

# Narciso de todas as espécies

(texto a partir do filme)

— Max Fernandes



1\_ O espaço de exposições, gerido e suportado em conjunto com Filipa Araújo, foi inaugurado a 18 de Setembro de 2015 com a exposição *Jardim*, de João Almeida.

Para construir este texto parto de um filme montado em Dezembro de 2017 com o título *Narciso de todas as espécies*. O filme, planeado desde 2015, de carácter pedagógico, vogou em torno das transformações urbanísticas – e consequentes impactos sociais e culturais na cidade onde vivo, Guimarães – que envolveram directamente os lugares e as pessoas que fizeram parte da minha vivência durante a última década. No entanto, o filme focou-se num espaço específico apenas e nos acontecimentos, relações e fenómenos que a partir dele foram vivenciados. Resolvi montar o filme a partir da fábrica-atelier onde funcionava o espaço de exposições com o nome *O sol aceita a pele para ficar*<sup>1</sup> (mais conhecido por *Sol Pele*).

Este texto funciona como um diário sobre as decisões teóricas e relacionais que tiveram lugar na montagem do filme, das quais surgiram novas relações que lhe dão autonomia na capacidade de produzir novas imagens. Inverter a ordem e utilizar o filme como *pré-argumento* para escrever este texto, proporcionou-me mais tempo para pensar as imagens-movimento que resultaram da montagem fulminante, feita imediatamente a seguir ao despejo efectivo do espaço, das pessoas e bens que o filme capta. São diferentes velocidades de produção em diferentes meios e em diferentes períodos.

O filme começa com uma prolepse – a demolição do edifício adjacente ao atelier. No filme *Narciso de todas as espécies*, o período representado está compreendido entre 2008 e finais de 2017. Contudo a concentração das imagens situa-se nos dois últimos anos. O filme tem três capítulos que gostaria de considerar como narrativas em vez de género: música, activismo e narciso de todas as espécies, respectivamente. O último capítulo dá nome ao filme.

O primeiro capítulo é dedicado aos outros artistas da fábrica e aos seus espaços de acção e criação, ambientes sonoros também. Assim, o filme seguiu intuitivamente a lógica de vivência particular de um atelier partilhado. A dimensão procurada neste atelier era que, de facto, era colectivo e todos tinham espaço dentro dele. É de facto, um capítulo solidário

com os outros. A música era presença frequente pelos ensaios que lá decorriam, e este capítulo serve para envolvê-los na minha vivência.

O segundo capítulo é dedicado ao activismo, como acção colectiva, na defesa de vários elementos a proteger na transformação urbanística. Essa forma de activismo começou com a organização de Assembleias Populares da Caldeirôa. Estas assembleias eram o elemento formal que nos permitia discutir sobre que acções seriam tomadas. Eram reuniões sem hierarquias estabelecidas de reforço ideológico na ecologia, urbanismo, arqueologia, arte, cidadania, entre outros assuntos. Os panfletos de divulgação das assembleias eram impressos com um prelo de tipos móveis pertencente à Organização Regional de Braga do Partido Comunista Português usado durante o período da ditadura do Estado Novo. Era um prelo pequeno e propositadamente manual, o que evitaria o ruído maquinal nas impressões, fácil de transportar e de esconder. O uso deste equipamento nas nossas assembleias criava naturalmente uma ponte temporal, também simbólica, com o trabalho clandestino de outrora. Essa ponte estava na relação entre vida e arte que ela representava<sup>2</sup>.

Todavia este capítulo também faz uma introdução ao capítulo seguinte, na correlação que estabelece entre imagens e vivências. Por exemplo, após um longo plano-sequência de um dos jardins do quarteirão, cola-se um outro plano captando a conversa com a artista Cristina Regadas no seu atelier, enquanto apresenta os líquidos resultantes da extracção de cores a partir de plantas tintureiras usadas nas suas pinturas.

O terceiro capítulo, com o nome de *Narciso de todas as espécies*, começa com a Faty, a cadela residente no atelier, a passear junto a um lago turvo. E, quando algo lhe chama a atenção ela aponta os seus sentidos para ver do que se trata. Este é o capítulo mais metafórico do filme, com imagens concretas do local, da vivência com os animais e plantas que se tornaram essenciais à realidade do espaço, com as pessoas convidadas a expor no Sol Pele.

O João Almeida, que é autor dos versos donde o nome do espaço foi retirado<sup>3</sup>, construiu uma instalação como se se tratasse da sua própria poesia em 3D. No dia 17 de Outubro

<sup>2</sup>\_ No conjunto que acompanhava o prelo havia uma gravura icónica que representava as condições das tipografias clandestinas de um desenho do escultor e militante José Dias Coelho, assassinado por um agente da P.I.D.E., em 19 de Dezembro de 1961.

<sup>3</sup>\_ *O Sol Aceita a Pele Para Ficar* é um excerto de um verso do poema A7, do livro *O Mal dos Postes de Alta Tensão* (2000), edição Black Sun, Lisboa.

de 2015, a conversa a partir do trabalho do João Almeida aconteceu sob uma tenda de manga plástica integrada na exposição *Jardim* do próprio João Almeida. Este plano é particularmente simbólico por captar imagens dessa primeira intervenção no espaço, por mostrar as relações de amor que desenvolvi com o poeta e por significar uma nova ponte temporal e situacional com o real. A instalação mimetizava (através da encenação) uma vigília decorrida anos antes na fábrica onde havia trabalhado o seu pai.

O filme prossegue, em sequência, com uma flor narciso desenhada a pincel e tinta-da-china, com as expectativas futuras captadas no último encontro público da equipa do programa *Arte e Arquitectura* no evento Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012, e com a entrada da polícia e técnicos camarários para a expulsão dos artistas e remoção dos bens da fábrica, em Outubro de 2017. Esta sequência completa-se com a captação do processo de transporte de objectos e plantas, sendo cortado por um plano com dupla exposição de imagens composta por uma vista panorâmica sobre o centro da cidade, e um desenho de dois narcisos em execução. O filme termina com uma obra da exposição *Faces da Lua*, da escritora e artista Lauren Moya Ford – uma pintura sobre papel, frente e verso, em que de um lado está um eclipse lunar e do outro uma chama de fogo vivo.

## 1.

4\_ Em 28 de Janeiro de 2014.

Dias antes de alugar o espaço, escrevi no meu livro de apontamentos algo sobre a importância do filme na vida: *“na física tudo o que vemos é passado pela necessidade do tempo-espaço para que a luz reflectida nos objectos chegue à retina e seja decodificada. Com as imagens em movimento acontece o mesmo fenómeno, daí que pela física estão no mesmo campo, para a memória.”*<sup>4</sup> O filme deixa de ser apenas um documento *per se* e passa a ser luz, tal como outra realidade visível.

As filmagens intensificam-se com a entrada de mais gente na fábrica. A paisagem audível tornou-se particular. Os ensaios de bateria do artista e músico Igor Gonçalves e a confecção

de peças com máquinas de costura da artista Paula Freitas percorrem o espaço da fábrica. São duas actividades que propõem um futuro – no caso do Igor para concertos de música e no caso da Paula peças para alguém usar no quotidiano – mas as suas actividades ligavam-se a uma imaginação do passado da fábrica de tecelagem. O funcionamento da produção actual era ruidoso como o era na produção do passado. O mais silencioso e invisível era o artista e músico João Silvestre, e talvez seja por isso que apenas existam imagens da sua secretária com o material de trabalho e a actuação num concerto de música.

Para mim era difícil imaginá-los como músicos em actuação sem ligá-los ao atelier. Por isso, gravei os concertos que decorreram em Dezembro de 2015 numa fábrica do mesmo quarteirão reconvertida em centro de arte<sup>5</sup>, onde participaram os grupos *Toulouse* (do qual faz parte o João Silvestre) e os *Paraguaii* (ao qual pertenciam o Igor Gonçalves e o Rui Souza, também artista na Caldeirão). São todos convocados no filme. O meu fascínio estava não só por estar na presença dos autores em actuação mas também, particularmente, no acto de fazer. O concerto dos dois grupos decorreu no mesmo dia e no mesmo espaço, contudo o plano sequência é diferente. O primeiro a aparecer é o João Silvestre, num plano demorado, especialmente, focado nas suas mãos enquanto teclava. O segundo começa com o Rui, percorre uma série de cabos e aparelhos usados no concerto e termina com o Igor em actuação na bateria – tinha sido este o objecto a atrair-me para as filmagens dos concertos, pois a bateria pertencia ao ambiente diário da fábrica.

O atelier não é um local amputado da realidade antes possibilita a *procura artística* <sup>6</sup>. O funcionamento do atelier era aberto aos diferentes contextos de actuação. As assembleias populares abriram o espaço de actuação directa na sociedade, como um “aparelho de produção” colectivo, convocando aqui o pensamento Benjaminiano<sup>7</sup>. Neste caso, o atelier não tem centro no indivíduo, mas no espaço e estrutura (que o incorpora). Todo o contexto, social, físico e histórico, transparecia na vivência da actual situação, uma organização política do trabalho de actuação no teatro social: pelas histórias do edifício e pelo seu contexto

5\_ Centro para Assuntos de Arte e Arquitectura (CAAA).

6\_ A tradução de *Artistic Research* para português, por minha opção, fica *Procura Artística*.

7\_ A partir do texto *Autor como produtor*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2003.

na cidade, por ter sido uma fábrica de produção de bens, por se conhecerem antigos trabalhadores, pela casualidade de reunião de pessoas, por se ter transformado em atelier-oficina, atelier-escritório, atelier-sala-de-exposições, atelier-sede-das-Assembleias-Populares-da-Caldeirôa.

A emancipação vinha do sentido poético do contexto. Ele produzia uma bolha de protecção na inter-relação e interdependência entre as diferentes actividades de produção de poesia, pensamento, escultura, actuação, vídeo, performance, conversa, acontecimento, entre outras, e as pessoas, outros seres e fenómenos. Assim aconteceu, especialmente durante os dois últimos anos, até à expulsão dos artistas – fim da estrutura base. No entanto, a crise estabelecida com a pressão do fim desse contexto, através da expropriação e consequente demolição do edifício, fez surgir a ideia de crise como maturidade do envolvimento do indivíduo, ao invés da sua destruição.

## 2.

O segundo capítulo do filme começa com o artista José Almeida Pereira a trabalhar numa placa de linóleo para publicitar a assembleia popular, a decorrer, na semana seguinte. Ele trabalha numa técnica que não domina para produzir essa imagem. Esse processo é uma alegoria ao trabalho que se desconhece mas que contudo se percorre – vivência-actuação.

O processo de produção da 5ª Assembleia Popular da Caldeirôa foi o mais participativo. Os planos das filmagens do processo de impressão dos panfletos espalhados na mesa larga, que noutra tempo servia para espalhar tecidos, antecedem os planos que são dedicados à obsessão da Paula Freitas pelas fábricas antigas. Numa visita guiada do anterior dono da fábrica, em forma de urgência antes da demolição, a Paula filma enquanto “descobre” objectos e espaços, que ela sabia que iriam desaparecer. Só podiam ficar gravados naquele momento, não havia outra forma de conservar o que via.

A relação inter-espécies é iniciada no final do segundo capítulo pelo jogo entre o jardim/horto da Caldeirôa, as plantas tintureiras usadas pela Cristina Regadas e os morcegos que vagueiam ao final do dia, no interior do quarteirão, continuando no terceiro e último capítulo do filme. A relação de subsistência do atelier estabelecia *zonas de contacto*<sup>8</sup> entre produção (de arte), biologia e evento social que produzia o aparecimento de outros fenómenos.

A exposição *Almoço de Trabalhadores*, da dupla Felícia Teixeira e João Brojo, que decorreu entre 4 de Maio e 11 de Junho de 2016 tinha uma ligação biológica com a obra *Jardim*, do João Almeida. Quando a Felícia e o João visitaram o *Sol Pele* almoçaram connosco uma refeição confeccionada com ingredientes plantados no *Jardim* do João Almeida. O diálogo entre as duas exposições está não apenas no tema trabalhado pelos dois lados, apesar de não se conhecerem, como também pela própria subsistência na alimentação naquele momento da dupla Felícia e Brojo.

A água foi um elemento fundamental para a sustentação da vida das plantas e árvores e para o funcionamento do atelier. De Abril a Outubro de 2017, a fábrica foi apenas abastecida pela água da chuva. A percepção da consequência das alterações climáticas foi muito sentida na irregularidade das chuvas.

O último verão e outono foram muito secos, por isso os sistemas de captação de água da chuva tinham de ser eficazes – num dia de chuva todos os contentores teriam de se encher.

Era fundamental para a sobrevivência dos seres que habitavam o atelier, da mesma forma que foi fundamental para a organização, execução e sustentação por mais de cinco horas, da participação de cerca de uma centena de pessoas no sarau poético *O que falta é amor*, de André Alves, em Junho de 2017.<sup>9</sup>

O filme *Narciso de todas as espécies* é aberto às relações entre fenómenos – relação antagónica entre a demolição dos edifícios e a alimentação de uma cria pássaro com ninho numa das paredes do atelier, ou entre a vida efémera, do ponto de vista humano, dos narcisos no Inverno e as gravuras megalíticas de Britelo, no Gerês, que integraram a exposição, *Canto, ilhas e*

### 3.

8\_ Uso do termo de Mary Louise Pratt no contexto deste texto pela possibilidade de hipersensibilidade potenciada nestas zonas. Pelo rigor teórico no uso desta referência, refiro que no seu livro *Imperial Eyes: Travel and Transculturation* pp. (6-7), a autora define “zona de contacto” como “o espaço de encontros coloniais, o espaço em que povos separados geográfica e historicamente entram em contacto e estabelecem relações contínuas, envolvendo normalmente condições de coerção, desigualdade radical e conflito insanável.” Consultado a partir do texto de James Clifford, *Museus como zonas de contacto*, presente no livro *Negociações na zona de contacto*, Organizado por Renée Green, editado pela Assírio & Alvim, 2003.

9\_ Vide apresentação no sítio do autor: <http://www.theandrealves.com/index.php?/works/oque-falta-e-amor/>

10\_ Philip Larkin, um poeta da tristeza e da aceitação, posfácio de Joaquim Manuel Magalhães do livro *Uma Antologia*, de Philip Larkin, com tradução de Maria Teresa Guerreiro, Fora do Texto, 1989.

11\_ Como defende Hélio Oiticica, no texto *Appearance of the supra-sensorial*, publicado em 1967-8. Texto consultado no livro *Art in Theory, 1900-2000*, organizado por Charles Harrison & Paul Wood, 2ª edição, Blackwell Publishing, 2002.

*cenar*, da Margarita del Carmen. A percepção dos fenómenos tornou-se fértil através do *Sol Pele*. O filme não é descritivo dos fenómenos, antes relaciona planos para que eles se tornem perceptivos. A dimensão metafísica, aquando da residência da Lauren Moya Ford, enquanto organizava a sua exposição de pintura que atravessa universos espaço-temporais próprios da artista – pacificação e equilíbrio na sua presença entre os fenómenos; relação espaço-temporal expandida, acrescida pelas imagens recolhidas e colecionadas pela Cristina Regadas, no plano seguinte; o gato *Zé* no meio de destroços de uma casa em ruína, seguido pelo João Almeida a transportar terra por entre folhagens para construir o jardim dentro do *Sol Pele*. A relação entre o atelier e o espaço de exposições *Sol Pele* foi de crescimento poético simultâneo, daí que depois das imagens do *Sol Pele* demolido, ainda com desenhos do André Alves, venha a conversa do João Almeida sobre o seu trabalho poético e sobre a sua exposição *Jardim*. Esta conversa marca não só o início da actividade do *Sol Pele*, como também apresenta relações entre a poesia e a produção em atelier através de textos de Philip Larkin sobre a “obrigação” do poeta: “sinto que a responsabilidade primeira é para com a experiência ela própria.”<sup>10</sup>

O filme, assim como este texto, existem pela sua proximidade relacional com os acontecimentos. A apresentação dos apontamentos e descrições a partir do filme *Narciso* de todas as espécies traduzem uma clareza necessária para demonstrar um processo de procura envolvendo vários níveis de funcionamento na investigação/produção em arte e na vida. Agora que o edifício não existe, fica a memória da experiência vivida e a enunciação dos fenómenos não mensuráveis.

Vejo a intensidade das vivências como “exercícios experimentais de liberdade” em nós enquanto indivíduos e não nos outros enquanto espectadores<sup>11</sup>. Estas experiências de imagem-pensamento figuram também nos vídeos *Gerardo* (2016) e *Faty* (2017), refletindo igualmente o cruzamento entre arte, vida e consciência.

O Gerardo é um amigo que vive exilado na cidade onde nasceu. Ainda em criança sofreu um acidente com o irmão que o fez perder o controlo cognitivo e, conseqüentemente, a sua

memória não se fixou apenas na infância antes do acidente, mas também em assuntos actuais do seu grande interesse. Ele está dependente da sua irmã para a saúde, alimentação e vestuário, de resto é um noctívago que vagueia pela cidade. Num dia de verão, encontrei-o na rua e fomos para o atelier. Como o Gerardo gosta de gira-discos, pus a tocar o álbum *Mar Aberto* de Lucas/ Medeiros. Entretanto, tínhamos começado a jogar à bola, quando peguei na câmara para filmar. Ficou um filme de onze minutos do nosso jogo, da bola, da música, da letra da música, do olhar do Gerardo e da sua filmagem do meu corpo. Não consigo explicar, mas no momento em que o gravava sentia uma grande alegria por tê-lo lá e pela interacção entre os dois. O filme tem o seu nome.

No filme *Faty*, assistimos à dança em forma de jogo entre um humano e uma cadela. A realidade vivida passa a ser o filme. Enquanto decorre o jogo, uma mão, em modo acelerado, escreve por cima das imagens pensamentos acerca da realidade vivida e o que envolve. As várias dimensões escritas são catalogadas como social, ideológica, biológica, metafísica ou ante-física em forma de palavra escrita manual. A posição da palavra no ecrã não está definida segundo a organização da folha pautada, mas vai-se cristalizando enquanto desenho. Depois de cada palavra pode surgir uma mancha mais ou menos aguada. As palavras saem de um círculo do canto superior esquerdo do ecrã. Para além da tinta e do pincel são usados outros instrumentos, como um esquadro graduado e uma caneta. Cada gesto tenta amplificar a palavra.

A palavra “dimensão social” é manchada com um conta-gotas e adquire mutações líquidas ao longo do filme. A “dimensão ideológica” é quadrangular. A dimensão “meta-física” ou “ante-física” é a mais difícil de relacionar com as manchas que surgem depois, mas a escrita das palavras está mais próxima do círculo. A acção da pintura não é planeada. As várias dimensões já tinham sido pensadas no abstracto num caderno de apontamentos, porém a passagem foi feita directamente para o ecrã. Neste jogo, acontece o que os olhos – que não os da *Faty* – não conseguem ver.

**Link para o vídeo Narciso de todas as espécies**

<http://maxfernandes.net/narciso/narciso.html>

[**Nota de agradecimentos:** ao i2ADS pelo convite, paciente revisão e tradução do texto; à Filipa Araújo pelas conversas e revisão durante o processo de elaboração do texto, e à Lauren Moya Ford pela revisão da versão inglesa.]

# Max Fernandes

## Breve Biografia

Eu, Max Fernandes nasci em Guimarães no ano de 1979. Das actividades referentes a exposições públicas, projeções, outros projetos e formações destaco:

Das exposições individuais: *Cão-Rio (saco de arroz cozido no chão)*, Uma Certa Falta de Coerência, Porto, 2016; *Bola de cristal*, Mucho Flow 2015, Centro para Assuntos de Arte e Arquitectura, Guimarães; *Trabalho*, Uma Certa Falta de Coerência, Porto, 2013; e *O pássaro voa por onde tem espaço*, Galeria Gomes Alves, Guimarães, em 2011.

Das exposições coletivas: *Território Trabalho – 10 anos Laboratório das Artes*, Centro Cultural Vila Flor, Guimarães e *Bienal da Maia – Momento I – Viagem ao Princípio do Mundo*, Fórum da Maia, ambas em 2015.

Das projeções de filmes e vídeos: *Ciclo em torno da obra videográfica de Max Fernandes*, Gato Vadio e *Playlist #9* – café-livraria Candelabro, ambas no Porto, em 2017.

Das organizações e gestão de espaços de exposições: *O Sol Aceita A Pele Para Ficar*, desde 2015, e *Laboratório das Artes*, entre 2004 e 2006, ambos em Guimarães.

Dos projetos na comunidade: *Assembleias Populares da Caldeiroa*, Guimarães; *Clases en el monte*, em Puebla de Sanabria, Espanha; *Rastilho*; e *Tecer Outras Coisas*, ambos em Pevidém, Guimarães;

Sou mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas pela Faculdade Belas Artes da Universidade do Porto (2008), e frequentei o Programa de Estudos Independentes da Escola de Artes Visuais Maumaus na sua residência em Guimarães (2012) e em Lisboa (final de 2013).