

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

# O SOL MORRE CEDO

## #1

MARTA MESTRE, NOV. 09

Antes de tudo gostava de explicar que me foi pedido um texto que acompanhasse o catálogo da exposição *O Sol morre cedo* sem que os trabalhos dos artistas estivessem concluídos. Sabe-se que este tipo de situações ocorre regularmente, e portanto, existe quase sempre um nível de ficção que está presente no texto da crítica.

No caso desta exposição, terei visto um ou outro fragmento, sempre parcelar e vago. Num ou noutro caso, manteve-se inalterado aquilo que os artistas me mostraram, mas no geral a montagem final trouxe elementos que nunca se supôs virem a existir.

Presumo que aquilo que motivou os artistas quando me pediram esta tarefa terá sido:

1. leram algum texto que terei escrito e gostaram;
2. tiraram à sorte entre os demais;
3. eu seria quem estava mais à mão.

Começar a escrever sobre imagens ausentes terá de ser, portanto, um processo de convocação. Aquilo que fiz foi pedir aos artistas que realizassem a tarefa (inglória) de “traduzir” as suas futuras imagens, o que me chegou de várias maneiras, expressando ou não a densidade, a referencialidade, a inscrição, a articulação do projecto individual no espaço.

Durante o processo de troca de *e-mails* com os artistas lembrei-me dos *slides* que eram mostrados na licenciatura de História da Arte, invariavelmente sobreexpostos pelo uso intensivo que lhes era dado. Apesar deste “empobrecimento” das imagens éramos mais ou menos

capazes de reconhecer a “grande” arte ocidental (fora sempre só a arte ocidental!), e de identificá-la quando tivemos oportunidade de a ver ao vivo. Em certa medida, aquilo que é representado e a sua presença repousa numa artificialidade, ou melhor, numa estrutura ilusória, por mais precária que esta seja.

Ao longo da correspondência que serviu de base à construção do texto, os artistas convocaram diferentes referências muitas vezes díspares na natureza e na temporalidade, e mobilizaram a sua imaginação. Este aspecto permite a construção de um sentido cultural e uma proposta interpretativa que não caminha para uma transposição fiel da realidade da exposição, aliás, o resultado funciona sempre como um diferido.

## #2

Em 2005, Ana Manso, André Romão, Joana Escoval e Nuno da Luz escreveram uma carta à Câmara Municipal de Lisboa/ Divisão de Galerias, na qual se podia ler:

*A proposta para a realização de uma exposição no pavilhão branco do museu da cidade pretende apresentar o trabalho desenvolvido por quatro alunos da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa numa fase final do seu percurso académico.*

A resposta tardou a chegar, e leva a que somente em 2009 se realize um projecto relativo à época em que estes artistas e um grupo mais alargado se constituíram como colectivo. Uma *décalage* de quatro anos entre as primeiras apresentações individuais em contexto informal e/ou académico, e as exposições em contexto galerístico e/ou institucional,

mas igualmente um vazio burocrático entre a proposta dos artistas e a resposta da Câmara de Lisboa.

Entretanto, estes artistas têm vindo a desenvolver o seu trabalho diversificando as estratégias de apresentação. Se por um lado continuam a expor colectivamente, em processos de *research-based art* e colaboração na esfera social, ou se produzem *blogs*, edições e projectos culturais com um grupo mais alargado de outros artistas ; por outro lado, optam pela exposição individual, e integram individualmente o circuito galerístico e os concursos a prémios de arte.

## #3

August, 17, 1952

*I do not believe in painting, in itself. A picture is not made by a painter but by those who look at it and grant it their favour; in other words, there does not exist a painter who knows himself or knows what he is doing – there is no exterior sign that explains why a Fra Angelico and a Leonardo are equally “recognized”. Everything happens through pure luck. Artists who during their lifetime have know how to make their shooody goods appreciated are excellent traveling salesmen, but nothing guarantees the immortality of their work. (...)*

*You are, like all of us, fogged by an accumulation of principles or anti-principles, which generally embroil your mind by their terminology and without*

<sup>1</sup> *Antes que a Produção Cesse*, Espaço Avenida, 2007; *Eurásia*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2008; *Tração*, ArteContempo, 2008; *Ciclo estados-gerais*, Arte Contempo, 2009; *Democracia entre Tiranos*, Gal. Pedro Cera, 2009; Estas exposições foram organizadas por um colectivo que assume por vezes o nome do blog, *o-declive*, no qual também participam Ana Baliza, Bruno Cidra, Gonçalo Sena, Margarida Mendes, Mariana Silva e Pedro Neves Marques.

*knowing it, you are the prisoner of an education that you believe to be liberated.*

*In your particular case you are certainly the victim of the “School of Paris”, that fine joke that has at lasted for 60 years (the students award the prizes to themselves, in money).*

*In my opinion there is salvation only in an esoteric – now, after 60 years we have witnessed a public exhibition of our balls and multiple hard-ons.*

*The grocer of Lyon speaks in knowing terms and buys modern paintings.*

*American museums want at any price to teach modern art to young students who believe in a “chemical formula”.*

*All that produces only the vulgarization and complete disappearance of the original fragrance.*

*This does not deny what I was saying above, for I believe in the original fragrance, but like all fragrances, it evaporates very quickly (some weeks, some years at most)*

*(....)*

*So if I tell you that your paintings have nothing in common with one generally sees classified and accepted, that you have always known how to produce things which are entirely your own, as I truly believe, that does not mean that you have the right to sit down next to Michelangelo (...)*

*I shall not speak to you of your sincerity because that is the common weal, the most ordinary and the least valid.*

*All liars, all bandits are sincere.*

*Insincerity does not exist. The malicious are sincere and succeed through their malice, but all their being is made up of malicious sincerity.*

*In 2 words, use less self-analysis and work with pleasure without worrying about opinions, yours and those of others.*

*Affectionately,*

*Marcel*

# O SOL MORRE CEDO

## I. ANA MANSO

Ana Manso (Lisboa, 1984) ocupa o 2º andar do Pavilhão Branco com cinco telas. São óleos e sprays sobre papel e telas de 140 x 110 cm que a artista preparou para a exposição, e que vêm na continuidade do seu trabalho. Este núcleo não é indicativo de transições na sua pintura, antes pelo contrário, ele persiste em composições que são reconhecíveis para quem tem seguido as suas apresentações.

O percurso de Ana Manso transitou do pequeno formato, sobre o qual tem produzido regularmente (e que permite acelerar a pesquisa), para o grande formato, ao qual chega recentemente. É aqui que se tem debatido com o investimento do seu corpo com a superfície da tela, já que o grande formato requer a mobilização de uma energia suplementar, radicalmente diferente do trabalho investido sobre a pequena folha de papel. São objectivos fundamentais para Ana Manso o domínio de um esforço físico, a previsão dos resultados a obter, e a performatividade do acto de pintar. Sobre este aspecto, recordamos testemunhos de artistas (Helena Almeida, por exemplo) que evocam precisamente o exercício de *esgotar* o corpo e levar os músculos à tensão extrema, para dele extrair imagens para o seu trabalho. Na pintura de Ana Manso, poder-se-á perceber esse esforço de adaptar o corpo aos instrumentos da prática artística, a noção de que determinados músculos ou o jeito da mão agarrar na lata de spray, constituem as intensidades mínimas desse sentido que a arte tem de recomeço constante.

*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*  
(Samuel Beckett)

As pinturas estão alinhadas nas paredes do Pavilhão e subtraem o branco em volta. Na sua escuridão modular, assemelham-se a visões do Além. O espaço das telas está preenchido de camadas de tinta que trazem o olhar do espectador para um campo intermédio, entre a sua realidade tangível, e o fundo infinito das telas. Nebulosas de opacidade verde, sobre cinza e azuis que se quebram em linhas de fronteira. Uma leve estruturação, normalmente triangular, vibra ao encontro de rosas e vermelhos. Como se fossem cores de uma alvorada, ou de um explosivo a procurar o acidente, os pingos de tinta ou o excesso de aguarrás alinham-se exemplares.

Concentração e intensidade. *Fé com noção de finitude*. Alegria.

As telas de Ana Manso sugerem imagens de regressão, assemelham-se a intervalos visionários de um mundo que vem, irremediavelmente em desastre, ou de uma humanidade perdida entre forças insondáveis. Não andam muito longe de altares, ou panoramas que evocavam a ligação entre mundos que entretanto se dissociaram. É desta forma que se adivinha uma condição “menor”, a que a “baixa cultura” das suas pinturas estão associadas. Esta associação resulta não tanto da hierarquização que se deu na cultura artística, mas ao invés, da integração das coisas irrisórias (por oposição aos grandes temas) e das tenuidades (por oposição às persistências).

Pensem melhor na transformação que ocorre no início do séc. XIX na paisagem, especialmente na Inglaterra, em que o campo e o mar deixam de ser tratados como fundos, e tomam o papel principal na narrativa da pintura, por exemplo a paisagem que evoca estados emocionais de Turner. A partir daqui, a concepção da paisagem vai, em certos casos, aproximar-se do exagero, como por exemplo na obra dos pintores John Martin (1789-1854) ou Francis Danby (1793–1861), os quais criam visões espectaculares e alucinadas de cataclismos, e de passagens bíblicas do Apocalipse. Estas pinturas, consideradas vulgares no círculo da Royal Academy (Londres), mas extremamente enfáticas junto do

público, não só reactualizam formas de *pathos* antigas sobre o fim do mundo, como reforçam o processo de desvinculação da pintura do real.

Actualmente tem havido uma recuperação de temas muito congéneres às imagens alucinadas das paisagens de John Martin e Francis Danby. Temas como o Apocalipse, as visões do Além, o fantástico, ou as pinturas mediúnicas, etc, são reconsiderados quer através da constituição de acervos em colecções de relevo (p. ex. J. Martin e F. Danby pertencem à Tate Collection), quer de propostas curatoriais dos grandes centros de arte contemporânea (cite-se, a título de ex., *After Nature*, 2008, uma das primeiras exposições do New Museum, em Nova Iorque). Há que questionar as razões deste interesse: fará parte do refluxo (anacrónico) da *imagem* ou trata-se de uma questão de agenda curatorial?

Algumas das características da pintura de Ana Manso, nomeadamente a libertação de normas figurativas, a inclusão do acaso nos resultados expostos, a instabilidade das formas e da mistura de cores, entre outras, poderão filiar-se com um *revival* deste imaginário. Num outro plano, estas pinturas evocam experiências do domínio artístico e visual — desde a autonomia dada ao tema da “paisagem” à *bad-painting*, dos desenhos mediúnicos de Vítor Hugo aos *Blind Time Drawings* de R. Morris. Este é um dos quadros que poderá contribuir para o desenvolvimento crítico do seu trabalho.

As imagens a óleo e a spray no Pavilhão Branco resumem a incerteza num mundo de onde foram suprimidos os traços humanos, e preparam um arcaísmo que sirva a precariedade do nosso mundo. Ana Manso confia na crença. Afinal, a beleza é sempre fácil de ver.

# O SOL MORRE CEDO

## 2. ANDRÉ ROMÃO

Gilles Deleuze enumera a Serge Daney diversas reflexões sobre a viagem feitas por escritores, e encontra na frase de Beckett aquela que melhor exprime a necessidade de verificação:

*Não viajamos pelo prazer de viajar, que eu saiba, somos parvos, mas não a esse ponto.*

E prossegue:

*Então, que razão, em última instância, senão a de verificar, de ir verificar alguma coisa, alguma coisa de inexprimível que vem da alma, de um sonho ou de um pesadelo, nem que seja o de saber se os Chineses são tão amarelos quanto se diz...<sup>2</sup>*

Esta condição de fazer da viagem uma necessidade de verificação circunscreve-se numa questão política de delimitação de espaço, no qual os materiais culturais que dispomos constroem uma memória singular. A ideia de verificação como pura potência que está subjacente nas palavras de Deleuze, tem também servido de base de investigação no trabalho artístico de André Romão (Lisboa, 1984). Recentemente, o artista esteve na Grécia onde viu os lugares da cultura helénica, especialmente as ilhas e a Ática. Durante um mês observou de perto aquilo que possivelmente já teria visto em livros, os itinerários do berço da cultura ocidental, percurso que lembra o *Grand Tour* do séc. XIX (embora deste não

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, «Optimisme, pessimisme et voyage. Lettre à Serge Daney», in Serge Daney, *Ciné journal*. Volume I / 1981-1982, Cahiers du Cinéma, Paris, 1998, pp. 22-23.

constasse a Grécia), aspecto fundamental na formação do artista daquela época. Para além desta aproximação física aos seus lugares de interesse, o método de trabalho de André Romão desenrola-se igualmente na aproximação por via da literatura ou da cultura material, aspecto que permite complexificar dos vários níveis de discurso que utiliza.

A ideia de verificação no trabalho de André Romão advém portanto da necessidade de justapor e recombina os elementos da cultura na qual o artista se encontra inscrito. Já em *Campo de Fiori – O estádio iluminado* (2007, Prémio EDP), um dos seus trabalhos mais seminais, partia-se deste pressuposto. Tendo por referência a guerra de unificação de Itália em 1850 e a condenação do teólogo Giordano Bruno, o projecto consistia num palco negro semelhante a um ringue de boxe, iluminado como uma praça onde nada acontece. Ainda que sobre ele se tenha aludido à noção de *acontecimento*, ou de *instauração de um mundo*<sup>3</sup>, parece-nos que este projecto põe em evidência o conflito entre uma visão tautológica (promovida pelo movimento Minimalista *What you see is what you see*) e uma visão crente (da imagem capaz de solicitar *auraticamente* outras imagens). Apesar de nos querer sugerir a desmobilização da imaginação através da inscrição de um espaço negro, este projecto acaba paradoxalmente por constituir-se como um dispositivo onde vemos aparecer o fundo obscuro das imagens, à semelhança da frase de J. Joyce: *Shut your eyes and see*.

Intitulado *Tudo dura para sempre*, o vídeo que André Romão apresenta no Pavilhão Branco, procede desta mesma pesquisa sobre a fragilização do visível, e procura verificar as persistências antropológicas, aquilo que de humano se oculta e se revela na tragédia grega. O ponto de partida é o texto *Os Persas* de Ésquilo que descreve a guerra, e introduz pela primeira vez o tema do “estrangeiro” e a cultura “do outro lado”

<sup>3</sup> Nuno Crespo, “André Romão. O imperceptível tremor do finito”, in *Prémio EDP, Novos Artistas 2007*, Lisboa: Fundação EDP e Almedina, 2008, p. 28.

no centro da *polis* ateniense. O texto é consagrado à dor dos Persas no desastre de Salamina, e apresenta-se como um dos paradigmas da voz enlutada que caracteriza toda a tragédia grega. A particularidade do texto centra-se no facto de tratar um acontecimento histórico, ao contrário dos temas mitológicos e imaginários que revestem as restantes tragédias da época. Para além disso, a história desenrola-se toda no território persa sem que os Gregos nela intervenham.

É através desta deslocação da cena que Ésquilo torna a sua tragédia “totalmente atípica, e até mesmo paradoxal (porque é um paradoxo para o teatro que, etimologicamente, dá a ver — *theaomai* — tomar como tema o aniquilamento). Ela toca no assunto desta obra dando a ver menos as *imagens* e mais a sua ausência, ou seja, a sua *sombra*”<sup>4</sup>. A forma como Ésquilo nos informa sobre o mundo persa é construída com base na dicotomia (bastante actual) entre Ocidente e Médio Oriente, servindo-se mais de formas de expressão que diferenciam estes mundos, do que aquelas que os poderiam aproximar. O espectador mantém-se à distância e imagina: a cultura do inimigo descrita pelos trajes, pela música oriental e pelos seus ritos aberrantes, os nomes exóticos da armada que “mete medo” e que nunca chega a aparecer, Xerxes, o rei humilhado que aparece em vez da armada “invencível”, Dario que vem dos mortos com uma permissão de curta duração para chamar à razão a desmedida do filho Xerxes, etc.

No projecto de André Romão evidencia-se a fragilização do visível já contida no texto de Ésquilo, acabando por dele se extrair uma reputação de opacidade e de tédio. A base deste vídeo é a leitura de um excerto d’*Os Persas*, e André Romão faz muito mais do que transpor melodramaticamente o texto para a duração do filme. Trata-se de um travelling pelas janelas do Pavilhão com um rapaz a ler, dizendo as falas de todas as personagens sem diferenciação. O rapaz não é actor e não se

pretende que transmita qualquer tipo de afectação no texto dramático. O plano-sequência, que decorre em todo o espaço do Pavilhão Branco não introduz qualquer encenação e, neste sentido, André Romão não procura gestos ou poses naturalistas. Justapõe-se o texto antigo com o dispositivo moderno, completamente artificial. Num plano formal, o *travelling* de *Tudo dura para sempre* acaba por ser uma performance que integra as circunstâncias dessa mesma performance, bem como o processo da sua transformação em vídeo (e conseqüentemente num objecto estético).

Em conjunto com o vídeo, André Romão instala ainda uma projecção de slides de caroços de fruta em negativo (*Ossos*, 2009), e afixa um cartaz de uma estátua tombada no chão.

Da intervenção de André Romão extraem-se aspectos que têm vindo a ser trabalhados ao longo de todo o seu percurso, em especial a recuperação de episódios históricos ou culturais e uma vontade deliberada em não limitar a opacidade dos signos. Estes aspectos manifestam o sentido político dos seus projectos, e a perseguição de uma arte que se oponha ao modo ilusionista a todos os níveis, ainda que para isso seja *aniquilar os velhos modos de expressão ideologicamente determinados* (B. Brecht).

Na impossibilidade de levar este manifesto adiante, “Tudo dura para sempre” acaba por realizar um volte-face. Ou seja, ainda que opere no conceito de ruptura que ocorre entre os modos de organização do sensível que determinaram a existência de categorias éticas e representativas para os objectos artísticos, expande com grande evidência a noção de que a contemporaneidade está construída sobre as ruínas destas categorias. E que nos fragmentos destes mundo ainda existem reminiscências em redor dos quais se geram formas, fórmulas e imagens.

<sup>4</sup> Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*. Essai sur la tragédie grecque, Paris: Gallimard, “Les Essais”, 1999.

# O SOL MORRE CEDO

## 3. JOANA ESCOVAL

Seria das grandes janelas do piso 1 do Pavilhão Branco que poderíamos ver o projecto de Joana Escoval (Lisboa, 1982). Do interior, completamente vazio, em direcção aos jardins exuberantes do séc. XVIII, onde a artista construiria um pequeno *templo* no cimo de uma árvore. Tratar-se-ia de uma estrutura de paredes “circulares e cegas”, um espaço em madeira e sem cobertura, cuja construção respeitasse a forma da árvore.

No cimo daquela árvore, qualquer pessoa poderia sentir o dia a passar. Dentro do Pavilhão Branco, qualquer pessoa poderia sentir o dia a passar. O *templo* evocaria a resoluta evidência da duração do dia, de um *sol que morre cedo*, como um simples aforismo que estala a melancolia. Consciência do tempo, quebra, pausa, fluidez do ciclo natural, trauma.

Este projecto adiado ganha aqui a intenção de *post-scriptum*, e vem na continuação de um mesmo tipo de preocupações estéticas e cívicas de Joana Escoval. A tónica da acção da artista tem como contextos privilegiados o campo e cidade, e as relações que daí possam surgir, sejam de dicotomia, de prolongamento, de integração ou de complementaridade. O projecto *Oito propostas para a cidade de hoje*<sup>5</sup>, que a artista co-coordenou, decorreu no Bairro da Lapa e foi desenvolvido por um conjunto de pessoas das mais diversas áreas, com o objectivo de reflectir a vivência daquele espaço e imaginar novos usos. Este projecto teve por base as experiências participativas levadas a cabo nos dias de hoje pelos artistas Folke Kobberling e Martin Kaltwasser, no bairro de Hansaviertel, modelo de *A Cidade para Amanhã*, construído por altura da Interbau57, em Berlim Oeste. Semelhante motivação esteve na base do

projecto *Olea Europaea var. Europaea*<sup>6</sup>, uma instalação de duas oliveiras vivas de 600 kg cada que a artista trasladou do Alentejo com o auxílio de um grupo de pessoas, mobilizando um esforço físico, mental e emocional. Tratou-se de dar atenção a um mundo agrícola irremediavelmente em desuso, mas também à ecologia que o sustenta.

*A partir do momento em que tenho muita certeza paro, e recomeço diferente.* É assim que Joana Escoval define um dos aspectos central da sua prática — o desenho —, e que nos leva a caracterizá-la sob um ponto de vista disciplinar que vem da tradição das Belas-Artes. A afirmação expressa que há, portanto, uma procura de equilíbrio, diria de um potencial correctivo, que faz dos traços deixados na folha aspectos do poder de transformação do trabalho do desenho, o que, no caso da pintura ou da escultura poderão manifestar-se de forma independente como factores de erro. Não estamos muito longe da ideia de um desenho que se disciplina a si próprio, ou seja, que constantemente altera as suas coordenadas. Este aspecto não vai fixar uma característica no trabalho da artista, mas torna-se um princípio de método que passa também por uma vasta operação de “desvinculação” subtil entre aquilo que se vê (os materiais visuais) e a ideia.

À época em que estava a trabalhar já acamado a série *Thèmes et Variations*, Matisse compara o seu gesto a um homem que segue às apalpadelas na escuridão, sem que o caminho do seu lápis siga uma intenção prevista. O seguinte relato de Joana Escoval é exemplo desta operação:

*(...) comecei com um apontamento no primeiro desenho que insinuava um tipo de nuvem, porque a única certeza que eu tinha era de que, no final, queria lançar aqueles desenhos e de alguma forma perdê-los no ar,*

<sup>5</sup> Trabalho de grupo organizado por Joana Escoval e Nuno da Luz para o ciclo *estados-gerais*; Artecontempo, 2009.

<sup>6</sup> *Antes que a produção cesse*; Espaço Avenida, 2007.



*deixá-los seguir o rumo do vento. A única imagem que eu tinha à partida, então, eram as nuvens, porque eventualmente as iria ver no ar quando os desenhos estivessem a voar. Foi realmente essa a minha base, e foi realmente a partir do primeiro desenho que continuei todos os outros. (...)*<sup>7</sup>

Muitos dos desenhos de Joana Escoval mantêm-se num estado inconclusivo, ou seja, numa acumulação em curso que põem de parte o preenchimento total da superfície. Em alguns destes observamos paisagens muito densas, a lápis e camadas de pintura. Poderão ser vistas realizadas no meio da folhagem de jardins, pousadas em suspensão no vazio. O contraste entre o detalhe que fixa cada folha na sua singularidade e o vazio ao redor conquistado a pulso por certas linhas de fuga, revelam-se exasperantes.

Para o projecto *O sol morre cedo*, Joana Escoval opta por uma ocupação mínima da sala do Pavilhão. Com efeito, trata-se de uma poça de água no chão, com uma pequena folha de árvore a boiar. Por cima da folha, é colocado um fio de metal muito leve que indica o Norte. A instalação reproduz uma bússola precária, que nos sugere uma orientação, no interior de um espaço expositivo.

Trata-se de uma “composição de objectos” semelhante a outros projectos que a artista tem desenvolvido, e que não pretendem ter a capacidade de transcender a especificidade do local onde estão instalados. Segundo a artista elas *só terão a ver com arte por relação ao contexto artístico em que são mostradas*, o que acentua o regime de literalidade que procura relacionar com ao seu método de trabalho.

Durante a elaboração deste projecto como dos restantes, Joana Escoval estabelece uma dedicação exclusiva às tarefas que são necessárias mobilizar. Nestes percursos de trabalho há como que uma inscrição dos traços do seu corpo no espaço muito similar ao seu método de desenho.

Como afirma Daniel Melim a Joana Escoval, *o teu tempo de fazer desenho é algo muito colado ao teu tempo de fazer as coisas*, e esta característica que privilegia a relação do tempo e das coisas, fixa um sentido coreográfico a que podemos associar o trabalho da artista. A coreografia do desenho (e o seu capital correctivo), a da montagem (a cíclica disposição de materiais) ou a da deambulação no espaço (ir para o jardim, montar uma mesa, olhar à volta, desenhar, voltar).

<sup>7</sup> Entrevista com Daniel Melim para o catálogo do ciclo *estados-gerais*, ArteContempo, 2009 em que este lhe pergunta sobre a exposição *um projecto a sete dias*, Round the Corner, Lisboa, Fev. 2009.

# O SOL MORRE CEDO

## 4. NUNO DA LUZ

No fim dos anos 60 foi criado o World Soundscape Project (WSP) por Murray Schafer na Simon Fraser University (Canadá), que coordenou um grupo de investigação sobre os princípios dos sons e a noção de *Ecologia Acústica*. *Soundscapes of Canada*, um dos projectos mais emblemáticos do WSP, toma a forma de manifesto na defesa da compreensão da paisagem por intermédio do som. Este projecto constou de uma gravação de sons feita por todo o país, e que foi difundida em dez programas pela rádio CBC Ideas. Neles podemos escutar desde “gestos e texturas”, “silêncio”, “sirenes”, “jogos”, “alarmes anti-nevoeiro”, ou mesmo um “um recital matutino de pássaros durante o solstício de Verão”. A actividade de recolha e catalogação de sons foi a parte de uma operação mais vasta que radicou na atenção ao meio sonoro enquanto material histórico e antropológico, do homem enquanto *ser no mundo*.

O pioneirismo das experiências do grupo de Vancouver reflecte o interesse que o mundo anglo-saxónico reservou desde cedo para as relações entre homem e natureza, o que levou, no caso da arte sonora, ao rápido desenvolvimento tecnológico dos procedimentos de gravação, especialmente no Canadá. A título de exemplo, em *Chroniques d'un Été*, quando Marceline Loridan atravessa a Praça da Concórdia e fala para um gravador Nagra instalado na sua mala (o que permite pela primeira vez a distância do som e da câmara), está patente o avanço da investigação e indústria de som no Canadá, tecnologia que o canadiano Michel Brault traz para o *cinéma vérité* de Jean Rouch.

A discussão entre científico e sensível tomou importante relevo no trabalho do grupo World Soundscape Project, separando os dois mentores Murray Schafer e Barry Truax, pela diferença entre uma

ciência do som do primeiro, e as definições que introduzem um carácter pluridisciplinar e uma abordagem comunicacional, do segundo<sup>9</sup>. A divisão que se estabeleceu no seio deste grupo entre a intelectualização do som e a investigação sobre a paisagem sonora e as suas relações com um habitat a preservar (aparecem conceitos como *noise pollution*, *aural perception* ou *ear cleaning*, etc.), fazem da abordagem do WSP o mote para o projecto de Nuno da Luz (Lisboa, 1984) no Pavilhão Branco. A utilização de dispositivos simples de captação e de escuta de som, inscreve este projecto nas experiências do World Soundscape Project, como se se tratasse de um diferido quer pelo tempo que os separa, quer pela nostalgia e ingenuidade que se consagra na exploração sonora do espaço.

A sala do Pavilhão está ocupada por uma grande cortina azul, cinco assentos, cinco auscultadores, cinco respectivos dépliants, e um amplificador ao canto, para o qual convergem fios de transmissão. Um conjunto de objectos discretamente dispostos sem grande exaltação aparente. A transposição da cortina assinala a modificação da acústica da sala, uma vez que as suas características reduzem a reverberação geral e o ruído interior, potenciando uma melhor captação da informação do exterior, visual e sonora. Para além de resolver um aspecto de natureza técnica, a existência desta cortina espessa, não só impõe um volume e uma característica escultórica num projecto que é iminentemente sonoro, como lembra uma antecâmara, um espaço de preparação para a experiência que se segue<sup>10</sup>. Transposta a cortina, encontramos instalados na modificação da acústica da sala, frente aos “objectos” que constituem a “paisagem” sonora e que poderemos escutar por intermédio de *headphones*: o jardim e o Pavilhão. A colocação dos assentos em

<sup>9</sup> Sobre a história, recepção e crítica ao World Soundscape Project, veja-se: Michel Chion (com N.Dufourcq e M.Benoit), *La musique électroacoustique*, Paris: PUF, 1982.

<sup>10</sup> Na capela Scrovegni (Pádua, Itália), lembra-me Nuno da Luz, existe uma sala que precede os frescos de Giotto, cuja função é a de um climatizador que arrefece e desumidifica o ar do exterior aproximando-o o mais possível da temperatura da capela, mas acima de tudo, “descontaminar” os visitantes poupando os frescos.

frente à janela e virados para o exterior, lembra um *belvedere* para a contemplação do espaço que está lá fora. Cada pessoa poderá agarrar no *dépliant* ao lado de cada banco, e ler: *Mas cuidado, demasiada leitura e conversa sobre som pode ameaçar a segurança do seu entendimento pessoal*<sup>11</sup>. A convergência que se estabelece entre o projecto de Nuno da Luz e o grupo canadiano não tem por finalidade vir a constituir um *Vade mecum* para o acto de ouvir, mas tão somente contextualizar a acção levada a cabo pelo grupo, enfatizando o processo crítico, o processo de aprendizagem e pesquisa que não perde de vista o sensível como um elemento essencial de aproximação ao mundo. O som não se pensa, ouve-se e sente-se.

Constituiu-se uma infra-estrutura material (cortina, assentos, *headphones*, microfones, *dépliants*) para nela integrar uma paisagem sonora e as noções de som, e é para estas que Nuno da Luz procura direccionar a experiência do seu projecto. Os materiais mais expressivos estão lá fora, e é necessário transmiti-los para os pontos de escuta da sala. No dia da inauguração será colocado um par de microfones iguais, que vão estar a criar uma “imagem” *stereo* (a distância e o ângulo entre os dois vão abarcar aquilo que poderia também ser o normal campo de audição, com os dois ouvidos), dos sons de 10 a 20 metros à frente de cada um deles. Sobre aquilo que se poderá ouvir, e que será gravado ao longo de três dias recorrendo a esses mesmos microfones, o artista escreve o seguinte:

*Conto com os efeitos do vento, chuva, pessoas a passar e animais para providenciarem alguma sincronia, mas se tal não acontecer, o importante é fazer do espaço do Pavilhão um espaço para a mostra do contexto que o envolve, quase como trazer aquele espaço para dentro e dar-lhe exposição.*

<sup>11</sup> Barry Truax, *Introdução ao Manual para a Ecologia Acústica*, 1978. In *dépliant* de exposição *O Sol morre cedo*, Museu da Cidade, Lisboa, Nov-Jan, 2009.

Esta formulação, para além de fazer convergir a experiência do grupo World Soundscape Project, e juntar as características plástica e sonora, tem a capacidade de sistematizar duas intenções que caracterizam o projecto do Pavilhão Branco. Por um lado, enumera e cataloga os sons da paisagem (“vento”, “chuva”, “pessoas a passar”) o que não deixa, mesmo remotamente, de lembrar os *Soundscapes of Canada* e a prática do WSP na responsabilidade do homem na produção sonora<sup>12</sup>. Por outro lado, podemos ler na mesma formulação que não é assim tão importante aquilo que se escuta, já que o ênfase estará em *fazer do espaço do Pavilhão um espaço para a mostra do contexto que o envolve*. É o espaço que está lá fora que Nuno da Luz quer *trazer para dentro e dar exposição*. De certo modo, a disposição dos elementos sobre a sala estabeleceu uma organização específica dos diferentes volumes e uma regra de utilização, acabando por lhe conferir uma certa plástica, por mínima que seja. O som acaba por se estabelecer também como um elemento constitutivo desta instalação, aliás, num diálogo que com ironia acentua as premissas do *white-cube* características do Pavilhão Branco. Recordemos que a colocação da cortina de absorção acústica pretende manter o ruído interior a um mínimo, equalizando a recepção dos sons.

A questão que se poderia colocar seria a seguinte: Qual a natureza deste trabalho?

Mais do que uma integração de aspectos exclusivos da arte e da prática da arte contemporânea, e de aspectos que têm a ver com a noção de som (e não é irrelevante o facto de Nuno da Luz também ser músico), o projecto do Pavilhão Branco é um *memento* do período em que os dispositivos técnicos tomam conta da experiência. A singeleza dos processos utilizados agudiza a importância da participação activa na construção do ambiente sonoro.

<sup>12</sup> A atenção aos sons da paisagem não é exclusiva deste projecto de Nuno da Luz, mas aparece já em *Antologia sonora Milanese* (2006), um registo que fez da cidade de Milão, dos sons das ruas, do seu folclore e das suas bandas emergentes, em 4 CDs.

Este caderno acompanha a publicação *O Sol morre cedo*, editada por ocasião da exposição do mesmo nome, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade; Lisboa (PT), 7 de Novembro 2009 a 10 de Janeiro 2010.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_