

G V O

I T A

G R A V I T A Ç Õ E S

R I T A Ç Õ E S

A A

Gravitações

Ezequiel Santos

Tenho tido um sonho recorrente e que vos conto. Sinto-me cair, cair eternamente num abismo do espaço-tempo, sem medir distâncias ou segundos, enquanto me contorço e rodo-pio retirando prazer das cambalhotas sem chão como um gato que brincasse com uma teia de aranha. Aproximo-me por fim de um plano de mesa onde uma pintura de Jackson Pollock se dispõe horizontalmente, abro os braços como se batesse as asas e o movimento sustem-se até eu ficar bem próximo do quadro, com o corpo estendido em levitação. Recordo-me de ter visto esta pintura em Veneza, na Peggy Guggenheim Collection: “Alchemy”, de 1947, restaurada em 2015 e revelando agora uma paleta de 19 cores apesar do seu intenso fundo negro. E a pintura chamava-me até si, agora.

Não me é uma experiência estranha, esta da união entre sujeito e objecto na arte. A boa hermenêutica não me assusta porque ela é feita com os pés no chão, ou com os sentidos entre o centro da terra e o céu, em não havendo chão. Por isso reconheço as vozes que me chamam até este quadro. Em *A actualidade do belo*, Gadamer¹ propôs uma investigação estética a partir dos conceitos de jogo, símbolo e festa. Segundo ele, no encontro com o objecto estético somos levados para fora de nós, para algo mais abrangente como um jogo que nos absorve e no decorrer do qual desaparece o esforço de controlar, numa entrega que leva por diante a tarefa do próprio jogo. Esse modo de ser da arte é como uma presença que nos chama, diz Gadamer, pelo que a experiência não é apenas teórica, mas prática e existencial; ela produz descobertas, permite que se instalem diferenças na vida a partir das quais nos podemos reconhecer simbolicamente.

Na verdade, tive o meu primeiro encontro com um quadro em 1994, também na sequência de um sonho recorrente. E quando digo encontro quero dizer penetração, entrar dentro do quadro. Naquele momento procurava saber se as qualidades da obra de arte apenas existiriam em mim, na minha percepção, ou se a obra dispunha de características autónomas e capazes de criar mundo próprio. Acabei por confirmar que ambas as teses tinham fundamento. Desse episódio vos dou agora breve conta, para uma necessária contextualização do episódio que se seguirá e sem expender outras razões.

Aconteceu em Nova Iorque num mês de Janeiro. No espaço aberto da 5.^a Avenida os autocarros deslizavam, sem rumores de pressa, brancos e com os seus *posters* laterais coloridos anunciando produções da ópera e da TV. Um bafo visível e fumoso saltava das bocas dos passageiros que desciam e conversavam. A luz dessa tarde, como uma lupa generosa, permitia-me ler a textura da escadaria do Metropolitan Museum of Art, fixando cada detalhe das pedras. Ao subir os degraus recordava-me bem de todas as minhas visitas anteriores, das atmosferas,

das esculturas, da ala egípcia, e sobretudo da exposição de arte flamenga. Fazia precisamente uma semana que ali estivera e, desde esse dia, tinha um sonho recorrente no qual me aparecia numa visualidade desvairada um anúncio a vermelho fluorescente com as palavras “o mestre escondido”.

“O mestre escondido” é um impressionante trabalho da escola flamenga, de autor anónimo, datado entre 1565 a 1567, medindo 117 × 162 cm e que descrevo². O interior

1. Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Reclam, Estugarda 1986.

2. O título da pintura foi alterado a fim de salvuardarmos a identidade da obra. Uma versão deste relato foi lida publicamente em 28 de Novembro de 2008 no EVP, Lisboa.

representa uma sala palaciana com uma larga janela à esquerda, através da qual se podem contemplar quilómetros de meio rural flamengo onde os camponeses cuidam a terra nos dias encurtados do Outono setentrional. Os pormenores da paisagem são ricos e alongam-se numa sensível perspectiva até à linha do horizonte, denotando uma acuidade visual impossível ao olhar humano e mais dotada para os olhos de um gavião. No centro, um homem toma banho dentro de uma tina de madeira de carvalho auxiliado por um criado, enquanto uma terceira personagem masculina coloca lenha no borralho alimentando o fogo. Ao seu lado direito está disposta uma pequena mesa com uma garrafa de hidromel, maçãs e metade de um pão de canela. Ao fundo do quadro, numa sala contígua, dois distintos convidados esperam ser recebidos e, por detrás de um reposteiro vermelho com flores-de-lis douradas, contemplam as pinturas expostas na parede.

Percorridas que foram algumas galerias do museu, arrumadas na memória as vozes com vários sotaques, o ranger do soalho, a intimidade das luzes na sala de pintura renascentista, cheguei e observei uma vez mais este quadro em busca de uma resposta imediata ou de um chamamento. Ele tardava em chegar. Esperei ainda sentado umas duas horas. Depois, ao fim desse tempo, afastados que estavam o grupo de japoneses, o casal de holandesas e o turista grego que me perguntara se eu era brasileiro, o silêncio deixava-se escutar.

Era o momento de penetrar na obra. Toquei a moldura com as mãos e deixei que os braços se pendurassem. O suporte era suficiente para aguentar o peso do meu corpo e, num impulso com o cóccix, deixei que as minhas pernas subissem em balanço. Consegui assim escorregar com o tronco para dentro da tela e apoiar as mãos no chão do palácio. As pernas caíram a seguir, naturalmente, seguindo a lei da gravidade e foram amparadas pela tapeçaria turca que revestia o chão. Estava, por fim, dentro do quadro. E agora, sem distância que se abrisse entre o meu corpo consciente e esta pintura tornada objeto estético apenas poderia aspirar a perder-me rumo ao absoluto.

Ao contemplar o quadro desde fora, sentindo como a sua presença se acordava em mim, muitas vezes me perguntara se a vontade do (ou da?) artista ao criar as condições para que aquilo que quer ser, seja, não esbarra com uma impossibilidade: o de se admitirem nesta relação estética elementos que irrompem a partir do espectador. Ser-um com o fluxo da obra sempre implica uma co-criação, sobretudo porque agora, comigo dentro do quadro, se havia adicionado um corpo capaz de transportar-se no tempo, o único, pensava eu. Os corpúsculos de pigmento eram agora as minhas células, os espaços representados eram os meus órgãos e as formas geométricas que irrompiam constituíam as minhas múltiplas sensações tornadas abstração. O que seria verdadeiramente meu, da autoria, ou do quadro? Pois na verdade neste instante a tina do banho desaparecera e um sossegado riacho com alguns seixos cortava a sala em duas metades, estando a parte posterior elevada à altura de uns dois degraus.

O esforço de saltar o riacho e de subir para a metade superior do quadro não foi árduo. Com algum ruído o enviado do duque de Milão e o embaixador polaco afastavam-se conversando numa enfadonha mistura de castanhos e de cinzentos graníticos, fazendo sobressair o brilho dourado do fogo. Ao fim de um minuto o par desaparecia e a figura protagonista chamava-me até si. Poderíamos agora certamente conversar e beber um pouco de hidromel.

Chamava-se Herwig, tinha um corpo de volume generoso, postura madura e afidalgada e uma voz melodiosa. A sua vida não era fácil, entretendo os convidados da pintura ao longo dos séculos remetido para a bela sala daquele palácio, conhecendo a passagem das horas, dos dias e das estações do ano apenas pela avaliação das fragrâncias e cores que atravessavam a janela. Os criados massajavam-no agora, colocando um bálsamo de azeite na sua pele, impossibilitada de respirar e muito gasta pelas horas que passava mergulhada em água tépida.

— É o meu ofício... E não me queixo. — Confessava-me ele já no fim de uma boa conversa. — Como acabaste de observar aqui por dentro estamos sempre com múltiplos afazeres... E quem precisa de dançar se pode viver neste tempo eterno? Mas não vamos fazer desta tua visita lan-ranja azeda, chegou o momento de conheceres a minha mulher, a Gert, há talvez uns vinte anos que eu não estou com ela.

O homem falava com o coração, desfiando o tempo directamente dos seus lábios, fiel ao compromisso que o mantinha ligado àquela sala flamenga, enquanto a sua mulher percorria o mundo recolhendo notícias para o informar posteriormente, permanecendo com ele dois ou três dias apenas, regressando em seguida por mais um par de décadas.

Despedi-me e deixei-o enrolado no seu roupão de seda, sentado, descansando algumas horas até à próxima abertura ao público, mas não sem antes termos brindado ao sucesso da arte contemporânea. Passei ao lado da parede com as pinturas, entrei no corredor à direita e encontrei a sua mulher numa varanda interior, sentada perto de uma fila de arcos ogivais com vista para uma floresta matizada de verdes pálidos e agitada por uma brisa sossegada e com o odor da terra húmida.

— Sabe, o mundo mudou tanto desde o Minimalismo e há tanto para contar ao meu marido. — Foram as suas primeiras palavras.

Pousou a caneta delicadamente sobre o caderno de notas, dando pausa à mais bela e impressionante caligrafia que eu já vira e deixou que a sua imagem se imprimissem em mim, em reflexos azulados. Poderia ser uma nova-iorquina: cabelo castanho claro e curto, camisa e calças pretas, as sandálias revelando uns belos pés lisos e egípcios. O seu pescoço bem colocado conduzia-me o olhar até ao decote onde um peito cor de marfim e amplo respirava pronto e disponível ao ressoar das minhas palavras. Pensei naquela mulher que viajava pelo mundo sem precisar de medir o tempo com a mesma ansiedade de um mortal, enquanto o seu marido permanecia neste espaço, um ponto eterno num novo do tempo. Como seria possível que raramente se encontrassem, já que se amavam tanto?

la colocar-lhe esta questão quando ela se ajeitou na cadeira projetando o seu torso para a frente e me sorria. Cruzou as mãos delicadamente e deixou que a contemplasse. Num espaço infinito atravessado por imagens reconheci a fina eternidade do mais profundo amor na Gioconda de Da Vinci, na Vénus de Tiziano, nas damas de Picasso, de Velázquez e de Lucien Freud. Então percebi a essência do tempo vivido, como acontece a quem se retrai do mundo e se torna detentor da impermanência através da simples contemplação de um fio de água que escorre continuamente.

— É a dissolução de pólos temporais. – Dizia. – No domínio da arte o que constitui a contemporaneidade é a liberdade de espírito, a vontade de adivinhar formas e sensações entre os planos e os fundos temáticos e com isso deixar emergir o novo imediato. A cronologia e os estilos são apenas um acidente que vos distrai o espírito.

Na luminosidade do seu silêncio assim permanecemos, deixando-nos ler o pensamento através do oceano dos olhares naquele primeiro de múltiplos encontros. Gert era, afinal, o mestre escondido.

Foi, portanto, ao conhecer os meus amigos Herwig e Gert que percebi o sentido de festa, na sugestão de Gadamer, como conceito nuclear da comunicação de todos com todos, epifania do objecto estético que ambos bem praticavam de todas as outras vezes em que nos voltámos a encontrar fazendo de mim um cordeiro sacrificial, o que me deixava duras marcas no corpo.

Recordo-me bem da nossa última festa, numa galeria em Viena, onde acordei no chão, de manhã, no meio de imensos resíduos, cheio de marcas de cor e de sulcos na pele, pedaços de madeira e vidro no cabelo, arranhões e escoriações nas costas e um parafuso cravado nos gémeos da minha perna esquerda e que me produzia um andar contorcido.

Dando a confirmar que não se deve confiar plenamente na teoria institucional da arte, toda esta reunião de fragmentos de peças, instalações, esculturas aglomeradas no chão, um pleno monte de lixo, surpreendeu e deslumbrou o staff da galeria que pensou tratar-se de uma aquisição nova. Mas na hora anterior à abertura ao público, e perante a incredulidade dos funcionários presentes, a administração confirmava oficialmente que não houvera feito aquisições. Por isso, na sequência deste hilariante episódio, Herwig e Gert se passaram a referir às suas festas como “dar trabalho aos curadores” e estavam agora juntos por benefício da pandemia Covid-19: com o encerramento ao público dos museus e das galerias, os sucessivos confinamentos, as suas responsabilidades enquanto figuras da história da arte estavam suspensas e podiam fazer turismo cultural pelo mundo inteiro e entre os seus pares.

Numa eclipse que me isenta de apresentar detalhes logísticos eis-me agora em Veneza, numa pequena sala do 1.º andar adjacente à cafetaria do belíssimo edifício, antiga moradia de Peggy Guggenheim, diante do quadro. Como o meu figurino imitava a farda dos empregados da cafetaria foi fácil misturar-me com o ambiente. À hora do fecho esperei que as últimas pessoas largassem o recinto e coloquei então o quadro no chão. Despi-me totalmente deixando a roupa dobrada e empilhada num canto da pequena sala e deitei-me em posição fetal sobre o quadro de modo a que todo o meu corpo nele coubesse. Fui tomado por fortes convulsões: sentia calor e frio ao mesmo tempo dentro de mim, e a pele afundava-se nos sulcos da pintura provocando-me uma pressão no peito que não me permitia respirar, como se alguém me pisasse o esterno. A carne afundava-se e os músculos pareciam puxados por forças múltiplas e antagonistas que me provocavam intensa dor. Por fim, senti-me amparado pela sensação de ser envolvido por terra arenosa, e ao abrir os olhos quase escorregava para dentro de um precipício enquanto as mãos de Gert me puxam pelos ombros, afirmando:

— Querido, tem que ter cuidado. Este território tem muitos acidentes, estas linhas de força, estas potências activas podem matá-lo. Não estamos na paisagem silenciosa e perene da alta idade média, homem.

Herwig passava-me já uns calções pretos e uma echarpe com franjas para que eu ficasse mais confortável e sugeria que fôssemos para um sítio mais sossegado, coincidente com uma zona do quadro de cor mais brilhante. Para espanto meu dirigimo-nos ao jardim da casa voltado para o Canal Grande, embora ainda dentro da pintura, vislumbrando ao longe energias cruas e áridas de eras jurássicas e outras que figuravam o céu como um cenário de Flash Gordon. Herwig

servia-nos um Darjeeling e sentava-se junto a nós, na pequena mesa de vidro. Como sempre acontecia Gert recebia os meus pensamentos ao tocar-me, e iniciava a conversa.

— Já sabe... o espaço interior da pintura não difere completamente do vosso espaço euclidiano e externo. É no espaço infinito entre materiais que se dá o encontro: o exterior do interior e o interior do exterior. E comentando a sua questão, não partilho a opinião de que a arte da dança necessite do chão para se afirmar enquanto género artístico. O chão faz parte do vosso *Theatron*, dá-vos o plano para que espectadores e artistas comunguem do acto, como se a superfície do planeta fosse um imenso recinto.

— Mas conhecerá certamente as investigações de Hubert Godard³ em que ele afirma a diferença entre movimento e gesto, precisamente porque o gesto é um ajustamento, resulta da pré-performatividade que se solta da relação com a gravidade e é a noção do nosso próprio peso que impede que nos misturemos com o movimento de outro corpo... o bom domínio da organização gravitacional e das suas modulações é próprio do trabalho da dança.

— Sim, ele diz que ficar em pé e responder à gravidade é tarefa dos vossos músculos anti-gravitacionais: permitem-vos ficar na vertical sem que tenham de pensar e são ainda responsáveis por registar as mudanças nos vossos estados afectivos: assim se estabelece a correlação entre estados emocionais e postura. O que vocês, humanos, vêem produz o que sentem e, reciprocamente, o estado corporal interfere, sem que a pessoa se dê conta, na interpretação daquilo que ela mesma vê.

— E não lhe parece acertado, Gert?

— Até certo ponto, considerando o círculo da experiência estética. Repare que o estatuto ontológico do objecto estético defende que a obra de arte é algo que se apresenta essencialmente enquanto percebido. Por isso importa separar o corpo que dança, do corpo que recebe a dança. Consideremos em primeiro lugar o corpo que dança. Repare que a força gravítica é comum em todo o universo. No vosso planeta vários seres vivos de distintas espécies dispõem de diferentes corpos que se ajustaram aos valores da gravidade produzindo respostas de movimento tão díspares: peixes, insectos, mamíferos, aves. Na verdade, se você se colocar no fundo do oceano ou numa nave a caminho da lua, dançará também, mesmo sofrendo valores diferentes de força gravítica. O astronauta que numa emergência navega o módulo lunar, por via manual, munido de toda a perícia impede que esta se despenhe. Imagine a dança do seu corpo aos comandos da nave, a imprecisão e desequilíbrio milimétrico entre os músculos do pensamento e do corpo, oscilações que resultam não do controlo algorítmico da máquina, mas da decisão do espírito humano e aí concordo com Godard: é a decisão entre o corpo e o mundo, não o controlo, é daí que brota a dança, numa “musicalidade postural”! Lembre-se da sua experiência pessoal de queda no abismo do espaço-tempo: não havia deslocação mecânica entre pontos do espaço, porque você estava no espaço-tempo, por isso o bailarino dança primordialmente dentro do seu corpo, no espaço do corpo como afirma o filósofo José Gil⁴. E agora repare, em segundo lugar, enquanto espectadores observamos os corpos e as naves em diagonais, espirais, círculos. Isso é a dança que se constitui enquanto tal por via dos seres capazes de consciência subtil, capazes de detectar a dança que emerge do movimento de fundo eterno do universo!

— Refere-se também à transferência de informação de outros planetas e dimensões?

— Certo, porque nas vossas condições gravíticas e nas vossas atribuições de espírito vocês humanos constroem pensamentos, investigam técnicas extra-quotidianas e criam disposições para experiências estéticas que foram moldadas a partir da vossa realidade possível. Observe que não é necessário materialidade para haver dança, pois os seres não materiais de outras dimensões também dançam. Matéria e consciência não andam juntos. Herwig, recorda-nos o episódio da escada de Jacob, se fazes favor!

— Bem querida, o livro do Génesis (28:10) descreve que Jacob sonha com uma escada que parte da terra e alcança o céu. Os anjos sobem e descem a escada enquanto Deus permanece no topo falando com Jacob prometendo-lhe dar a terra que o rodeia. Os anjos apresentam-se de asas abertas, não necessariamente usando-as para subir e descer degraus da escada, mas representando a cobertura com conhecimento angelical ao longo de uma escada imaginária, não

inscrita no domínio da lógica, e que é um sinal de consciência superior. Os anjos são concentração de influência cósmica, não dispendo de dimensão, *per se*, mas representam forças que elevam a consciência, pelo que a escada representa a viagem da consciência de grau elevado, o que está implicada na imagem dos anjos subindo a escada antes de a descer. E segundo o Talmud⁵, a largura da escada deveria ser de oito mil parasangs (pouco mais de 50 000 km, pelos meus cálculos), substancialmente mais larga do que o planeta terra. Já a passagem que descreve a ascensão

3. Hubert Godard, “Le geste et sa perception”, in Isabelle Ginot – Marcelle Michel, *La danse au XX siècle*. Larousse, Paris 2002, pp. 235-241.

4. José GIL, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, Relógio d’Água, Lisboa 2001.

5. David COOPER, *God is a Verb*, Riverhead Books, Nova Iorque 1998.

e descida dos anjos refere que dois subiam e outros dois desciam em simultâneo (o Talmud calcula a largura dos anjos em cinco mil quilómetros)... portanto são corpos energéticos em todo o lugar do espaço.

—Obrigada, querido. O que indicia que das dimensões superiores também chega movimento, e que se ele tem um propósito se torna então movimento dançado. Os seres humanos, além da sua percepção que os dota com capacidade de receber e integrar informação, imagens visuais ou símbolos numa produção de movimento rápido, também possuem capacidade para discernir esta escrita de forças. Note que a dança é afinal interdimensional. Mas você deveria saber isso, já que consegue viajar entre pinturas.

— Então Gert, o universo é afinal constituído por movimento, transformável em dança onde existam seres dotados de consciência, capazes de instigar decisões em diferentes lugares planetários desta realidade ou de outras dimensões de origem...?

— Tal e qual, e muitos seres não materiais comunicam e dançam consigo em sonhos, ou telepaticamente. Não se assuste, repare que até nos seus sonhos lúcidos plenos de movimento pode tomar decisões. E o que conta é o discernimento do espírito...

— O movimento humano é fascinante. — Continuava Herwig. — Tenho testemunhado as mais intensas coreografias ao longo destes séculos observando-vos a partir do meu plano fixo. Repetem quase sempre os mesmos esquemas de aproximação ao quadro, torção e desequilíbrio do tronco quando querem comentar a obra com alguém, debruçando-se, arregalando os olhos a ver se distinguem a minha nudez dentro de água, bocejando ou mandando sossegar as crianças.

— Observo o mesmo durante os meus passeios extemporâneos, há uma qualidade de permanente surpresa e de repetição nos gestos humanos. Retomam sempre aos mesmos padrões, é o voltar ao mesmo sentido dos verbos de cada vez... a insurgência dos regressos.

— E não é o teor do movimento de voltar aquilo que se traz, é antes como uma onda⁶. — Comentei. — Afinal nós somos um projecto que herda o movimento cósmico e o adapta, é o movimento que se serve de nós e não o oposto.

—E as linhas energéticas que nos assaltam, a nós figuras pictóricas, durante um trabalho de restauro? O poder das vossas mãos e a química dos vossos utensílios toca-nos desde a violência mais fera até à delicadeza mínima do sensível.

—A experiência apenas se poderá transmitir em unidades redutíveis quando se tratar de casos tratados pelo circuito mente-espírito. O que fazer então com o horizonte de experiência do corpo? O que acabaste de descrever, Herwig, é um plano existencial atravessado por possibilidades que uma dada sensação confere entre os seus extremos. Como transportar uma dor de alma para o registo do intelecto ou da emoção? São afinal esferas de experiência⁷ que não se podem reduzir umas às outras, estão atadas à consciência do corpo vivido. Mas, ah! A propósito deste velho tema acerca do peso do sofrimento e do prazer temos boas notícias da Silvie e do Hernandez. Conta-lhe querido...

Gert fechava agora os olhos, discernindo melhor o bater das águas contra a parede do jardim, recebendo os últimos dedos do sol na pele do rosto, enquanto Herwig me expressava a boa-nova. Silvie e Hernandez são dois performers franceses conceituadíssimos e que seguem uma abordagem *movement based live installation*. Tinha-os conhecido há dois anos num museu em Tóquio no início de Abril, em plena floração das cerejeiras. No mês seguinte, soube que tinham inaugurado uma fase de horror nas suas vidas. Consta que uma das suas obras fora adquirida por um banco russo que a exhibia na sua galeria de arte, em Moscovo, o que significou para Silvie e Hernandez passarem largos meses em exposição diária ao público. A comida e o alojamento eram de boa qualidade, segundo diziam, mas eles viviam no pavor de que a sua obra pudesse ser retirada para um armazém do banco mais cedo ou mais tarde, o que significaria terem também eles de vir a ser encarcerados sem verem a luz do sol. Felizmente a obra voltaria a ser adquirida, que o mesmo é dizer: dois corpos humanos cobertos por 50 quilos de areia do Sahara; 3 ecrãs de plasma mostrando, cada um em separado, duas abelhas dançando em círculo e um malmequer branco; um caixote rectangular em aço e vidro com 2 cm de água colorida de anil no fundo, com um piano vertical suspenso desde o tecto; e uma ventoinha ligada em intensidade média. A proprietária era agora uma directora de um centro transdisciplinar de residências artísticas em Sevilha.

— Mas é horrível, dizia Gert, quando é que os humanos vão perceber que as peças de arte não lhes pertencem, que maçada! E que abjecção esse mercado de arte... Mas felizmente a sua história teve um desfecho feliz.

— E eles mandam-te imensos beijos, vais poder visitá-los mais vezes, agora.

Recolhi-me nos meus pensamentos e observei uma vez mais a paisagem do Canal Grande a partir do jardim e

6. A ideia que não é o mesmo que volta é inspirada na frase: «É o voltar apenas que é o Mesmo daquilo que devém» in Gilles Deleuze, *Nietzsche*, Edições 70, Lisboa 1985, p. 30.

7. Conceito fundado nas ideias do filósofo alemão Max Scheler: Max Scheler, SCHELER, *Der Formalismus in der Ethik und die Materielle Wertethik*, Francke, Berna 1980.

a reunião dos elementos: a água, o ar, a terra, a madeira, o metal, o éter que me permitia viajar entre realidades... e senti que Gert me agarrava as mãos.

— Falta o fogo: você, que mantém no corpo esse incêndio vivo que o energiza e lhe abriga o espírito. Preparámos uma festinha... há várias peças da coleção desta casa que estão interessadas em conhecê-lo, em todos os sentidos, como bem sabe. Precisamos de um ser da dimensão humana, para praticar fulgurações de carne. Desejamos o seu corpo, a sua espiritualidade encarnada, a sua densidade celular, para expandir as nossas forças e dar-lhes substância. O Herwig e eu vamos já subir até à sala central, deste lado do jardim, antes do pátio. Estaremos à sua espera.

Despediram-se ambos tocando-me na face com um beijo doce e subiram as escadas adentrando-se na sala. Permaneci ainda um pouco voltado para o Canal, aquecendo o corpo, dançando improvisadamente entre as plantas e as esculturas de metal. Uma música hipnótica semelhante a uma Raga indiana começava a fazer-se ouvir vinda da sala. Também eu acabei por subir as escadas e entrei na ambiência que se compunha em reflexos violeta, azuis e vermelhos onde várias personagens, linhas de força, gestos e instalações multimédia se começavam a misturar. Uma cultura africana proclamava um manifesto intitulado: “Para além de uma arte de pura fruição erótica, rumo à porno-erudição da arte!”. Enquanto isso Herwig aproximava-se de mim, baixando-me os calções e deixando-me novamente nu. “Herwig, seu safado!” foram as minhas últimas palavras antes de começarmos a “dar trabalho aos curadores”. ☯



For seven years, I dwelt / In the loose palace of exile / Playing strange games with the girls of the island