

## A PINTURA CÉNICA DE MANUEL AMADO EM “O ESPECTÁCULO VAI COMEÇAR ...”

Maria Madalena Gonçalves

«Nada há de mais contrário à dramaturgia do que o sonho, porque os germes do verdadeiro teatro são sempre movimentos elementares de apreensão ou de afastamento. O surreal dos objectos de teatro são da ordem do sensorial, não do onírico.»

Excerto traduzido de Roland Barthes (1969) “Le théâtre de Baudelaire” in *Essais Critiques*. Paris: Seuil.

<sup>1</sup> “O espectáculo vai começar ...” lembra o título da peça “Antes de começar”, de Almada Negreiros, escrita em 1919 e representada pela primeira vez em 1956 pelo Teatro Universitário de Lisboa, quando Fernando Amado, pai do pintor, era seu director artístico. Curiosamente, em 1984, a mesma peça de Almada é escolhida para assinalar o primeiro aniversário do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e, nessa ocasião, Manuel Amado contracenava com a pintora Lourdes Castro nos quatro espectáculos ali realizados. Assim, em momentos temporais diferentes, Fernando Amado, pai, e Manuel Amado, filho, unem-se em clara manifestação de apreço por uma peça da autoria de Almada que sempre foi tida por ambos como das mais originais escritas pelo autor.

Manuel Amado expôs, de 18 de Janeiro a 17 de Março de 2007, na Galeria de Pintura do Rei D. Luís, no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, um conjunto de cinquenta telas pintadas entre 2002 e 2006, unidas por um só tema: o teatro. Deu-lhe o título “O espectáculo vai começar ...”.<sup>1</sup>

Para comentar a pintura desta série, que de forma tão explícita e intencional toma do teatro o palco da sua representação, proponho que partamos das declarações do próprio pintor sobre o seu trabalho em geral e a sua maneira de pintar.<sup>2</sup> Elas ajudar-nos-ão a enquadrar e a entender melhor a concepção discursiva de representação implicada nesta obra, a qual parece assentar num dos conceitos mais importantes do dispositivo estético ocidental, a *mimesis*, seja porque o teatro – arte mimética por excelência – é o tema único destas telas, seja porque, a pretexto dessa exclusividade, a pintura que pinta o teatro é também aquela que produz imagens que partilham com o modelo a capacidade de criarem o que habitualmente acontece no teatro: a distância entre o espectador *que vê* imagens e o mundo do espectáculo que as *dá a ver*. É esta distância, este ‘intervalo’ entre *plateia e cena* – lugar onde a ‘representação’ se joga –, que permitirá pôr à prova o conceito de *mimesis* e equacioná-lo no quadro da mais recente produção plástica de Manuel Amado.<sup>3</sup>

Dividirei a análise em duas partes. Na primeira, a reflexão incidirá sobre as referências que considero fundamentais para compreender o discurso pictórico do artista. Na segunda, abordarei esta pintura, que designo como cénica, mostrando que ela dá lugar ao aparecimento de um discurso que faz da imediatidade do ‘ver’ a expressão do possível em arte. Esta divisão é-me proposta pelas próprias declarações do pintor, que se transcrevem em seguida e às quais atribuí um título:

### A genealogia

*“Foi em África durante o serviço militar,<sup>4</sup> com saudades das minhas realidades longínquas e empurrado por De Chirico, pelo cinema e pela pintura antiga italiana, que encontrei o princípio do caminho do meu modo próprio de fazer pintura. Desde então o caminho tem sido sempre o mesmo, o meu.”*

### A definição de pintura

*“A pintura é um modo de comunicação independente da palavra, sem raciocínios ou axiomas. Faz-se para ser vista, devendo corresponder às altas exigências inerentes à acção de ver.”*

(...)

*“A pintura, para mim, é o modo mais directo que existe de representar a realidade, considerando que a realidade somos nós que a fazemos. Sem interferência da palavra ou de ficções.”*

### O modo de pintar e o seu object(iv)o

*“No meu tempo de pintar existe apenas a consciência do esforço de encontrar os sinais luminosos que imitam aquilo que todos nós sabemos sem termos bem a certeza de o saber.”*

(...)

*“Gosto de pintar aquilo que vejo quando estou em sossego, ou melhor, aquilo que me lembro de ter visto quando estava em sossego, para tentar ver melhor, para ter a certeza.”*

<sup>2</sup> Estas declarações encontram-se no *Catálogo, Manuel Amado, pintura 1971-1994*, Fundación Calouste Gulbenkian, Fundación Arte y Tecnología, Telefonica de España, S.A., 1995, dispostas por outra ordem. Apresentam-se aqui organizadas de maneira a facilitarem a exposição que se segue.

<sup>3</sup> À data da realização da Aula Aberta correspondente ao presente artigo, esta série era a última. Posteriormente, a Fundação D. Luís I organizou uma mostra antológica de vários períodos e fases criativas da obra de Manuel Amado, tendo esta ficado patente ao público no Centro Cultural de Cascais, de 17 de Novembro de 2007 a 20 de Janeiro de 2008.

<sup>4</sup> Manuel Amado cumpriu o serviço militar em Angola de 1961 a 1963. Tinha então 23 anos.

<sup>5</sup>Em 1987, Manuel Amado expôs em Washington 13 quadros sobre estações de caminho-de-ferro. É nesta ocasião que toma pela primeira vez contacto com a pintura de Edward Hopper.

## 1) REFERÊNCIAS FUNDAMENTAIS PARA COMPREENDER O DISCURSO PICTÓRICO DE MANUEL AMADO

Começamos então pela genealogia. Manuel Amado filia “o princípio do [seu] caminho” em três origens: De Chirico, o cinema e a pintura antiga italiana.

### **Giorgio de Chirico, a surrealidade e o teatro**

Não é porque o pintor menciona De Chirico como influência próxima que os críticos são unânimes em reconhecer efeitos surrealistas na pintura de Manuel Amado. Para afirmar o mesmo com um nome mais recente, é frequente ouvir dizer que a sua pintura lembra a de Edward Hopper, cuja obra, curiosamente, só foi conhecida pelo pintor em 1987, quando este se deslocou aos Estados Unidos nesse ano.<sup>5</sup> A verdade é que qualquer espectador consegue facilmente reconhecer cenários surreais (a lembrar os da chamada “pintura metafísica”) na atmosfera pesada de silêncios que Manuel Amado cria a partir dos contrastes luminosos com que define lugares e objectos, a partir da ausência de acção e de vida das suas telas vazias (que raras figuras humanas, quando aparecem, só vêm acentuar), ou a partir do olhar que lança sobre o espaço quando o divide em natureza e interiores, quando intersecciona eixos com superfícies, quando desenha ângulos, esquinas, planos, pontos de fuga e linhas do horizonte, subordinando-o a uma ordem geométrica traçada com o rigor do seu olhar de arquitecto. Suspensa, enigmática, perturbadora e vagamente artificial, a atmosfera criada a partir destes e de outros procedimentos (atmosfera onde não há lugar para conflitos nem paixões) partilha com esses “metafísicos” dos inícios do século XX um certo purismo formal na linha de uma modernidade clássica – austera, depurada e crua – mais próxima do visualismo extático de alguma pintura simbolista do que dos resultados

obtidos pelas poéticas transgressoras da vanguarda. Outros nomes ligados ao surrealismo poderiam engrossar a lista de “influências”. Ao lado de De Chirico, Magritte, por exemplo, caberia no elenco já que, interessado, como este, em “lugares metafísicos”, também Manuel Amado pintou treze telas<sup>6</sup> todas elas dedicadas a memórias de estações de comboio.<sup>7</sup> Apetece pois cotejá-las com o trabalho do pintor belga, mas bastaria um só quadro de Magritte, o sobejamente conhecido “La durée poignardée” (onde se vê um comboio a irromper pelo quarto dentro, através do fogaço da sala, em direcção ao espaço onde o espectador se encontra), para rapidamente percebermos que a aproximação entre os dois pintores começa e acaba no objecto comboio. Realmente, não encontramos na pintura de Manuel Amado comboios-a-saírem-de-fogaços-de-sala, que o mesmo é dizer, as implicações metafísicas da visão surrealista de Magritte (mesmo quando apontadas à preocupação com o tempo, como acontece nesse quadro) não são as mesmas de Manuel Amado. As daquele podem facilmente adaptar-se à ilustração de uma ideia (como muitas implicações metafísicas de outros pintores surrealistas que fazem as delícias dos publicitários); as deste ficam-se aquém da ideia, tão-só pelo desencadear de uma “inquietante estranheza”<sup>8</sup> que, a ser devidamente entendida, deverá antes relacionar-se com o literalismo da sua pintura, ou seja, no fundo, com a característica dominante e estruturadora de toda a sua obra – a de ser capaz de produzir, em qualquer imagem que pinte, *efeitos de ‘presença’, efeitos de ‘palco’*. Tais efeitos são da ordem do sensível, são físicos, reclamam os sentidos, exigem que o espectador os reconheça no objecto como estando ali *para serem vistos* (neste sentido, são efeitos próximos de certas experiências estéticas minimalistas). Trata-se pois de entender que o suposto “surrealismo” de Manuel Amado é menos uma questão de ‘razão metafísica’ do que de efeito

<sup>6</sup> Ver nota 5.

<sup>7</sup> Ver nota anterior. As estações de caminho de ferro são um lugar-comum da pintura surrealista. De Chirico pintou-as como lugares metafísicos e sobre elas escreveu Jean Cocteau (1889-1963) um ensaio intitulado “De Chirico ou l’heure du train”.

<sup>8</sup> O termo alemão “das Unheimliche” – “inquietante estranheza” – foi utilizado por Freud, em 1919, num artigo que escreveu sobre a estética de Hoffmann. O termo designa o medo e a sensação de incómodo que, paradoxalmente, provoca em nós o familiar, o que já é conhecido há muito tempo. No caso de Hoffmann, o escritor consegue produzir a “inquietante estranheza” (simultaneamente medo e horror) através da utilização do duplo.

<sup>9</sup>A expressão é de Steven Shaviro, que a utiliza no livro *The Cinematic Body* (1993). Minnesota: University of Minnesota Press.

táctil, sensorial. O que não tira que na produção desses efeitos de mostração não haja qualquer coisa de surreal-metafísico. Contudo, a surrealidade (preferimos este termo ao de surrealismo) de Manuel Amado é antes de mais, insista-se, o sensível a exhibir a sua própria inteligibilidade de epifenómeno, questão, se assim se quiser, de metafísica, mas de uma metafísica que se designaria mais correctamente por ‘metafísica da presença teatral’.<sup>9</sup> Neste tipo de metafísica, é a densa materialidade da percepção que está em jogo, e, neste sentido, à semelhança do que acontece no teatro, a surrealidade das telas de Manuel Amado, ao parecer instalarnos na percepção pura do real, fenomenologicamente imediata e ‘natural’, acaba por ser deceptiva, desviante, pois é precisamente por se apresentar como ‘natural’ e espontaneamente imediata, que essa percepção não permite atingir a nudez absoluta e radical do real. Com efeito, sabemos que o real escapa a este tipo de imediatidade, porque a essência ou totalidade seja do que for (isso a que chamamos *real* desde Platão) é sempre mediatizada pela articulação conceptual (textual e linguística) que organiza toda a experiência perceptual. Por mais ‘natural’ que pareça, esta experiência não dispensa a abstracção sistematizadora da ordem do significant. Além disso, sendo a percepção um acto de figuração, e, sendo esta temporal (desenrola-se no tempo), o real permanece irreduzível à ideia de uma presença totalizada, sincrónica, eterna e ideal – a um absoluto. O real é captado em cada momento pela experiência do tempo, o que faz com que ele seja sempre uma possibilidade, nunca uma actualidade. Por outras palavras: ele *não é* mas *pode ser*. O real é a *possibilidade de uma experiência totalizada*. Assim, por não haver percepção pura, por a percepção ficar sempre aprisionada (presa e apreendida) numa construção arbitrária, na chamada ordem simbólica da linguagem (seja imagem, consciência ou pensamento) e esta ser sempre integrada no

fluxo progressivo e contínuo de uma diacronia, é que a plenitude fenomenológica da percepção é uma utopia e, conseqüentemente, a percepção do real que o teatro e as telas de Amado parecem oferecer mediante a suposta presença literal dos seus efeitos não é senão uma percepção ilusória, frustrante e artificial que nos deixa sempre perturbadoramente aquém do suposto real absoluto a que visa.

Pode deduzir-se então que, à semelhança do que acontece no teatro, o que se esconde por detrás do literalismo surreal pictórico das telas de Manuel Amado é apenas a *possibilidade* do real. Por isso, diria que, “filosoficamente”, o que Manuel Amado pinta é essa *possibilidade*. E que, em termos pictóricos, a pinta como *sombra*. Nesta série toda dedicada ao teatro, é, realmente, esta a imagem-síntese da essência do teatro (essência sempre ausente e incapturável). O pintor representa, nestas belíssimas telas silentes, como *possibilidade umbrática*, essa essência (o absoluto do real do teatro). É ver como a abertura ao real como mundo *possível* nos é oferecida de cinquenta maneiras diferentes. São, efectivamente, cinquenta as telas pintadas que nos dão vários ângulos e várias perspectivas do *real* (do teatro) como campo de abertura a um mundo que *pode ser*. E é ver como a figuração que o pintor encontrou para esse *poder ser* foi, invariavelmente, a de uma caixa fechada, vazia e de ocas ressonâncias inaudíveis, um lugar umbrático e atemporal, silencioso e vazio, situado bem longe da ilusão da realidade empírica e, sobretudo, de toda e qualquer verosimilhança psicológica. Esta variação figurativa, que se desdobra cinquenta vezes, é o *como se* a essência verdadeira e plena do teatro estivesse ali presente (*para ser vista*).

Observemos mais de perto os *efeitos de ‘palco’* neste conjunto pictórico. Como em outras telas de outras séries estes efeitos surgem aqui prenhes de potencial alegórico-surrealizante. Porém, é legítimo perguntar o que os torna tão especiais quando comparados com os das produções anteriores. Ora, desta vez, esses efeitos parecem dizer que se pode acreditar na verdade das aparências, na verdade da sensação material (como acontece no teatro), e impõem-se parecendo mesmo serem capazes de mostrar que a distância entre o mundo das aparências e o mundo das essências (que a representação quer eliminar a todo o custo) não pode ser eliminada, nem transcendida, antes deve ser materializada, posta em evidência. Por outras palavras e ainda socorrendo-nos da filosofia: ao contrário da posição de Sócrates que, no diálogo com Gláucon no Livro X da *República*,

se empenha a provar que as imagens são deceptivas por se ligarem ao mundo da contingência e da mudança, e, por isso, não devem merecer qualquer crédito, Manuel Amado valoriza aqui a imagem e a aparência exactamente pelas razões que servem, na argumentação platónica, para as condenar.

A posição do pintor na defesa e valorização da deceptividade da imagem torna-se, assim, uma novidade. Tanto maior quanto, associada aos *efeitos de 'palco'*, ela se identifica claramente com o teatro – a arte que depende literalmente de efeitos de palco para ser arte. Para além disso, os *efeitos de 'palco'* surgem também nas telas representados *como tema*. É certo que, uma vez tematizados, a sua força de presença física sensorial recua para um plano mais mental (mais construído) em que o 'para ser visto', activo, dá lugar ao estatuto do 'para ver', mais passivo. Mas, desta maneira, temos uma situação interessante que poderá resumir-se assim: quando os *efeitos de 'palco'* reclamam 'ser vistos' eles afirmam uma física indicial e performativa própria da natureza sensorial da arte tal como Manuel Amado a imagina e a pratica: eles são como o *teatro*; quando os *efeitos de 'palco'* estão representados nas telas como parte da natureza inerente ao objecto representado (neste caso, o teatro), ou seja, quando estão representados como 'algo para ver', eles perdem o carácter reivindicativo de 'presença' imediata e passam a surgir em perspectiva, opticamente distanciados, re-presentados, obrigando o espectador a vê-los como imagens mantidas à distância, presas a uma significação, aos cânones do natural e da verosimilhança. O espectador vê-os então *como pintura* (que são e sempre foram) e não *como teatro* (que parecem e querem ser). Retomaremos este ponto mais adiante quando falarmos de 'perspectiva', a terceira razão que Manuel Amado apresenta para pintar da maneira que pinta, mas desde já se percebe que a novidade deste conjunto pictórico assenta na sobreposição desses *efeitos de 'teatro'* que simultaneamente se mostram e se dizem, num jogo ambíguo entre re-presentação directa e expressão mediatizada, jogo que passa despercebido ao espectador menos atento para quem, de forma precipitada, vê na pintura de Manuel Amado um mero exercício convencional de representação figurativa da realidade. Para esse espectador mais distraído, o interesse dela esgota-se aí. Está enganado, como procurarei demonstrar.

O facto de os *efeitos de 'palco'* aparecerem representados como tema aponta para a importância que o teatro tem no universo pictórico de Manuel Amado

e para o grau da sua consciência como pintor/produtor de efeitos. De facto, que o teatro seja o tema exclusivo das cinquenta telas que pinta, reforça necessariamente, do ponto de vista ontológico, o carácter teatral da sua pintura. Primeiro, porque o teatro surge como se fosse o arquétipo da representação, tomado este termo em sentido lato e cobrindo, portanto, as artes plásticas nas suas variantes pintura e teatro; depois, porque se reconhece no texto dramático “(...) um tipo de enunciação própria, [aquele que] contém a exigência de ser dado a ver”<sup>10</sup> – enunciação em tudo semelhante ao tipo de enunciação/encenação das telas ‘dramáticas’ que Manuel Amado pinta e ao tipo de exigência dos efeitos que a sua pintura produz ao reclamarem para si uma visão imediata de ‘presença’. Quando os ditos efeitos de presença imediata, integrados nas suas telas como “teatro”, nos forçam a vê-los não como efeitos imediatos mas construídos, sujeitos a uma re-presentação simbólica, a sua pintura passa a ser ‘pensada’ pelo próprio tema que é objecto dela. Cria-se assim um jogo de espelhos interessante que nos leva a adiantar a hipótese de que Manuel Amado se terá servido do teatro como uma grande metáfora para comentar o seu próprio trabalho e nos dizer que, mesmo na arte da pura imediatez, na arte da presença literal que é o teatro, na arte do teatro onde os gestos se sujeitam a um duro exercício físico de repetição, disciplina e treino (que é a arte do teatro anti-representação, como veremos, e também a sua como pintor), mesmo aí, o real posto a nu não é o primordial; este fica ainda e sempre *por ver*, porque o que chega até nós vem irremediavelmente tingido de artificialismo e ficcionalidade.<sup>11</sup> Ora, tomar o teatro como matriz de uma concepção de arte que procura o silêncio (por oposição à palavra) e aposta nele como forma de alcançar as coisas na sua absoluta limpidez, isto é, sem mediação, na sua radical imanência a-semântica, isto é, fora de qualquer estrutura organizadora de sentidos, de qualquer apriorismo

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, o sublinhado é meu.

<sup>11</sup> Não é por acaso que rejeita, nas declarações que faz sobre a sua pintura e modo de pintar, tudo o que seja extra-visual, afirmando, convicto, que “A pintura faz-se para ser vista, devendo corresponder às altas exigências inerentes à acção de ver.” Daí, erradicar da sua concepção de arte a “palavra”, “raciocínios”, “axiomas”, ou “ficções”.

<sup>12</sup> A este propósito, cito um excerto de uma crónica de Jorge Silva Melo, onde se critica a funesta e muito comum associação do teatro à mentira. “Não, o teatro não é trapaça, os actores não são demagogos, não, encenar não é encobrir, paremos com esta imagem mentirosa, não prolonguemos essa estranha associação que vem de longe, não, nada disso, o teatro não é manipulador, não, o teatro não é aldrabice nem promessa por cumprir, não, os actores, quando representam, não são mentirosos, não, nada disso (...). Lá vem, na terça-feira passada, o “verdade ‘ou’ encenação” do Eduardo Prado Coelho como se fosse um dilema, uma escolha, e não é, não senhores, deste lado do palco, deste lado da vida, *são a mesma coisa, verdade “e” encenação* (sublinhado meu). A encenação é só a procura da verdade, *o palco o lugar da sua imanência* (sublinhado meu), não, o actor não é aquele que repete a lição aprendida para enganar, não, nada disso, será ladrão das palavras dos outros mas é apropriando-se delas nos minutos do seu corpo, não há nenhuma semelhança entre a maravilhosa profissão *dos que procuram, com o corpo e a vida, a verdade mais presente* (sublinhado meu) e aqueles que nos enganam com retórica,

totalitário representacional, e saber que a afirmação do real assim concebido só é possível, apesar de tudo, na retórica do oxímoro própria do jogo ‘verdade e encenação’,<sup>12</sup> é ocupar um lugar no discurso da arte contemporânea (feito de muitas tendências) e ter uma aguda intuição crítica a respeito do seu próprio discurso plástico, que fica a merecer, por esta razão bastante, um lugar de destacada visibilidade ao lado das experiências estéticas da contemporaneidade mais radicais, quer dizer, ao lado daquelas que não desistiram de ir à raiz das coisas.

### O cinema e a cadeira de Jean Cocteau

A segunda reclamada “influência” que ajudou Manuel Amado a encontrar o seu caminho como pintor é o cinema. O cinema a que se refere é o cinema mudo, aquele que faz activar os significantes do filme no espaço do ecrã. Não admira. E, não admira, porque é esse cinema – onde o silêncio impera e o significativo imagético se faz fisicamente visível – que explora a densa materialidade da percepção, a surrealidade; só ele, por isso, pode rivalizar com o tipo de teatro representado nesta série: – um teatro espectral, abstracto, alucinatório, simulado, um teatro (do) absurdo.

Práticas artísticas complementares, o cinema mudo é o duplo deste tipo de teatro sem voz, feito só de mimo e gesto, que telas como “Já lá está o Pantaleão” (2003) e “Personagem a acenar” (2005) tão bem ilustram, ou, feito só de ecos e vozes diferidas: “Deixaram o arlequim no corredor” (2003), “Fechem-me essa cortina” (2004), “Por favor a cadeira mais para a esquerda” (2004), “Tirem-me daí essa cadeira” (2004). Neste teatro, as sonoridades estão deslocadas, ventriloquadas, colocadas (ou vindas de) fora da cena. Estas vozes *off*, que comentam a ‘acção’ da pintura como se não fizessem parte dela (“Vejam lá se não falta nada”,

“O ensaio está muito atrasado”, “A luz está muito baixa”, etc.), lembram a distinção feita por Margueritte Duras entre *filme de imagem* e *filme de vozes*, distinção que se refere àquilo que se vê no ecrã e àquilo que se ouve fora da acção do ecrã. Esta dessincronia é mais acentuada nos filmes de Margueritte Duras, porque a maior parte das vezes o que aí se vê não corresponde ao que aí se ouve. Em “O espectáculo vai começar ...”, as vozes pretendem comentar o que se vê, mas elas não estão enquadradas do mesmo modo que as imagens, elas vêm *de fora*, como se não fizessem parte do representado. Porém, fazem-no, porque, apesar de situadas *off screen*, são todas vozes *de teatro*: é a voz do **encenador** (“Vai começar o espectáculo”), do **actor** (“O ensaio está muito atrasado”), do **espectador** (“Já da outra vez ficámos neste camarote”), do **cenógrafo** (“Por favor a cadeira mais para a esquerda”), do **empresário** (“A casa hoje vai estar cheia”), do **maquinista** (“Cuidado não se encostem”), do **electricista** (“A luz está muito baixa”), dos **repertórios** (“A caixa de Pandora”), dos **géneros performativos**: *a commedia dell’arte* (“A cara do Pierrot não me convence”), a **ópera** (“Cenário para o 3º acto da ópera ‘A vingança do Morgado’”), a **opereta** (“Cenários para ‘A canção do deserto’”), o **musical** (“Dizem que é o fantasma da ópera”), o **ballet** (“E agora ... ‘O lago dos cisnes’”), a **pantomima** (“O arlequim a fazer-se engraçado e o diabo a ver”), o **teatro de revista** (“Cenário para uma cena canalha”), etc.. O que Manuel Amado faz com a escolha dos títulos que apõe a cada tela é “obrigar” o espectador a entrar no jogo do que vê: obrigá-lo a *sentir* a situação do espaço acústico do cinema e do teatro como um *espaço físico*. O espectador é envolvido nesse espaço; fica implicado no que vê de forma perturbantemente activa, de forma ‘surreal’.

Muitos dos títulos destes quadros e de outros da série deixam-se ler como legendas escritas entre as cenas do cinema

palavreado, eufemismos, insinuações, efeitos e contas bancárias.” (in *Público*, 26 de Fevereiro de 2006).

<sup>13</sup> “Aquele é que é a princesa”, “Vê-se mesmo que está a fingir que está a chorar”, “Sobe o pano”, “Vai começar o espectáculo”, etc..

<sup>14</sup> Gordon Craig (1872-1966), importante cenógrafo inglês, inventou uma forma de movimento em cena que consistia no uso de gravuras (os tais “ecrãs móveis”) que representavam ‘movimento parado’ e que deveriam deslocar-se no palco horizontalmente, de forma individual e separada. Esta engenhosa inovação técnica no campo da cenografia está subtilmente reconstituída nestas três últimas telas da série, quer ao nível da unidade dos títulos, que nos obriga a vê-las como uma sequência de eventos que se desenrola no tempo, quer ao nível da representação do movimento parado no interior de cada “stage design” (de cada tela), movimento que passa a ‘animar-se’ no espaço quando o nosso olhar se desloca de tela para tela e verifica que ‘algo’ se passou entretanto, que ‘algo’ aconteceu nesse trânsito (alguns polichinelos desaparecem da antepenúltima tela para a penúltima e desta para a última).

<sup>15</sup> Este título é uma óbvia referência a *Frankenstein* de James Whale, filme de horror de 1931, em que o papel do monstro era

mudo.<sup>13</sup> Nesses títulos-legendas, mas também nas figuras de cartolina a fingir de actores (pintadas numa rasante e lateral bi-dimensionalidade que lhes acentua a condição de seres de papel sem referência objectiva) e nas sombras que se projectam no espaço em seu redor, evoca-se esse maravilhoso mundo de magia e irreabilidade pré-sonoro lembrando que, nos seus primórdios, o cinema foi movimento mudo, e que um dos mais remotos precursores desse movimento foi o jogo de sombras do teatro de marionetas. O cruzamento do cinema e do teatro neste particular, a sua sobreposição ou quase equivalência, atinge o máximo de poder evocatório (desta vez por alusão à reflexão que teóricos cénicos do simbolismo empreenderam sobre teatro) nos três óleos finais do conjunto – a “Antepenúltima ceia dos polichinelos”, a “Penúltima ceia dos polichinelos” e a “Última ceia dos polichinelos” –, intencionalmente dispostos lado a lado por esta ordem na sala onde foram exibidos para serem lidos em sequência, ‘em movimento’, da esquerda para a direita, como que em direcção a um cinemático FIM. São estas três telas, mais do que quaisquer outras do conjunto, que lembram os chamados “ecrãs móveis” (“moving screens”) que Gordon Craig inventou para introduzir *movimento em cena* no seu teatro (simbolista e estático)<sup>14</sup> de “super-marionetas”.

Alguns títulos de outros quadros evocam o cinema sonoro e, em particular, o dos anos 30, como “O salão do conde Karlof”,<sup>15</sup> ou, “Cenários para ‘A canção do deserto’”,<sup>16</sup> mas a alusão ao sonoro quase só fica por aqui no que diz respeito a referências directas a filmes. Onde se pode dizer que ocorre a “sonoridade” do cinema à época em que a tela muda passa a emitir sons é no modo como Manuel Amado introduz essa sonoridade: em forma de *debate silencioso*. Ele faz-nos sentir esse debate na presença surreal dos seus principais intervenientes: Almada e Fernando Amado. Há telas onde se representa, de modo materialmente invi-



A antepenúltima ceia dos polichinelos  
2005



A penúltima ceia dos polichinelos  
2005



A última ceia dos polichinelos  
2005

sível, as tensões a que aqueles dois artistas deram voz. Essas tensões passavam pela questão de saber se o som na tela viria ou não roubar protagonismo ao palco. E a resposta a esta questão, dada tanto por Almada como por Fernando Amado no sentido de que não eram tensões agravadas por incompatibilidades irreduzíveis, está particularmente bem representada em “A caixa de Pandora” (título de uma peça de Fernando Amado),<sup>17</sup> e em “A cadeira de Jean Cocteau”. Na primeira (“A caixa de Pandora”), o ‘ruído’ desse debate está metaforicamente representado no vasto e denso repertório de actividade dramaturgica (e não só) que essa caixa deixa adivinhar que contém. Não é só a máscara de Arlequim que cai para fora dela, é toda uma massa informe de acessórios e adereços do teatro e do cinema que lá está dentro. Lá cabem, misturados, textos, guiões, títulos, programas e obras. Por isso, o conteúdo dela se derrama e estende, metonimicamente, a outras telas (por exemplo, à tela intitulada “O trono de Ricardo III”, ou à tela intitulada “Cena para ‘Cá vai Lisboa’”). Na segunda (“A cadeira de Jean Cocteau”), o ‘ruído’ do debate sobre cinema e teatro ganha presença e ‘visibilidade’ sob forma de inteligência conciliadora, modo de Fernando Amado se posicionar nele (mais até do que Almada), por ter quase sempre procurado pôr “em relevo o que há entre um e outro de semelhante e o que, por outro lado, os torna inconfundíveis.” No lugar da cadeira vazia do ilustre *metteur-en-scène* que foi o criador dos dois *Orphée* (a peça de teatro, de 1926, e o filme, de

representado pelo actor Boris Karloff. Evocando em “O salão do conde Karloff” simultaneamente o actor e o meio social do criador do monstro (o aristocrata Frankenstein), Manuel Amado brinca, neste título, com o desequilíbrio e a transgressão do real que os filmes de horror instituem, acentuando, com essa escolha, a linha surrealizante das suas telas e a “inquietante estranheza” que delas se desprende.

<sup>16</sup> O título deste quadro tanto pode evocar o estrondoso êxito de bilheteira da opereta “The Desert Song”, que entre o final da década de 20 e a década de 50 conheceu incontáveis representações, como o famoso “Morocco”, de Josef von Sternberg, filme de 1930, com Marlene Dietrich no papel feminino principal e o deserto como cenário final. Em qualquer dos casos, o que parece ficar implícito num título como “Cenários para ‘A Canção do Deserto’” é o enorme êxito alcançado por

produções artísticas que arriscaram experiências estéticas inovadoras feitas em torno da luz e do *décor*.

<sup>17</sup> “A caixa de Pandora” (1948) é uma das peças mais importantes da dramaturgia de Fernando Amado. Na linha de “Seis personagens em busca de autor”, de Pirandello, trata-se de uma peça de reflexão sobre poética teatral. Estou em crer que Carlos J. Pessoa teve em mente “A caixa de Pandora” de Fernando Amado quando escreveu “Desertos (Evento didáctico seguido de um poema grátis)”, peça inserida em *Pentateuco. Manual de sobrevivência para o ano 2000* (1998). Lisboa: Edições Cotovia.

<sup>18</sup> *Visão invisível* é o título de um livro de Jean Cocteau (que a Assírio & Alvim publicou em 2006), onde se afirma que “(...) a invisibilidade é a condição para a elegância”.

1950), Manuel Amado cria a “visão invisível” da figura de seu pai, justamente a forma de visão que desejava para si o escritor francês.<sup>18</sup>



*A cadeira de Jean Cocteau*  
2004

Mas não é só Fernando Amado que está “sentado” nesta cadeira; a bem dizer são todos os criadores que, como Cocteau, foram capazes de desempenhar muitas outras actividades no mundo da Arte, que foram capazes de ser muitas coisas ao mesmo tempo: actores, dramaturgos, coreógrafos e cenógrafos, além de poetas, libretistas, romancistas, pintores e surrealistas. Em última instância, podem lá estar sentados todos os criadores que o espectador consiga ‘ver’, desde que a condição da arte que defenderam e praticaram tenha sido a de *dar a ver o invisível*, seja nas sombras da luz mágica do palco, seja nas imagens imponderáveis que correm no ecrã luminoso do cinema (mudo ou sonoro), pouco importa: Shakespeare, Craig, Appia, Artaud, De Chirico, Magritte, Almada, e tantos outros...

O debate em Portugal sobre cinema e teatro (se é que verdadeiramente chegou a haver um digno desse nome) nunca levou a posições extremadas e isso é também o que “A cadeira de Jean Cocteau” nos diz. Ao contrário, a ameaça que pesava sobre a estética do teatro tradicional quando se deram as alterações provocadas pela chegada do som ao cinema (fnais dos anos 20) foi sentida não como ameaça mas como coisa natural por quem praticava já um

tipo de teatro que vinha na linha dos teóricos do teatro simbolista europeu. A ‘ingenuidade’ que perpassa na trupe de columbinas e polichinelos, pierrots e arlequins, acrobatas e fantoches com que Manuel Amado povoa e “dá vida” ao palco vazio da sua representação<sup>19</sup> é parente da tipicidade dessas personagens e da sua importância na desmontagem da ilusão teatral tal como as encontramos no teatro de Almada. Por isso, apesar deste e de Fernando Amado, seu admirador, estarem ambos mais próximos do teatro do que do cinema por afeição, tradição e/ou natureza das suas sensibilidades, em parte alguma das reflexões escritas que deixaram se pode dizer que o cinema surge desvalorizado, mal aceite ou a banir. Até porque tal seria contrário ao espírito modernista que os animou e que se reflectiu na sua prática de artistas multifacetados. No que diz respeito ao teatro que faziam, ambos deixaram testemunhos cénicos em número suficiente que provam que a “linguagem nova, espontânea, acessível, que entra pelos olhos e não custa a decorar”<sup>20</sup> se adaptou aos seus projectos e repertórios exigentes e até, em certos casos, os ajudou a tornar menos herméticos e formalistas os resultados obtidos na luta contra o provincianismo, o excesso retórico e o êxito comercial fácil.

### **A pintura antiga italiana, o real e a memória**

Chegamos à pintura antiga italiana que, a par de De Chirico e do cinema, estaria na base do “modo próprio” de Manuel Amado pintar. É ao legado histórico que nos deixaram Brunelleschi (1377-1446) e Alberti (1404-1472), no século XV, com os seus trabalhos sobre perspectiva, que a expressão utilizada por Manuel Amado alude. Como é sabido, Brunelleschi lançou as regras a partir das quais o espaço tri-dimensional no interior do quadro ficaria criado, ao conceber a chamada ‘linha do horizonte’ e ao situar um ‘ponto de fuga’ no seu centro (o ponto privilegiado e ideal, supostamente correcto, para onde se dirigem todas as linhas do quadro e

<sup>19</sup> É sabido o encanto que exerceu na sensibilidade de Almada (e de outros artistas plásticos dos anos 20/30) estas figuras sem alma arrancadas à *commedia dell'arte* e ao teatro popular. Tinham o encanto, a seus olhos, de poder sintetizar traços universais e permanentes da condição humana. Iam ao encontro da dialéctica por si desenvolvida em torno da ideia de indivíduo e colectividade, um e todo, simples e complexo, etc.. Polichinelos e Arlequins também se encontram na dramaturgia de Fernando Amado.

<sup>20</sup> AMADO, F. (1999) “Sobre cinema e teatro” in *À boca de cena*. Lisboa: & etc: 110. Em *À boca de cena* encontram-se vários artigos sobre teatro, mas como crítico de teatro propriamente dito, cobrindo toda a década de 40 do século passado, a actividade de Fernando Amado está reunida no jornal *Aléo* sob o pseudónimo de Ariel.

o olhar do espectador). Alberti apurou as regras de Brunelleschi e construiu um sistema de perspectiva capaz de criar na tela a ‘perfeita’ ilusão de realidade. Para isso, trabalhou a representação realista da luz no jogo luz/sombra de modo a que os objectos parecessem possuir relevo, tridimensionalidade, volumetria. Os objectos na tela passaram assim a ficar ao serviço de uma história. O tratamento combinado destes requisitos técnicos tinha como finalidade obter determinados efeitos junto do espectador, nomeadamente, condicionar a sua visão e as suas emoções. Com a perspectiva clássica, podemos dizer que a visão do espectador ficou submetida a leis rígidas derivadas de regras formais e que ‘ver’ se tornou uma experiência que coloca o observador no imperativo de acreditar no que vê, deixando-se levar pela efabulação de um enredo em torno e a partir dos objectos representados. Com Alberti, a história ocupa o centro da pintura e a perspectiva é o instrumento que ajuda a criá-la.

Ora, apesar de reclamar para si o legado histórico dos pintores renascentistas usando a perspectiva em muitos dos seus quadros, Manuel Amado acrescenta, na definição que dá de pintura e no que diz sobre o modo de pintar e seu object(iv)o, alguns reparos que mostram como, partindo da perspectiva, ele a trabalha debatendo-se com ela num registo diferente do proposto pelos seus antecessores. Afirma, por exemplo, que na pintura a realidade “somos nós que a fazemos” (“A pintura, para mim, é o modo mais directo que existe de representar a realidade, *considerando que a realidade somos nós que a fazemos*”), eliminando portanto a ideia de que ela existe num suposto exterior e que está ‘aí’ para ser desenhada ou representada. Afirma, também, que se apoia na memória para alcançar uma visão mais penetrante das coisas que o conduzirá à “certeza” delas (“Gosto de pintar aquilo que vejo quando estou em sossego, ou melhor, aquilo que *me lembro de ter visto quando estava em sossego, para tentar ver melhor, para ter a certeza*”). O recurso à memória para “tentar ver melhor”, para “ter a certeza” é, do ponto de vista clássico, no mínimo, insólito, mas o que Manuel Amado pretende dizer, julgo, é que com a memória a polaridade sujeito/objecto desaparece e a figuração sujeita à lógica redutora e analógica da história que se conta, igualmente. Na memória, sujeito e objecto são indiscerníveis, abolindo-se a distância entre o real, para um lado, e a história que se conta (o seu substituto verbal ou imagético), para o outro. A memória é uma percepção estética, é “a materialidade de um corpo que sente em puro exercício de sentir.”<sup>21</sup> Como no

teatro, também ela é da ordem do sensível, é uma percepção-corpo, capaz de captar o sensível e de se fundir com ele num plano de convivência mútua. Estas observações, a par da insistência com que o pintor rejeita a palavra por esta levar a efabulações que são obstáculos à “acção de ver”<sup>22</sup> (a linguagem trai a ‘presença’), põem em causa o uso da perspectiva clássica tal como a encontramos na pintura antiga italiana. Começam logo por pôr em causa o lugar do sujeito que observa, o lugar do espectador, o seu olhar; acentuam a arbitrariedade desse olhar, arbitrariedade que é recusada ao olhar do espectador clássico, forçado a dirigi-lo para um ponto focal único e “obrigado” a aceitá-lo como o legítimo. Põem em causa, depois, a noção de distância, noção fundamental e o fundamento mesmo da noção de perspectiva. Com efeito, enquanto na perspectiva clássica o sujeito, separado do objecto, vê a coisa como se ela estivesse objectivada e sempre (in)dependente dele (a coisa existe fora dele que não existe sem o seu olhar), nas afirmações de Amado percebemos que a tentação de objectivar as referências à exterioridade, herdada do Renascimento, nada tem que ver com o olho da sua mente, que inscreve o plano das coisas na materialidade de um sentir. Porque os objectos não existem primeiro para o pensamento do sujeito; eles existem primeiro para a memória do sujeito, que é parte do seu corpo. Assim se deve entender, penso eu, a espécie de correcção que Amado faz à primeira parte da afirmação, quando diz: “Gosto de pintar aquilo que vejo, *ou melhor, aquilo que me lembro de ter visto*”. Há uma diferença entre “o que vejo” e “o que me lembro (...)”. Em “o que me lembro”, as coisas ficam automaticamente colocadas no mesmo patamar do corpo-memória, são dois planos coextensivos um do outro que formam, afinal, um só. Só nessa coextensão, nessa ‘presença’, é possível criar condições para ver “melhor”, porque só nesse plano, que é o mesmo tanto para o objecto visto como para o corpo

<sup>21</sup> PITTA A. P. (1999) *A expressão estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras.

<sup>22</sup> “Acção não é enredo; é intensidade; é clareza e simplicidade como a linha recta” in AMADO, F. (1999) *À boca de cena*. Lisboa: & etc.

<sup>23</sup> APPIA, A., *A obra de arte viva*. [s/d]. Lisboa: Arcádia.

(-memória) que o vê, só nesse plano, onde não há distância entre um e outro, ficam as coisas libertas do cogito reflexivo (do peso de julgar, de apreciar, de efabular), libertas da perspectiva e da representação, livres do peso de uma inteligência que não é a sua. A sua, a inteligência das coisas, é só a de existirem como coisas, abertas a uma possibilidade exclusivamente sua, mesmo que uma consciência sem reflexão, uma visão interior isenta de julgar, como é a memória, as possa habitar.

Adolphe Appia (1862-1928), importante teórico do teatro cuja doutrinação estética coincide com o advento do cubismo, recorre a uma metáfora eloquente para explicar como o encenador de dramas simbolistas pode ultrapassar as dificuldades da adaptação da palavra à cena. Fala no *movimento*, na *luz* e na *abstracção* como os elementos decisivos (as linhas de força) de um teatro moderno – um teatro que reivindica o seu valor artístico próprio, a sua existência como corpo. A dado passo da sua argumentação, usa a seguinte metáfora: “(...) uma mulher, com as vantagens do seu sexo e instalada com elegância num sofá, tem uma expressão deliciosa. Sem dúvida: mas se se despir e se sentar numa cadeira...? (...) o corpo nu parece, antecipada e implicitamente, presente e posto em valor estético. (...)”. Em seguida, acrescenta: “É evidente que os pés dos muçulmanos sobre os tapetes das suas mesquitas são pés descalços e não nus; exprimem uma intenção religiosa e não estética.”<sup>23</sup> Em ambos os exemplos que apresenta a ênfase é posta na expressão corporal, na presença *efectiva* do corpo, o corpo *com efeito* corporal, sendo a relevância dada a este aspecto o que me leva a aproximar a “cadeira de Appia”, enquanto proposta de um teatro físico, do “cogito corporal” que são as *lembranças das coisas vistas* na pintura de Manuel Amado, porque estas, à semelhança do corpo nu da mulher ‘estética’, ou dos pés nus dos muçulmanos *fora* das suas mesquitas, são o sensível que reclama visibilidade estética, são o sensível que se exprime como objecto que existe por si próprio, fiel à sua *necessidade*, à sua essência singular, sem se deixar aniquilar por elementos alheios a sugerirem a representação de outra coisa.

Mas regressemos ao “pintar aquilo que vejo” e ao “pintar aquilo que me lembro de ter visto.” Porque sente então Manuel Amado necessidade de substituir a primeira expressão pela segunda? Porque, sem entrar em contradição com o que foi dito atrás, há que reconhecer que pintar o que (se) vê é ficar ainda

aquém da profundidade possível do objecto, é dar do representado somente as condições da sua possibilidade. É dá-lo imperfeitamente. Por outras palavras: não basta ficar pela percepção imediata, pelo sensível que a inteligência do corpo capta. É necessário passar do plano da ‘presença’ ao plano da representação. Mas esta representação não tem nada que ver com a representação clássica. No quadro dualista da representação clássica, sujeito e objecto estão separados; aqui, não há cisão entre sujeito e objecto, entre um e outro há uma proximidade originária que os leva a relacionarem-se de forma “intencional”<sup>24</sup> um para o outro. A intencionalidade, ou reciprocidade entre os dois, implica que o sujeito sabe que só comunica com o objecto se este se fizer ‘sentir’ pela sua presença (se se lhe fizer ‘presente’). E sabe que, como sujeito, só existe para o objecto se for capaz de se pôr de acordo com ele, exigindo de si o saber que o leva a aproximar-se do objecto. É por isso que Manuel Amado fala em “consciência do esforço” quando pinta, na tentativa de encontrar “os sinais luminosos que imitam aquilo que todos nós sabemos sem termos bem a certeza de o saber”. Reconhece que, da sua parte, como sujeito, há um *saber* que ele próprio procura e que ele próprio exige a si mesmo que se revele, porque é esse saber que o conduz ao objecto e o põe em comunicação com ele (questão de pertença do sujeito ao objecto, ou, do pintor à obra, ou, do actor à personagem). Por sua vez, o objecto faz-se presente através de “sinais luminosos”, os mesmos que o sujeito terá de saber encontrar dentro de si para que tenham visibilidade, pois só assim ao objecto será possível ter existência e possibilidade de expressão (questão de pertença do objecto ao sujeito, ou, da obra ao pintor, ou, da personagem ao actor).

Merece a expressão “sinais luminosos” que nos detenhamos nela. Os “sinais luminosos” não são o objecto, são precisamente aquilo que ele não é. São aquilo que o objecto *pode*

<sup>24</sup> Retomo o pensamento de M. Dufrenne citado por Pitta (ver nota 21).

<sup>25</sup> Cf. SERRÃO, J. (1988) *Obra completa de Cesário Verde*. Lisboa: Livros Horizonte: 175.

<sup>26</sup> “(...) estou no mundo na condição de trazer sempre o mundo em mim a fim de o encontrar fora de mim”, DUFRENNE, M. (1999) *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, citado por PITTA, A.P. (1999) *A experiência estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras: 119.

*ser*, são a sua *possibilidade*. Não uma possibilidade de verosimilhança, de cópia de qualquer coisa que lhe é exterior, mas uma possibilidade do género da que nos fala Cesário Verde numa das quadras do seu admirável poema “Nós”<sup>25</sup> quando diz, à maneira de um desabafo:

*Ab! Ninguém entender que ao meu olhar  
Tudo tem certo espírito secreto!  
Com folhas de saudades um objecto  
Deita raízes duras de arrancar!*

Cesário surpreende no seu olhar o “espírito secreto” que reconhece existir nas próprias coisas (essa espécie de ‘sinal luminoso’). Sabe que é difícil tornar esse espírito visível, porque ele está profundamente enraizado no mundo natural (um objecto “deita raízes duras de arrancar”). Mas como o mundo natural é também o mundo do sujeito,<sup>26</sup> fica implícito que a dificuldade se resolve no momento em que o olhar do sujeito ‘sensoriza’ e ‘mentaliza’ as coisas, o que pode acontecer por haver nelas uma interioridade correlata da sua. Então, elas, coisas, deixam de ser redutíveis ao mundo objectivo. Na relação privilegiada que o sujeito tem com elas, capaz de as captar e exprimir na sua profundidade, aí, as coisas e o mundo fazem-se um, tomam forma, existência e verdade. Por isso se pode dizer que o mundo *se faz* (não está ‘lá’ para ser copiado), o mundo faz-se segundo o nosso olhar e a nossa acção: “o mundo somos nós que o fazemos”, como diz Manuel Amado. Não há separação entre o mundo e nós, mundo e nós pertencem-se um ao outro, mundo e nós são co-naturais. Só neste sentido é que pode parecer deslocado procurar uma equivalência entre o real e o representado (porque isso é reconhecer uma distância que não existe). Só nesse sentido é que, por não haver distância, nem cisão, nem ruptura ontológica entre homem e natureza, é que a mediação representativa pode parecer inoperante, ou, improdutiva, pois “aquilo que se exprime é o que exprime”.

No entanto, a mediação representativa é necessária como processo de o sujeito comunicar com o objecto pondo a descoberto a significação do objecto, a sua visibilidade. A representação é um processo de tornar inteligível a imediatidade da presença, a co-naturalidade que existe entre sujeito e objecto. A representação é um procedimento, *malgré tout*, necessário, porque por ele a relação sujeito e objecto, assente na proximidade originária, é trazida ao plano da visibilidade. O que sucede é que, uma vez esse procedimento posto a funcionar, deverá ele ser capaz de desaparecer, instaurando uma nova imediatidade, uma nova relação de vinculação do sujeito ao objecto, introduzindo o sujeito outra vez numa outra dimensão do objecto, numa sua nova intimidade.

No mesmo poema, Cesário fala ainda em “telas da memória retocadas”

*Fecho os olhos cansados, e descrevo  
Das telas da memória retocadas,*

expressão surpreendente pela coincidência de pontos de vista, pois Manuel Amado também afirma que o objecto da sua pintura não é exactamente aquilo que o seu olhar vê mas a imagem mental que a sua memória lhe permite ver.

Os “sinais luminosos” que Manuel Amado procura encontrar quando pinta exprimem então essa profundidade fulgurante que salta do objecto para o sujeito e deste para aquele, uma profundidade que em ambos se determina interna e *necessariamente*. Assim, consciente de que a participação do sensível, no plano do corpo (a cumplicidade pré-reflexiva entre corpo e objecto), é primordial, tão primordial e imperativa que vai para além do quadro da representação (não cabe nela, excede-a), Manuel Amado sabe também que, ao mesmo tempo e contraditoriamente, a participação do sensível exige a representação (a espontaneidade só se revela na sua necessidade), não pode passar sem ela, sob pena de a invisibilidade não ser superada. O primado do ver é fundamental. É pelo olho do sujeito (observador, espectador, pintor, escritor, poeta, actor, etc.), pelo seu olhar, que a profundidade do objecto se revela e a possibilidade de uma relação se estabelece. Mas se ficamos só no plano do ver, no plano do sensível, no plano da ‘presença’, não saímos das condições de “dar a ver o invisível”. Ora “dar a ver o invisível” é a sua proposta e a sua aspiração última como artista plástico. Por isso, com a expressão – “Gosto de pintar (...)”

27 “Melhorar é pôr em cidadela, isto é, livre, livre de problemas” in NEGREIROS, A. (1971) *Obras completas*, vol. 3. Lisboa: Estampa: 12.

*aquilo que me lembro de ter visto (...)* –, a forma verbal “ver” usada no passado e reforçada pelo verbo “lembrar” permite introduzir-lhe a nota que faltava na primeira parte da afirmação – “Gosto de pintar o que vejo” –, introduzir a *nuance* fundamental do sentido do tempo, da memória e da intenção, isso que representa a abertura para pensar o que (se) vê, ou seja, para *pensar* o que na imediatez da percepção sensível é só “ver”, opaca e obscuramente. Com a introdução da duração, da memória e da intencionalidade (abertura da consciência ao mundo), Manuel Amado acentua a distância espaço-temporal da visão estética que é crucial para “ver melhor” – e “ver melhor” é ver a espessura do real como se o real tivesse sido posto em cidadela, isto é, “livre, livre de problemas”.<sup>27</sup> Na sua profundidade expansiva e na sua duração, na sua temporalidade, como experiência vivida do *possível* (a dimensão que rejeita a totalidade da presença), Manuel Amado capta a densidade e a complexidade do real como ele sempre é e será, como inesgotável e fugidio, se bem que o capte de forma mais transparente e luminosa. Esta “profundidade” nada tem que ver com a que no ilusionismo perspectivista das estéticas clássicas os objectos são representados, não a devemos confundir com a tridimensionalidade objectivista com que “vemos” os objectos nas telas dos pintores renascentistas (italianos ou outros) e seus discípulos. A “profundidade” e “duração” que aqui estão em causa reportam-se tanto ao objecto como ao sujeito enquanto entidades co-substanciais, correlatas e não opostas, reportam-se a um espaço/tempo de mútua pertença, de uma relação *necessária* entre sujeito e objecto, ao espaço de abertura de um a outro, em última instância, ao espaço de abertura a um conhecimento, a um *saber* que é da ordem de um *sentir*, e que Manuel Amado formula como “aquilo que todos nós sabemos sem termos bem a certeza de o saber”.

Percorre, pois, na pintura de Manuel Amado uma preocupação “filosófica” de conhecimento. Mas o pintor prescinde, como diz com insistência, do conhecimento que se apoia em argumentos e ficções. Estes, como as palavras, são meios instrumentais e utilitários, formas mediatas, do conhecimento representativo. O conhecimento em que a sua pintura aposta, ao contrário, tem como suporte a imediatidade do *ver* que, para revelar-se e mostrar a sua radical eficácia, se afasta da contingência e dos constrangimentos do mundo ‘natural’, pondo a descoberto, a cada momento, em vez deles, o princípio interno de uma correlatividade – expansiva, transitiva e intensiva. O que esse conhecimento capta e procura pôr em evidência é o espaço de expressão (não de representação) do mundo que está em cada objecto cúmplice de cada sujeito, e vice-versa, um conhecimento que procura pôr em evidência a unicidade desse mundo *que diz* o mundo empírico (não que o imita) e que, exprimindo tão-só o encontro entre consciência e realidade (encontro sempre fugaz), exprime tão-só também um sentido possível do real.

## 2) A IMEDIATIDADE DO VER CÉNICO COMO EXPRESSÃO DO POSSÍVEL EM ARTE

Que melhor espaço de expressão para designar esse tipo de conhecimento senão o (do) teatro? Mas, atenção, que espaço e que teatro? Como já se percebeu não será aquele teatro que se apresenta como reprodução do mundo ou dos sentimentos, um espaço idealizado da vida, que se apresenta ao espectador como verdade revelada, um espaço capaz de pôr ordem no homem, na natureza e na sociedade, com função correctora ou disciplinadora, com o propósito prático de resolver conflitos sociais, psicológicos, morais ou outros, um teatro dotado de profundidade dramática, ou, simplesmente, um espaço para entreter. É, antes, um teatro que se apresenta como espaço autónomo e puro, que traz à luz da ribalta a sua literalidade, simultaneamente técnica e estética.

Recapitulemos: a literalidade deste tipo de expressão dramática (que escolhe o palco como lugar de eleição) é *dar a ver*; daí, desde logo, a demarcação com a ideia de *mise-en-scène*, cuja lógica é preparar o palco para dizer, explicar, comentar, corrigir, moralisar, tudo isto ao serviço da profundidade psicológica da alma humana e do mundo. Esteticamente, pois, o literalismo do teatro de que

<sup>28</sup> O sentimento é entendido aqui como sendo da ordem do ontológico, não do subjectivo.

<sup>29</sup> Goethe aplicou a expressão “teatro invisível” ao teatro de grandes criadores dramáticos alemães mais novos do que ele mas seus contemporâneos, como R. Lenz, F. Hölderlin, H. Kleist e G. Büchner, que se atreveram a sair do quadro do teatro clássico enveredando por experiências estéticas radicalmente inovadoras. As peças que escreveram foram incompreendidas no seu tempo, remetidas ao silêncio. Para estes autores, a criação identificava-se, sem mediações, com a experiência real e espontânea da vida. A experiência concreta (sem transcendências) era o que lhes interessava; a sua dramatização, o que os levou a pôr em causa, muito antes do que depois viria a ser prática comum, as regras da arte dramática clássica, desde o espaço fechado da cena à italiana à concepção da personagem como receptáculo de uma psicologia. Uma das peças mais famosas, atestada pelo interesse que despertou após a sua tardia publicação, e pela sua adaptação ao cinema, já no século XX, é *Woyzeck*, de Georg Büchner. Foi provavelmente escrita

Manuel Amado se serve para figurar a dimensão cognoscitiva da sua pintura é mostrar o palco não como o lugar de um *dizer*, de uma *mise-en-scène*, mas como o lugar de um *sentir*, de uma experiência ontologicamente *sentimental*<sup>28</sup> – sofisticada e interior – em que, encarado como objecto do mundo empírico mas destacado do seu enquadramento prático, o palco se faz um com as emoções do sujeito, ou melhor, com a memória do pintor no momento de pintar. A experiência do *sentir sentimental*, assim entendido, enquadra-se na tendência que tende a provar que o corpo está ligado ao espírito como os sentidos à inteligência; que não há nem separação nem distância entre um e outro. Por isso, a literalidade diz-se expressivamente, não representativamente, e, por isso também, a presença da emoção é decantada pela memória. Essa depuração exige rigor, isolamento e sossego, condições necessárias para que a concertação entre o pintor e o que ele se lembra de ter visto seja possível de acontecer outra vez, numa nova imediatidade.

A propósito da noção de literalidade em teatro, vale a pena lembrar que Goethe (1749-1832) inventou um termo para certo teatro que alguns contemporâneos seus já praticavam e que ele desprezava, e que é o que, em parte, parece estar contemplado nas telas de Manuel Amado Chamou-lhe “teatro invisível”.<sup>29</sup> No sentido mais óbvio, o termo “invisível” pode aplicar-se com rigor ao teatro que realmente *não* vemos nas telas do pintor. Esse teatro seria a imagem-reflexo de um mundo que lhe é filisteu, exterior. Ora esse teatro não é, realmente, aquele que Manuel Amado pinta. A prova é a perplexidade e o relativo desconforto com que olhamos estas telas que nos põem perante uma realidade que reconhecemos como teatro mas onde é difícil, senão mesmo impossível, ver projectada nela a experiência comum e partilhada que temos de teatro. Olhamos para estas telas

e o que vemos corresponde antes a uma visão-limite de teatro. Porque é um teatro sem voz e sem espectadores; um teatro sem actores e sem acção; um teatro mecânico de figuras planas impassíveis, abstracto e metafísico (no sentido de não-natural). Dir-se-ia que o que vemos é uma espécie de avesso ou negativo da ideia clássica de teatro, o que nos leva a admitir então que a invisibilidade diz respeito, sim, a tudo aquilo que passa sobre a cena (bem como o que está fora dela) e que o espectador normalmente *não vê*. Esse tudo acontece nestas telas e está lá. Está lá em forma de visualização material e plástica quando o teatro lança um olhar sobre si próprio para se interrogar, quando o teatro se toma a si mesmo como tema, numa espécie de atitude analítica introspectiva empreendida com meios próprios, quando, para tal, o teatro bruscamente pára e, “em sossego” – que é o que *acontece* nestas telas e com o pintor no momento de pintar – se interroga em busca da sua essência, em busca da sua *necessidade*. Então a invisibilidade dispara e *faz-se ver*. O teatro que temos à nossa frente é pois esse teatro que, consciente de ser técnica, sabe que essa técnica é também e simultaneamente uma questão – estética – de ser. Assim, o teatro que vemos nestas telas é aquele teatro que só *é* se se formular como objecto estético e se se der a ver como objecto estético. Só como objecto estético pode ser percebido na sua unicidade. Talvez fosse esta exigência e grau de consciência, no fundo, o que tanto irritava Goethe: perceber que havia contemporâneos seus que estavam a criar uma dramaturgia diferente da da sua época, criando um teatro que levantava, *nas próprias obras*, questões de poética e questões de ordem estética, que ele e outros como ele (Schiller, por exemplo) debatiam ainda em tratados sobre teoria do teatro e em prefácios às obras que escreviam, ainda e apesar de tudo, em defesa e na dependência de preceitos clássicos já cedidos, pelos vistos possíveis de serem ultrapassados.<sup>30</sup>

em 1836 (um ano antes da morte do seu autor, aos 23 anos), publicada pela primeira vez em 1879, e levada à cena pela primeira vez em 1913. Artaud dá-a como exemplo do tipo de peça que poderia fazer parte do programa do chamado “teatro da crueldade”, a respeito do qual disse: “Trata-se de dar à representação teatral o aspecto duma fogueira devoradora, de levar, pelo menos uma vez ao longo do espectáculo, a acção, as situações, as imagens, àquele grau de incandescência implacável que no domínio psicológico ou cósmico se identifica com a crueldade.” Justificou a escolha do *Woyzeck* de Büchner nesse suposto repertório “(...) por espírito de reacção contra os nossos próprios princípios e a título de exemplo do que se pode extrair cenicamente dum texto preciso.” Em 1978, Werner Herzog realizou o filme *Woyzeck*, baseado na peça de Büchner, com Klaus Kinski na personagem principal. Recentemente (2007), na ESAD.CR, o professor José Eduardo Rocha encenou, com os alunos do 4º ano do curso de Teatro, a peça *Zeck*, uma versão do *Woyzeck* de Büchner, que percorreu diversas cidades da região-centro do país integrada no Festival Mercúrio, e que culminou com quatro espectáculos no Teatro da Trindade,

em Lisboa (de 12 a 16 de Dezembro de 2007).

<sup>30</sup> Goethe escreveu, durante o período em que foi director do teatro de Weimar, o *Tratado sobre a poesia épica e a poesia dramática* (1797); de Schiller, ler o prefácio a *Die Räuber* (1781), importante peça de teatro inserida no movimento artístico e literário *Sturm und Drang* (*Tempestade e Impulso*, movimento literário alemão que teve grande importância nas décadas de 70 e 80 do séc. XVIII), e o ensaio *O palco visto como uma instituição moral* (1784), apologética defesa dos valores pragmáticos do teatro.

<sup>31</sup> ARTAUD, A. (2006) *O teatro e o seu duplo*, Lisboa: Fenda.

Assim, a invisibilidade em causa (e prossigo sempre apoiada no termo usado por Goethe) chama a atenção para a natureza plástica e física do teatro enquanto *realidade para ser vista*. Esta invisibilidade procura vincular o teatro àquilo de que o teatro é feito: ao palco e ao espectador, àquilo que no teatro clássico fica remetido para segundo plano, ou, dito de outra maneira, submerso e apagado pelo texto. Mas o teatro não é texto, parece dizer-nos *este* teatro. É palco. E, como palco, isto é, como espaço onde a representação acontece, o teatro sustenta-se de suportes materiais, de elementos cénicos puros, quer dizer, não-verbais, livres de explicações, de comentários, de filtros de consciência, de discursos, de *pathos* e, portanto, de *catharsis* também. Esses elementos cénicos, literais, sem referência icónica ao mundo real, são a luz, a sombra, a cor, o ritmo, a dança, o gesto, a prosódia, o movimento imóvel de manequins animados, que se agitam como fantoches, o décor, a pantomima, a iluminação, o texto, a cinética, os objectos, os adereços, etc., etc., que, nesse lugar, mostram ser apenas aquilo que são – meros suportes materiais do que se vê, suportes de uma linguagem visual e gestual, uma linguagem voltada para os sentidos, uma linguagem que não capitula nem perante a palavra nem perante a emoção. Não é por acaso que a maior parte das telas desta série é constituída por palcos: o palco visto de trás, o palco visto de lado, o palco visto de frente, o palco visto dentro do palco. É que o palco é a consciência viva do teatro, é nele que se inscrevem os significantes que fazem do teatro uma linguagem pansemiótica – “espacial e concreta” – dizia Artaud, que, como é sabido, tomando como modelo o teatro oriental de Bali (metafísico e não psicológico) nos falava da necessidade de tornar o teatro “uma nova linguagem física à base de signos e já não de palavras”<sup>31</sup>:

*Pressente-se, no teatro de Bali, um estado anterior à linguagem, e que escolhe para se manifestar*

*uma linguagem própria: música, gestos, movimentos, palavras.*

.....

*O espaço intelectual, a reciprocidade psíquica, o silêncio reforçado pelo pensamento que existe entre os elementos duma frase escrita, é aqui, no espaço cénico, traçado entre os membros, o ar, e as perspectivas dum determinado número de gritos, cores e movimentos.*

.....

*Perante as representações do teatro de Bali, o espírito tem a sensação de que o poder de concepção embateu, de início, de encontro ao gesto e que ganhou uma base firme no meio de todo um fermentar de imagens sonoras e visuais, pensamentos como que em estado puro.*

O teatro invisível faz-se pois *visível* como *lugar físico* através dos seus significantes. Por intermédio destes, o espaço da cena (palco e bastidores) põe em realce o valor plástico primordial do teatro, a sua fisicalidade, a sua materialidade, a sua concretude, a sua técnica. Todo o espaço cénico, incluindo a sua envolvente constituída por actores, espectadores, encenador, dramaturgo, o próprio texto (presente, como os demais, neste conjunto pictórico, nos títulos dos quadros), plateia, camarotes, corredores, cenários, adereços, iluminação, etc., se torna o espaço-expressão de uma evidência literal (Artaud diria de uma evidência “cruel”: “o teatro é como os sonhos, sanguinário e inumano”), um espaço concorrente com o espaço da evidência imediata da espontaneidade da vida, mas que não se confunde com ela, lhe é apenas concorrente, contíguo, um espaço-expressão que corre ao lado de, se bem que sintonizado com, “o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objectos”.

Em termos estéticos, esta literalidade exprime-se, não representa. Exprime-se e exprime, o que supõe uma profunda comunhão entre sujeito e objecto e a descoberta de uma dupla significação, a do sujeito e a do objecto. A expressão, que é sempre expressão de um sentir, está confundida com a coisa que exprime. O conhecimento que daqui resulta é um conhecimento que se articula como interioridade, por isso sempre relativamente frustrante e frustrado (como diz Manuel Amado: “o que sabemos sem termos bem a certeza de o saber”), sempre resistente à imposição de um sentido, escapando às malhas apertadas da representação. Há quem encare esse conhecimento como mistério. Há quem lhe chame “inquietante estranheza”. Há quem o defina, como Manuel Amado, e

o sinta, como “incerteza”. Seja o que for, o que escapa a esse tipo de conhecimento é algo essencialmente insondável que nenhum esforço exegético, ou representacional, consegue desvendar. O mistério ligado a este tipo de conhecimento permanecerá sempre indecifrável, incapturável.

Como no conto de Henry James “The Figure in the Carpet” (1896). A história que aí é narrada é a de um jovem crítico que empreende uma busca incansável em torno do segredo contido no trabalho de um autor que muito admira. Embora o jovem leitor desse trabalho se empenhe completa e obsessivamente na busca do segredo, nunca consegue descobrir que segredo é esse. A “imagem no tapete” deste conto pode servir de metáfora ao conhecimento estético da forma como busca incessante de algo que nunca se fará visível (presentificável) – pois, para além do mais, essa imagem sugere que o segredo se constrói, está impresso e dissimulado no próprio processo de construção do tapete, no modo como ele é “manufacturado”, ou seja, na própria materialidade, textura e arte (saber técnico) com que o tecido da sua fabricação simultaneamente o presentifica e o ausenta, o apaga. O segredo está ‘lá’, mas nunca completamente acessível à expressão de uma visibilidade. Ele, o segredo, e quem diz segredo diz mistério, estranheza, incerteza, surrealidade, exprime(-se), precisamente, (n)essa inacessibilidade.

O que se passa nas telas do teatro invisível de Manuel Amado é algo de semelhante à “imagem do tapete” de Henry James. As imagens que pintam o tipo de teatro que o pintor *dá a ver* exprimem restos ou marcas de uma essência nunca apreensível. São cópias, ou sombras, para as quais o original é sempre uma possibilidade. •

## BIBLIOGRAFIA

- AMADO, F. (1999)** *À boca de cena*. Lisboa: & etc.
- APPIA, A. [s/d]** *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia.
- ARTAUD, A. (2006)** *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- CARLSON, M. (1993)** *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. Ithaca/NY: Cornell University Press.
- CATÁLOGO, Manuel Amado (2007)** *O espectáculo vai começar ...*. Lisboa: Millennium Bcp.
- COCTEAU, J. (2005)** *Visão invisível*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- COELHO, R. P. (2007)** “Ariel, o renovador. A crítica teatral de Fernando Amado como expressão de um ideário de teatro” in *Act 15. Teatro e tradução: palcos de encontro*. Porto: Campo das Letras: 321-333.
- CRAIG, E. (2005)** *Da arte do teatro*. Amadora: Escola Superior de Arte e Cinema.
- DERRIDA, J. (1967)** « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation” in *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DUFRENNE, M. (1953)** *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols. Paris: PUF.
- DUVIGNAUD, J. (1973)** *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ELAM, K. (1980)** *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge: London.
- FORTIER, M. (2002)** *Theory/Theatre*. New York: Routledge.
- GIL, J. (1997)** *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GARNER JR, S.B. (1994)** *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance*

*in Contemporary Drama*. Ithaca/NY: Cornell University Press.

**MAGALDI, S. (2001)** *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva.

**PITA, A. P. (1999)** *A experiência estética como experiência do mundo*. Porto: Campo das Letras.

**ROSENFELD, A. (2005)** *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva.

**TODOROV, T. (1971)** *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.

**VV.AA. (1982)** *Estética teatral. Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.