

“da arqueologia e dos lugares...onde *não haja* demasiada paisagem...” – Daniel Moreira

“...a escrita é um marulhar incessante
imito a paisagem como se te imitasse, ou te escrevesse...”

Al Berto, *Vigílias*¹

“...o silêncio não é apenas ausência de ruído.”

Alain Corbin, *Histoire du Silence*²

«São árvores
de cujas folhas escorre a chuva
e o seu espírito bebe o desejo...”

William Carlos Williams, *Paterson*³

Daniel Moreira é um viandante. É um recolector, logo a seguir converte-se num construtor, cúmplice de si mesmo na condição de arqueólogo em busca dos elementos pequenos. Obcecamos-nos as porções pequenas achadas pela natureza e que encerram dentro, invisivelmente (?) parte de almas primordiais. As grandes forças, a tensão cosmogónica fecham-se, portanto, no mínimo [que significa o suficiente, o âmago, o *punctum* ôntico], sendo breves anotações da humanidade.

Imagine-se o artista numa postura dobrada sobre si, perscrutando escrupulosamente o solo, cogitando quanto à reconstrução plausível do que o tempo destruiu ou refugiou nas entranhas. Escavando os lugares ou soprando sobre os pedaços lembrados já por outrem. Encarna um dos protagonistas, transmutado de uma das figuras agrilhoadas pela História, essas que Michaël Borremans pintou em *Trickland* (2002).

A sua metodologia de trabalho incorpora a composição imbrincada de métodos rigorosos, assegurados por estratégias que, por sua vez, se mostram conclusivas, graças ao recurso a procedimentos apropriados e quase ritualizados. É a postura do estudioso compulsivo, dominado pela volúpia da descoberta que se corporaliza em estados de detalhe ou pormenor. Pois que se entende bem a diferença entre um e outro, ou não?

O detalhe é algo intencionalmente isolado; salta à vista que se exerce com extrema acuidade, regimentando então toda uma deambulação iconográfica e conceptual. Daniel Arasse alertou para o fato do detalhe possuir a circunstância de ser inventado – no sentido arqueológico do termo; pode não ter sido deliberado, intencionalizado pelo “desejo daquele que olha”.⁴ O detalhe entende-se como fenómeno primordial para ampliar o conhecimento a obter das coisas, tratando-se de uma aproximação metodológica e epistemológica privilegiadas para a historiografia da Arte e da Estética. Quase uma subversão, relembrando procedimentos da lógica: no enfoque, desde o pequeno se adquire uma maior sabedoria acerca do todo que não é geral, ressalve-se...

¹ Al Berto, *Vigílias*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.26

² Alain Corbin, *Histoire du Silence – de la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016, p.9

³ William Carlos Williams, *Paterson*, Lisboa, Relógio d'Água, 1998, p.47

⁴ Daniel Arasse, *Le détail – pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p.7

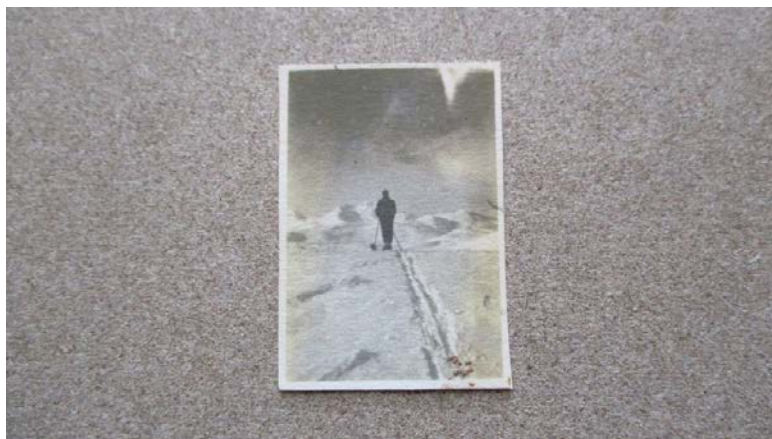
O pormenor é também uma escolha, circunstância ou situação decididas por alguém que o autonomiza, denominando-o e nomeando-o *per se*. Usufruindo de tal condição cognoscível (gnoseológica), tendo sido destacado a partir do que é visível no todo – ou seja, do “mais” quotidiano e holista ascende à condição outorgada pela dedicação do artista - ciente de que o elemento pequeno se torna numa espécie de catalisador poiético, muito provável ou invariavelmente, determinando o que sucederá, o que está em devir – controlado ou não em termos de criação/produção. Quer o detalhe, quer o pormenor carecem de uma percepção perspicaz e subtil. Não dão nas vistas, são algo silenciosos na sua existência, todavia não se duvida que estejam muito lá (*Da seind* ou *da seiend?*).

É o reino da “visibilidade secreta” como lhe chama Merleau-Ponty⁵, o reino das pequenas-percepções, talvez subsumido a detalhes e pormenores na condição de imagens-nuas, parafraseando José Gil. Pois, como assinalou: “...o olhar emite ao mesmo tempo que recebe que reflecte: emite uma parte do que recebe; e com isso chega do interior do corpo...”⁶

⁵ CF. Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964 e *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

⁶ José Gil, *A imagem-nua e as pequenas percepções*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p.50

1ª Coleção de frases desenhadas



"O silêncio é uma noção abstrata. É um termo que indica essencialmente que não se pronunciam palavras, ou seja, que se está num ambiente onde reina uma ausência relativa de ruídos perceptíveis pela consciência."⁷

Os desenhos não falam; são silenciosos no que toca a ruídos audíveis. Nalguns casos são guardiães de silêncios. Dir-se-ia que configuram esses silêncios demorados que convocam imagens fugazes para as deixar errâncias convictas. Persistência, assinala-se, nunca se rotulem como casos de teimosia - pois os desenhos não auferem tais características. Somente, quando perseguem os artistas e os obrigam a registar tudo aquilo que pode esvanecer-se em ruídos excessivos. Os silêncios deixam rastros brancos nos desenhos, sulcos que se materializam na aparência de gesso ou neve. Talvez Daniel Moreira tenha trazido o frio branco do silêncio, quando da sua residência artística na Finlândia – veja-se a série *Laking*. Sem dúvida, os silêncios empoeiram-se e quase suspiram em atos de sublimidade ancestral. Os silêncios tornam-se gigantes e os espetadores, temerosos, experimentam a sensação sublime na imagem, sem estarem no lugar.

⁷ Marc de Smedt, Paris, ALbin-Michel, 1986, p.29

2ª Coleção de frases desenhadas



"O mundo é, por conseguinte, uma imensa paisagem onde o empírico e o mental se entrelaçam inevitavelmente. O ser humano não é um observador separado que configura essa paisagem, mas sim incide nela, ao pretender apreciá-la, medir e conhecer."⁸

Lembre-se que a paisagem nunca é sozinha, nem tampouco singular. A paisagem é plural, decorrendo dos constructos de todos aqueles que a noticiam e registam.

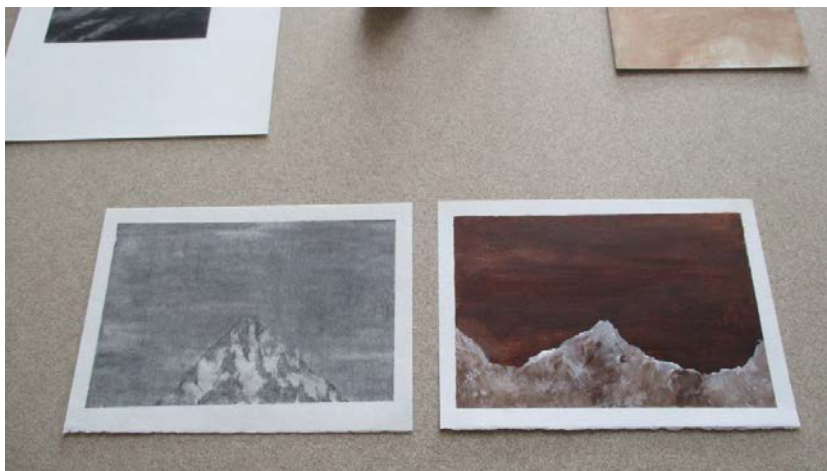
As paisagens desfiguram-se, colapsam em excertos, dobram-se, rebelam-se e quase rastejam. Ou sobem, trepam agarrando-se às rugosidades dos papéis e depositam-se – ainda que precárias – em mesas de estudo, guardadas em escrivaninhas com tampo de correr [à noite]. Há-as ainda que se instalam em caixas de madeira torneada, convencidas de que são tesourinhos. As paisagens nem sempre são planas, por isso não cabem em pastas de cartão e elástico. Quando são de cota alta, ou seja, p. ex. montes, cordilheiras, escarpas ou vulcões, ascendem a plataformas superiores. Subsistem em gabinetes de paisagem-quase-científica. Estes gabinetes de paisagem não são relicários, nem armários, nem guarda-roupas onde se acolham planaltos inundados ou cenas de nuvens encobrendo montanhas. [Sabe-se de uma caixa de madeira chamada *montanha*.]

Com frequência pensa-se o conceito de paisagem associado à deslocação, a algum tipo de viagem. No gabinete de estudo – “da arqueologia e dos lugares”, a paisagem estabiliza e sedentarizou-se, consubstanciada nos elementos – aos quais me referi – tendo-lhes sido atribuído por Daniel Moreira a condição de simbólicos. Neles se contém diversidade de locais, de tempos cronológicos e mesmo meteorológicos, de histórias de vidas anónimas ou reconhecidas que compõem não somente tópicos memoriais, mas de lembranças pessoalizadas.

A paisagem é o lugar de recolha dos objetos, impulso para os desenhos que lhes assistem, podendo estabelecer-se uma espécie de diagrama, pequena cartografia, dos locais de passagem decidida ou esporádica, onde o artista transitou ou demora (alusão onomatopaica a “demeure” que em francês também significa local onde se vive...)

⁸ Gloria Moure, *On the Road*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2014, p.

3ª Coleção de frases desenhadas



“Se não existe aquilo que seja a natureza como todo – talvez haja paisagem como um gabinete de curiosidades.”⁹

Gunther Vogt partilha a sua convicção em *Landscape as a cabinet of curiosities*, inscrita no reverso da capa do livro. É fruto e consequência de reflexões inúmeras que integram as teorias, filosofias, enfim o muito pensamento abordando as questões da paisagem, formulados desde há muito. A ideia de Vogt entrecruza-se ao paradigma dos *Gabinets de Curiosités*, preponderantes nos gostos de Estéticas estabelecidas na Europa, sob contextos socioculturais e históricos específicos, tendo perdurado no cenário ocidental durante séculos, salvaguardando embora as mutações e variantes sub-tipológicas verificadas. Os *WunderKamera* continuam a fascinar a contemporaneidade, sendo objeto de revistações ajustadas às consignações, quer iconográficas, quer semânticas mais atuais. O mesmo se aplica ao denominado *Studiolo*, conceito cuja diferencialidade quanto aos anteriores se deve sublinhar. O termo está associado ao pintor italiano Henri Fuseli (1741/1825) que foi também escritor que o enfatizou no séc. XVIII. Sabe-se, todavia, da sua existência inicial em Itália, nos sécs. XIV a XVI, relacionado à nova consciencialização socio-arquitetural dos espaços privados dentro das grandes habitações, ocupado por quem fosse o “dono da casa”.

Studiolo designa esse local privado e preservado, de tipologia “escritório”, sendo decorado profusamente com obras de arte, onde o estudioso ou o artista, ou mesmo o colecionador, podia usufruir das condições propícias à fruição estética, à leitura, ao estudo...em moldes de isolamento com referências a práticas de radicação latinista. Endereça para uma assunção de habitar, não somente por artistas/autores/produtores artísticos mas também a quem “curava” as suas peças *fetiche*. Remetendo para a práxis, sublinhe-se o caso curatorial de Avigdor Arikha, artista israelita convidado a trabalhar peças da Coleção do Museu Thyssen-Bornemisza (Madrid) de acordo a este conceito. Em dezembro de 2006, data em que essa curadoria foi inaugurada, os visitantes confrontavam-se com escolha, a “composição” concebida a partir do diálogo gerado entre 21 peças emblemáticas, isoladas a partir da exposição permanente e do

⁹ “If there is no such thing as nature as a whole – perhaps there is landscape as a cabinet of curiosity.” Gunther Vogt, *Landscape as a cabinet of curiosities – In search of a position*, Zurich, Institute for Landscape Architecture ETH/Lars Müller Publishers, 2014.

acervo, às quais se associavam criações do próprio artista. O denominador comum estava subsumido à ideia de “pintura de observação”.



O gabinete de estudo pensado e construído por Daniel Moreira assume, numa perspetiva reatualizada esta ideia de *Studiolo*, quer no que retém de seu escopo inicial, quer também, numa analogia à conceção de Arikha. Na presente situação, as obras apresentadas, além dos desenhos e pequenas pinturas, mostram-se também porções de objetos emblemáticos, cuja validação foi outorgada pelo artista português, pois os escolheu, deles se apossou – em termos artísticos e estéticos. E tudo isto renasce em uma paisagem exterior que deixa transparecer a interioridade suscetível de ser plasmada em visível.

4ª Coleção de frases desenhadas (no Museu Nacional de Soares dos Reis)



“Quando se deixa guiar pela observação, a mão põe-se à prova do inacessível que se encontra do outro lado, na parte oposta ao eu; e esse outro lado apenas é acessível mediante tentativas e capta-se eventualmente no meio de incerteza e opera-se sem saber exatamente como, mas deixando-se levar pelo fulgor do olhar.”¹⁰

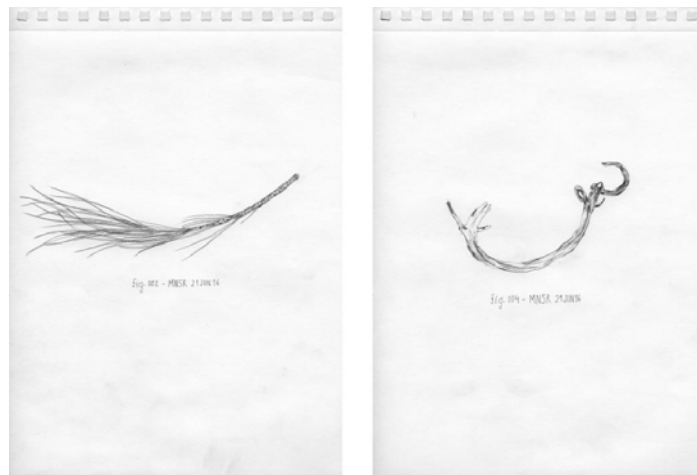
O olhar reside na paisagem, dentro e fora do eu. Eu habito num território, habito territórios num processo em que me desloco ou permaneço. Os nomes dos lugares, dos locais transportam-nos para destinos insondáveis, reinos polissémicos em estado de utopia partilhada.

Javier Maderuelo lembra que a paisagem é “... a interpretação do que se vê no país (território) quando este se contempla com olhar estético.” Extrapolando a ideia certa, diga-se que a interpretação tem sonoridades inaudíveis e estoicas. No caso do(s) gabinete(s) de [estudo de] desenho de Daniel Moreira, tudo se processa num modelo de ações somadas entre si, cruzando silêncios e linhas com fragmentos de teor arqueológico.

Em julho e agosto deste ano, Daniel Moreira visitou o Museu Nacional Soares dos Reis, tendo acedido à vasta área exterior, habitualmente conhecida como “Jardim da Cerca”. Aí, numa verdadeira situação de descoberta, o artista confrontou-se a um cenário quase inaudito: entre a memorialidade do pórtico transladado, as peças dispersas da Coleção de Lapidária, as pedras desmembradas, ao fontanário, tudo vestígios de tempos sobrepostos e inominados, acrescidos pela vegetação diversificada. Neste panorama rico, torna-se assertiva a pertença à cidade, quando e onde o visitante se situa numa cota elevada, relativamente à rua adjacente, e encarando o próprio edifício do Museu numa perspetiva inesperada. Aí, passeando pelo Jardim da Cerca, Daniel Moreira foi recolhendo pequenos elementos. Preservou-os, atribuindo-lhes uma notoriedade diferente que cabe em dois mobiliários expositivos situados, respetivamente na Sala de pintura de Henrique Pousão e, na ala simétrica, na Sala onde dominam as pinturas de Marques de Oliveira. Em ambas as vitrinas se vêm, quer esses elementos que do exterior foram trazidos adentro do Museu - e resguardados, assim como os

¹⁰ Avigdor Arikha, “Preâmbulo” in *Studiolo – Antologías de la Colección – Arikha*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006, p.26

10 desenhos produzidos, que não sendo uma réplica de imagens cativadas, demonstram a capacidade de observação virtuosa exercida por Daniel Moreira. Deste modo se cumpre um desígnio de respirar o que habitualmente passa despercebido, de tão ínfimo seja, numa pressa que a maioria de nós se impõe. Perante as obras deste artista, o tempo demora o que efetivamente merece durar.



Maria de Fátima Lambert

Alentejo/Porto – setembro 2016