



Golgonă Anghel

(A)COLHER
O QUE ESTÁ PERDIDO



colecção
Frente à Obra. Arte e Filosofia

Do Erótico, Paulo Pires do Vale
[*Torso*]

Memento Mori, António de Castro Caeiro
[*São Jerónimo*, Dürer]

Expectatio, Maria João Mayer Branco
[*Virgem da Expectação*, atribuído a Mestre Pero]

Sobre o Absurdo, João Constâncio
[*Tentações de Santo Antão*, Bosch]

Ecce Ignotus, Tomás Maia
[*Ecce Homo*, anónimo]

(A) *colher o que Está Perdido*, Golgona Anghel
[*Camponesa Transportando Lenha*, Hoppner]

A presente colecção reúne as conferências apresentadas no ciclo «Frente à Obra. Arte e Filosofia», que teve lugar no Museu Nacional de Arte Antiga, entre 2 e 7 de Maio de 2022, como resultado de uma colaboração entre o Plano Nacional das Artes, o Departamento de Filosofia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o Instituto de Filosofia da Nova e o MNAA.

Os oradores foram convidados a escolher uma obra do Museu e a propor uma reflexão filosófica na presença da mesma, antecedida por uma contextualização histórica apresentada por um membro da equipa do Museu.

A publicação das conferências vem agora a público, entendendo-se como uma partilha e um testemunho das possibilidades que a relação entre a arte, a história e o pensamento abrem a todos nós.

Maria João Mayer Branco

Paulo Pires do Vale

Tomás Maia

*if*ILNOVA
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Golgoná Anghel

(A)COLHER
O QUE ESTÁ PERDIDO

frente a *Camponesa Transportando Lenha*
de Hoppner

introdução histórica à obra
Ramiro A. Gonçalves

DOCUMENTA

John Hoppner, *Camponesa Transportando Lenha*, anterior a 1796

Óleo sobre tela, 163,5 × 125 cm

(Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa)

Crédito fotográfico: Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

Arquivo de Documentação Fotográfica, José Pessoa



Camponesa Transportando Lenha

Ramiro A. Gonçalves

John Hoppner (Londres, 1758-1810)

Camponesa Transportando Lenha [*Peasant Woman Carrying Firewood*]

Anterior a 1796

Óleo sobre tela, 163,5 × 125 cm

Proveniência: Comprado por Calouste Gulbenkian na galeria londrina Asher Wertheimer, a 6 de fevereiro de 1919; doação, Calouste Sarkis Gulbenkian, setembro de 1952

Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 2009 Pint

Obra invulgar na produção de John Hoppner (1758-1810), pintor sobejamente conhecido pelos seus retratos de membros da corte e da burguesia inglesa, a pintura *Camponesa Transportando Lenha* [*Peasant Woman Carrying Firewood*] parece encontrar inspiração num desenho, *Woman with a Bundle of Sticks*, atualmente atribuído ao mestre inglês Thomas Gainsborough (1727-1788) e datado de c. 1750-1788¹. Por causa da pintura, a autoria do desenho esteve anteriormente atribuída a Hoppner. No desenho, de traço fluido, aparecem duas meninas a meio corpo; a figura central transporta sobre a cabeça um molho de lenha, acompanhada por uma criança do seu lado esquerdo. Na pintura, Hoppner abdica da figura lateral e centra a composição na jovem camponesa, atribuindo uma maior dignidade à personagem ao representá-la de corpo inteiro de tamanho próximo ao natural. O tema foi igualmente tratado por Gainsborough na tela *A Peasant Girl Gathering Faggots in a Wood*, datada de 1782², muito diferente da de Hoppner, onde a modelo é retratada desviando o olhar do observador. Este tipo de pintura era largamente apreciada por colecionadores ingleses do século XVIII, sendo classificada como «fancy pictures», pois transmitiam uma imagem idealizada e sentimental das crianças das classes baixas.

¹ Atualmente guardado no Victoria and Albert Museum (Forster Bequest, F.63).

² Atualmente guardada na Manchester Art Gallery (1978.138).

A pintura *Camponesa Transportando Lenha* brinda-nos com uma interessante visão dos mais jovens membros das classes trabalhadoras; o artista capta na tela uma jovem idealizada cujo rosto de expressão doce, marcado pelos olhos vívidos e bochechas rosadas, contrasta com a severidade da carga que transporta à cabeça. A paisagem é um elemento amplamente explorado pelo pintor nos seus retratos. Neste caso, marcada por um céu carregado de nuvens, serve como um elemento decorativo atrativo, mas também como forma de exprimir o estado psicológico da jovem retratada. É evidente, ao mesmo tempo, a reflexão implícita, mesmo se num quadro de emotividade pré-romântica, sobre a condição social da jovem modelo, anunciando a emergência deste tipo de cenas na pintura do realismo oitocentista.

Contribuindo para a popularidade da obra, foi feito a partir da pintura um *mezzotinto* por John Gisborne (c. 1773-1801), que a firma R. Smith & Sons publicou a 1 de janeiro de 1796. Como a tela não está datada, o *mezzotinto* permite estreitar a data da realização da pintura para antes de 1796. No ano anterior, Hoppner tinha-se tornado finalmente académico de mérito da Royal Academy of Arts de Londres, apesar de ali apresentar trabalhos desde 1780. Hoppner era conhecido pelo seu orgulho excessivo e pelo seu temperamento violento, o que tornava difícil as suas relações sociais, tendo o próprio rei George III de Inglaterra (1738-1820), seu mecenas, ficado surpreendido com a nomeação para a instituição.

Nascido em Londres, John Hoppner, filho de pais alemães (a mãe trabalhava para a casa real inglesa), desde cedo despertou o interesse do rei George III de Inglaterra, que apoiou os seus estudos no campo



Thomas Gainsborough (1727-1788),
Woman with a Bundle of Sticks, c. 1750-1788, desenho
(Victoria and Albert Museum, Londres)



Gravura de John Gisborne, segundo pintura de John Hoppner
Publicada por John Gisborne | R. Smith & Sons, 1796
(The British Museum, Londres)

das belas-artes e encomendou vários retratos da família real. A primeira paixão de Hoppner foi a paisagem, mas cedo percebeu que seria no retrato que iria facilmente encontrar um meio lucrativo de subsistência. Especializado com sucesso no retrato de crianças e mulheres, o seu estilo aproxima-se do de Joshua Reynolds (1723-1792), de quem era admirador confesso. Os retratos de Hoppner eram apreciados pelo brilho e harmonia das cores da sua paleta com que executava as suas obras. O pintor encontrou no exímio pintor retratista Thomas Lawrence (1769-1830), um dos seus rivais no mercado das encomendas de retratos³.

Já no final da vida, em fevereiro de 1808, foi vendida uma tela intitulada *Girl by the Side of a Brook — An Early Picture* de Hoppner, que poderá relacionar-se com a tela do MNAA, a um tal «Porter», por 12.12£⁴. Posteriormente, a tela foi comprada por Calouste Gulbenkian (1869-1955) na galeria londrina Asher Wertheimer, a 6 de fevereiro de 1919. Em setembro de 1952, a obra foi doada por Calouste Gulbenkian ao MNAA.

O arménio Calouste Sarkis Gulbenkian chegou a Londres em 1897, onde se formaria em engenharia e ciências aplicadas no King's College. Foi nesta cidade que casou e mais tarde fixou residência, no 38 Hyde Park Gardens, acabando por obter a nacionalidade britânica em 1902. Será na capital inglesa que Gulbenkian dará seguimento à sua paixão colecionista. Influenciado pelas frequentes visitas a exposições, a museus e a algumas coleções privadas, assim como aos anti-

³ MCKAY e ROBERTS, 1909.

⁴ FREDERICKSEN, ARMSTRONG e MENDENHALL, 1988, pp. 482-483.

quários e às casas leiloeiras, as suas compras refletem naturalmente o «gosto inglês», como o definiu o historiador João Carvalho Dias (2015). Uma das inúmeras obras adquiridas durante esta fase foi a pintura *Camponesa Transportando Lenha* de John Hoppner, obra plenamente inserida nos padrões estéticos seguidos pelo colecionador por estes anos.

Bibliografia:

- Calouste Sarkis Gulbenkian. Uma Doação ao Museu Nacional de Arte Antiga.*
Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- DIAS, João Carvalho (com.) *Calouste S. Gulbenkian e o Gosto Inglês.* Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Calouste Gulbenkian, 2015.
- FREDERICKSEN, Burton B.; ARMSTRONG, Julia I.; MENDENHALL, Doris A., *The Index of Paintings Sold in the British Isles During the Nineteenth Century.* Volume II. Santa Barbara, Califórnia: ABC-CLIO, 1988.
- MCKAY, William Darling; ROBERTS, William, *John Hoppner, R.A.* Londres: P. & D. Colnaghi & Co., 1909.
- WONG, Hin Hin. *The Art of Childhood: John Hoppner R.A. (1758-1810)'s Portraiture of British Children.* BA Single Subject History of Art – Dissertation. Department of History of Art – University of York, 2013.

(A)colher o que está perdido
ou
Uma «leitura da poeira»
da Cidade do México a Corgos

*No chão é que se encontra tudo, não tenho
vida para olhar para cima.*

JOÃO CÉSAR MONTEIRO

A realidade é um repto. A poesia é um rapto.

HERBERTO HELDER

*Acolher o que ficaria perdido. Rosa, pedra ou
negrume no céu.*

SILVINA RODRIGUES LOPES

Na ampla galeria de retratos que John Hoppner pintou, entre dezenas de duques e duquesas, viscondes e viscondessas, ilustres oficiais e outras altas figuras da sociedade inglesa da segunda metade do século XVIII, o retrato de corpo inteiro, da jovem *Camponesa Transportando Lenha* (*Peasant Woman Carrying Firewood*, 1775-1800, óleo sobre tela) surge como gesto extravagante do artista que decide resgatar do abandono uma figura sem dono. Uma figura sem dono porque não encomendada e, conseqüentemente, sem valor que lhe seja associado *a priori* a não ser o incomensurável preço da imaginação. A pequena camponesa não tem nome, não tem destino que lhe seja anteposto e, portanto, está livre, isenta de fazer coincidir o seu registo na tela com um molde, embora não esteja completamente isenta de uma certa modelação de miséria e de desamparo controlado: os pés descalços, embora belos, mostram o tornozelo fino como o de uma ninfa; o corpo esbelto revestido de farrapos descobre a epiderme láctea da mocidade. Serão esses os sintomas de uma esperança revestida pela ameaça da ruína? Ou a determinação da juventude que

tudo ignora, inclusive o próprio desajuste, porque transporta consigo a força de transformação dos restos: os galhos?

Inscrito nas periferias dos valores de uma sociedade profundamente hierárquica, o quadro de Hoppner aparece-nos como gesto gratuito, fora do círculo de poder dos comanditários, mas também como fruto da generosidade de quem concede (ou, ao menos, de quem pensa ter esse dom) o direito à memória que a barbárie lhe tenha retirado. Apanhada a caminho — talvez da casa que se avista ao longe —, a figura da camponesa, em posição erecta, ocupa o lugar central, no primeiro plano de uma paisagem rural, cheia de arvoredos banhados em tons outonais, cuja mansidão cromática surge imersa na luz dourada do crepúsculo. Embora esteja a ocupar uma posição de destaque, a rapariga está perto das margens, perto de um espelho de água, tão quieto quanto a espera, tão opaco como se a noite emanasse dele. Quem sabe a própria camponesa-ninfa não seja consequência do seu exalar, da sua quase respiração do lago? O espelho de água serve de pano de fundo, mas concentra à sua volta — em roda, distribuindo-os nas suas orlas — a rapariga, o arvoredo e as casas, ao longe, na outra margem, onde, apesar da distância, ainda se consegue entrever uma pequena chama de uma fogueira e o respectivo fumo, que ao subir acaba por confundir-se com o céu. Apesar

das nuvens brancas que estão a flutuar, ligeiras, no horizonte, a abundância térrea dos tons de ocre, de castanho-dourado e de cinzentos-verdejantes predomina nos dois terços do quadro, fazendo que a personagem, que carrega um molho de galhos na cabeça, seja também feita desses tons que descem, faticamente, para a noite. A rapariga é concebida dessa materialidade barrenta da terra e do Outono. Mas não só. De braço direito levantado, segura nos galhos, ao mesmo tempo que revela uma pele esbranquiçada cujo contraste máximo ganha relevância na zona da nuca. Os olhos sombreados pelos ramos diluem-se num plano recuado, sem esboçar alguma expressão de espanto ou de perturbação. A rapariga olha apenas fixamente, mas é com a nuca que nos observa, como se essa linha de contraste entre a brancura da pele e o contorno castanho da roupa ganhasse a densidade do olhar. A mão direita segura nos galhos sem esforço, apontando, talvez, numa direcção, mas qual? Talvez seja no mesmo sentido que o seu pé direito, que, embora aparente estar completamente repousado no chão, indica estar em movimento através do ligeiro avanço em relação ao outro pé. As sombras longas, deitadas no chão, prolongam o seu percurso para fora do enquadramento, dando a sensação de que o caminho é mais comprido do que a paisagem, isto é, mais amplo do que é dado a ver nos arredores que acolhem a

figura. A camponesa não está em posição de pose, não precisa de entrar no papel, não procura corresponder a uma imagem que se lhe antepõe. Surpresa no seu caminho, a camponesa vira ligeiramente a cabeça, admitindo, se não um desvio do trajecto ao menos uma curva, uma sinuosidade do pescoço. Está ligeiramente virada de costas. Olha-nos, mas é por cima do ombro, como se tivesse ficado surpreendida por um olhar indiscreto. Como se, no fundo, já tivesse passado por quem a observa e o encontro com o outro fosse, na verdade, um encontro, um sobressalto, que a obriga a olhar para trás. A pintura tem aqui a agilidade da máquina fotográfica e não a duração exigida pelo tempo necessário à realização do retrato. A pintura surpreende não apenas uma mulher sem nome, sem história, isto é, sem tempo, sem antes e sem depois, mas também sem sapatos, sem pertences, a não ser o molho de galhos com o qual faz corpo, obra e talvez caminho. Um corpo que mostra o que pode, uma obra que não se inscreve nos grandes feitos da história e um caminho que não faz dela uma heroína. A pintura surpreende, em definitivo, um instante anódino, mas não menos digno do olhar, nem menos desprovido de riscos: o risco de deixá-la ainda assim passar despercebida, de deixá-la caminhar adensando-se na noite, que a todos espera, sem guardar **rasto**, sem despertar, com o seu olhar incerto, uma pro-

vocação, um **repto**, sem, em definitivo, produzir **restos**, isto é, excedentes de hesitação e de sonho. Qual Eurídice resgatada, por segundos, do espelho opaco da noite, a «Camponesa transportando galhos» transporta quem olha, inspirando três hipóteses de leitura fabulada da poeira.



Re-enactment, Cidade do México, México, 2000; 5' 23";
Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega

1. Repto

No dia 4 de Novembro de 2000, Francis Alÿs chama o seu amigo, Rafael Ortega, a uma loja de armas, na Rua da Palma, no centro da Cidade do México. Compra uma *Beretta* de 9 mm e sai da loja com a pistola carregada na mão direita. Rafael segue os seus passos a pouca distância, gravando os seus movimentos com uma câmara *Sony* digital. Rafael filma-o enquanto atravessa as ruas, cruzando-se com pessoas e carros, alguns em movimento, outros parados, à espera ou apenas hesitando. Enquanto Francis avança num ritmo alerta, armado, mas com a pistola apontada sempre para baixo, como se levasse um mero saco de compras, a banda sonora, própria de uma tarde na metrópole, sobrepõe-se ao ruído dos passos: buzinas, motores, palavras díspares misturam várias velocidades numa teia onde tudo mergulha inevitavelmente, tornando-se indistinto numa massa de luz e poeira.

A câmara-olho segue o ritmo de quem prossegue à sirga, como puxado por um fio de firmeza, roçando corpos, cruzando ruas e passeios, deslizando na sua errância impaciente. O seu corpo-bala-fluido adensa-se e a câmara segue-o como

uma sombra. Qualquer movimento brusco pode desviá-lo, produzir, talvez, um acidente. A livre deambulação de um indivíduo armado pelas ruas da cidade não desperta, aparentemente, reacções imediatas nos transeuntes, como se uma arma em plena luz do dia não constituísse uma surpresa para ninguém, embora a sua ameaça não fosse menos real. Há, no entanto, quem fique a olhar um pouco mais demoradamente, mas nem por isso se desviam do caminho.

Será que ignoramos os perigos que não nos afectam directamente? Até que ponto um caminhante armado põe em risco a integridade de um espaço público? Até onde é possível caminhar em sentido contrário ao próprio dever da comunidade? Aqui, talvez o amigo, o seu duplo munido de uma câmara, funcione como elemento pacificador. Não é muito comum os criminosos quererem ter provas dos seus actos ilícitos. Mas até onde é que Francis quer/pode chegar, no fundo, se é que há outra meta para além do simples facto de andar? Foram precisos doze minutos até que a polícia interviesse e o parasse. Será isto um sinal de segurança/fragilidade da «pólis»? Ou talvez seja apenas uma farsa, um acto performativo de um artista louco que procura chamar a atenção. Quando e em que condições um indivíduo pode perder o controlo do seu devaneio, por mais criativo que seja? Entre uma acção fabulatória e a



Re-enactment, Cidade do México, México, 2000; 5' 23";
Francis Alÿs em colaboração com Rafael Ortega

intervenção directa no real, a sua circulação intempestiva na cidade inscreve-se numa zona turva, de ambiguidade, que inquieta, mas que recupera um sentido de regresso ao real quando o carro da polícia aparece e o detém. O que aconteceria nesse momento, se Francis Alÿs não fosse o conhecido artista belga, branco, alto, vestido de fato? O que aconteceria se isso não fosse na Cidade do México, mas no Texas ou em Pequim? O que fariam os polícias se o indivíduo armado tivesse outra cor de pele e se a experiência decorresse em 2023 e não vinte anos antes? «A cidade é um espaço favorável a todo o tipo de encontros possíveis, ela é propícia ao acidente. Quem passeia na rua é alguém que está totalmente fora de controlo, alguém que pode, em qualquer momento, explodir.»¹ — diz Alÿs numa entrevista com David Torres, a propósito desta intervenção na cidade, que podemos agora contemplar num vídeo, publicado no *site* do artista, com o título *Re-enactment*². O vídeo apresenta em simultâneo, em dois ecrãs justapostos,

¹ Tradução nossa do francês: «*La ville est un espace favorable à toutes sortes de rencontres possibles, elle est propice à l'accident. Celui qui se promène dans la rue est quelqu'un hors de tout contrôle, quelqu'un qui peut, à n'importe quel moment, exploser.*» «Francis Alÿs. Simple passant», *Art Press*, n.º 263, décembre 2000, p. 20.

² Cidade do México, México, 2000, 5' 23", em colaboração com Rafael Ortega; <https://francisalys.com/re-enactment/>

a intervenção do dia 4 de Novembro e um duplo da acção original, isto é, uma quase cópia, não restaurada, mas restaurando o acto. Sabemos agora que, pouco tempo depois, o artista decidiu fazer uma reconstituição, pedindo desta vez aos mesmos polícias que colaborassem na reiteração do gesto. A cesura do ecrã em dois, além da multiplicação dos pontos de vista, permite ao espectador treinar-se no exercício de montagem. Ao ver os dois vídeos simultaneamente, o espectador acaba por re-inventar sempre uma terceira, quarta, quinta, infinita versão reconstituídas com base no jogo do olhar que vai oscilando entre os dois planos, deslocando continuamente uma fronteira instável entre os dois.

A aposição da hipótese fabulada ao pé da versão original acrescenta à primeira um pouco de dramaticidade e de perspectiva crítica e histórica. A reconstituição é um género de fabulação documental frequentemente utilizado pelos programas televisivos de notícias. Os noticiários não só divulgam informações como as produzem e documentam. Re-vista, re-feita, a fábula da violência opõe a violência da imaginação à violência policial, tornando-a, também, mais verosímil, como se apenas a sua versão documentada permitisse que lhe atribuíssemos um termo. *Re-enactement* encena as breves intervenções de Alÿs no espaço urbano e contribui para a construção de uma ilha de

fabulação no pano controlado das superestruturas que organizam a metrópole. A sua marcha é uma maneira de contar uma história menor que se contrapõe aos sentidos totalizantes que edificam a cidade. Os passos do artista, embora sem direcção precisa, situam-se sempre à distância necessária para (des)construir criticamente um estado de coisas e, nesse sentido, qualquer movimento seu põe em perigo a própria cidade. A sua circulação, ainda que interior à disposição tentacular das ruas, encena uma forma de exterioridade que a coloca em crise. Ameaça tornar a cidade alheia à sua entidade organizada, ameaça torná-la estrangeira de si mesma.

2. Rasto

«— Fui a casa de Lourenção matá-lo.» (Oliveira 2021 [1944, 1945]: 25). É com este prenúncio, de uma inabalável sina, que começa o romance *Alcateia* (2021 [1944, 1945]), de Carlos de Oliveira: um homem vai à rua matar outro homem. Um homem caminha em direcção à morte, chama-a, procurando branquear uma culpa. Um homem, filho do «chão amargurado» da Gândara, essa terra que «gerava ladrões, mendigos e assassinos, ganhões e emigrantes» (id.: 210), um homem, Leandro, marcha e faz dos seus passos caminho para um não-retorno: «Matei-o!» (id.: 25). Matou Lourenção, «o senhor das terras, dos poisios e da gente do Covão» (id.: 26), Leandro matou-o «a cacete como um cachorro danado» (ibid.). Filho de «mãe pobre», essa «terra morta e assombrada» (id: 215), Leandro vai marchando, enredando-se na teia negra do destino.

São também maus os caminhos que levam a Corgos, no início de *Uma Abelha na Chuva* (Oliveira 1980 [1953]). Impelido por assunto grave, pelas «cinco horas duma tarde invernosa de Outubro» (id.: 1), «certo viajante» (ibid.), «um homem gordo, baixo, de passo molengão» (ibid.), pouco habituado a andar por

barrocais, avançava a contragosto por «atalhos gandareses, por aquele tempo desabrido» (id.: 2). Fora preciso «galgar duas léguas de barrancos, lama, invernia», dando a impressão de «aluir a cada a passo» (ibid.). Trazia, decerto, assunto grave que tornava o seu corpo roliço bem mais pesado, cambaleante e ridículo. O peso não só lhe fazia arquear ainda mais as pernas, como também o fazia «bambolear como os patos» (ibid.). Ameaçava cair, «[a]meaçava chover» (id.: 2), mas ameaçava sobretudo a «folha de papel cuidadosamente dobrada» (id.: 5) que levava no bolso. Ameaçava falar.

Seguindo por outros atalhos gandareses, mas desta vez, em Julho, a personagem, que inaugura as primeiras páginas do romance *Pequenos Burgueses* (Oliveira 2005 [1948]), «marcha devagar, bordejando sobre a perna coxa» (id.: 7). Marcha de cabeça virada para baixo, como se conduzido pelo «enovelado fiar e desfiar de pègadas» (ibid.). Emaranhado no rodopio dos «sinais de pés descalços, tamancos, cascos, ferraduras, na poeira grossa e ainda húmida das últimas chuvas da primavera» (ibid.), um caminhante anónimo habituou os seus olhos virados para o chão à leitura dos rastos que fervilham à sua volta. Embora ainda desconhecido durante todo o capítulo inicial (só no segundo capítulo ficamos a saber que se chama Raimundo), é quem melhor conhece os outros, pelo simples exercício de

«leitura da poeira» (id.: 8). Apesar da sua inscrição confusa, o caminhante solitário consegue destrinçar, com paciência, qualquer passo. Palmilhou léguas e léguas de carreiros, analisando «veredas, sendas, trilhos e azinhagas» (ibid.).

Raimundo marcha devagar; a lentidão é condição necessária do seu trabalho de decifração das almas e dos sonhos. Basta, às vezes, uma «pègada trémula, disforme» para «mostrar o que vai no coração e na cabeça de quem passa» (ibid.). Não é a ameaça de um crime, nem o perigo da confissão da culpa que o guardam no caminho, é o calor que «aperta dia a dia, o chão começa a esboroar-se» (id.: 7). O seu trabalho está em perigo. Nem é preciso que o vento acelere o processo de secagem da terra que apaga os rastos. O calor transforma tudo em pó amarelado e solto. Essa escrita do chão é, no fundo (ou talvez seja na superfície), tão frágil que basta, às vezes, o sopro de um pássaro para a dissipar. Se a humidade molda e conserva a marcha dos jornaleiros apressados, a agitação dos miúdos ou o andar pausado dos homens, o rigor seco do estio ameaça apagar essa memória inscrita na terra. Mas não é só uma marcha contra o tempo que Raimundo enfrenta — como se o seu trabalho o fizesse curvar-se não apenas diante do chão, mas também diante dos relógios e das estações —, é igualmente contra si mesmo, contra a sua coxeira que deve lutar.

A perna coxa, muito dura, é um empecilho para a peregrinação diária. Torna-se cada vez mais difícil exercer o seu trabalho de vidente, de leitor atento do chão. A solução seria arranjar uma mula, uma mula de «boa andadura e bons arreios» (id.: 11), uma mula que o ajudasse a deslocar-se, sobrevoando a «poeira dos caminhos» (ibid.), evitando assim que a imagem inevitável das próprias pegadas lhe devolvesse a inscrição da crueldade no seu destino, o «dum homem a que ele próprio chamaria coxo e desgraçado, se não lhe faltasse agora tempo para analisar o caminho com a atenção que estas coisas merecem» (ibid.).

O (en)canto da terra está nas «pègadas», na sua interpretação que permite manter à distância o caos, administrando, aos poucos, a passadas, o acaso. Raimundo deixa o seu espírito (en)cantar-se, permitindo que fosse vaguear, sonhar, trazendo à superfície da terra e da compreensão o que estaria do lado da escuridão: monstros, figuras do profundo, imagens condensadas, íntimas. É uma maneira de explorar o oculto, emprestando-lhe um olho treinado e uma perna coxa. Raimundo lê a sina dos outros, à medida que cumpre a própria, com a marca indelével do seu manquejar. Raimundo sonha com uma «terra ligeira», como aquela que o próprio Nietzsche desejava. «É que precisa duma mula. Mesmo lázara, mesmo ruça, um trambo-

lho que seja, desde que tenha quatro pernas de comprimento igual, senão coxeia como eu, e força para me carregar de povoado a povoado. A peregrinação diária custa muito e o remédio, já se vê, era a mula.» (id.: 8).

De tanto sonhar, o seu sonho tornou-se literal, matéria cristalizada, «calo»: «O sonho tornou-se um calo na sua alma» (ibid.). De tanto desejar, o sonho, em vez de perseguido, torna-se perseguidor, adquire o peso dos pesadelos, o incómodo de um «calo», um «calo» que pela sua índole oculta e silenciosa incita a dúvida. Será que para escapar ao seu destino, bastaria arranjar uma mula?

Para escapar à fatalidade da gravidade do próprio corpo, à «anotação» do seu peso na terra, bastaria talvez que andasse nas pontas dos pés. Os que andam nas pontas dos pés deslocam-se descrevendo uma trajectória meio aérea. Bastaria, no entanto, esse movimento discreto, pontiagudo, para não deixar rasto, evitando as pegadas? Os fantasmas deixam zonas vácuas quando fotografadas, deslocam copos e corpos, mas não deixam rasto. Franz Kafka fala nos *Diários* dos seus passeios que o salvam das várias impossibilidades com que se confronta. Numa entrada de «7 XI 1910», regista a necessidade de caminhar como condição necessária do próprio viver:

Agora talvez aches que quero queixar-me sobre isso? Mas não, porquê queixar-me, nem uma coisa nem outra me é permitida. Tenho apenas de dar os meus passeios e isso deverá ser suficiente, mas também não há lugar no mundo onde eu não possa dar os meus passeios. (Kafka 2014: 77)

São os passeios que fazem Kafka permanecer no mundo, assim como são as pegadas que mantêm Raimundo activo, num movimento de liberdade, sem termo, porque o seu trabalho é um trabalho com o indefinido. O que se encontra inscrito na terra é sintoma de uma nova imagem do pensamento, em que pensar significa não apenas entrar num exercício de comoção com o que se inscreve na materialidade da terra, mas um deslizar contínuo no espaço que se confunde com o infortúnio da cronologia:

O retorno contínuo coincide com a terra e as estações, mas não coincide connosco. A terra tem o tempo que quer para rodar em volta do sol e de si mesma, regressar, repetir-se. Nós, não. Andamos apenas em frente. Vivemos uma vez, uma única vez, as nossas quatro estações e acabou-se. [...] Devíamos perder certas ilusões (voltar

atrás, recomeçar) arranjando um calendário só para nós, que não sugerisse nenhuma repetição. Do nascimento à morte, cada mês teria um nome diferente, porque não podemos ser medidos pelos mesmos doze meses que a terra leva a renovar-se. [...] Um calendário racional, sem invernos aos vinte anos nem primaveras aos oitenta, capaz de aferir com verdade o nosso desdobrar irreversível, até vir o dia em que Deus pega na sua tesoura e corta o fio. (Oliveira 2005 [1948]: 27)

Embora próximo do devir da terra nos seus movimentos, Raimundo não se reconhece no eterno retorno das estações, na medida em que há uma irreversibilidade fatal do caminho que percorremos em direcção à morte. Não nos podemos medir com a terra e a sua temporalidade. Não nos podemos medir com a sua capacidade infinita de ressuscitar, de se recriar até em luz. O corpo do caminhante desliza, organizando os seus gestos em várias composições com a terra. O encontro com a terra não é só trabalho de deciframento e divinação. A terra é um meio, Raimundo mergulha nela, sem, no entanto, abdicar da ansiedade que o seu «sem fundo» possa provocar, porque a terra, tal como o ar, a água, o fogo, é um elemento. O encontro com a terra é um encontro com os elementos infinitos da natureza.

A terra dá abrigo embora esteja a apoiar-se sobre o caos. O mar estende-se no espaço, o ar e o vento atravessam territórios, a luz inunda recintos, transborda contornos, a terra oferece descanso, a terra porta os nossos passos.

A sensação está na matéria, na «pegada de terra», na sua inscrição, mas também na sua leitura: «Há qualquer coisa de profundamente vivo neste chão que respira a manhã com o ritmo lento duma divindade a acordar. Repara então que tudo aquilo, a terra recriada em luz, o cheiro da fruta no nariz, o próprio cigarro, o acalmaram.» (id.: 19).

A «leitura da poeira», de cabeça virada para baixo, implica um exercício de atenção. A persistência do olhar coincide com uma vivificação de um plano fixo, em que a duração engendra profundidade de campo, movimento, os gestos ascensores de quem acorda, levantando-se. É nesse exercício de leitura, «vergado sobre o atalho que leva de S. Caetano à Fonterrada» (id.: 8), que encontramos o (ainda) desconhecido do início do romance *Pequenos Burgueses*. Um arrepio desperta-o, no entanto, para a realidade, como se a leitura do chão fosse equivalente a um sonambulismo, um sonho acordado: «Cerca-o a tarde de julho e ele, abismado, sereno, numa outra tarde, longe, muito longe, até que um arrepio o traz de novo à realidade. Endireita-se pouco a pouco, abre os braços, espreguiça-se, as

mangas encolhidas como as dum espantalho sobem de tal modo que lhe deixam os cotovelos à mostra.» (id.: 9). O desconhecido desperta-se para a realidade. Mas que realidade? O que viu no seu sonhar acordado? Viu, seguramente, «pègadas aos milhares» (ibid.), pegadas de «éguas alentejanas, mulas, burricos de almocreve, alazões de gente rica. Afinal, o mundo anda a cavalo» (ibid.), ele é que não. Os «passos trôpegos», a perna mais curta, servem de prova da sua falta, mas está destinado à «poeira dos caminhos» (id.: 11) que lhe secam a garganta, «áspera como a lixa três» (ibid.). Raimundo desperta para uma realidade que lhe devolve, sem parcimónia, a lucidez de uma desigualdade social e económica. Raimundo acorda para um «mundo entardecido, sem éguas nem felicidade» (ibid.), mas onde a luz do Sol inunda o seu sábado, como uma espécie de chuva que encharca o céu e a terra, com uma molhadela seca, feita de pó e de tempo suspenso. A leitura do chão torna-se assim poeira iluminada, chuva seca, que tudo envolve ao erguer-se.

Numa outra página dos diários de Kafka, as notas relativas a 16 de Novembro de 1910 testemunham um momento análogo de leitura visionária: «Leio *Ifigénia em Táurida* [de Johann Wolfgang Goethe]. À parte certos trechos manifestamente imperfeitos, podemos aqui admirar a língua alemã reduzida à sua

essência na boca de um rapaz puro. Diante do leitor, no momento da leitura, cada palavra se eleva do verso a uma altura em que uma luz talvez *ténue* mas penetrante a ilumina.» (Kafka 2014: 80).

A disposição do pensamento harmoniza-se com um novo *ethos*, como maneira de habitar o mundo que reflecte um estilo de vida e de escrita. É precisamente o estilo de vida associado a uma deambulação que retém Arthur Rimbaud na Abissínia. Numa das suas últimas cartas, de 10 de Julho de 1891, dirigida à sua irmã, pouco tempo depois de lhe terem amputado a perna, Rimbaud escreve: «Onde estão as corridas através dos montes, as cavalgadas, os passeios, os desertos, as ribeiras e os mares?»³ (Rimbaud 2009: 681). Mesmo que não se refira expressamente ao *ethos* poético que o entusiasmo, o grito de desespero ante a impossibilidade de estar erecto, de partir, de caminhar, está lá.

A proximidade do seu ofício com a terra faz que, na interacção com o mundo, o «Raimundo da mula» (Oliveira 2005 [1948]: 13) adquira uma sensibilidade ampliada. Assim, na

³ Tradução nossa do original em francês: «*Où sont les courses à travers monts, les cavalcades, les promenades, les deserts, les rivières et les mers ?*», in Arthur Rimbaud, *Correspondance*.

taberna do Galo, um casebre «suspenso no último sol» (id.: 11), no cimo dum «cabeço de areia» (ibid.), ninguém lhe fala a não ser o «estrondo dum banco derrubado à patada» (id.: 12), um ruído do fundo que antecipa a «voz fanhosa» (ibid.) do Troncho, ou melhor, a sua «ruína», a «sombra do toiro» que fora noutros tempos. A intimidade que tem com a matéria permite-lhe ter um entendimento apurado do seu entrelaçamento no mundo. Raimundo descansa no chão da floresta, enquanto as ramagens dos pinheiros se fecham numa cúpula emaranhada por cima do seu corpo ensonado, lembrando «a nave sombria» da igreja de Corgos. A areia e a caruma servem-lhe de lajedo. Quer dormir um bocado em paz, atira «a perna coxa para a frente, dobra a sã até apoiar as mãos no chão, deixa-se cair, estende-se e encostando a cabeça aos alforges suspira» (id.: 10). Raimundo adormece, mas o sono, em vez de lhe trazer descanso, «começa a agitá-lo, a revolvê-lo, por dentro e por fora» (ibid.): está a sonhar que «[g]alopa à desfilada, numa égua baia» (ibid.).

Acordar coincide com um gesto de renovação da marcha: atira os alforges para as costas e recomeça a andar. Raimundo «[p]rocura descobrir as pègadas do Troncho, afinal para quê?, quem anda às ordens do Diabo larga a mesma patada das bestas» (id.: 17). A sua capacidade divinatória não o

salva, no entanto, de andar à pancada com o Troncho. Mas é, precisamente, a sua perna aleijada, o signo da sua enfermidade, que, num espasmo não controlado, como manifestação abrupta do acaso, esse deus, põe fim à luta com a besta, permitindo que, no limite da sobrevivência, ficasse do lado certo, para continuar a vaguear pelas dunas, como uma alma do outro mundo, as das alimárias inclusive. Caminha sempre para diante, não gira em torno de nada, caminha, desdobrando o fio até que «a tesourada de Deus nos corta da vida como nos cortam o cordão umbilical ao nascer» (id.: 28). Caminha, mas é como se cavalgasse, «as rédeas soltas, a égua bem presa entre os joelhos» (ibid.), enquanto «os cascos do bicho, chamejando na brita, levantam um fogo-fátuo de poeira» (ibid.). Caminha sonhando e pouco a pouco a sua marcha sonâmbula vai contaminando outras personagens do romance.

A Cilinha, filha do Major, proprietário de Fonterrada e prometida do Delegado, «[c]aminha entre as árvores, os pés fazem ranger uma ou outra folha caída, e então o Delegado chama-a num sussurro, leva-a para o mais fundo do pomar» (id.: 35). É ali que, «deitada na relva» (ibid.), submersa numa «terra polar» (ibid.), vai ajustando o seu coração à claridade difusa da noite, deixando-se encher por um «sopro poderoso de vida» (ibid.) que mistura, no seu elã, «estrelas, frutos, almas,

chão» (ibid.). Fizera um filho? Adormecera e fora assim testemunha de um crime?

O Delegado, que trai Cilinha com a amante do Major, vai avançando, «[c]ada dia, um passo» (id.: 48). Vem «de limpar retretes», mas há quem venha de mais longe. O que o anima não é o amor, são as «cadeiras estofadas de coiro verde, com pregaria de cobre. Significam o direito de usar o i no nome, sem referências ao passado» (ibid.). Anima-o o desejo de emancipação social reduzida metonimicamente aos «espaldares macios em que a gente se recosta» (ibid.), à avareza dos pequenos gestos burgueses. O Delegado caminha, cada dia é um passo em direcção ao «i» do nome e a um lugar onde sentar-se. Quer ganhar assim não o jogo da noite, mas um lugar à mesa: «a vida só merece a pena ser vivida de cima» (id.: 47). O próprio vento «[v]agueia sobre a terra como o espírito de Deus sobre as águas» (id.: 95).

Mas talvez o grande jogo não seja o de ficar sentado, nem de ganhar nas cartas, mas de manter-se sempre em movimento, contra todas as adversidades, no limite do exequível. É assim que um almocreve de S. Caetano, que procurava encurtar caminho, se meteu aos ermos e foi assombrado por um raio: ficou com as pernas tolhidas. Perdera o burro no meio da tempestade que tudo arrastou: lebres, ouriços, cobras e rapo-

sas. Uma figueira que ficava à boca do seu refúgio precário foi também derrubada e «o jerico rebentou debaixo dela» (id.: 76). Foi preciso arrastar-se, agarrando-se às raízes mais fortes, com as «mãos e o rosto a sangrar». Não havia dúvida, a «marcha de bruços era penosa» (ibid.), mas havia que seguir, na terra areenta, solta, mesmo quando as cobras, lustrosas e moles, enroladas em tojo, ameaçam atrair os viajantes, obrigando-os a dar voltas. Arrastando a perna de ferro, Raimundo dá essas voltas todas e, como se isso não bastasse, a areia e a terra sem firmeza tornam as pegadas indistintas, ao ponto de não haver nenhuma diferença entre uma pata de boi e o passo de um homem: «Uma tristeza.» (id.: 137). O calor apaga os rastros, tornando-os indistintos na imensidade do tempo, fazendo-os assim recuar a um momento anterior a qualquer nomeação, a um estado «capaz de grandes coisas» (ibid.), como tornar possível, no meio de tanta devastação, encontrar laivos de terra barrenta onde a marca de quatro ferraduras brilha, milagrosamente. É esse pedaço mole de argila que desperta no Raimundo a faculdade de imaginação:

Quando eu tiver a minha mula, e não falta muito porque o bruxo dos Moirões talvez ma dê hoje se chegarmos a acordo, hei-de vir aqui com ela gravar as ferraduras,

depois corto os quatro pedaços de barro, levo-os para casa e deixo-os secar, depois de secarem ponho-os na cantareira se a rapariga consentir, talvez consinta, e depois é só dar-me na gana, lá estão elas para eu ver como se visse a mula sem precisar de ir ao curral. (id.: 138)

Quando o mundo começa a amadurecer — é possível distinguir «milhos amarelecidos, vinhas, batatais, leiras de abóbora e couve, uma ou outra árvore de fruto» (ibid.) —, a ameaça do desaparecimento está próxima: o Troncho também fora assassinado na véspera. Importa inventar estratégias de conservação: emoldurar pegadas, consolidar a própria solidão, tornando-a «[e]spessa, coagulada, como o próprio dia» (id.: 139). A última linha do romance encontra Raimundo sem «nenhuma esperança» (id.: 147), a não ser aquela que lhe vem de um chão sem nome, «um descampado», onde ainda se encontra em movimento, «a pé», como se esse último gesto não fosse senão mais um passo no meio de tantos que lhe conservam a posição erecta diante do destino. Raimundo engendra o seu corpo de terra, à semelhança das pegadas gravadas na terra e de outros semi-selvagens que habitam a escrita de Carlos de Oliveira, como o lobisomem do romance *Casa na Duna* (2004 [1943, 1964]), que também arrasta uma perna e anda de «corpanzil ver-

gado» (id.: 8). Lobisomem, que carece de nome próprio, podia não passar de uma simples «besta de força», um ser aterrador que assola as aldeias e a fabulação colectiva dos seus habitantes, mas é investido de uma ternura de que os caçadores não sabem fazer prova:

Canaviais mergulham na água, as enguias revolvem o lodo, sapos e rãs enchem o crepúsculo duma toada constante. Os caçadores esperam, de lama até ao joelho, metidos nas suas botas de cano alto. Tiros. E um restolho aflito de asas, que as descargas mal deixam ouvir.

Mudam de roupa na cabana de Lobisomem, partem com os patos a sangrar nas bolsas de lona. Lobisomem segue-os até à porta, de corpanzil vergado e uma das pernas a arrastar no chão nu da cabana.

Da lagoa vem um cheiro de água que apodrece. Lobisomem senta-se a acariciar a plumagem do pato que os caçadores lhe deram, corre-lhe os dedos vagarosos nas asas macias, sorri misteriosamente como as crianças. (ibid.)

Se Raimundo experimenta um devir não humano da sua humanidade, Lobisomem empreende o caminho inverso. Lobisomem acaricia as plumagens do pato morto, sorrindo «misteriosa-

mente como as crianças». Lobisomem é um sobrevivente: «[c]aíra-lhe uma dorna por cima, quando calcava o mosto do velho Paulo. A perna esquerda era uma massa de carne e ossos esmagados, presa por milagre ao resto do corpo» (id.: 10). Havia talvez que estancar esse devir demasiado humano e fazê-lo sobreviver à sua sina, escorrendo «mosto e sangue: metade terra, outra metade homem» (ibid.).

Tanto Raimundo como Lobisomem levam inscrita no seu corpo a pegada do desastre que aprendem continuamente a deslocar, porque a «ternura não existe de graça, é preciso conseguí-la à força, magoar, bater. Mas valerá a pena?» (id.: 127). Quantos passos faltam para cumprir um destino? «O vago pulsar da vida resistirá?» (Oliveira 2005 [1948]: 62).

GLACIATION — GLADIÉ

est fam. Lieu extrêmement froid : *Chambre qui*
 de GLACIENS
 et. Les *glacières*, destinées à conserver pen-
 deurs mois des approvisionnements de glace
 récoltée pendant l'hiver, sont constituées par
 voirs dont les parois sont le plus souvent en
 es glacières sont cylindriques et munies, à leur

GLADIATEUR (lat. *gladiator*; de *gladius*, glaive. [Le
 fém. *gladiatrice* est rare]) n. m. Homme qui combattait
 dans l'arène contre d'autres hommes ou contre des bêtes,
 pour l'amusement du peuple romain. s *Gladiateurs priés*.
 Ceux qui étaient nourris par des particuliers. s *Gladi-
 teurs fécux* ou *césariens*. Ceux que nourrissait le fisc ou
 l'empereur.

— Au XVIII^e s., à Valenciennes, Compagnon de l'épée à
 deux mains ou joueurs d'armes.

— **ENCYCL.** Antiq. rom. Les *gladiateurs* étaient soit
 des condamnés à mort, soit des esclaves dressés à cet
 effet, soit des prisonniers de guerre, soit encore des bar-
 bares enrôlés volontairement. Ils étaient casernés dans
 des maisons appelées *ludi*, contenant des gymnases et des
 palestres. On leur donnait une nourriture appropriée, et ils
 s'exerçaient sous les ordres d'un maître appelé *lanista*.
 Leur profession était regardée comme infâme. Les troupes
 de gladiateurs appartenaient soit à de riches particuliers,
 soit à des entrepreneurs qui les louaient, soit à l'Etat. Ils
 combattaient dans les funérailles, dans les festins, et sur-
 tout au cirque. On en distinguait, suivant le genre de



G de "glanage".

3. Resto

«Pode respigar-se após o amanhecer e antes do pôr-do-sol.»⁴ É o código penal que o diz. Esta é a primeira condição. A segunda condição é que só se venha a respigar depois da colheita normal. O próprio verbo respigar tem gravada na sua etimologia a ideia de repetição marcada pelo prefixo «[re-]», que vem dobrar o sentido de «espigar»: criar espiga, grelar, crescer. Respigar não é apenas o gesto de colher um resto, colher o que estaria votado ao desperdício e ao esquecimento, mas fazer crescer de novo, refundar. No seu filme, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), Agnès Varda ensaia uma deriva conceptual e experimental acerca do acto de respigar, da sua tradição perdida e das suas possíveis actualizações no presente de uma realidade polimorfa, arrancada ao território francês. De comboio ou de carro, às vezes apenas a pé, nas ruas de Paris, em Provença ou na Burgúndia, a deriva da realizadora e da sua pequena câmara digital (a)colhe os seus objectos, na medida

⁴ Tradução nossa do original em francês, citado do filme *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) de Agnès Varda.

em que os próprios objectos olham de volta. Longe das respigas de trigo de antigamente, o trabalho arcaico sobrevive num registo documental da narrativa em *off*, na memória de algumas figuras que se perfilam em jeito de testemunho de um mundo perdido.

Respiga-se a própria palavra nas entradas do dicionário, na letra petrificada da lei ou na materialidade instável da pintura e das obras de arte que a prolongam por outros meios, híbridos, quase líquidos na sua ambiguidade transformadora. Respiga-se com o olho da câmara fixado no chão, resgatando histórias de amor e de ódio, batatas e maçãs, uvas, tomates, comida fora de prazo, lixo extraordinário. A curiosidade não escolhe a não ser na medida em que é escolhida pela fatalidade do encontro. Mas o que é um encontro? O que é que faz a simples colisão com uma realidade ser um encontro? Numa das passagens do seu livro, *L'amour fou*, André Breton pergunta-se: «Poderiam dizer qual foi o encontro capital da vossa vida? — Até que ponto esse encontro deu-vos a impressão do fortuito? do necessário?»⁵ O encontro enquanto aconteci-

⁵ Tradução nossa de André Breton, *L'amour fou*, «Pouvez-vous dire quelle a été la reencontre capitale de votre vie ? — Jusqu'à quel point cette reencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ?», Paris, Gallimard, 1937, p. 27.



Agnès Varda, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000),
85', cores, 35 mm, França

mento tem como condição de possibilidade o próprio acaso, pois não se pode esperar o inesperado. É preciso contar com o acaso, entrando com ele numa ginástica afectiva que faça do «pequeno encontrão» (para utilizar uma expressão prolixa dos diários de Kafka) um trabalho de resgate e de justiça. Respiga-se, fazendo assim justiça a cascalhos de corpos e de tempo, devolvendo-lhe uma nova vida, refundindo-os. Onde acaba o jogo e onde começa a arte? É numa cave dos subúrbios que Agnès Varda descobre a actividade de docência que um respigador, mestre em Biologia, presta a título voluntário, acolhendo assim vontades de emancipação alheias. É também nos depósitos escuros de um museu que descobre o quadro *As Respigadoras Fugindo da Tempestade*, de Edmond Hédouin.

É, certamente, nos cantos escuros que germina a vida. Não é preciso que o arfar sedente de uma matilha torne a nossa existência mais urgente; basta, às vezes, o sopro cadente de uma folha para fazer levantar no ar «[m]ilhões de grãos de areia» (Oliveira, 2005 [1948]: 68), como flechas contra as casas de calhau e contra os desígnios estanques das primeiras colheitas.

Bibliografia:

- BRETON, André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.
- KAFKA, Franz, *Diários. Diários de Viagem*, Lisboa, Relógio D'Água, 2014.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Casa na Duna* (1943 [1964]), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Alcateia* (1944 [1945]), Lisboa, Assírio & Alvim, 2021.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Uma Abelha na Chuva* (1953), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1980.
- OLIVEIRA, Carlos de, *Pequenos Burgueses* (1948 [1970/1980]), Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 2009.

Filmografia:

- ALÿS, Francis & Ortega, Rafael, *Re-enactment* (2000), 5' 23", cores, México.
- VARDA, Agnès, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), 85', cores, 35 mm, França.

Índice

<i>Camponesa Transportando Lenha,</i> Ramiro A. Gonçalves	11
(A)colher o que está perdido ou Uma «leitura da poeira» da Cidade do México a Corgos, Golgoná Anghel	21

© Sistema Solar, Crl (Documenta)
Rua Passos Manuel 67 B, 1150-258 Lisboa

Textos © os Autores

© IFILNOVA, 2024
Instituto de Filosofia da Nova
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais
através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito do projecto UIDP/00183/2020

DOI: <https://doi.org/10.34619/qdrr-1jzd>

ISBN: 978-989-568-176-1
1.ª edição, Outubro de 2024

Revisão: Helena Roldão

Depósito legal: 539217/24
Impressão e acabamento: Maiadouro
Portugal

Golgota Anghel

(A)COLHER O QUE ESTÁ PERDIDO
frente a *Camponesa Transportando Lenha* de Hoppner

introdução histórica à obra
Ramiro A. Gonçalves



Frente à Obra. Arte e Filosofia | 6

DOCUMENTA