

COMO UM SELO

para a Marta

Teresa Projecto, 2023

IN, AA.VV. *MATER*, Catálogo de exposição, Edição Galerias Municipais / EGEC e Oficinas do Convento, Lisboa, 2023.

Grava-me como selo no teu coração... como selo em teu braço.
Cântico dos Cânticos, VIII 6¹

Um muro que abre, uma escrita sobre nada, duas mãos que jorram incessantemente.

Aprendi com a Marta o desdobramento da cerâmica. Aprendi as pastas, como diferem em cor, densidade, materiais constituintes, comportamentos, como respondem à mão, ao ar, à humidade, à água, ao calor, ao fogo, ao toque... Como provêm de diferentes lugares. Aprendi que (como quase tudo o que tocamos) o barro está vivo. Ao contrário da passividade que a noção de matéria imprimiu ao nosso pensamento, as chamadas pastas cerâmicas — isso a que desde a infância chamamos *barro* — vivem, desenham activamente a sua forma. Mas sobre esse par — matéria e forma — foi infligida uma cisão profunda, que ainda nos faz escrever (sobre tudo, sobre nada), que ainda nos faz escavar (para tentar tirar tudo, para tirar um nada). Pois é no intervalo que esse par desenha que a Marta, desde que a conheço, desde que conheço as suas imagens, a sua exploração artística, escava. Como ela própria escreveu, em 2015, dando nome a uma exposição, «escavar a lama». Mas não é apenas a lama: a Marta *escava no intervalo entre a matéria e a forma*. Escava a lama, é

certo: na escarpa da praia, em Óbidos, de onde retira com a mão algum barro (para nada, ou para trabalhar depois no *atelier*); no Telheiro da Encosta do Castelo, em Montemor-o-Novo (de onde era retirado barro para produzir tijolos, que usa frequentemente nas suas peças) — o mesmo lugar onde é agora escavado o vazio do forno que coze a fogo... Escava a *lama*, porque a água torna a terra menos resistente, mais plástica, mais aberta, mais receptiva aos outros corpos. A lama ou o barro são a terra que recebe a mão sem precisar de ferramentas (picaretas, pás). Talvez possamos dizer simplesmente: o barro é a terra a dar-se à mão.

Num dia frio de Inverno, encontramos-nos para acompanhar a produção das suas peças para a exposição. Quando entramos num lugar onde se faz música (num conservatório, numa escola, numa sala de espetáculo ou de ensaio), o ar está cheio de sons sobrepostos e misturados. Fragmentos de frases, escalas, sons de afinação, repetições de gestos. Quando entramos num lugar onde trabalham os chamados «artistas plásticos» — a que chamamos hoje os «artistas visuais» (mas não nos demoremos agora sobre o que se joga entre estas expressões) —, o ar é muitas vezes mudo, silencioso; mas o chão e as paredes estão cheios de corpos que habitam e se confundem ao nosso olhar, que habitam com a mesma densidade dos sons a nossa percepção visual e táctil do corpo. A chegada aos lavadouros não é diferente. Na encosta do castelo de Montemor-o-Novo, viradas a Oeste, estão instaladas as Oficinas da Cerâmica e da Terra. O caminho lamacento cheio de ervas sob as minhas botas vai sendo pontuado por algumas flores que anunciam a Primavera. A dada altura, as flores passam a estar acompanhadas por cacos de cerâmica, pequenas peças, esferas, azulejos, figuras, corpos variados, cujo carácter é por vezes tão aberto ou indecifrável que poderiam ser simultaneamente ferramentas com um propósito específico e exótico saído de um conto de Jorge Luís Borges — artefactos antigos, *tokens* xamânicos, ou simplesmente brinquedos de criança. Aqui e ali, estão encostados a um degrau, pousados

dentro dos vasos, enfileirados nos parapeitos, pendurados nos ramos, espalhados pelo chão. Conheço este lugar, já aqui estive. Uns anos antes, a Marta construiu para o Telheiro um muro — um muro aberto, um muro que não cerca nada, que não fecha, só abre. (Um muro que abre e uma escrita sobre nada...) Conversamos, vemos as peças, imagens, alguns textos. Conheço algumas destas peças (ou outras parecidas) de visitar o seu *atelier*, em Lisboa, que está sempre cheio, literalmente, até ao tecto. Fico a saber que o trabalho é tão imenso, é tamanho o jorro, que há agora dois armazéns para além do *atelier*... A fluência destas mãos que brotam e que não se conseguem conter é tão justa como o lugar que é dado, nesta exposição, à água. Já no final da nossa conversa, a Marta fala-me de um livro. É um livro de história, chamado *A Invenção da Cidade*.

A arte, tal como a história (e ao contrário do que pensou Hegel²), não é evolutiva. Desfeita esta crença teleológica, resiste ainda, por vezes, uma crença teleológica para a arte. Uma evolução formal, técnica, o apoio nos valores da semelhança, da aparência, um virtuosismo (frequentemente patético, ou simplesmente desinformado e descontextualizado, desatento). Mas, desfeita esta crença de duplo efeito, que relação sobra, então, entre a arte e a história? Como é que isso a que chamamos arte e os artistas se relacionam com aquilo a que ainda podemos chamar história, ou tão simplesmente com os testemunhos que estes recebem? E, enfim, a pergunta que me colocava e que importa aqui perseguir: como ler este livro de história que me era estendido pela mão da Marta?

Recolho dois indícios. O primeiro é dado pela «lição de Cézanne», e pela leitura que dele faz Tomás Maia³: o museu é um *atelier*, e o *atelier* é um museu. No museu, o artista «aprende a ler» para poder «escrever» no *atelier*. Mas acrescentaríamos à leitura de Cézanne algo extra-artístico: é que essa aprendizagem, essa leitura, não é recebida apenas de outras obras. O artista aprende a ler a vida. E, frequentemente, o artista lê os

testemunhos da vida, produzidos em momentos nos quais estas categorias — *arte, história* — ainda não existiam como tal, e se encontravam tão simplesmente embebidas nos modos de viver: tudo o que o artista recebe é material de leitura. A taça, o instrumento, a barragem, o desenho da cidade. E esta é, precisamente, a segunda pista. Para compreendê-la, tentemos, também nós, abrir o livro.

Se a Grécia *inventou* o teatro, a Mesopotâmia *inventou* a cidade. Mesopotâmia é o nome que os gregos deram à actual região do Iraque. Significa literalmente «entre os rios» (neste caso, o Tigre e o Eufrates). O livro conta a história de dez cidades mesopotâmicas (Eridu, Uruk, Shuruppak, Akkad, Ur, Nippur, Sippar, Ashur, Nineveh e Babilónia — muitas das quais parecem ser contemporâneas do *Antigo Testamento* ou *Pentateuco*), do surgimento da cidade como tal, da cidade-estado, da irrigação e controlo dos fluxos de água, do aparecimento da escrita cuneiforme. Estas peças mergulham-nos, então, não necessariamente num momento *histórico*, mas na repetição de gestos humanos, esvaziados da sua historicidade: as comunidades que reúnem esforços para viver em conjunto; o desenho dessa vida comunitária na paisagem; a importância da água para o desenho da cidade; fazer listas, contar, escrever; a cidade como lugar onde habita um deus (Eridu, morada do deus Enqui; Shuruppak, morada da deusa Ninlil)...

A água abre a terra à mão, torna-a plástica. A água abre a terra à vida humana, torna-a fértil. Mas a água — como a Marta nos dá a ver — lembra também que o tijolo — esse corpo feito de terra para iniciar a *construção* da casa, o desenho e a escrita da cidade — se desfaz quando está cru. Dá-nos a ver o intervalo — *líquido* ou *liquefeito* — entre a terra cozida e a terra crua. A água lembra-nos que o barro está vivo. E que ele não é, por isso, tão simplesmente uma *matéria*.

A noção de matéria (que teve, na tradição filosófica e teológica, um papel imenso, também como equivalente ou antecessor

do conceito de *substância*) tem uma dupla via de chegada ao uso linguístico corrente: por um lado, a μήτηρ (*meter*) grega, que significa simplesmente «mãe», e que é depois vertida para outros modos de pensar a origem; por outro lado, o seu sentido está profundamente ligado à ὕλη (*hyle*), que significaria inicialmente «madeira», posteriormente alargado para significar qualquer corpo receptor de uma intervenção *técnica*, que lhe conferiria, então, esse estado supostamente passivo latinizado na *materia prima*. A fusão dos sentidos é complexa, e deixo para outro momento a tarefa de perseguir o seu processo. Mas na sua visita guiada, a voz da Marta diz-nos: «Inscrever um selo no barro é nomear. Isso é poder. Esqueçamos o que é próprio». Está enunciado o seu programa — mesmo sem que seja intencional, também ele, *ontológico*. Ou, mais do que um programa, está enunciado o valor que estas peças revelam e propõem, para a Marta e para nós.

O selo destas esculturas, contudo, não é o selo da forma — ou mesmo da *fôrma* — que se opõe e contrapõe à matéria. As imagens pensam, e estas esculturas pensam a inseparabilidade ontológica entre essas noções. Os artistas trabalham para ouvir melhor o que as imagens murmuram; trabalham, tantas vezes, para clarificar o rumor do seu apelo. Mas o que é, o que significa, ainda, esta inseparabilidade? Porque é que importa, ainda, dizer que ela é *ontológica*? E como é que ela não foi, já, pensada, vislumbrada, desconstruída — ou como é que ela ainda está enraizada, ainda é repetida, reinstaurada — nas imagens da arte, mas não só?

A Marta modela o barro como um selo, não porque ela procure imprimir-lhe uma forma *externa* ou outra em relação à própria terra lamacenta, mas, precisamente, porque ela modela seguindo o corpo que tem em mãos, dialogando com ele, e dando-lhe espaço para que a pasta possa dizer-lhe o caminho da sua formação. Se Cézanne pintava aquilo a que Tomás Maia chamou a «incandescência», a Marta tem-na em mãos, segue-a com o

tacto, aprende com ela e deixa que os seus dedos repitam a sua força — é este o sentido da sua frase: «todos os gestos condensam força». Um rolinho de barro virado sobre si mesmo, calcado sobre si mesmo, e, no caminho desse abraço concêntrico, a revelação de uma tabuinha a fazer-se escrita. Escrita de nada — escrita do barro — escrita da mão vazia — escrita da «excrescência» — escrita *viva*.

1. Cf. Cântico dos Cânticos (trad. José Tolentino de Mendonça). Lisboa: Cotovia, 1997, p. 81.
2. Hegel, G. W. F. (1837). *A Razão na História* (trad. Artur Mourão, rev. Victor Silva). Lisboa: Edições 70, 2013. Esta tese (aqui muito simplificada) é especialmente conhecida através da citação de Karl Marx no *Brumário* — cf. Marx, K. (1852). *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (trad. José Barata Moura e Eduardo Chitas). Lisboa: Edições Avante, 2018.
3. Maia, T. (2015). «A lição de Cézanne». *Incandescência. Cézanne e a Pintura*. Lisboa: Documenta/Cadernos do Atelier-Museu Júlio Pomar.