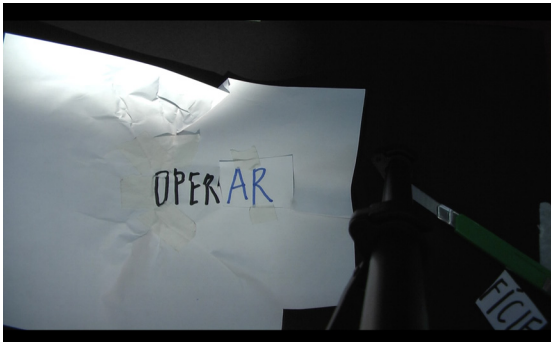
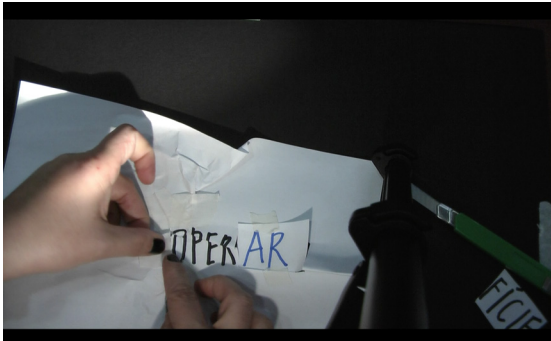
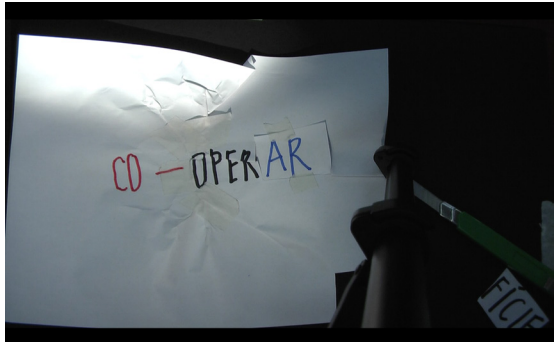
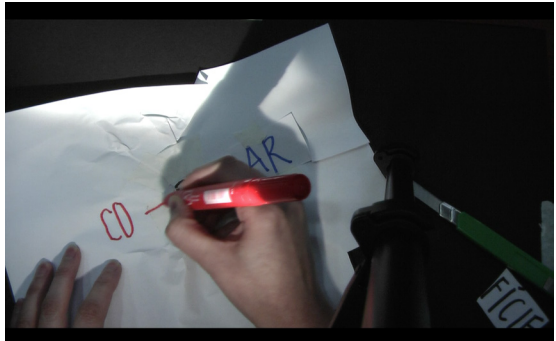
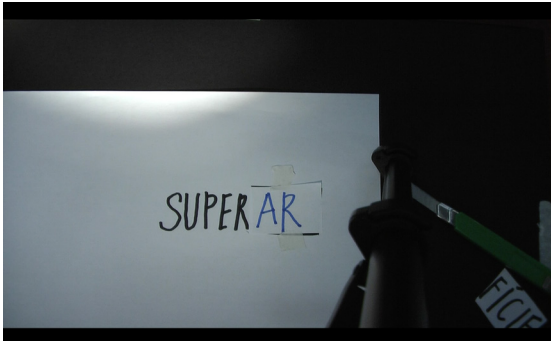
Este metálogo trabalha (n)a superfície. O encontro é um risco.

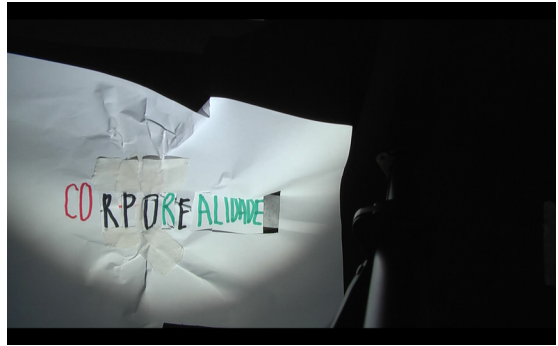
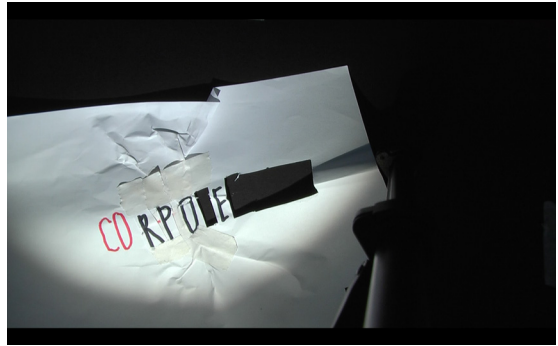
Nota

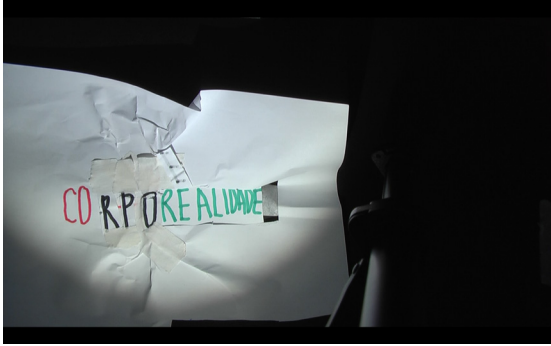
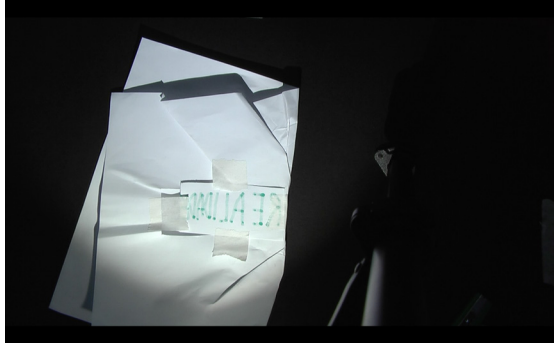
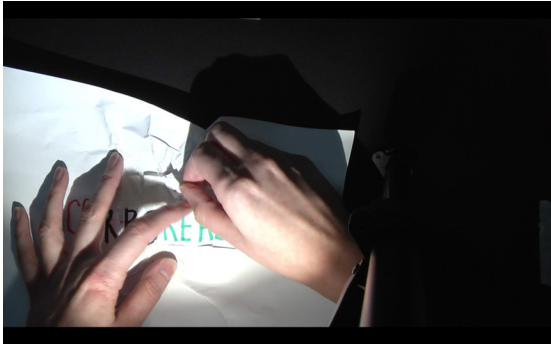
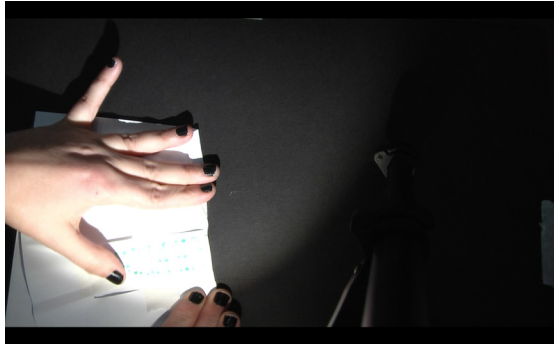
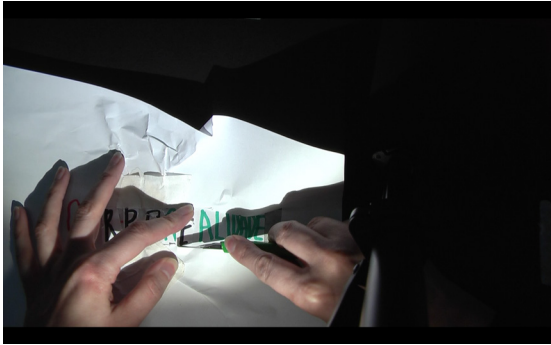
Edições da série *Metálogo* até à data: *Metálogo #1* - os modos da situação (Atenas, Setembro de 2015); *Metálogo #2* - artista etnógrafa & etnógrafa artista (Lisboa, Novembro de 2015); *Metálogo #3* - os modos da superfície (Porto, Abril de 2016); *Metálogo #4* - histórias & geografias da performance (Lisboa, Julho de 2016); *Metálogo #5* - os modos do público (Curitiba, Novembro de 2017); *Metálogo #6* - entre o passado e o futuro (Porto, Lisboa e versão postal, Dezembro de 2019).

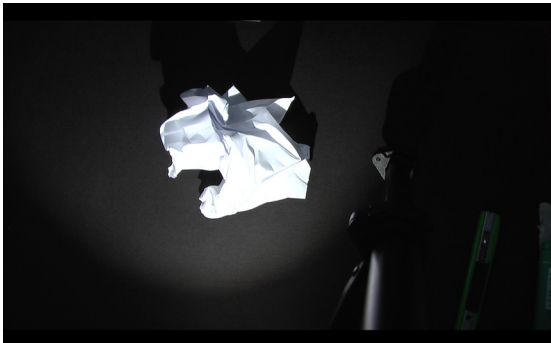
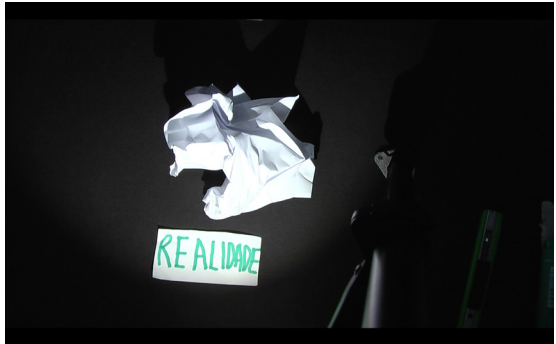
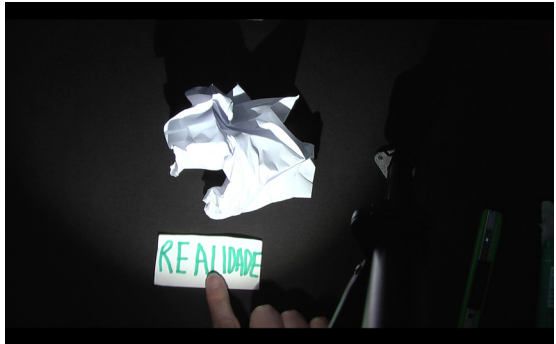
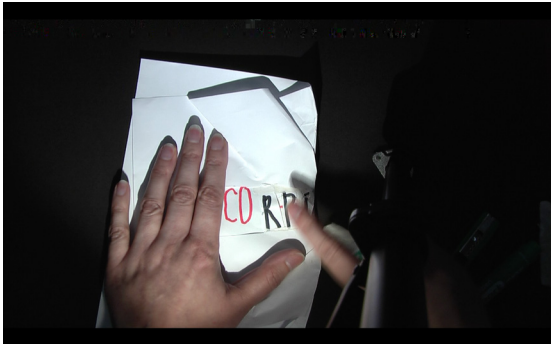


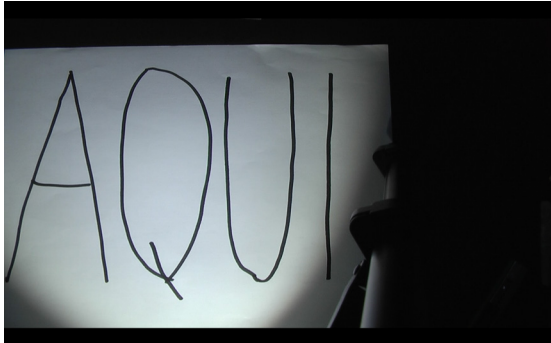
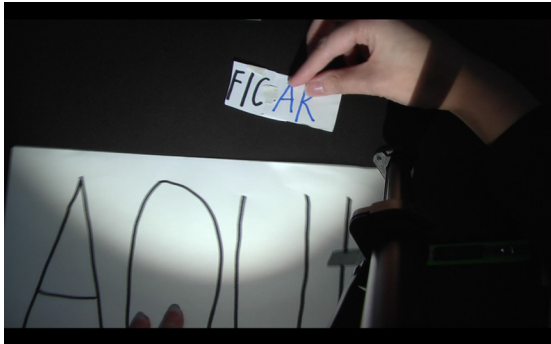
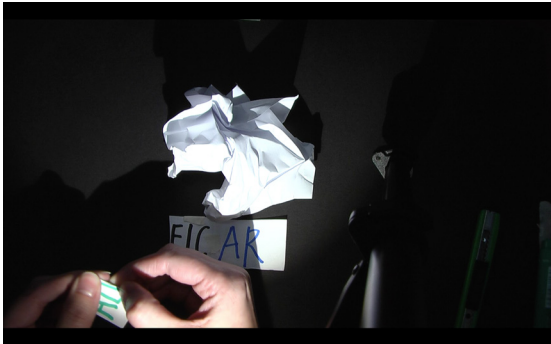












AVELINO SÁ

O NÃO-DITO NO DITO DA POESIA

Avelino Sá (1961, Santa Maria da Feira), é licenciado em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Vive e trabalha no Porto. Expõe regularmente desde 1982 e em 1987 teve a sua primeira exposição individual. Além de Portugal, expôs na Alemanha, Espanha, Holanda, Brasil e Cabo Verde. Foi Prémio Amadeu de Souza Cardoso em 2013. As suas obras integram coleções públicas e privadas, designadamente o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, o Museu Extremenho e Ibero-americano de Arte Contemporânea (MEIAC), Badajoz, o Museu Berardo, de Arte Moderna e Contemporânea, Centro Cultural de Belém, Lisboa, o Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso, Amarante, Fundação Ilídio Pinho, Porto. De entre as exposições individuais, destacam-se, nos últimos anos: Arqueologias de uma Escrita em Rotação, Quase Galeria, Porto (2017), O Som do Orvalho, Galeria Fernando Santos, Porto (2017), Desde o Começo Não Há Nada,

Museu Alberto Sampaio, Guimarães (2015), No Caminho das Montanhas, Galeria Fernando Santos, Porto (2012), Bleistiftgebiet – Território do Lápis, Espaço Adães Bermudes, Alvito (2018). Sangue branco na sombra do presente, Artistas Unidos – teatro da Politécnica, Lisboa (2019). Quase Nada, Espaço 531 – Galeria Fernando Santos, Porto (2019), As Minhas Propriedades, Fundação D. Luís I, Cascais; de entre as exposições coletivas: 25º Aniversário da Galeria Fernando Santos, Porto (2017), Revolução, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra (2017), Passagens, Coleção de Serralves, Terminal de Cruzeiros do Porto de Leixões, Matosinhos (2017), Diálogo, Avelino Sá/Cristina Mateus, Galeria Fernando Santos, Porto (2015), Rota das Catedrais – Sete instâncias de transcendência, Sé de Viana do Castelo (2015), Modern & Medieval Camuflado, Museu Grão Vasco, Viseu (2015), 9ª Edição do Prémio Amadeo de Souza-Cardoso”, Museu Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante (2013), Moments of

Arte, Galeria Gomes Alves, Guimarães (2012) e Coleção Maria José Laranjeiro, Centro Cultural Vila Flôr, Guimarães (2012), De Casa Para Um Mundo. Solar dos Castros - XXI Bienal Internacional de Cerveira, 2020.

Tem umas dezenas de textos críticos às suas obras, em catálogos e na imprensa escrita.

1. RESTOS DO OLHAR

Paul Celan, poeta do limite, que dá voz ao silêncio e à sua carga dramática: a da morte, a do nada que a morte sem esperança representa.

“Os teus cabelos de oiro Margarete

Os teus cabelos de cinza Sulamith”

A marca da diferença – (que vai justificar o crime)

“Oiro, “luz que é tão mortífera quanto o negro
“cinza” dos fornos crematórios.

2. AS CARRUAGENS VÃO CHEGANDO E PARAM

O silêncio da palavra, que se retrai quando a experiência vivida se torna impossível de dizer. (o sofrimento e a morte nos campos de concentração)

3. E DO BRANCO OUTRAS COISAS AINDA

A luz, a neve, o silêncio, o inefável poético. Aproximação ao silêncio que paira sobre as palavras de Celan.

4. CLAREIRAS NO CAMINHO DAS MONTANHAS

Aproximação à estética taoista e Zen, onde a poesia continuou a ter um papel preponderante. Neste caso, os poemas remetem-nos para a percepção do transitório e para a permanência na natureza e na vida.

A observação do rodar das estações, do nascimento e da morte, das mudanças constantes que acontecem no mundo e que nos levam a concluir que tudo é transitório.

Associado a este género de poemas, está a simplicidade e o gosto da solidão e do silêncio, que são condições que favorecem a contemplação e a ascese.

É este indizível – aquilo que nunca foi dito, ou que é impossível de dizer-se por palavras – que o poeta transmite no Haiku e que é como se fosse lido nas entrelinhas, é como se fosse lido não estando escrito. Deste modo, quem lê um haiku vai recriá-lo segundo a atenção que lhe dedicou e de acordo com a dimensão espiritual que atingiu.

A arte deve estar sempre pronta para destruir expectativas e criar perplexidades.

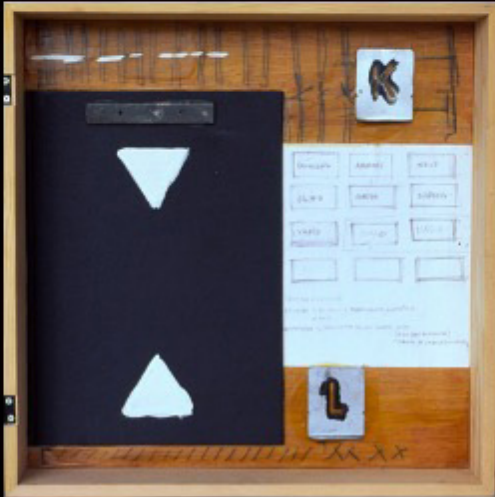
Avelino Sá

Porto, 22 de Abril de 2017











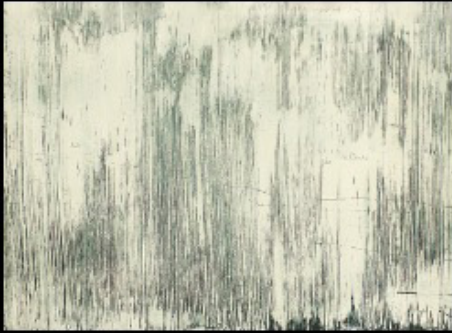
















CATARINA LEITÃO

Licenciada em Artes Plásticas - Pintura na Faculdade de Belas Artes de Lisboa (1993). Completou o Mestrado MFA Combined Media, na Hunter College City University of New York, em Nova Iorque, no ano de 2000.

Os processos de construção, de adaptabilidade, de hibridismo são pontos chave da sua obra. Entre o bidimensional e o tridimensional, o artificial e o natural, o montar e desmontar, a sua visão espacial sustém uma linguagem da escultura com recurso à instalação, desenho e ilustração. No seu percurso conta com diversas publicações e livros de artista. Tem exposto o seu trabalho em locais como a Galeria Carlos Carvalho, MoMA, Aldrich Museum, Connecticut, Socrates Sculpture Park, Wavehill, Glyndor Gallery and Grounds, Andrea Rosen Gallery, Michael Steinberg, Galeria Pedro Cera e Bronx Museum. Conta com exposições individuais na colecção Berardo e no CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian.

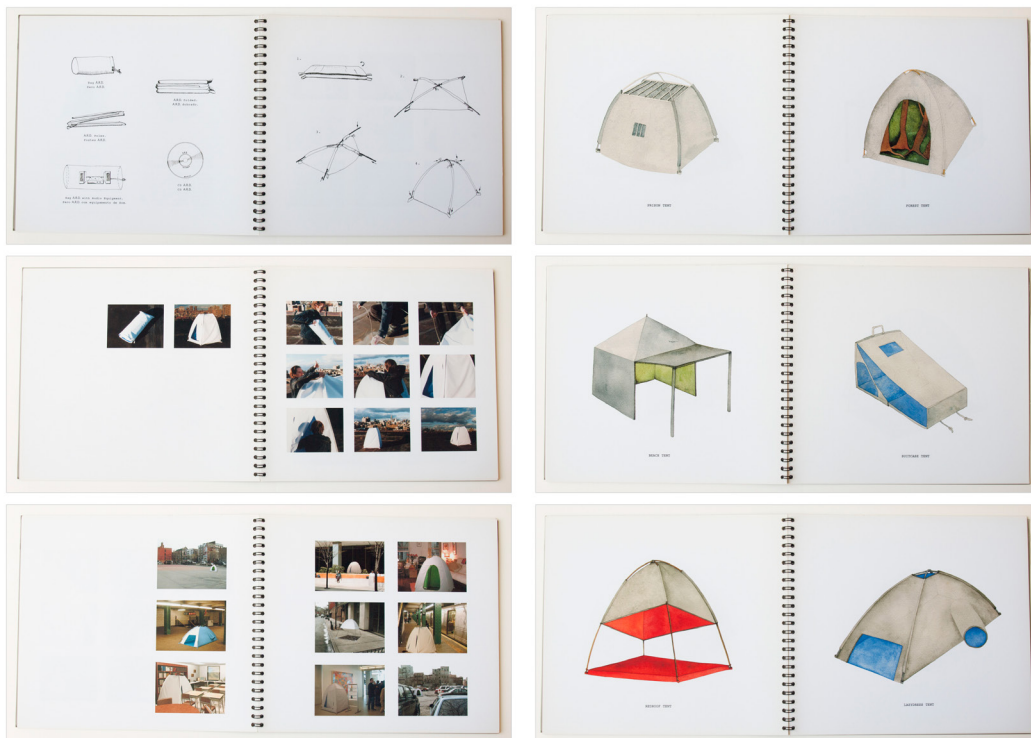
<http://catarinaleitao.net/>



A.R.D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES): *Lazydresstent, Foresttent, Camouflagetent, Oceantent*, 2001.

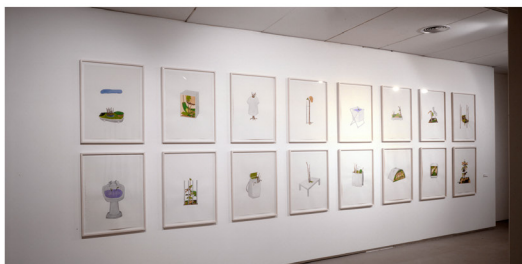
Instalação com som, tecido, metal, instalações sonoras, relva artificial e tinta acrílica.

Vista da exposição Coleção Berardo – Sintra Museu de Arte Moderna, Portugal, 2001.



A.R.D. (ARTIFICIAL RETREAT DEVICES), é uma instalação constituída por uma série de tendas portáteis, utilizadas para tranquilizar o desejo de escapar ao meio urbano. Estes abrigos portáteis podem ser montados e colocados em qualquer sítio, interior ou exterior. Assim que se entre neles, proporcionam um espaço de refúgio (retiro, isolamento). O ambiente cromático e sonoro de cada tenda evoca diferentes associações com a natureza, permitindo que o espectador se sinta noutra lugar.

Fotografia: Catarina Leitão



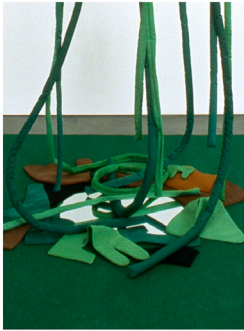
Natureza Domesticada – Tamed Nature, 2002.

Natureza Domesticada – Tamed Nature foi uma exposição concebida para a sala de exposições temporárias do CAM na Fundação Calouste Gulbenkian.



Natureza Domesticada desenvolvia a ideia de Kit de sobrevivência para o cidadão que sente falta de um passeio no campo. A exposição era composta por dez instalações que funcionavam como pequenos cenários alusivos ao jardim e a ambientes domésticos, e propunham a ideia de paisagens a ser habitadas pelo corpo. A ideia central da exposição era a convicção de que a nossa experiência da natureza é sempre artificial.

Fotografia cortesia Fundação Calouste Gulbenkian



Vistas da exposição Tamed Nature na Andrea Rosen Gallery,
Nova Iorque, Dezembro 2002- Janeiro de 2003

Fotografia cortesia Andrea Rosen Gallery



Survival Systems Urban Action Catalog 2003/2004

10 desenhos 175x107 cm (cada), aguarela e grafite (texto)
sobre papel Arches.

Vista da peça instalada na Bienal de Pontevedra “No principio
era a viaxe”, comissariada por Miguel Von Hafe Perez e David
G. Torres, Espanha, 2004.

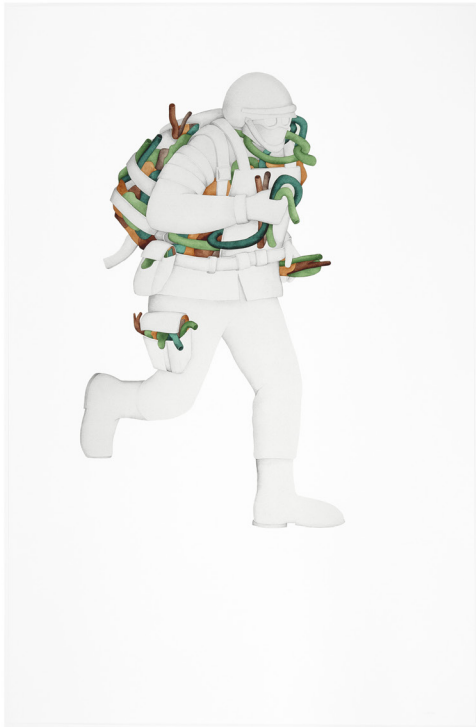
Fotografia: Catarina Leitão



Survival Systems, 2004. Nove impressões digitais montadas em alumínio.

Este projecto foi concebido para o Socrates Sculpture Park, em Nova Iorque, 2004. A peça integrada na exposição *Field: Science, Technology and Nature*, comissariada por Alyson Baker, contava com alguns desenhos da série *Survival Systems Urban Action Catalog 2003/2004* reproduzidos digitalmente em painéis espalhados pelo parque.

Fotografia: Catarina Leitão



One with Nature, 2005.

Três desenhos, aguarela sobre papel, 180x106 cm (cada).

Vista na exposição *Greater New York 2005*, MoMA/P.S.1
Contemporary Art Center, Nova Iorque, 2005.

Fotografia: Catarina Leitão

One with Nature, partiu da ideia de desenhar uma coreografia com imagens de corpos à escala 1:1, protegidos com máscaras e portadores das formas naturais/artificiais que atravessam a minha obra. Representações de formas bélicas já são presentes em trabalhos anteriores de forma amenizada, através da interpretação do tecido camuflado e, na exploração de formas híbridas entre a arma de fogo e o vegetal.



Portable Private Garden, 2006

Tecido, acrílico, tubo de alumínio, 165 x 127 x 127 cm.

Vista na exposição *Garden Improvement*, Wavehill, Glyndor Gallery and Grounds, comissariado Jennifer McGregor.

Fotografia cortesia Wavehill, Glyndor Gallery and Grounds

Vista na exposição *Lá Fora*, Museu da Electricidade, Lisboa, 2009, curadoria João Pinharanda.

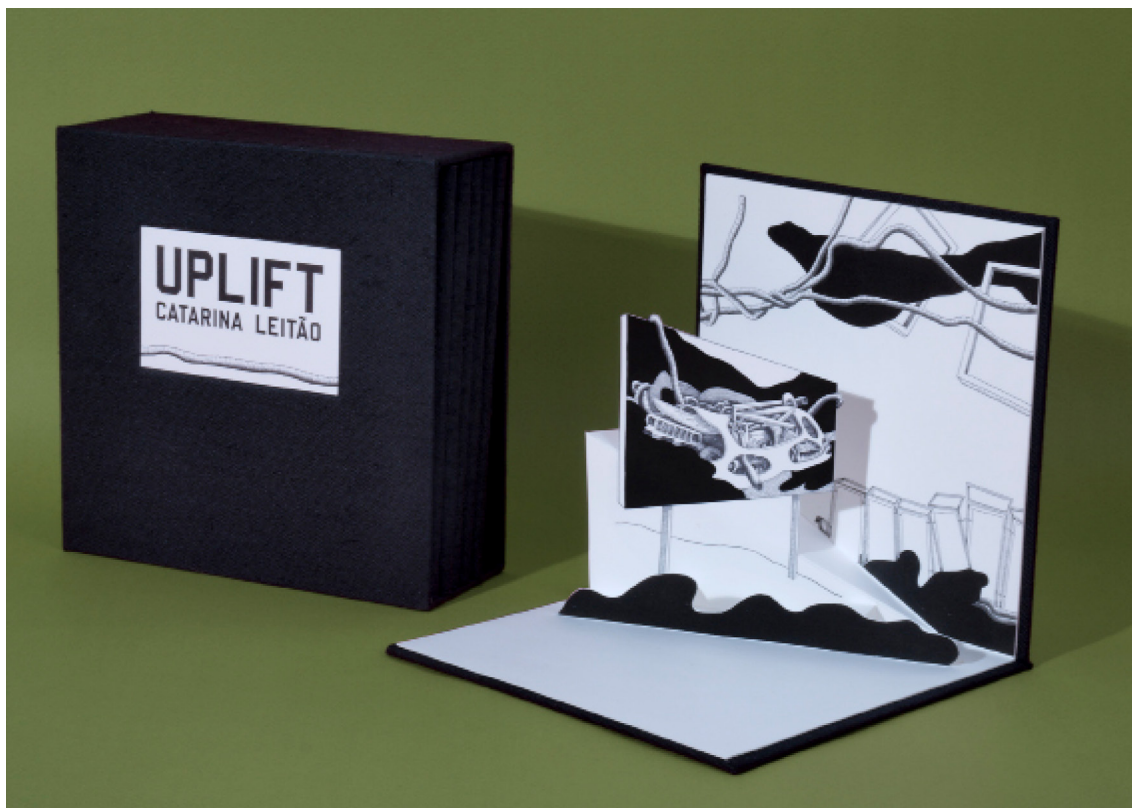
Fotografia: Catarina Leitão



Thicket

A pesquisa a partir dos desdobramentos que as relações entre os espaços a duas e três dimensões está na base de uma série de trabalhos tridimensionais como *Uplift* (2008) a partir de um trabalho de desenho que explora o plano bidimensional e *Thicket* (2007-2008). O corpo de trabalho *Thicket*, parte de uma redução de meios premeditada: branco do papel, preto, linha e manchas planas. Construí pequenas narrativas onde a forma e o fundo, o cheio e o vazio se confundem. Com o livro tridimensional *Uplift* quis introduzir aberturas no bidimensional e o desenho passou a ser espacial. Esta pesquisa deu origem à peça de maior escala *Invasive Species*, que finalmente actua no espaço e em relação com o corpo.

Fotografias: Catarina Leitão



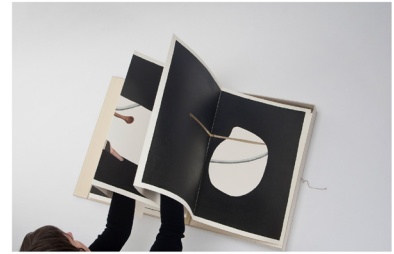
UPLIFT, 2008, livro com 7 secções, impressão tipográfica com matrizes de polímero, tinta sumi. Edição de 5 + 1 PA. Impresso e encadernado pela autora no Center for Book Arts, Nova Iorque, 2008.

Fotografia: Catarina Leitão



UPLIFT, 2008, livro com 7 secções, impressão tipográfica com matrizes de polímero, tinta sumi. Edição de 5 + 1 PA. Impresso e encadernado pela autora no Center for Book Arts, Nova Iorque, 2008.

Fotografias: Luísa Ferreira



Vista da instalação na exposição *Arqueologia do Detalhe*, curadoria Fátima Lambert, Casa das Artes, Vigo, Espanha, 2011.

Aquarela e tinta Sumi sobre papel, vídeo, cabo de aço, madeira, pesos de chumbo, fio de linho, molas metálicas, caixa encadernada, dimensões variáveis.

Fotografia: Catarina Leitão

Invasive Species é uma instalação/livro. Uma caixa dentro da qual cabem todos os desenhos em estrutura de harmónio, funciona como um livro gigante. Quando a peça é instalada ocupa o espaço e o espectador pode circular pelo meio das páginas. As folhas de papel, pintadas a aquarela e tinta sumi, têm aberturas e possibilitam a transformação das vistas pela movimentação do corpo e mudanças de pontos de vista. Um vídeo montado numa pequena caixa descreve a performance do folhear das páginas quando em “estado livro”.

O título da obra faz referência às espécies invasoras na cidade. A vegetação que cresce descontrolada e que não se deixa domesticar.

O papel como material tridimensional actua no espaço ao mesmo tempo que contém imagens na sua superfície bidimensional. A pesquisa a partir dos desdobramentos e relações entre os espaços a duas e três dimensões está na base nesta série onde a bidimensionalidade do papel é posta em causa a partir da perfuração do mesmo. O papel torna-se objecto, as aberturas oferecem uma nova dimensão ao desenho. Este projecto surgiu da pesquisa iniciada em *Uplift*, agora com o intuito de intervir no espaço e criar uma relação com o corpo.



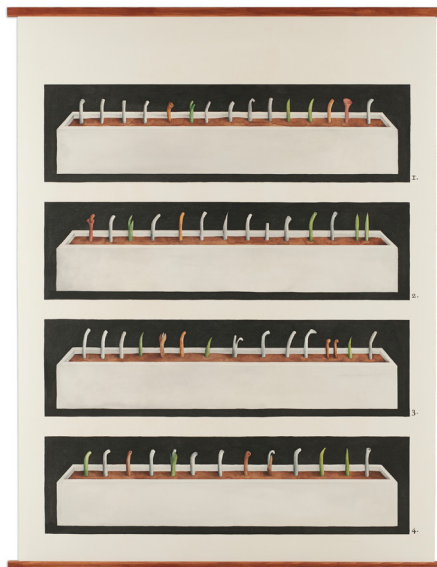
Invasive Species, 2010–11

Uma **Instalação/Livro**. Imagens do vídeo a passar num monitor com 6 x 4 cm integrada numa caixa.

Fotografias: Luísa Ferreira



Systema Naturæ é um projecto de instalação e desenho que, partindo de uma investigação no campo da ciência botânica, propõe a adição de elementos ficcionais à lista das espécies conhecidas. Neste trabalho imaginei e desenhei espécies botânicas cruzadas com formas mecânicas, vegetais híbridos alusivos à manipulação do natural e a construções artificiais. Partindo da recolha de desenhos científicos de várias épocas e de visitas a herbários e jardins botânicos, foi construída uma ciência paralela. As novas espécies inventadas, desenhadas e conformadas a uma estética didática e museológica, foram classificadas com base no estudo de regras de taxonomia vegetal e seguindo sistemas de classificação tradicionais (baseados na morfologia externa das espécies). Nomes em latim existentes que descrevem características de género e de espécie foram conjugados com novos termos, traduzidos ou inventados para latim botânico estabelecendo ligações entre as várias denominações e os seus significados, equacionando novos sentidos, contraditórios, absurdos ou irónicos.



A instalação final do projecto incluía oito desenhos de grandes dimensões, alusivos a cartazes escolares, e uma série de desenhos em pequeno e médio formato, dispostos em mobiliário específico. Uma peça central no dispositivo da instalação, o Museu Portátil apresentou-se como um repositório de artefactos didáticos e museológicos. Uma caixa transportável onde podiam ser arrumados os objectos que compunham a exposição, aludia a temas como a portabilidade e a migração, centrais no meu percurso artístico.

Ainda no contexto da exposição, foi apresentada uma publicação de autor, fruto de uma colaboração com o escritor José Roseira.

Vistas da exposição *Systema Naturæ*, Carlos Carvalho Arte Contemporânea, Lisboa, 2012.

Fotografias: Catarina Leitão





Atelier Portátil, Protótipo #1, 2013-14

Técnica mista, dimensões variáveis e vídeo/performance,
Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 5, 12 min, cinematografia
Rui Pinheiro. Vista da Exposição na Galeria Carlos Carvalho
Arte Contemporânea, Lisboa, 2014.

Fotografias: Catarina Leitão

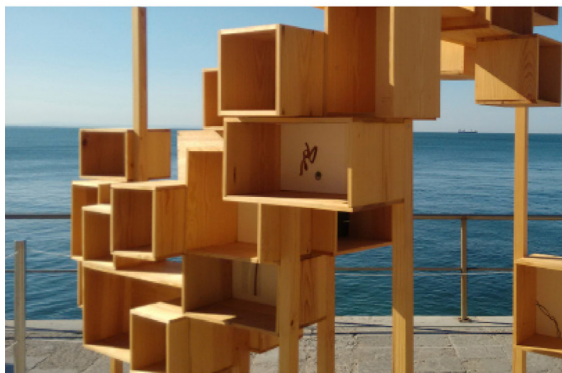
O Atelier Portátil é uma caixa com rodas construída à medida das minhas necessidades para desenhar no campo. O atelier não é usado como atelier, faz parte de uma ficção montada para pensar o processo e a circulação da obra do atelier para o museu, através de estruturas móveis. Este atelier/objecto/contendor expande-se no espaço ao ar livre e contém uma série de objectos utilitários por mim fabricados. Uma tenda-abrigo, que pode ser montada e desmontada, uma bata de trabalho e um caderno de campo. A bata/vestido funciona ela própria como contendor/atelier com bolsos especificamente desenhados para alojar objectos e materiais. Fazem parte do trabalho reportagens fotográficas e vídeo de performances no campo em colaboração com o fotógrafo Rui Pinheiro.



Atelier Portátil, Protótipo #1, 2013-14

Técnica mista, dimensões variáveis, imagens de uma das performances, *Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 3*, fotografia de Rui Pinheiro.

Fotografia Rui Pinheiro



Trabalho de Campo III, madeira e desenhos impressos,
260x250x250 cm

Vistas na exposição Artemar, com curadoria de Luísa Soares
de Oliveira, Passeio Marítimo do Estoril, Cascais.

Fotografias: Catarina Leitão

Trabalho de Campo III foi uma peça criada para a exposição de arte pública bienal Artemar no passeio do Estoril. A peça funciona como um pequeno museu de imagens ao ar livre. No seguimento de uma série de trabalhos onde desenhei espécies botânicas inventadas, apresentei aqui uma versão que se debruça sobre a flora aquática.



Trabalho de Campo IV, 2015, madeira e aguarela sobre papel, 103 x 480 x 40 cm.

Vistas da exposição *Acrochage*, intervenções no museu, curadoria de Mário Caeiro, Museu Malhoa, Caldas da Rainha.

Fotografias: Catarina Leitão

Trabalho de Campo IV

A obra *Trabalho de Campo IV* é constituída por uma estrutura modular em madeira que serve como dispositivo museológico para a apresentação de um trabalho que sugere uma pesquisa ficcional. O trabalho reflecte o processo de mimetização de uma metodologia de trabalho de campo própria das ciências naturais: as acções de recolha, observação, representação, catalogação e classificação de espécies botânicas são aqui apresentadas como narrativas paralelas.

O dispositivo mobiliário em madeira é uma estrutura desmontável e portátil, o que permite sucessivas intrusões em espaços museológicos.

Outros elementos escultóricos que são parte integrante desta peça contaminam outros espaços da sala.



Biblioteca Natural, exposição no O Armário, Lisboa, 2016, Instalação com livros. A Biblioteca Natural é um projecto em curso desde 2014, vão sendo adicionados novos livros, funciona como uma biblioteca itinerante.

A Biblioteca Natural é uma série infinita de livros, todos exemplares únicos, que definem e procedem de um trabalho ficcional de pesquisa no domínio das ciências da natureza. A Biblioteca ela própria insere-se num projecto artístico alargado no qual eu me aproprio de vários media para criar uma narrativa onde problematizo a relação entre o humano e o natural.

“(…) Artefactos factícios, estes livros/elementos desta Biblioteca Natural fazem parte de um mundo hipostático construído por uma personagem-autora. A exploração continuada da fina (?) membrana que separa o dentro do fora, o eu e o outro, o humano e o não-humano, a investigação das tensões exoráveis que atribuímos às dualidades natural/artificial e ideia/forma suscitam a suspeita de que não há



nada que tenha nome ou representação que não tenha já sido domesticado pela força combinada das nossas imaginações. O armário e o vestido, o que guarda e o que reveste, são também as nossas ferramentas de contacto. Através deles definimos a nossa forma e o seu negativo. Abri-los, despi-los, é também interiorizar o que está fora. O livro é absorvente. (...)” Excerto do texto escrito por alguém entre o José Roseira e a Catarina Leitão, em Março de 2016.



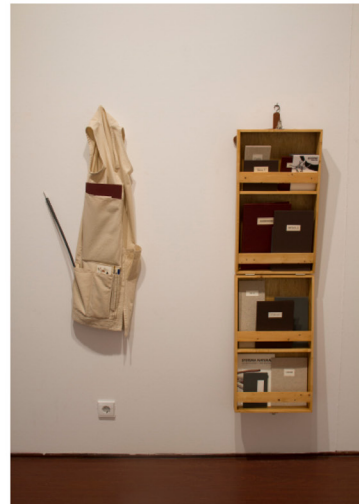
Fotografias: Raquel Melgue



*Viagem a Port Actif**, 2016, vistas da exposição, Ciclo
Eletricidade Estética, Atelier-Museu António Duarte, Caldas
da Rainha, 2016.

Caixa de Desenho I, 2016.

Fotografias: Patrícia Faustino



Atelier Portátil, Protótipo #1, 2013-14, técnica mista, dimensões variáveis.

Biblioteca Itinerante, 2016, técnica mista, papel, tecido e madeira, 60x15x33 (peça fechada)

Atelier Portátil, Protótipo #1 Cena 1, 2013-16, Livro (Prova de Artista) e montagem de fotografias da performance. Fotografias por Rui Pinheiro.

Fotografias: Patrícia Faustino



Dendrograma | Tree-kit

Um projecto sobre a portabilidade, o desenho no espaço, repouso/agência e a ideia (intraduzível) de freedom of display.

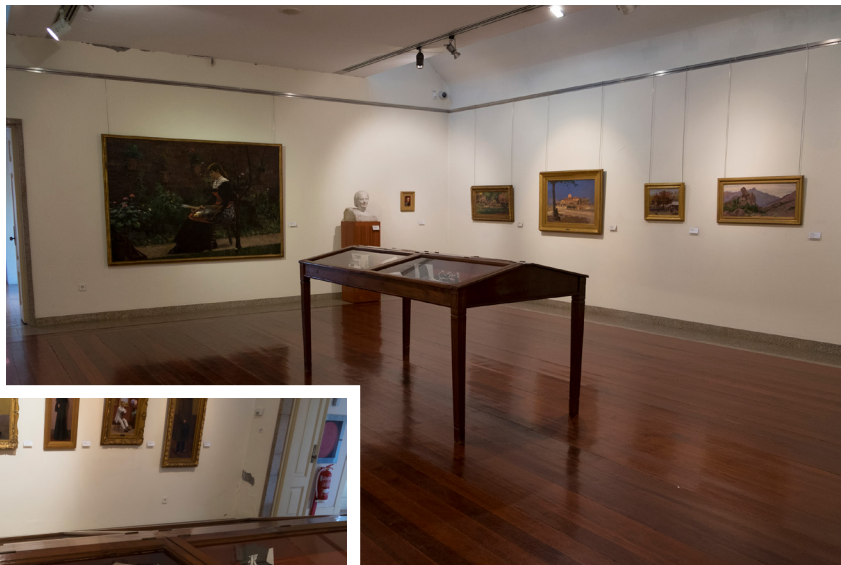
Dendrograma | Tree-kit é o produto de uma pesquisa sobre as possibilidades do desenho no espaço. Composta por módulos de madeira pintada, esta peça funciona como um desenho tridimensional que incorpora os efeitos de luz e sombra que se projectam nas superfícies do seu contentor — o espaço de exposição. Dendrograma é um Kit, as suas peças modulares são ramos transformados que se encaixam uns nos outros e podem ser montados como uma tenda. Este processo torna a obra portátil e mutante: pode estar fechada ou aberta, em repouso ou a actuar no espaço quando manipulada por um

participante. Este Kit condensa três momentos: um inicial, de repouso e portabilidade (fechado, bidimensional), o acto performativo (abrir, instalar), e o corpo expandido (aberto, tridimensional).

Dendrograma | Tree-kit, 2016, madeira, alumínio, tinta vinílica, velcro, dimensões variáveis. Vistas da instalação na galeria MCO Arte Contemporânea, Porto, 2016.

Fotografias: Catarina Leitão

Exposição-MNSR



Vistas da exposição

Biblioteca Natural II, curadoria Fátima Lambert, Ciclo Acções estéticas 12, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 2017.

2014-17, uma série de livros de um fólio. Dimensões variáveis. aguarela e tinta da china sobre papel. Encadernações com capa dura forradas a tecido.

Fotografias: Catarina Leitão



Exposição-Quase Galeria



Vistas da exposição

Caixa de Desenho, curadoria Fátima Lambert, Quase Galeria, Porto, 2017.

Desenho tridimensional, técnica mista, dimensões variáveis.

Caixa de Desenho, a peça central desta exposição, integra-se numa pesquisa sobre as possibilidades do desenho no espaço. A partir de uma caixa de pequenas dimensões é criado um desenho que tem como suporte o espaço arquitectónico envolvente.



Desenhos:

Trabalho de Campo VI #01

Trabalho de Campo VI #02

Trabalho de Campo VI #03

Trabalho de Campo VI #04

Trabalho de Campo VI #05, 2017

Técnica mista sobre papel com barras de madeira, 110x70 cm



Vistas da montagem e processo no atelier.

Fotografias: Catarina Leitão

REBECCA MORADALIZADEH

LETHES

Rebecca Moradalizadeh, (n. 1989, Londres) artista plástica luso-iraniana, vive e trabalha no Porto. É Mestre (2017) em Estudos Museológicos e Curadoriais pela FBAUP e realizou um estágio no Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, experiência que contribuiu para o tema da tese “Vestígios da Performance no Museu”.

É Licenciada (2011) em Artes Plásticas - multimédia, pela mesma instituição e frequentou o programa Erasmus na Sheffield Hallam University, Reino Unido.

Desde 2010 desenvolve um percurso nas artes plásticas, apresentando o seu trabalho em exposições, festivais, residências e *artist talks* tanto em espaços institucionais como em independentes, em Portugal e no estrangeiro. As áreas que explora são a performance, vídeo, fotografia, instalação e desenho, incidindo-se sobre questões do corpo, identidade, território, memória, arquivo e vestígios.

Em 2016, a performance Vinculado recebeu o prémio do Concurso Noite Branca (Braga).

Em 2017, recebe o 2º prémio do Concurso Artes e Talentos da Fundação da Juventude com a proposta Archives Vivants – uma reflexão artística e curatorial prática em torno do vestígio da performance.

Em 2020 recebe a bolsa de pesquisa e investigação artística “Reclamar Tempo” promovida pelo Teatro Municipal do Porto e é selecionada para a Bienal Food Culture Days em Vevey, na Suíça, ambos com o projeto “LandMarks”.

Em 2019 é convidada para colaborar como assistente (apoio à investigação/pesquisa dos arquivos) do Serviço de Artes Performativas do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no âmbito da exposição “Estás Aqui!” respetiva à celebração dos 20 anos do serviço.

Como arte-educadora colaborou com o Serviço Educativo do Centro Cultural Vila Flor no âmbito da CEC 2012 em Guimarães; o Serviço Educativo do Centro de Arte da Oliva em São João da Madeira e atualmente colabora na Galeria Municipal do Porto a fazer investigação para o programa educativo de 2020/2021.

Portfólio: <http://rebeccamoradalizad.wixsite.com/visualartist>

“Um rio com águas misteriosas e deslumbrantes.

Diziam.

Rio Lethes.

Rio do Esquecimento.

Quem cruza as suas margens fica enfeitiçado.

Perde a memória para todo o sempre.

Águas tormentosas.

Um dia, alguém avança e arrisca.

O outro lado da margem.

Afinal, um velho mito.

O rio da lembrança e do encanto.

Lethes.

Um rio que fica na memória de todos.”





A performance Lethes, baseada numa lenda ancestral sobre um rio, propõe ao espectador uma densa reflexão existencial através de uma composição visual e sonora, ecoando no espaço a transmissão sucessiva de palavras que se vão desconstruindo ao longo do seu tempo, recordando a noção de esquecimento.

O rio do esquecimento torna-se assim numa visão metafórica do tempo, reforçando a ideia de que cada vez mais, hoje, as nossas memórias, pessoais e colectivas, são progressivamente efémeras e frágeis, tornando a lenda intemporal. “Do que é que nos estamos a esquecer nos nossos dias? Do que temos medo ou receio de esquecer? Do que temos receio de viver? Ou de pensar? Ou de sentir?”



Título: *Lethes*

Ano: 2016

Performance de Rebecca Moradalizadeh

Sonoplastia de Vitor Moreira

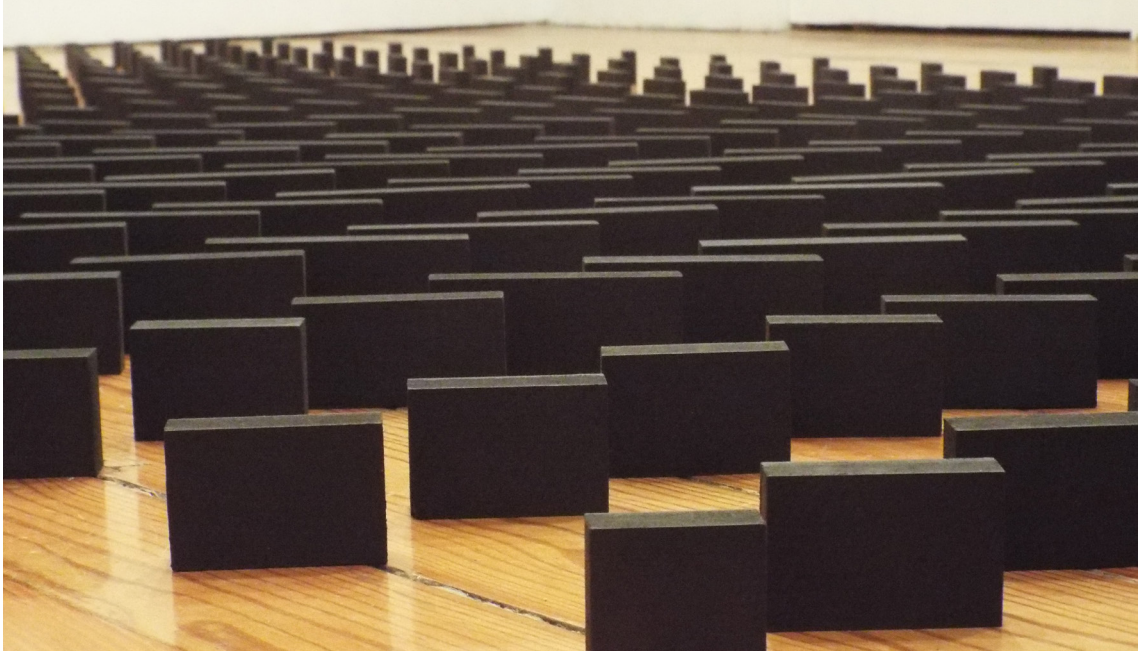
Duração: 13'

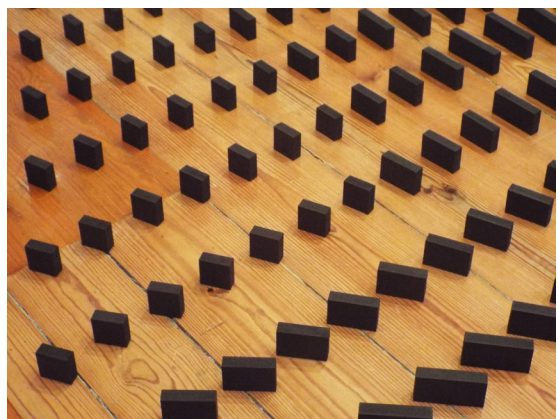
Fotografias de Filipa Seixas

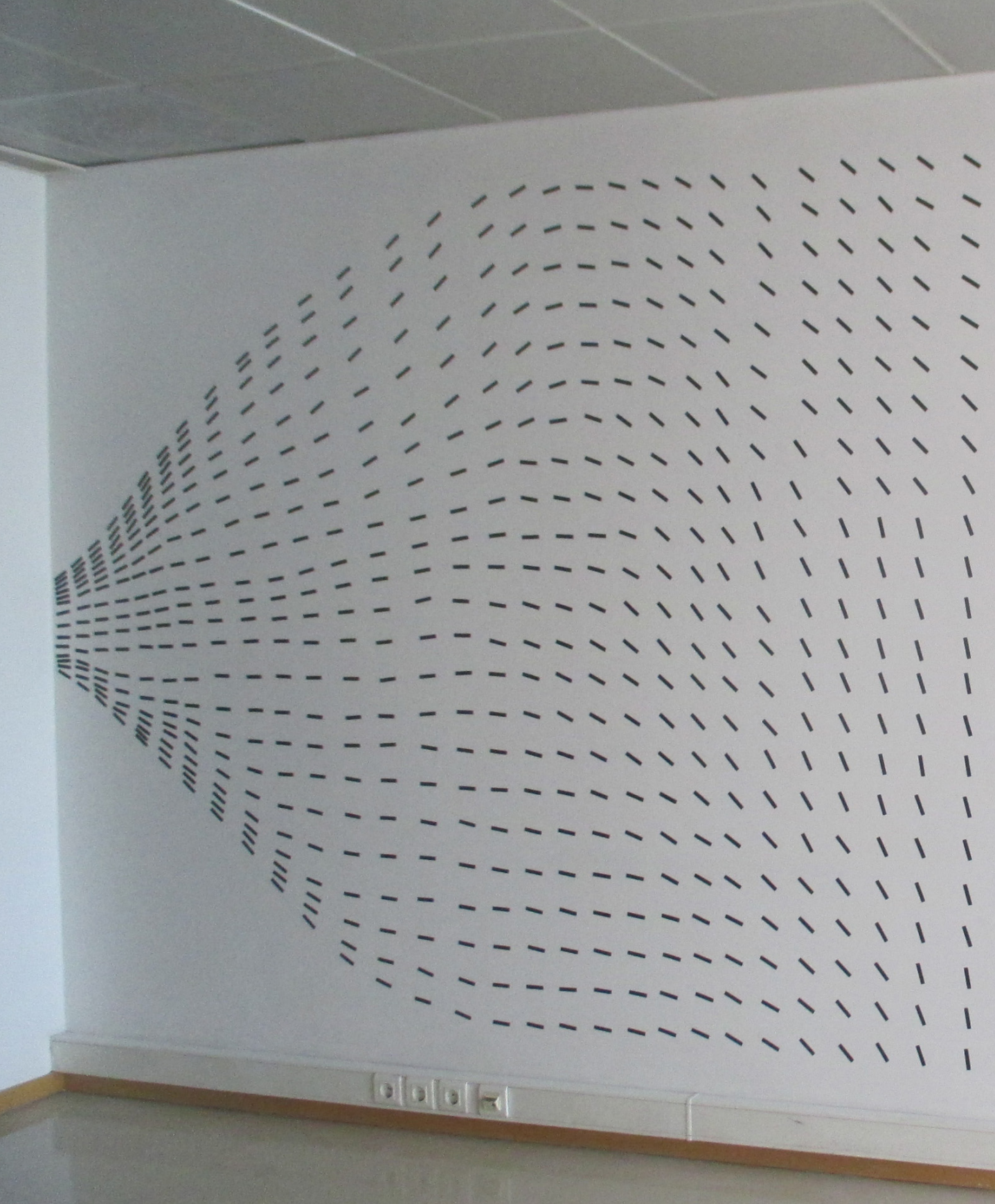
Vídeo Ana Vieira (CAL - Associação Cultural) e Rebecca Moradalizadeh
Criação no âmbito do Sintoma - Investigação, Performance e Experimentação

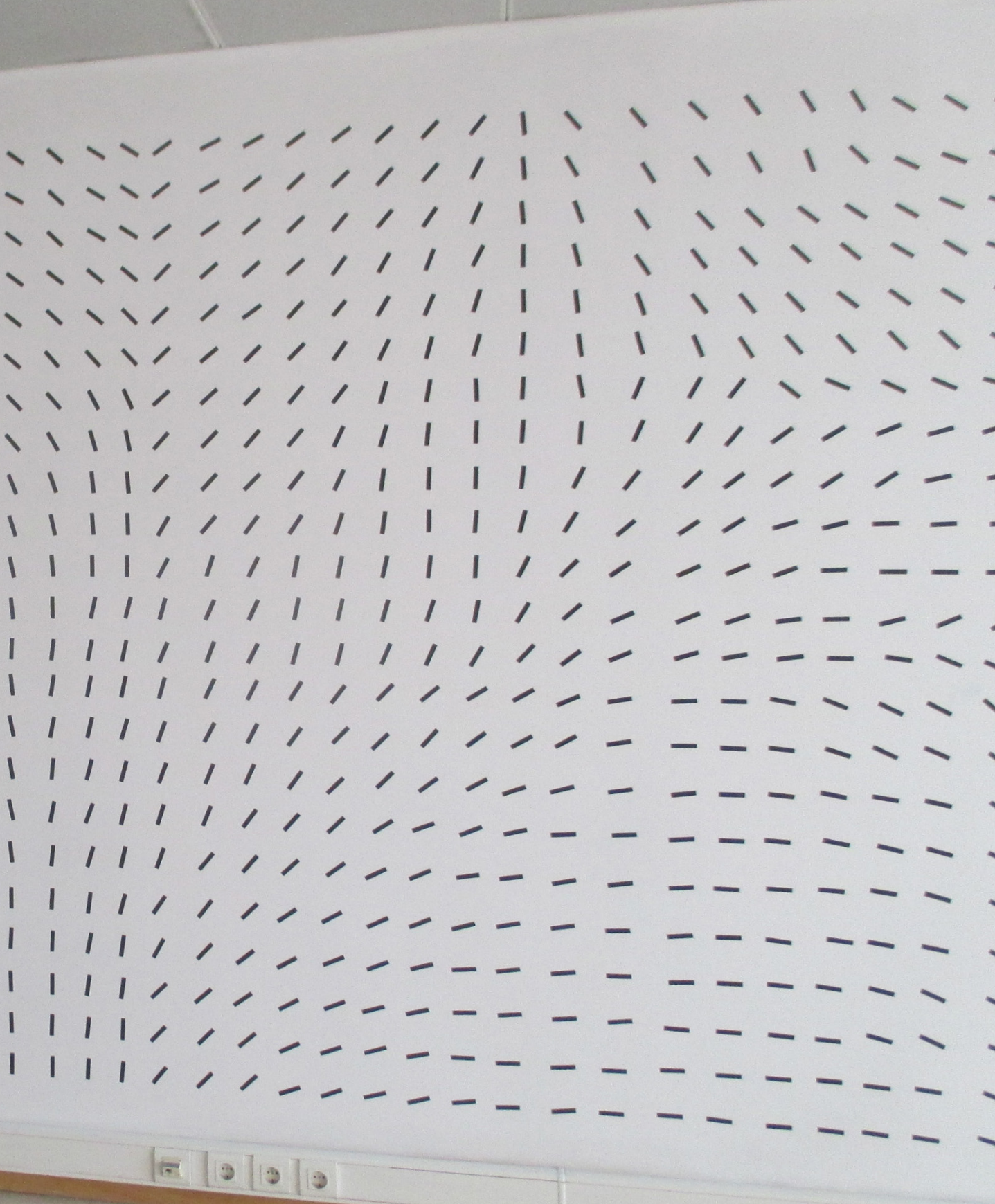
RENATO LEAL

Renato Leal nasceu em 18 de novembro de 1973, em Santos-SP, Brasil. Artista visual, cursou Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Católica de Santos, em Santos-SP, Brasil. Frequenta, desde 2003, o grupo de estudos em artes visuais Ateliê Fidalga, em São Paulo-SP, Brasil. Expõe regularmente desde 2004 em museus e galerias no Brasil e no exterior, como: MAC- Museu de Arte Contemporânea da USP, Paço das Artes, Central Galeria e Galeria Arte Formato, todos em São Paulo-SP; MARP, em Ribeirão Preto-SP; OÁ Galeria, em Vitória-ES; Galeria Invaliden1, em Berlim; FAL, Universidade de Arte de Musashino, Tokyo; Casa Museu Guerra Junqueiro, Palácio das Artes e Quase Galeria, no Porto; Casa-Museu Medeiros e Almeida e Fundação das Comunicações, em Lisboa; Fundação Eugénio de Almeida, em Évora, Portugal.









TEATRO PLÁSTICO

PROJECTO UNO – PERFORMANCE-INSTALAÇÃO

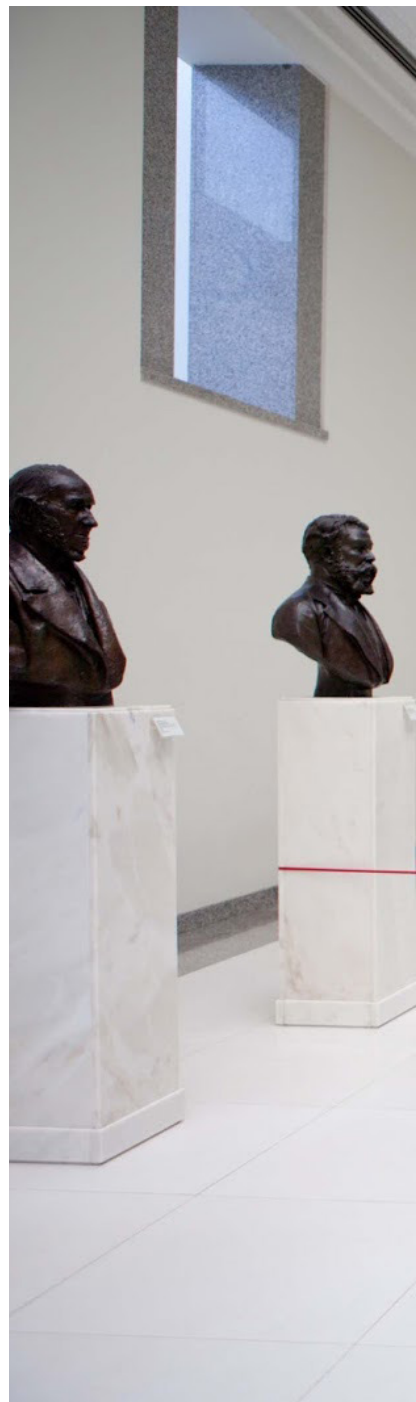
Na sequência de um ciclo de trabalho centrado na relação entre Teatro e Museu que teve início em 2010 com o espectáculo ‘In Situ - In Transit’ criado in situ no Museu Nacional Soares dos Reis numa residência artística pioneira, o Teatro Plástico apresentou por ocasião da Noite Internacional dos Museus 2015 a primeira parte do ciclo ‘Uno’, uma série de espectáculos sobre o duplo e os gémeos idênticos.

Construído em diversas etapas e abordando diversas técnicas e metodologias teatrais, ‘Uno’ aborda o tema do duplo/gémeos relacionando-o com algumas das mais pertinentes questões do universo da arte e do teatro: a questão da realidade e da representação; do tempo e do instante irrepitível da arte viva versus a materialização temporal museológica; o original e a cópia; o valor do objecto único e a sua relação com o mercado e a multiplicidade das cópias na era da reprodução electrónica instantânea de imagens.

‘Uno’ constitui também uma reflexão sobre a escultura clássica como arte do duplo (do molde, da cópia) e sobre a relação entre representação tridimensional inerte versus o acto actuante de ver. Ou como duas pessoas exactamente iguais podem ver de forma radicalmente diferente ou simetricamente igual os mesmos objectos artísticos.

Nesta performance dois gémeos idênticos faziam um percurso individual e simultâneo pela galeria de escultura do Museu Soares dos Reis partindo de polos opostos da galeria e, através de uma fita vermelha a que estavam presos, desenhavam no espaço branco da galeria o seu itinerário que, finda a performance, permanecia como instalação enquanto registo visual e desenho físico da acção realizada. Da acção à representação esta performance-instalação punha em cena os mecanismos do teatro e das artes plásticas para evocar a metamorfose do corpo duplo contemporaneo esgotado por

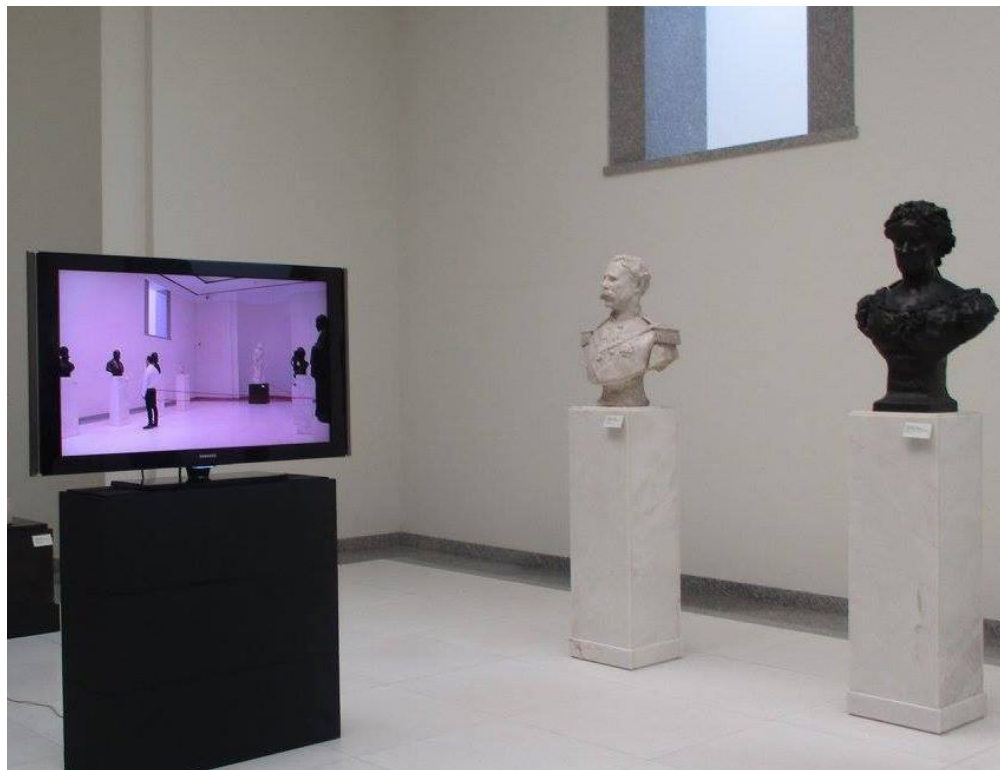
todas as investidas e assombrado pelos fantasmas dilacerantes e multiplicadores do espelho e da câmara de filmar. Do corpo uno apolíneo da escultura neoclássica de Soares dos Reis à decomposição e fragmentação contemporânea operada pelas artes da fotografia e do vídeo esta performance-instalação videográfica coloca em evidência o processo de decomposição e transformação deste corpo presença-ausência em que duas esculturas servem de guia positivo-negativo: o molde de gesso e a cópia de bronze do busto “Firmino” de Soares dos Reis.













Estreia absoluta
Parte I [performance]

16 de Maio de 2015
Galeria de Escultura Soares dos Reis
Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto

Instalação Videográfica

7 de Abril 2016
Galeria de Escultura Soares dos Reis
Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto

Direcção: Francisco Alves
Intérpretes: Filipe Teixeira e João Teixeira
Vídeo: Luís Vieira Campos
Fotos: Inês d'Orey

U.PORTO

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO & INOVAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CENTRE FOR RESEARCH & INNOVATION IN EDUCATION



P.PORTO

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

