

Idem per idem

Maria João Gamito

João Gregório, arrais de embarcação na Marinha Mercante, encontra nos depósitos do Arsenal do Alfeite uma caixa selada com as inscrições 1602B.CS. Dentro da caixa acumulam-se objectos e fotografias, mapas, desenhos e maquetas, que nos põem diante dos olhos a evidência de um mundo que jamais deixou de ser a sua encenação. O autor desse mundo e da sua herança é Francisco José Martins, mais conhecido como Panero – assim decidiu Pedro Saraiva –, um rosto e um nome apenas coincidentes no nomadismo da obra que lhos confere, à semelhança do que acontece com os rostos e os nomes que coincidem com as obras que a antecedem e com as que se lhe seguirão, dando corpo à galeria de retratos que fccionam os autores dos Gabinetes e a ficção que lhes atribui a sua autoria.

E nunca se sabe o que vem primeiro – se a obra, se o autor – porque neste programa de recolha paciente de amostras do mundo e de inventariação dos homens, neste esboço de histórias nascidas de discretas apropriações e indiscerníveis transferências, é toda a história da arte ocidental que Pedro Saraiva revisita, como se os desígnios da arte só pudessem ser entendidos na ressonância das coisas produzidas e da invenção que as trouxe a nós. Nessa revisitação de lugares expositivos, colecções, autores, obras, géneros, movimentos, correntes, tendências e estilos, são trazidos para o campo da arte conceitos que, sem lhe serem alheios, habitam as margens da entidade artística: o colecionador e o amador, na sua dimensão mais privada e mais anónima. Heteronímicos e literários, ambos recuperam da invisibilidade da arte as ficções que os tornam visíveis, breviários que lemos e vemos na obra que os dá a ver. Teatros ainda, teatros do mundo (*theatrum mundi*) e teatros da memória – câmaras de retórica os denominou Victor Stoichita (*L'Instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*) –, espaços narrativos onde as coisas indicam o lugar aos signos para que o discurso aconteça na verdade possível de uma ilusão perfeita, que é a ilusão que, prescindindo do aqui e agora dos espelhos, traz para o espaço dos Gabinetes que percorremos o apagamento da circunstância da imagem e, portanto, a sua possibilidade de acontecer como ser ou coisa entre os seres e as coisas, numa narrativa em abismo, continuamente suspensa do último e neurótico termo da sua completude.

Reflexão sobre a urgência da arte e da sua essência, esta encenação, que se repete na determinação de diferenças minimais, coloca o observador no centro de uma dramaturgia, sempre idêntica no seu inacabamento, concluída sempre na sua mesmidade. *Idem per idem.*

A caixa é uma câmara que guarda a provisória totalidade do mundo, reduzido e portátil, e manipulável na concreticidade miniatural das coisas tornadas signo que o replicam. Ressonância persistente e longínqua da arca de Noé – divino modelo de colecção e classificação das espécies, tendo em vista a sua preservação – a caixa tanto guarda a provisoriedade do mundo como a vontade de o saber na sua totalidade e o totalitarismo de um saber enciclopédico, circular e omnívoro, esquecido já do lento abaixamento da imensidão das águas, atento como está à sua própria imensidão.

Aberta à bizzarria da criação, e sobre ela fechada, a caixa torna-se o lugar simbólico da cultura da curiosidade e do espanto mas, também, da refundação da arte nascida do princípio da caixa surrealista, que tem nas *boîtes-en-valise* de Duchamp o seu mais notável exemplo. Museus portáteis que viajam com o seu acervo de réplicas e reproduções diversas e excêntricas, e uma autoria por vezes de substituição para uma obra que neles cabe inteira, como outrora todas as espécies couberam na arca e dela saíram para repovoar o mundo, quando as águas começaram a baixar, pondo fim à deriva da arca, finalmente imobilizada no cimo do monte Ararate.

A caixa é também o objecto enigmático na história da curiosidade de Pandora que, incapaz de resistir ao enigma, precipitou sobre a terra todos os males que dela saíram sob a forma de nuvem. Incessantemente reinventada, a caixa, como o gabinete de curiosidades ou o gabinete de amador, está associada à lógica da redução do mundo à sua maqueta e a um instinto de posse por sua vez associado à narratividade do espaço e à teatralização que ela comporta. Entre o invisível infinitamente disseminado e o visível infinitamente acumulado cumpre-se a função da caixa e a dinâmica de uma gestualidade simultaneamente repetida e diversa na vertigem de espaços de secretas maravilhas, coisas admiráveis presentes ao espanto dos homens que querem conhecer.

A caixa com as inscrições 1602B.CS é tudo o que resta da vida e da obra de Panero. Mesmo sabendo que a vida se cumpriu inteiramente na escrita que a escreveu, mesmo sabendo que a obra – ou o que dela se conhece, e foi tudo o que

aconteceu – cabe na caixa que agora vemos e de onde nunca saiu, aquilo a que assistimos, indiferentes ao que sabemos, é à invenção do impulso que, entre reflexos e citações, recupera a memória dos lugares que antecedem a criação dos museus e, mais recentemente, a norma asséptica do cubo branco.

Na invenção desse impulso Pedro Saraiva é o colecionador e o autor de uma metaficção – ficção (da obra e do autor) dentro da ficção (da arte) – onde a privacidade e o anonimato se confundem, como em cada uma das ficções que as constituem se confundem o artista e a obra, o autor e o colecionador. *Idem per idem.*

Os rostos sucedem-se numa já longa galeria de retratos. E os nomes, tomados de empréstimo a outros rostos, traçam de cada vez a inscrição do tempo inaugural de uma vida que apenas existe na sua representação, como retrato retido na moldura fora da qual jamais existiu, ou como imagem deslocalizada que paira entre o nome que deu rosto à vida que se extinguiu e o retrato absorveu, e o rosto que, sob outro nome, nele começa a viver. Um pouco como no conto «O retrato oval» de Edgar Allan Poe, onde o retrato, atraindo a luz e o olhar, confia o seu feitiço à descrição literária que o explica. A explicação é a de uma rivalidade – a da jovem mulher do pintor relativamente à pintura – e a de uma transferência – a da vida da mesma mulher para o retrato pintado com as cores que progressivamente foram subtraídas ao seu rosto, até que, abandonando a mulher, a vida se instala no retrato. Neste processo de substituição, já referido por Plínio no Livro XXXV da *História Natural*, que começa por fundar a imagem para, a partir dela, refundar a realidade, o retrato torna-se o rosto em que o retrato se procura, numa outra ressonância, agora protagonizada pelo pintor Frenhofer que, em *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, de Balzac, tenta em vão dissuadir Poussin e Porbus de, encontrando-se eles diante da mulher que é já pintura, insistirem em procurar a pintura num corpo que é ainda mulher, no momento em que o ar é tão verdadeiro na tela como fora dela, ou nas palavras ditas pelo pintor que dessa verdade os quer persuadir, no momento em que, desaparecida a arte, a vida toda se concentra na evidência de um pé e no desconhecimento da obra-prima que o contém.

Mais do que competir com as imagens, as palavras imaginam as imagens das imagens: retratos verosímeis na passagem de um discurso ao outro, na verosimilhança que ambos re-traçam pormenorizadamente. É isso que acontece na *Galeria de quadros*, de Filóstrato, em que o autor descreve, como se estivesse

perante eles, os quadros da pinacoteca de Nápoles. Os vários pintores dos sessenta e cinco quadros descritos por Filóstrato dão lugar, em *O Gabinete de amador*, de Georges Perec, a um único quadro e um só pintor. O texto é inspirado em *Le Cabinet d'amateur de Corneille van der Geest lors de la visite des Archiducs*, de Willem van Haecht – um gabinete que contém as mais belas obras de uma famosa colecção –, e no estudo, através do qual Perec acedeu à pintura, da autoria do historiador de arte Speth-Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*. Segundo este autor, a pintura não teve um encomendador, tendo sempre pertencido a van Haecht, de acordo com uma sua nota testamentária, datada da véspera da sua morte em 11 de Julho de 1637, na qual doa o quadro ao mecenas e coleccionador Corneille van der Geest.

O quadro descrito por Perec é um gabinete de amador que consubstancia o enigma da colecção e a sua solução mas, também, a minuciosa encenação da desviante verdade da pintura. Porque no falso *mise-en-abîme* de cada redução – quadro dentro do quadro – os quadros animam-se de subtis diferenças dissimuladas pelo talento do pintor que apenas aprendera a pintar para fazer caber uma multidão numa tela de 2 cm². E porque o fim da ilusão coincide com a solução dos enigmas do quadro e da colecção, adiada, já não para o livro que continha a explicação do feitiço do retrato oval, nem sequer para o texto que nos põe diante dos olhos as pinturas que não vemos na galeria de Nápoles, e também não para as palavras da lúcida cegueira de Frenhofer. Mas para uma carta, escrita pelo pintor e recebida pelos coleccionadores uns anos depois da sua morte, em que ele os informa que a colecção era falsa, como falso era o quadro que a representava.

Ecfrástica, a descrição faz entender até ao fim, pondo diante dos olhos o que descreve, e que mais não é do que os homens e as suas paixões, e as obras em que eles se colecionam no abismo sem fundo da representação. É desse abismo que emergem os autores e os objectos que fazem de Pedro Saraiva um artista e um coleccionador. Cuidadosamente inventados numa trama de correspondências estabelecida entre os seres, as coisas, as palavras e as imagens, a esses autores é dedicada a primeira sala de cada gabinete porque, afinal, eles são naqueles espaços, o centro ordenador do visível, o ponto de convergência de todas as presenças e os apresentadores privilegiados das suas mesmas colecções. *Idem per idem*.

Em Janeiro de 2008, na Galeria Municipal de Montemor-O-Novo, Pedro Saraiva expõe *gabinete > linares*, o primeiro da sua série de Gabinetes. O autor desse Gabinete é o arquitecto Manuel dos Prazeres Dias Linares, nascido no dia 24 de Agosto de 1898, em São Miguel de Lobrigos, concelho de Santa Marta de Penaguião. Diplomado em Arquitectura pela Escola de Belas-Artes de Lisboa, Linares, entre 1927 e 1933, trabalha nos Serviços Técnicos da Câmara Municipal da mesma cidade, aí cessando funções para ingressar no ateliê do arquitecto Fernandes Correia de Sá. Em 1940 colabora nos projetos de arquitectura de interiores para a Exposição do Mundo Português. No ano seguinte é Professor Provisório do Ensino Técnico Profissional em Évora, de onde vem a ser exonerado em 1945, na sequência da sua detenção pela PVDE, em 1944. Participa na I e na V Exposições Gerais de Artes Plásticas promovidas pela SNBA (1946 e 1950). Em 1948 viaja para S. Tomé e Príncipe onde trabalha com o desenhador António Maria Codina. De regresso a Lisboa, em 1949, participa com o escultor Max Rog no concurso de maquetas para o monumento ao Cristo-Rei em Almada. Entre 1954 e 1960 trabalha como arquiteto no ateliê de Rogério de Lima, em Angola, de onde regressa fixando residência na sua terra natal, onde colabora, como arquitecto, com a Câmara Municipal. O seu último projecto de arquitectura data de 1962. Casado e pai de cinco filhos, morre em Lisboa, com 70 anos de idade.

Num dos fac-símiles do catálogo da exposição, e escrita à mão em letras maiúsculas, lê-se uma definição pessoalíssima de gabinete: «Local destinado exclusivamente ao trabalho. Espaço onde se dispõem vários desenhos. Quarto privado de um coleccionador. Gabinete de amador com paredes cobertas de desenhos». Por baixo, encontra-se um gabinete fotografado em Basileia, no ano de 1925, um dos anos em que Linares viajou pela Europa. A cor sépia dos fac-símiles, a partir daí constante em todos os catálogos, adjectiva um tempo passado e uma errância, comuns a todos os autores. O tempo passado é o tempo anterior à revelação do espólio, e nele fixado em fotografias, documentos, objectos, anotações e desenhos, neste caso de estruturas arquitectónicas, representadas em alto contraste sobre folhas de papel vegetal de grandes dimensões, a lembrar vagamente o Chiado carbonizado. A errância é a dos autores, signos entre os signos, signos que nascem de signos e para eles remetem em subtis exercícios de camuflagem em que a ficção e a realidade se misturam, uma e outra sem origem à vista, tão próximas estão uma da outra, tão convincentes são na sua remissiva especularidade, tão crentes somos nós no poder persuasivo das imagens.

Em Fevereiro de 2008, na Galeria Módulo, em Lisboa, Pedro Saraiva expõe *gabinete > codina*, novamente exposto em Outubro de 2010, na Galeria Municipal de Sintra. António Maria Codina nasce no dia 30 de Julho de 1896, na freguesia de Gradil, concelho de Mafra. Conclui os estudos na Escola Normal Superior de Lisboa, de onde saiu para trabalhar como desenhador no Jardim Museu Agrícola Tropical. Em 1923, e na sequência de uma grave depressão é internado no Hospital de Rilhafoles onde conhece o poeta Ângelo de Lima. Em 1930 vai para Cabo Verde onde acumula a profissão de topógrafo com a de desenhador de botânica. Em 1938 viaja para S. Tomé para desenhar a flora endémica da ilha, participando ao mesmo tempo em diversos levantamentos topográficos. Em 1948 conhece o arquitecto Manuel Linares com quem vem a colaborar como desenhador. Em 1953, assiste ao massacre de Batepa, perpetrado sobre o povo de S. Tomé. Vítima de paludismo, morre na cidade de S. Tomé, com 58 anos de idade.

Nos fac-símiles do catálogo da exposição, e com a mesma caligrafia, lêem-se fragmentos textuais que anunciam o texto, nele insinuando a duplicidade de uma autoria dispersa em breves apontamentos biográficos, notícias históricas, comentários, citações de naturalistas como Lineu, Buffon ou Cuvier, referências à *Viagem Philosophica* de Alexandre Rodrigues Ferreira, ao geógrafo Bethencourt Ferreira, ao botânico Avelar Brotero, ao Jardim Botânico da Ajuda. E aproximações a conceitos como os de atlas, gabinete ou inventário, conceitos distintivos de um saber em rede, ilimitado, transitivo e intemporal, próprio do século da *Enciclopédia* de Diderot e D'Alembert, primeira tentativa de sistematização do conhecimento responsável pela primeira contracção do tempo e do espaço. Mas as alusões continuam, agora ao *Discurso sobre as utilidades do Desenho*, de Machado de Castro, um século antes defendidas, na sua dimensão didáctica, pelo arquitecto Manuel Azevedo Fortes. E ao *Theatrum Pictorium* de David Teniers, o primeiro catálogo ilustrado de uma colecção de pintura, realizado por um pintor que já tinha pintado o quadro que representava a colecção (*O Arquiduque Leopoldo Guilherme na sua Galeria de Pintura*). E ao *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg, o atlas de imagens que põe em contacto a arte e o quotidiano e que, tematicamente composto em sucessivas operações de montagem, confia ao observador a interpretação da fala do mundo que ressoa nas imagens.

Estes apontamentos, notícias, comentários, citações, referências e aproximações, eles próprios fragmentos de corpos *in absentia*, são muitas vezes

interrompidos, numa segunda operação de fragmentação, por pequenos registos de carácter topográfico que precariamente descrevem a superfície dos corpos: insectos, caules de plantas ou aparos, pequenos ramos de uma qualquer planta, displicentemente colocados sobre uma grelha desenhada, e ruídos gráficos – *doodles* – colados ou cosidos, que introduzem nas páginas as distrações da gestualidade. Tudo isso converge para grandes desenhos de fragmentos de plantas, modeladas em tramas de tinta preta sobre papel, peças móveis de um puzzle interminável, um puzzle *do natural*, sempre por solucionar na incessante itinerância das imagens.

Em Junho de 2008, no espaço Voyeurprojectview, em Lisboa, Pedro Saraiva expõe *gabinete > cambedo*. Manoel Celestino Alves, «Dr. do Cambedo», nasce, no dia 20 de Setembro de 1912, na aldeia de Cambedo da Raia, concelho de Vieira do Minho. Em 1937 conclui a licenciatura em Medicina na Faculdade de Medicina de Lisboa onde, depois de prestar provas públicas para professor, vem a leccionar entre 1938 e 1940. Em 1943 é cirurgião anatomista no Hospital de S. José em Lisboa. Com uma comunicação ilustrada com desenhos de autoria, participa, em 1945, na *XI Reunião da Sociedade Anatómica Portuguesa*, em Lisboa. No mesmo ano é preso pela PIDE e condenado a 18 meses de prisão na cadeia do Aljube em Lisboa. Em 1947 parte para S. Tomé onde, em 1948, abre consultório. Um ano mais tarde conhece Manuel Linares e António Maria Codina, de quem fica amigo. Em 1950 fecha o consultório e passa a exercer medicina no Hospital Central de S. Tomé e na roça Rio d'Ouro, na mesma província. Em 1952 regressa à metrópole, mantendo correspondência com Linares e Codina. Em 1955, por sugestão de Linares, frequenta o atelier do escultor Max Rog para aperfeiçoar o desenho de figura humana, útil ao seu desempenho das suas funções como anatomista. Em 1960 encontra-se com Manuel Linares, em Lisboa. Em 1962 trabalha no Arquivo de Anatomia e Antropologia e, em 1965, vai viver com a família para Beja onde abre consultório, passando a colaborar regularmente na revista *Correio Médico*. Em 1969 participa, pelo círculo de Beja, na campanha do CDE para as eleições legislativas. Em 1976 deixa de exercer medicina, dedicando-se ao desenho a tempo inteiro. Casado e pai de dois filhos, morre cego, em Beja, com 78 anos de idade.

No catálogo da exposição são apresentadas fotografias de instrumentos médicos, radiografias, um esboço de modelo que posa, à margem de qualquer representação, e o fragmento de um relicário que contém a aparência simulada do

que no corpo é mais perene. A curiosidade deste cirurgião desenhador incide sobre o corpo, não entendido como organismo, mas experimentado enquanto modelo vivo e referente privilegiado no ensino acadêmico do desenho, da pintura e da escultura. O corpo que posa para o exercício da aprendizagem do Desenho que, por sugestão do seu amigo Linares, Cambedo pratica no ateliê de Max Rog, o escultor inventado por Alexandre O'Neill, e o autor da sua incursão, como artista plástico, no Grupo Surrealista de Lisboa.

Mas também o corpo na sua superfície, em toda a extensão das topografias da pele, seja ela a do corpo-corpo ou a do corpo-terra, concentrada na forma de um pão muitas vezes fotografado nos planos fechados e próximos do *close-up*, porque só nesse fechamento e nessa proximidade pode ir ao encontro da grandeza da extensão e de tudo o que nela é concreto e de tudo o que nela é imagem, ainda que sob a forma do alinhamento em quadrícula de muitos volumes brancos jamais abertos. É nesse branco que, como nos ecrãs de Sugimoto, tanto corresponde à máxima reflexão da luz como ao recolhimento das imagens iluminadas pelo seu próprio excesso, que se desenha a invisualidade de Cambedo e a cegueira das imagens.

Em Outubro de 2009, na Galeria do Pátio da Casa da Cerca, Pedro Saraiva expõe *gabinete > bárcea*. Alberto Maria de Oliveira Bárcea nasce em Lisboa, no dia 30 de Novembro de 1908. Concluída a instrução primária, em 1920 inicia o ofício de aprendiz de tipógrafo, profissão a que se dedica até 1928, data em que passa a trabalhar como paquete no jornal *O Século*. Em 1931 conhece Manoel Celestino Alves, o Dr. Cambedo. Em 1935, três anos depois da morte do Comendador Hernâni Tavares Leite, é contratado pela família do Comendador para desempenhar funções de vigilante na recém criada Fundação Tavares Leite, em Lisboa. Em 1940 acumula as funções na Fundação com as de vigilante na *Exposição do Mundo Português*. Em 1945 inscreve-se nas aulas de Desenho do Círculo Artístico e Cultural Mário Augusto, em Lisboa, participando na *Primeira Exposição Anual* promovida por essa colectividade. Depois de lhe ter sido diagnosticado um grave problema pulmonar, aposenta-se em 1970, decidido a aproveitar o tempo que lhe resta para viajar. Viúvo, pai de três filhas e avô de um só neto, morre em viagem de recreio para a Madeira no naufrágio do navio Orion, com 70 anos de idade. O seu corpo nunca foi encontrado.

De Alberto Bárcea, não colecionador mas vigilante de uma colecção, ficou um diário onde, numa letra penosa e hesitante, foram resignadamente registados a dispersão dos dias, as regras a seguir no desempenho das suas funções na Fundação, lembretes de tarefas a cumprir, pequenos acontecimentos do quotidiano, memórias de infância – «A minha infância foi normal ou, tão normal quanto consigo imaginar uma infância, por não ter conhecido outra infância com a qual possa comparar a minha» –, reflexões sobre a morte e a doença, ou sobre a pertença ao tempo, o desejo do Benfica ganhar o campeonato, a preocupação de viver, «tranquilamente e de acordo com princípios de honestidade», uma vida sempre vivida na casa dos outros, talvez por ter considerado que «Qualquer lugar, como uma mesa, uma cadeira e silêncio [podia] ser a [sua] casa». Essa casa é o museu, vivido na quietude do seu lugar de vigilante, na sua vida acordada, em que nada digno de registo aconteceu na biografia que a inventou: «Carregamos todos, o mesmo fado – nascemos, crescemos, lutamos, amamos e morremos. Alguns reinventam cada etapa e assim constroem uma biografia».

Nessa vida, que nunca deixou de ser a sua descrição, Alberto Bárcea desenha. Porque «o desenho é o espelho do [seu] sonhar», o lugar onde os sonhos se realizam, como reflexo amplificado dos esboços que rabisca nas páginas do seu diário, ou dos desenhos expostos nas paredes do museu, e o lugar onde a sua vida acontece, entre os caprichos «[d]esse lápis que não larga o papel» e a vontade de «Desenhar, desenhar tudo a lápis, o modelo não vai estar presente na próxima sessão. Gostava de saber desenhar como os outros e como o Alves (é um aldrabão)». O Alves é o Dr. Cambedo e quem quer que sejam os outros nunca sairão do espelho em que Bárcea sonha a significância das imagens.

Em Maio de 2012, na Galeria Módulo, em Lisboa, Pedro Saraiva expõe *gabinete >musad*. Musad Maiga nasce, em 1952, em Bamako, capital do Mali. Concluídos os estudos liceais, ingressa no Institute National des Arts, onde frequenta as aulas de pintura, fotografia e vídeo. Após uma longa viagem pelo país, com uma estadia de sete anos na cidade de Mopti, regressa a Bamako, começando a trabalhar como ajudante de fotografia no estúdio de Malick Sidibé. Actualmente é professor no Institute National des Arts. Participa regularmente nos *Rencontres de Photographie de Bamako* e trabalha com a Galérie Chad, na mesma cidade.

De Musad apenas se conhece a breve nota biográfica publicada na folha de sala da sua exposição em Lisboa e os trabalhos aí apresentados, que são sobretudo

a memória próxima de uma viagem e de um encantamento. À entrada da exposição, uma grande fotografia, de uns sapatos muito gastos pintados de branco, é a figura de convite para a revisitação desta viagem e do que dela sobejou na disposição ornamental da memória. Por isso, a presença dos sapatos, ou dos pés que eles prefiguram, continua, como imagem-fantasma, no *craculé* soalheiro da superfície das muitas pequenas pinturas brancas, ocre, rosas e pretas, sumariamente pintadas em excedentes de tecido, esticado sumariamente nas incertas armações que lhes servem de moldura. Terra ou tela, terra e tela, a ilusão da viagem conclui-se numa sequência de fotografias do Mali aparentemente continuadas, e prestes a submergir como miragem, na matéria excessiva das manchas gráficas que as continuam. Viagem de andar e ver, como dizem os árabes, esta exposição – este Gabinete – mostra, na precariedade dos materiais e na transitoriedade das obras que a nostalgia engendrou, a colecção possível das gentes nómadas e a condição fundamental do homem contemporâneo: a do homem exilado sempre a chegar às «pátrias inventadas» que Arjun Appadurai teorizou (*Dimensões culturais da globalização*), que são as pátrias a que nunca se regressa e a que se está sempre a chegar, sempre e só, provisórias paisagens onde os lugares se imaginam e os afectos se ficcionam na fantasmagoria das imagens.

Em Fevereiro de 2014, no Pavilhão Branco da Câmara Municipal de Lisboa, Pedro Saraiva expõe *gabinete >linfa*. Cristina Rosa Agostinho, conhecida por Linfa devido à sua crónica palidez, nasce no dia 14 de Novembro de 1912, na freguesia de Beselga, concelho de Tomar. Em 1929 ingressa no curso de Pintura na Escola de Belas-Artes de Lisboa, onde apresenta, como tese final, uma grande composição intitulada *O Cisne e a Lena*. Em 1934 ficciona a sua ascendência polaca e, em 1939, aluga um quarto na Praça João do Rio, em Lisboa, numa casa onde vivem também a bordadeira Geminiana Santos (1946-1997), a escultora Maria Otera (1950-2000) e a ceramista Reinata Baca Munhuana (1947-2007). Em 1952 envolve-se no projecto de criação de um Museu de Ornitologia na sua terra natal (Lugar do Casalinho – Fonte da Longra), que viria a ser instalado no matadouro municipal. No mesmo ano, e por dificuldades financeiras, inicia a falsificação de trabalhos produzidos pelas suas companheiras de casa, os quais vende no seu círculo de amigos. Até à data da sua morte, em 1973, a biografia contém ainda referências a dois casamentos falhados, ao convívio com escritores e artistas em tertúlias lisboetas, a uma detenção pela PIDE, por subscrição de uma petição a favor da demissão de

Salazar, e a um internamento no Hospital Miguel Bombarda, por atitude escandalosa.

Linfa emerge da ficção de dois nomes, duas nacionalidades e três autorias. Sem profissão e sem obra, sem nunca morrer ou alguma vez ter nascido, ela vagueia pelo lado mais exibicionista da cultura, judeu errante à procura do repouso que não chega, com a colecção de objectos e imagens que certificam o seu vaguear e a sua ociosa biografia. É essa colecção – mais álbum que diário – que preenche quase na totalidade o catálogo da exposição: fotografias do seu lugar de origem, e talvez do seu destino, fotografias de objectos pessoais, retratos de estúdio fotográfico, uma carta de amor, rostos e paisagens a afundar-se na entropia do suporte que os acolheu, referências discretas às suas companheiras de casa e ainda mais discretas a trabalhos de que elas são autoras. Mas da escassez de tudo isso destaca-se um programa de migração de imagens rasgadas – nem sequer cortadas – que, como inacabamento, ruína ou fragmento, provocam a estranheza de uma cabeça de boneca com os olhos parcialmente cobertos por dois bocados de papel, ou o sobressalto do corpo de um rapazinho cujas pernas se prolongam num suporte marginal, corpo censurado ou, como outros, *cadavre-exquis* de uma anatomia por decifrar. E colagens e montagens de lugares, tempos e obras obedientes à sem medida das falsas simetrias, numa subversão das regras miméticas de que nascem as peças artesanais de que Linfa se apropria, no desencontro com a vida que encontra na falsificação das imagens.

Agora, na Fundação Carmona e Costa, Pedro Saraiva expõe *gabinete >panero*. Francisco José Martins, nasce no dia 19 de Março de 1895, na freguesia de São Bartolomeu de Messines, concelho de Silves. Panero, a alcunha que o identifica desde 1909, data em que começa a ajudar o pai na padaria de que é proprietário, assenta praça em 1915. Em 1918 é desmobilizado e em 1920 reinicia os estudos no Ateneu Comercial de Lisboa. Em 1928 é contabilista de profissão e conhece Alberto Bárcea, por intermédio do qual virá a conhecer, em 1931, o Dr. Cambedo. Em 1936, a convite de Alberto Bárcea, inicia funções de maquetista na Fundação Tavares Leite, onde contacta com o pintor neo-impressionista francês Maximilien Luce. Em 1940, para além das funções que desempenha na Fundação, colabora, na qualidade de maquetista, com o Museu Nacional de Arte Contemporânea e com o Teatro Nacional de S. Carlos. No mesmo ano participa na construção da maqueta da Nau de Portugal, apresentada na *Exposição do Mundo Português*. Em 1948, estabelece-

se como maquetista, com oficina própria, onde vem a colaborar com Cristina Rosa Agostinho (Linfa) na falsificação de obras de pintores naturalistas portugueses. Desiludido com a vida na cidade, fixa-se, em 1950, na localidade de Abitureiras, concelho de Santarém, onde constrói aldeias em miniatura, aí vindo a morrer em 1955.

João Gregório encontra a caixa com o espólio de Panero. Essa caixa, exposta, planificada, branca, e vazia dos objectos que continha, é a condição prévia do museu imaginário ou, melhor, de um museu do imaginário, como o concebeu André Malraux (*La Tête d'obsidienne*), espaço sem lugar e sem fronteiras que nos habita. À margem de qualquer hierarquia e, portanto, à margem de qualquer desígnio totalitário, neste museu, privado, anónimo e corpuscular, o olhar passa ininterruptamente da terra ao céu: mundo de pernas para o ar onde as montanhas e as nuvens trocam de lugar num jogo sem fim e sem razão, finalmente salvas dos constrangimentos morais do peso e da leveza, finalmente livres das constrações da inércia da gravidade. Finalmente imagens.

Panero é um maquetista que se dedica ao desejo de observar a natureza para a reconstituir nas maquetas que constrói e nas matérias com que elas são construídas – pontas de lápis, pó de carvão, gesso, pó de pedra, terra, areia –, residuais as maquetas e as matérias que vai coleccionando. Realizadas como modelo de estudo na falsificação de obras de pintores naturalistas portugueses, essas maquetas são o elo invisível de uma remissão que nos fará procurar na pintura o arquétipo de diferimento do real, nos moldes em que Nicolas Poussin o concebia nas caixas em que compunha, miniaturizadas, as cenas a pintar, para nelas ensaiar as condições de iluminação a que as pinturas deviam obedecer. Coleccionadas pelo seu autor, as mesmas maquetas são os corpos arbitrários em que se inscrevem muitas paisagens e a contingência informe das montanhas e das nuvens. E a expectativa do corpo que paira à procura do seu sentido é a mesma que, no livro de molduras ovais e rectangulares presente na vitrina da primeira das quatro salas que a exposição ocupa, é assumida como espera da imagem: retratos que tardam na arbitrária contingência que faz corresponder um nome a um rosto e que, no paradoxo instaurado por essa arbitrariedade, permitem imaginar todos os nomes e todos os rostos, antevistos por Bárcea no espelho dos seus desenhos, ou falsificados por Linfa nas colagens em que ensaia o seu desencanto.

Idêntica expectativa se instala na fotografia estereoscópica de uma sugestão de paisagem definida no vestígio de uma hipotética linha de horizonte. Reverso de outra imagem, e única imagem ao alcance do olhar, esta fotografia mostra o que no séc. XVII mostrou a pintura de Gijsbrechts, *The Reverse Side of a Painting*: o lado invisível da imagem e as marcas que, por absorção do suporte, nele produzem manchas idênticas àquelas em que, na entropia das paredes, Leonardo da Vinci via, e aconselhava a ver, as figuras do imaginário. Tanto na sequência fotográfica de pequenas casas de província – berço e túmulo – a caminho da sua dissolução, como nas fotografias de fragmentos das paredes, do que parece ser um ateliê, em que se acumulam objectos, notícias, mapas, apontamentos e desenhos, as manchas introduzem nas imagens a impermanência do presente e o seu apagamento futuro. Desse convívio de temporalidades no tempo das imagens e do mapeamento da incerteza expressa nas suas figurações resulta a impossibilidade de atribuir um lugar ao autor e uma localização às imagens. E então, incapaz de decidir o que vê, o olhar deambula por reproduções de mapas, fotografias de montanhas e nuvens, paisagens e pessoas, páginas de cadernos com apontamentos gráficos de casulos, pedras ou plantas, uma bússola e um globo terrestre, para acabar por se fixar numa pequena paisagem, em vias de desaparecimento, dentro da vitrina da mesma sala. Vestígio material de uma imagem entretanto desaparecida, essa paisagem sem lugar é a imagem virada sobre si mesma, o encapsulamento da imagem e o seu consequente isolamento do meio que a circunda, tal como acontece no desenho de grandes dimensões em que, representado com tinta preta e em alto-contraste, um chão de ervas, sem princípio nem fim, é o meio de qualquer chão retido na representação que o dá a ver como fragmento da abstracção espacial de uma infinita extensão.

A segunda sala é inteiramente preenchida por diversas representações de mapas: mapas de caminhos e distâncias, e lugares onde Panero gostaria de se ter deslocado a fim de recolher documentação para a construção das suas maquetas. E traçados de expressão cartográfica que, na escrita do mapa, (d)escrivem a terra ou a ela se substituem, totalmente entregues à atracção da grelha, por fim emancipada do sistema de coordenadas que define. Por fim dispensada da projecção de quaisquer figuras. Infinito desdobramento de si, esta estrutura já não mapeia o espaço: ela é o próprio (e único) espaço que, segundo Krauss, se mapear algo, é a superfície que com ela coincide, aquém ou além de qualquer relação com

o mundo, inteiramente encerrada na sua auto-referencialidade («Grids», in *The Originality of the Avant-Garde and Other Myths*).

Numa das paredes da sala vê-se uma grelha constituída pelo alinhamento regular de páginas brancas em formato A4, de vez em quando interrompidas na sua brancura por leves registos de mapas e paisagens. Esta grelha, que sugere a estrutura de alinhamento dos volumes brancos na exposição de Cambedo, está para o mapa como o desenho do chão de ervas está para a representação: fragmentos ambos de uma extensão infinitamente propagada em todas as direcções, ambos supõem um olhar cartográfico, como o designou Christine Buci-Glucksmann (*L'Oeil cartographique de l'art*), o olhar de Ícaro que é o olhar que precipita a imagem na horizontalidade, num impulso semelhante ao que atrai os corpos para a terra.

Colocados em caixas dispostas na horizontal, quase circunscritas à função de moldura, dois outros mapas estão também presentes nesta sala: um mapa onde as distâncias se tacteiam no empirismo de incipientes linhas cosidas com linha branca sobre um tecido igualmente branco, numa evocação distante do *mappa mundi* romano, literalmente, o mundo num lenço, e um mapa onde uma moldura cosida com linha branca cerca uma superfície preta e o que nela sobra de um registo apagado, numa evocação próxima do gesto de Rauschenberg, no *Erased de Kooning Drawing*, o gesto que apaga o desenho de de Kooning e que, a partir desse gesto, só existe no seu apagamento emoldurado e na legenda que o identifica.

Mapas esquivos, como os considera Robert Smithson (*Robert Smithson: The Collected Writings*), a propósito de *Mono Lake Non-Site*, «mapa[s] que nos diz[em] como chegar a lado nenhum», de que é exemplo o mapa do oceano concebido por Lewis Carroll, em *The Hunting of the Snark (An Agony in 8 Fits)*, o mapa vazio desenhado pelo ilustrador Henry Holliday, que Smithson cita em *Mono Lake Non-Site*. Nesta obra de recusa do centro, que aloja o território na periferia da caixa e a sua representação num mapa remetido para a moldura de um vazio, o olhar vagueia entre periferias: a da caixa e a do mapa, mas também a do lago, em que são recolhidas as pedras vulcânicas e as cinzas, que numa e noutra se vêm abrigar. E que Panero revisita na construção dos seus mapas.

Cézanne inventou a montanha de Sainte-Victoire, acrescentando ao mapa o olhar, à paisagem, a pintura e, ao território, a contemplação. Cézanne inventou a montanha e, nesse inventar, acrescentou a sua montanha aos acidentes

geográficos do mundo e à eventualidade das colecções, que terão começado no adiamento temporário da função dos objectos para, mais tarde, dela abdicarem definitivamente. É no adiamento *sine die* da funcionalidade dos objectos que as colecções se instituem como assunto do olhar. É assim também que nasce a paisagem.

Na terceira sala, dentro de uma vitrina, vêm-se pequenas maquetas de gesso de relevos grosseiramente talhados, presumíveis representações das montanhas que Panero observou nas suas viagens e que agora, já destituídas da sua função de modelos, se dão a ver como objectos de curiosidade. A mesma que terá levado Panero a desejar procurar as montanhas que representou no branco maculado do gesso e que mais não são do que um conceito e tudo o que ele contém de arbitrário e acidental, nesse acidente e nessa arbitrariedade ascendendo à abstracção dos signos e ao seu poder de convocar à distância, e na sua ausência, a coisa que representam. Nesta vitrina, a distância é a do olhar que contempla as maquetas, nelas tentando adivinhar as montanhas, e a ausência é a das montanhas miniaturizadas no conceito – objecto-imagem – que as representa.

Ausência, distância, aridez, esterilidade e indeterminação são os atributos das maquetas e dos desenhos de Panero. Na mesma sala, em três desenhos de grande formato, estão representadas a pincel, com tinta-da-china preta, extensões horizontais densamente preenchidas por terra e pedras, que são tudo o que sobrou dos fragmentos apocalípticos de paisagens que colapsaram, talvez sob os sapatos brancos de Mussad. Noutra parede desta sala, e sem chegar a redimir o colapso, num enorme desenho, constituído por noventa e seis páginas em formato A3, as montanhas resvalam de página para página na multiplicidade de *zooms* fotográficos, que é a da mobilidade do olhar a perseguir o conceito, ou a explorá-lo nas suas múltiplas contradições.

Outras duas maquetas, à escala das que estão expostas na vitrina, foram colocadas na parede, sobre dois suportes de acrílico quase invisíveis na sua transparência. Na invisibilidade desses suportes, as montanhas parecem pairar, suspensas no ar que as envolve e na leveza da irresolução da forma que oscila entre a pétreia imutabilidade da montanha e a aérea mutabilidade da nuvem, entre a eminência da queda e o desvanecimento eminente, entre a reversibilidade do peso e da leveza comuns a todas as coisas.

Goethe (*O Jogo das nuvens*) relaciona a forma das nuvens com a altitude das montanhas, na sua acção «interior, silenciosa e secreta» de que a atmosfera é

um silencioso efeito. Mesmo duvidando da validade científica do enunciado, dele é recuperável a qualidade poética e a poética de um olhar, que o autor considera ser comum ao artista e ao poeta, para os quais «Os fenómenos atmosféricos nunca são estranhos», no seu propósito de pôr em contacto as formas, as suas mutações e os princípios imutáveis que regem umas e outras. É isso que faz Vladimiro Lubowsky o solitário pintor que, em *O Pintor de nuvens e outros contos*, de Rainer Maria Rilke, habita uma oficina plena de obras, fumo e isolamento, «um nevoeiro original» que é preciso atravessar para chegar ao pintor, disposto a trair tudo menos a sua solidão. É isso ainda que faz Max Aurach, o protagonista da última das quatro histórias de *Os Emigrantes*, de W. G. Sebald, que vive num armazém da zona portuária de Manchester, rodeado do pó de carvão dos retratos que realiza, e cuja pele reflecte o brilho metálico do pó de grafite que nela se vai acumulando, como num desenho ou numa pintura.

Cortina de fumo ou cortina de nuvens, os nomes fazem confluír o pó e a poeira para a pele do pintor e para a tela da pintura, apagada pela ilusória tridimensionalidade das figuras pintadas num espaço que obedece às leis da perspectiva e onde o ar esbate as cores com a distância, tornando a sombra das nuvens tanto mais claras quanto mais próximas estão do horizonte como, uma vez mais, observou Leonardo.

Na quarta e última sala da exposição, num caderno de folhas de papel de esquisso, que também pode estar na vitrina da primeira sala, são esboçadas formas de nuvens, que continuam nas nuvens esboçadas, em pequeno formato, nos doze desenhos alinhados ao longo das paredes. Sempre inicial, o esboço conjuga o inacabado da forma com o carácter transitório do registo. E o inacabamento e a transitoriedade são qualidades próprias da impermanência das nuvens, mais ainda quando elas surgem da representação que adopta, como recurso técnico, o pó concentrado da grafite ou do carvão. Neste sentido, as nuvens – corpos sem superfície que Filippo Brunelleschi não representou na pintura do Baptistério de San Giovanni – são o pó levantado das coisas e a poeira que enche de fumo a oficina de Vladimiro Lubowsky. Ou que sobre elas pousa, fazendo do *Grand verre*, de Duchamp, a fotografia aérea da paisagem desértica de Man Ray, ironicamente intitulada *Élevage de poussière*, e onde o que parecem ser nuvens no céu, são simples flocos de algodão que se desprenderam da placa de vidro e que sobre ela voltarão a pousar a sua leve palidez de nuvens.

Vinte pequenas caixas, por vezes com tampa de vidro, outras vezes abertas, com uma fotografia de nuvem – montanha ou mapa – colada no lado interior da tampa, estão colocadas na vitrina desta sala. Estas caixas contêm as matérias que deram corpo às obras da exposição ou que sugerem a profissão do seu autor: terra, areia, pedra, gesso, papel, carvão, grafite, pó. Na parede, sobre dois suportes de acrílico iguais aos que na sala anterior suportam duas maquetas de montanha, vêem-se dois objectos, definidos em três planos articulados, que tanto podem ser a maqueta de uma caixa, à qual foi subtraído o interior, como o suporte da imagem de uma nuvem desdobrável que desliza entre dois planos. Mas se alguma coisa deslizar é o pó, não a nuvem que foi sempre outra coisa. Mas os pintores e os poetas, entregues à observação das nuvens, esquecem-se do que Georges Bataille, na entrada «Poeira», do seu dicionário crítico, antecipou: o acordar da Bela Adormecida coberta do pó que ao longo dos cem solitários anos do seu sono invadiu o mundo e continuará a invadir até nada mais existir, para além de fantasmas, terrores nocturnos e a poeira das imagens.

É neste puzzle de imagens desbotadas, povoado de seres anónimos que caprichosamente se dedicam ao passatempo da imagem, contando com o seu poder persuasivo, com a sua itinerância, com a sua cegueira, com a sua significância, com a sua fantasmagoria, com a sua falsificação e com a poeira que elas espalham sobre o mundo, é neste puzzle de imagens desbotadas que a ficção continua, previsivelmente na próxima exposição de Pedro Saraiva, *gabinete > gregório*.

Nascido no dia 4 de Maio de 1884, no concelho de Alcochete, João Gregório virá a morrer, em 1955, no naufrágio do barco em que viajava para o Brasil.

Ou não, porque depois disso Pedro Saraiva de outro modo o concluiu na exposição realizada na Galeria Trem, em Faro. Em 1891 João Gregório inicia os estudos na Escola Primária do Samouco, de onde transita para o Liceu de Alcochete. Em 1905 inscreve-se na Capitania de Lisboa. Cinco anos depois procura trabalho em Faro, aí acabando por se envolver na rede de contrabando que opera na Raia. Preso em 1912, fixa residência na Ilha da Culatra em 1914, onde passa a dedicar-se à venda ambulante de peixe, actividade que lhe valeu a alcunha de Peixeiro-viajante. Em 1919, e a convite de Carlos Porfírio, de quem foi aluno, começa a colaborar como desenhador com o Museu Industrial Marítimo de Faro. A fim de concluir a Carta de Arrais de embarcação na Delegação Marítima do Barreiro,

regressa a Lisboa em 1929. A partir dessa data, e na qualidade de desenhador e fotógrafo, colabora em jornais como *A Batalha* ou o *Jornal do Algarve*, sendo também nesse período que encontra o espólio de Panero. Em 1964 regressa a Faro, aí vindo a morrer.

Tão desamparadamente desconhecido como todos os autores que dão o nome aos Gabinetes de Pedro Saraiva, e tão amador como eles, João Gregório partilha com Linfa a tentação da fraude e a aventura dos enganos que perduram no argumento das subsistências precárias. Uma mala, os atributos da profissão e um olhar diferido para os cenários e as coisas necessárias ao seu exercício bastam para certificar uma curta biografia resgatada, com as restantes, ao abismo das terras incógnitas. Todas suportam o fado comum aos homens, anotado por Bárcea, e todas são atravessadas pela instabilidade das periferias, sejam elas as do mundo onde vive Musad ou as da curiosidade onde a cultura acontece, indiferente à distinção do registo das autoridades. Só nessa ficção os autores e as obras podem coincidir absolutamente, infiltrando-se na história de um país real sob a forma de lugares sem coordenadas, que são os Gabinetes, dados a ver por Pedro Saraiva no seguimento escrupuloso da definição de Linares.

Sem pátria fixa, os Gabinetes chegam continuamente de fora, estrangeiros e espantosos na circunstância da sua banalidade, comum a todos portanto, todos incluídos na pertença às similitudes vislumbradas no alongamento dos olhares que ficcionam a correspondência das coisas do mundo, e onde o mundo se ficciona na continuidade das relações de vizinhança que delega nas imagens a interrupção necessária ao fora de cena onde a vida acontece sem espectadores. Porque é sempre de ficção que se trata de cada vez que o mundo se deixa representar.

No *gabinete > gregório* um díptico vertical, integralmente pintado de azul, contraria a horizontalidade do mar que, na ausência de uma linha de horizonte, se torna ilimitado. A desmesura do mar prolonga-se nas cabeças de peixe minuciosamente descritas na amplidão dos registos que, retomando o carácter topográfico ensaiado por Codina ou Cambedo, as subtraem à escala real para melhor contracenarem com as fotografias das paisagens onde o mar se confunde com as ondulações da terra, como em Panero o céu se confundia com os cumes das montanhas. Miniaturas de barcos de madeira, estruturalmente reduzidos ao conceito que os designa, continuam nos caprichos morfológicos das redes de pesca suspensas na parede que, por sua vez, remetem para a materialidade de

substituição de dois peixes recortados em cartão, evocativos da comemoração dos santos populares em Lisboa.

Nestes mundos que cercam o mundo na sua irredutível circularidade, coube a João Gregório, Peixeiro-viajante e contrabandista, encerrar a ficção dos Gabinetes. Ou não, se de outro modo Pedro Saraiva o decidir.

Dobra nº1, 2017