

## O caminho sem fim

Sandra Vieira Jürgens

### Começar

*O movimento é sempre centrífugo; ao princípio estamos já no meio da acção, e isto aplica-se tanto ao poema como a cada canto e episódio.*

Italo Calvino<sup>i</sup>

Afirmar que se está no meio do caminho e não no princípio, como se esperaria neste início, representa certamente uma forma de distanciamento em relação à trajectória e estrutura que se cumprem muito linearmente a partir de um começo até um fim. Mas representa também um afastamento perante as coordenadas que normalmente usamos para traduzir o sentido de progresso no espaço e de desenvolvimento na estrutura da narrativa.

Podendo a etapa do meio ser a menos gloriosa do itinerário, porque não se associa ao entusiasmo e prova de iniciativa da parte inicial, nem à euforia que acompanha a etapa final, ela não deixa de evocar um valor próprio, captado no provérbio que diz que “no meio está a virtude”. Como ponto equidistante dos pólos, ele tanto pode funcionar como uma instância de articulação entre os pontos de partida e chegada, como um local privilegiado de observação.

Todavia, no sentido de intensificar a nossa controlada situação instável, optemos por assumir uma definição peculiar de meio: não tanto um ponto de equilíbrio entre dois extremos, mas sobretudo um pólo e campo abalado por múltiplas tensões. Estamos a falar de um lugar, onde à semelhança da instalação de João Tabarra, *Protecção* (2003), as pedras irrompem e se interpõem ao olhar que cobre uma clareira junto a um bosque; e, mesmo, de um espaço onde os obstáculos se manifestam sem cessar e de diferentes formas (*Barricades Improvisées*, 2001 e *Bleu*, 2002). Tudo isto sem que se produza um

desvio à normalidade e a passividade se instale perante as dinâmicas que oferecem ameaça e oposição (*Mute Control*, 2000 e *Defense, trois mouvements I, II, III*, 2001). Afinal todas elas são circunstâncias que fazem parte do processo e por isso mesmo se expõem como desafios a superar (*This is not a drill (No pain no gain)*, 1999), o mesmo acontecendo com as dúvidas e interrogações que sempre surgem ao longo de qualquer caminho, tornando evidente a necessidade de aferir o sentido da acção que se exerce (série *What type of contestation are we asking for?*, 1997-1998) e de viver ao arrepio das afirmações consagradas, e do temor de não encontrar respostas definitivas.

### **Continuar sem fim**

*La marche, au juste, est preuve d'activation du corps, refus de la polarité, sortie de la place conquise, désir d'acession à l'ailleurs. Le marcheur fait un pari: le monde n'est pas clos mas pénétrable.*

Paul Ardenne<sup>ii</sup>

Se o próprio acto de caminhar já anuncia o impulso do corpo para a mobilidade e o desejo de avançar de um lugar a outro, deve-se dizer que a própria circunstância de permanecer a meio do caminho reforça essa expectativa de disponibilidade para percorrer distâncias de uma forma continuada.

Ora, implícito nesta vontade de localização entre dois pontos opostos, poderá estar igualmente o desejo de renunciar ao sentido finalista sob o qual tendencialmente apresentamos cada discurso e construímos cada história. Até a própria história da História e do Mundo. Em obras como *True Lies and Alibis – Marche Solitaire* (1999) e *Plus jamais la fin du monde – graffiti* (1999), João Tabarra já havia submetido ao plano da crítica as afirmações que anunciavam os limites e a chegada a um tempo conclusivo e concluído. E em contraponto a esse espírito apocalíptico, ganhava expressão nas suas imagens a vontade de traçar caminho indo mais longe, de superar o determinismo e de

dispor-se à construção de outros horizontes. Algo que não implicava necessariamente o ideal de edificação de um mundo novo, mas o gesto de resistência e de reconquista perante os espaços de fronteira, os locais esquecidos e marcados por todas as ausências.

No mesmo sentido, poder-se-á evocar a série de trabalhos em que Tabarra surge acompanhado da fada, e particularmente uma das suas mais recentes obras, *Confissão/Construção* (2003). Porque neles se assinala um possível estar no mundo total e absoluto: a salvaguarda de uma “vida” em permanência, os valores de pertença e de partilha que recusam as relações de domínio e os estados de evasão que se anunciam.

### **Daqui por diante**

*O construir como o habitar, o mesmo é dizer, estar na terra, para a experiência quotidiana do ser humano é desde sempre, como diz a língua de forma tão bela, o «habitual».*

Martin Heidegger<sup>iii</sup>

É já desde os seus primeiros trabalhos que João Tabarra convoca os recursos da ficção e da autoficção para desenvolver registos próximos de uma contra-memória colectiva, sem contudo produzir uma desvinculação face ao real. Por exemplo nas obras *João Ponte Diniz “Pilha Eléctrica”, campeão de mínimos amadores boxe 1943 e Sting* (1993), e *Portugueses na Europa* (1995), era através da presença do homem e herói comum que decorriam a encenação e a sátira de imagens simbólicas e aspectos marcantes da história do Portugal antigo e do país moderno.

Já numa obra de 1997 intitulada *What type of contestation are we asking for (Paraíso)*, Tabarra surgia integrado num ambiente idílico marcado pela convivência pacífica entre os seres do mundo animal. O céu, povoado por animais felizes, e a sensação de quietude e felicidade contagiavam o próprio artista. O cenário era típico de

um cartaz de publicidade: a mensagem era mediática e em acção estavam os mecanismos de identificação sentimental próprios da estratégia publicitária.

Perdido nos começos imemoriais, o paraíso original transformou-se hoje numa meta ideal para um qualquer final feliz. Até mesmo para o viver quotidiano do homem comum. A felicidade tornou-se a palavra de ordem dos tempos actuais, não sendo nunca sobrestimável o seu valor mercantil. A cultura da felicidade marca omnipresença no repertório da publicidade, das oficinas do entretenimento, do mundo Disney, das produtoras de Hollywood, chegando a rivalizar com a sua sucedânea, a cultura do bem-estar. A grande promessa da psicologia positiva, que vê no alcance de um prazer amplificado a satisfação garantida na cura terapêutica para a infelicidade humana.

Ora, tudo seria perfeito, não fosse o novo paraíso na terra constituir uma imagem amplamente patrocinada por um consumo de bens e sonhos que se esgota nos seus fins mais imediatistas, ou seja no próprio consumo. Resta-lhe, então, a promoção de um estado de urgência impossível de satisfazer e o contributo para um viver veloz que, absorto, nos projecta consecutivamente para o futuro.

Não surpreende por isso que, em contraponto a esta realidade, o valor da lentidão, da reflexão e da procura de pequenos pormenores e prazeres inesperados exerça um fascínio que se identifica com a plena realização humana (*Maman*, 1998-1999, *Touch me*, 1999, *Assembler*, 2001 e *The Devil's Brigade*, 2003) e com o sentido do que é verdadeiramente essencial (*Olhos nos olhos*, 2003).

## **Recomeçar**

*(...) sei que todas as interpretações empobrecem o mito e o sufocam: com os mitos não podemos ter pressas; é melhor deixarmos que eles se depositem na memória, determos a meditar em todos os pormenores, meditar neles sem sairmos da sua linguagem de imagens.*

Voltar nesta precisa altura a Italo Calvino abre certamente vias hipotéticas de regresso a um caminho já traçado, em concordância com a dimensão ritual associada à concepção cíclica do tempo mitológico. Trata-se de abrir caminho à perspectiva de abordagem presente em *Olhos nos Olhos* (2003), uma peça centrada na ocorrência da repetição e na inteira disponibilidade para encetar a perseguição perpétua em torno de uma mesma imagem, a de Che Guevara. O encontro com o olhar directo da figura do herói faz-se sempre em busca de um sinal. Há um “travelling” para seguir, cumprir o ritmo lento da trajectória que se completa sobre o rosto do guerrilheiro heróico, todavia sem que o esperado ocorra. O seu olhar não se deixa envolver e capturar. Não se revela nem dilui na nossa direcção, mas persistimos como quem não desiste perante a hipótese de dar continuidade à procura e segue o impulso forte para a revelação, esperando que o sinal da mudança ocorra e algo mude. Mas isso não acontece. A sequência deixa-nos numa procura sem fim, envolvidos num pleno movimento de eterno retorno. É irremediável, o horizonte infinito para onde o seu olhar se dirige é mais forte. A recusa é total e, quase pode dizer-se, emblemática. É uma atitude inerente ao comportamento do herói, como se fosse esse o seu invisível escudo de defesa, ontem como hoje. Sobretudo hoje, quando assistimos à crescente banalização da imagem do “último dos românticos”, à profanação do carácter sagrado do mito e à progressiva caricaturização da sua identidade de herói. A fotografia de Alberto Korda tornou-se uma das mais reproduzidas no mundo, não apenas investindo de um credível ícone de massas os mais variados ideais e movimentos revolucionários, mas também inspirando as artes e o mundo da moda, e mesmo toda uma indústria vocacionada para a massificação fácil do brinde. O seu rosto é amplamente estampado e reproduzido em posters, t-shirts, canecas, boinas, surgindo até como marca oficial em vasilhames de bebidas alcólicas. Nada poderia ser mais ilustrativo do sucesso deste ícone híbrido, representativo de incompatibilidades antes impensadas e fruto de uma apropriação forçada, sem dúvida assombrada pelo original, mas ainda assim irreparável.

Fica-nos a certeza de que nada é do mesmo modo, para sempre.

## **Para sempre**

*J'aime le mot croire. En général, quand on dit "je sais", on ne sait pas, on croit.*

Marcel Duchamp<sup>v</sup>

Há muito que o “para sempre” deixou de fazer parte da lógica do discurso. Existe nessa afirmação algo de tão remoto que a sugestão deste vínculo e desta aliança através dos tempos mais se assemelha a uma espécie de fórmula falaciosa, vazia de rigor, uma ilusão, que apenas nos atrai a considerar a sua improbabilidade de facto e os reveses e oposição que vai enfrentando. O seu valor inabalável foi questionado em consequência do horror ao peso da certeza que domina o pensamento contemporâneo, passando a integrar a academia dos lugares-comuns e das frases feitas que Roberto Calasso afirma serem as “pedras da linguagem”<sup>vi</sup>. Ou seja, vai sobrevivendo a título de abstracção, acalentando um princípio de fechamento, que só tem por papel acentuar a impressão de confiança e credibilidade num ambiente demasiado exposto ao movimento e à relativização.

O que fazer? Sim, o que fazer, com as verdades que já não são tão verdade, sabendo que de um lado do caminho estão as pedras e do outro as areias movediças. Escolher um dos desvios agora enunciados? Encetar a fuga abrindo caminho por terras de ninguém? Ou, ficar imóvel, recusar o movimento?

Desde logo, recusar o óbvio, os perigos e os becos sem saída inerentes a cada um dos caminhos bifurcados em que se organiza o pensamento e empenhar-se na construção de um itinerário sem refúgios, integrando o desafio. Como seja o de atribuir leveza ao peso das pedras, ou o de dar consistência à mobilidade das areias. Nunca deixando de assumir o projecto que, ganha forma, que se vai fazendo à margem de

limites, de consensos, das certezas dadas e das máximas, seguros das perspectivas e das certezas pessoais que se foram construindo. Não descurando a responsabilidade ética da opção, nem desprezando a inteira necessidade de acreditar. É que na base do acreditar não está uma profissão de fé dogmática, mas a consciência de que para trás fica a ideia de que a longa caminhada se faz sem causas e sem valores a defender.

Sandra Vieira Jürgens, «O caminho sem fim», *João Tabarra: No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho*, Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, Coimbra, 2003.

---

<sup>i</sup> Italo Calvino, *Porquê ler os Clássicos?*, Lisboa, Teorema, 1991, p. 63.

<sup>ii</sup> Paul Ardenne, «Marcher, Manifester», *Parpaings*, nº 18, 2000, p. 20.

<sup>iii</sup> Martin Heidegger, *Construir, habitar, pensar*, Barcelona, Serbal, 1994, s.p.

<sup>iv</sup> Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 18.

<sup>v</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, 1975, p. 185.

<sup>vi</sup> Roberto Calasso, *Os quarenta e nove degraus*, Lisboa, Cotovia, 1998, p. 47.