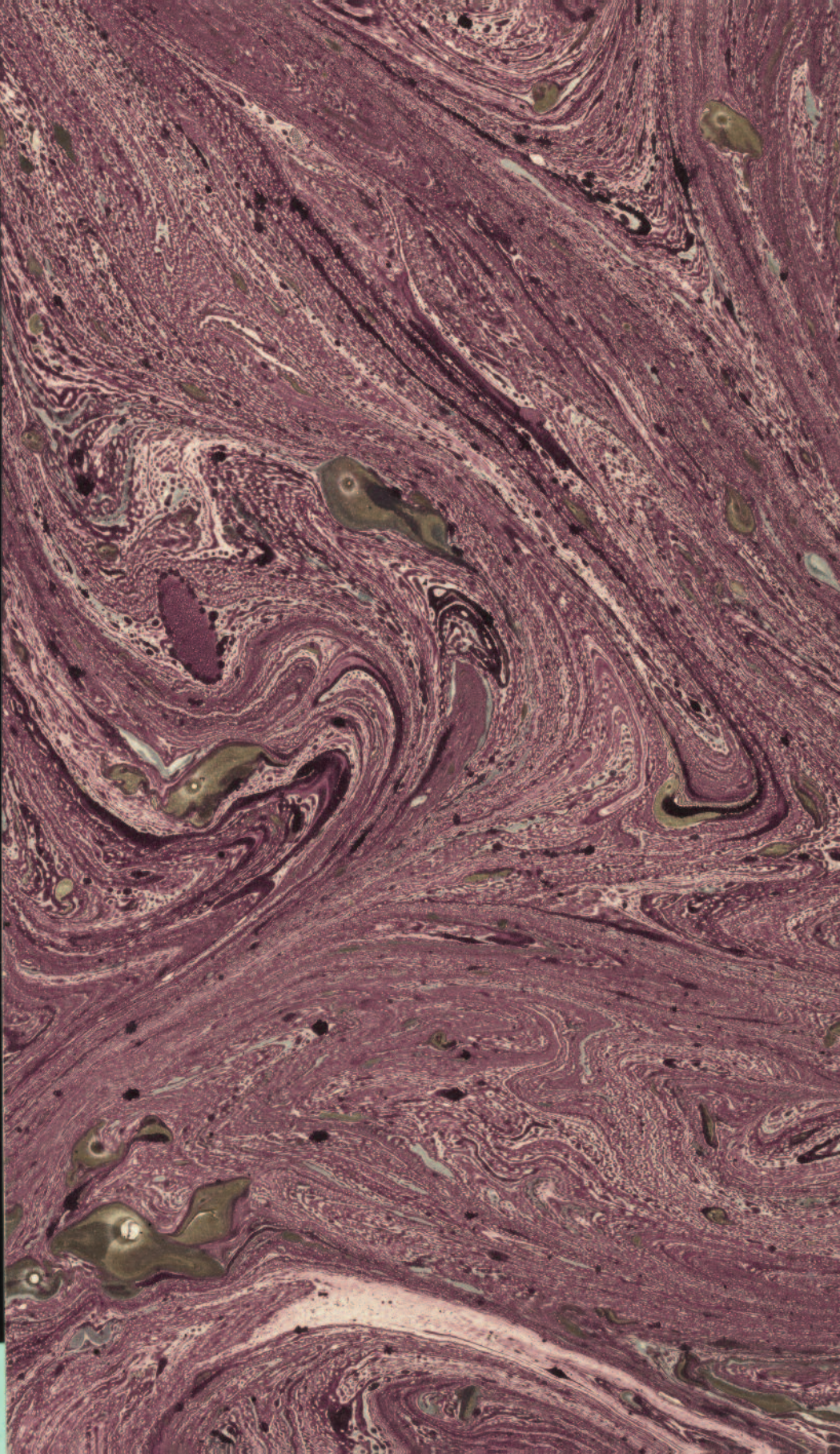


P A T H O S F O R M E L - V A S C O A R A U J O 2 0 1 9 / 2 0





# Pathosformel

Projecto para um video  
 com textos de  
 Vasco Araújo; José Maria  
 Vieira Mendes; Rafael  
 Esteves Martins; Diogo  
 Bento; Douglas Sirk; José  
 Pedro Serra; Luis Miguel Nava;  
 Pavese; Grada Kilomba.

• Música original de Pedro Monteiro  
 a partir de "Electra" de R. Strauss;  
 "Adriana Lecouvreur" de F. Cilea;  
 voz de Tânia Carvalho.



VASCO ARAÚJO  
PATHOSFORMEL

The best advice for a new sketchbook is to always mess up the first page. Draw something loose and ugly, then there's no pressure to make every page perfect and you lose your inhibitions.

*Entrada:*



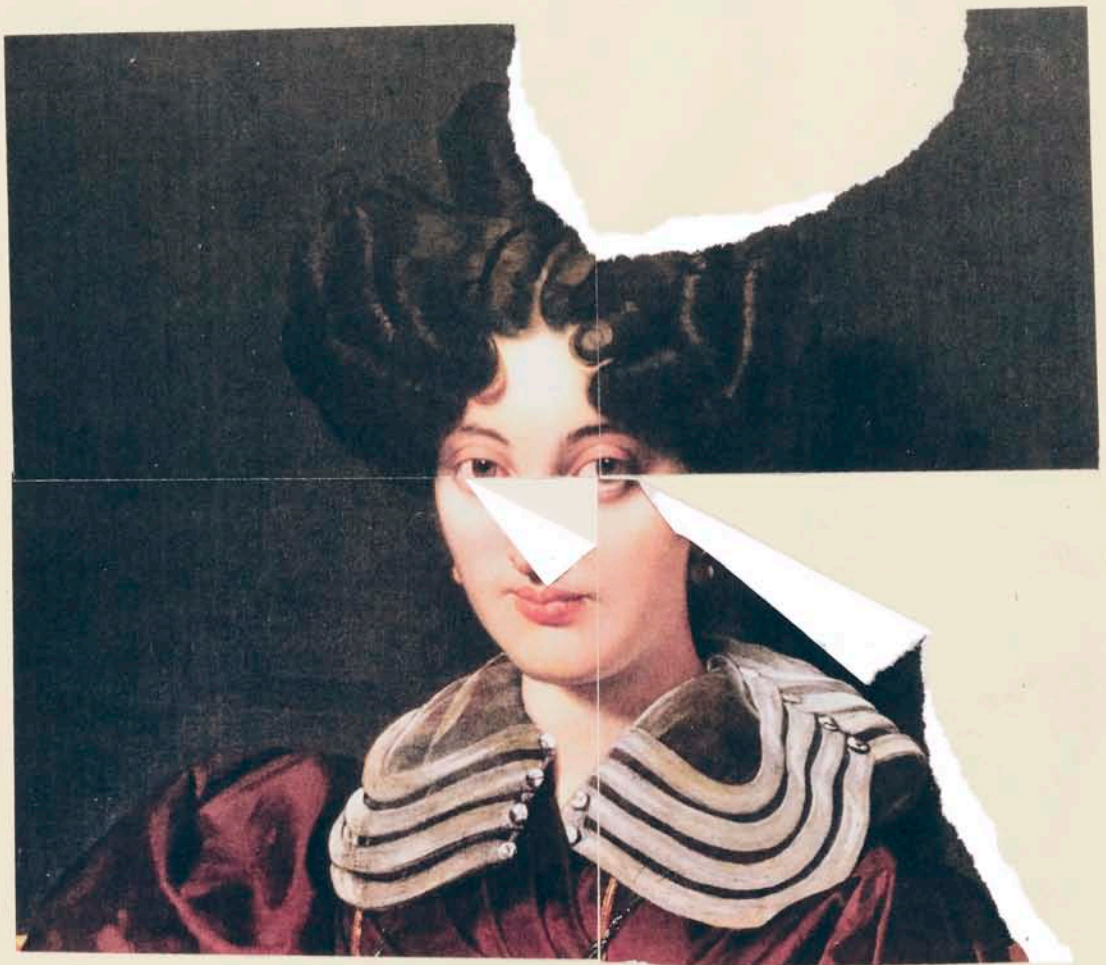
**Entrada - (Italiano) (Francesco Troisi)**

Al centro c'è una crisi, una frattura, una disarmonia. Sono crollate le false sicurezze, le conciliazioni comode. Questa frana preannuncia un'"esperienza" radicale, dove niente è garantito, neanche un finale infelice. L'enfasi non è rivolta al risultato, ma al processo, all'esperienza. Con il rischio, prima o poi, tutto si presenta. Ogni epoca ha la rinascita che si merita, e l'umanità è sempre, costruttivamente, schizofrenica.



- Começo do filme com duas vozes  
que falam através de outdoors/frescos)

- Fresco I



- Cenas de Frescos + Coro + Actores

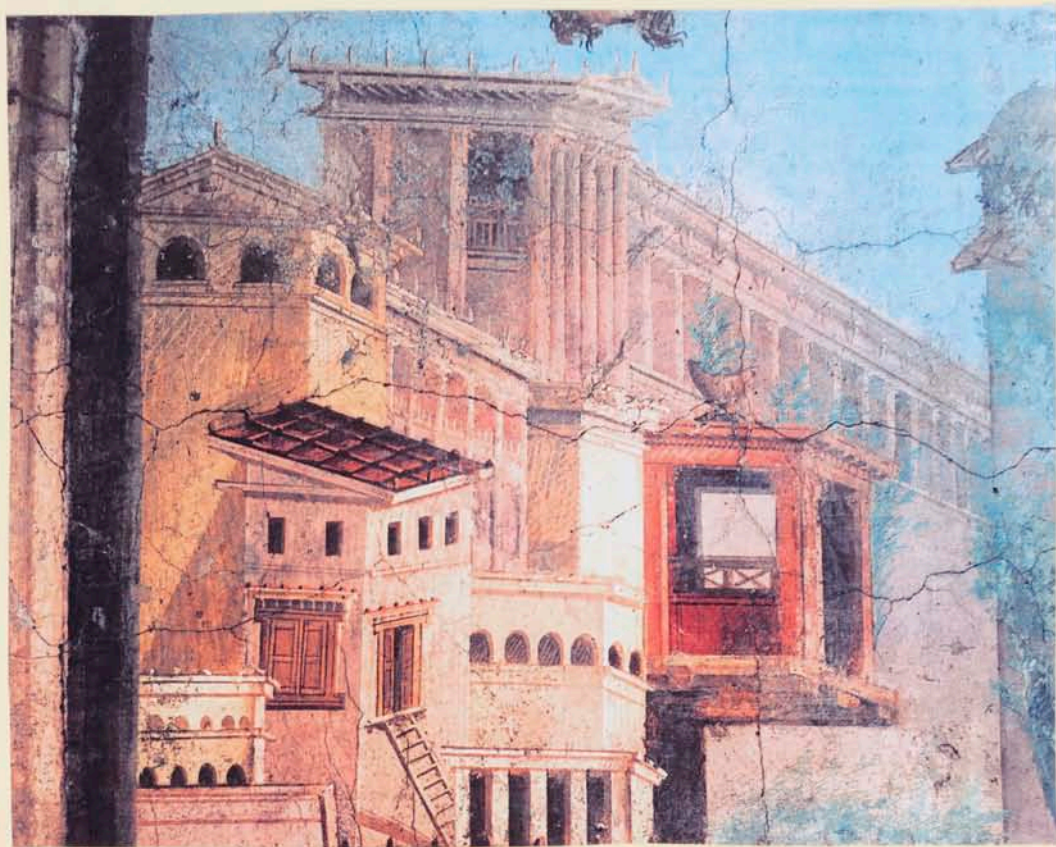
Fresco II



Caro



lovo.



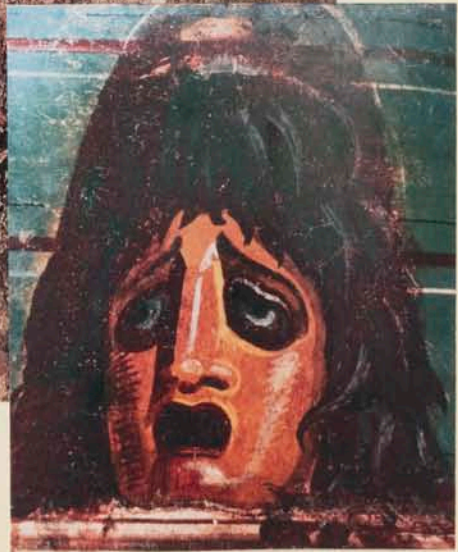
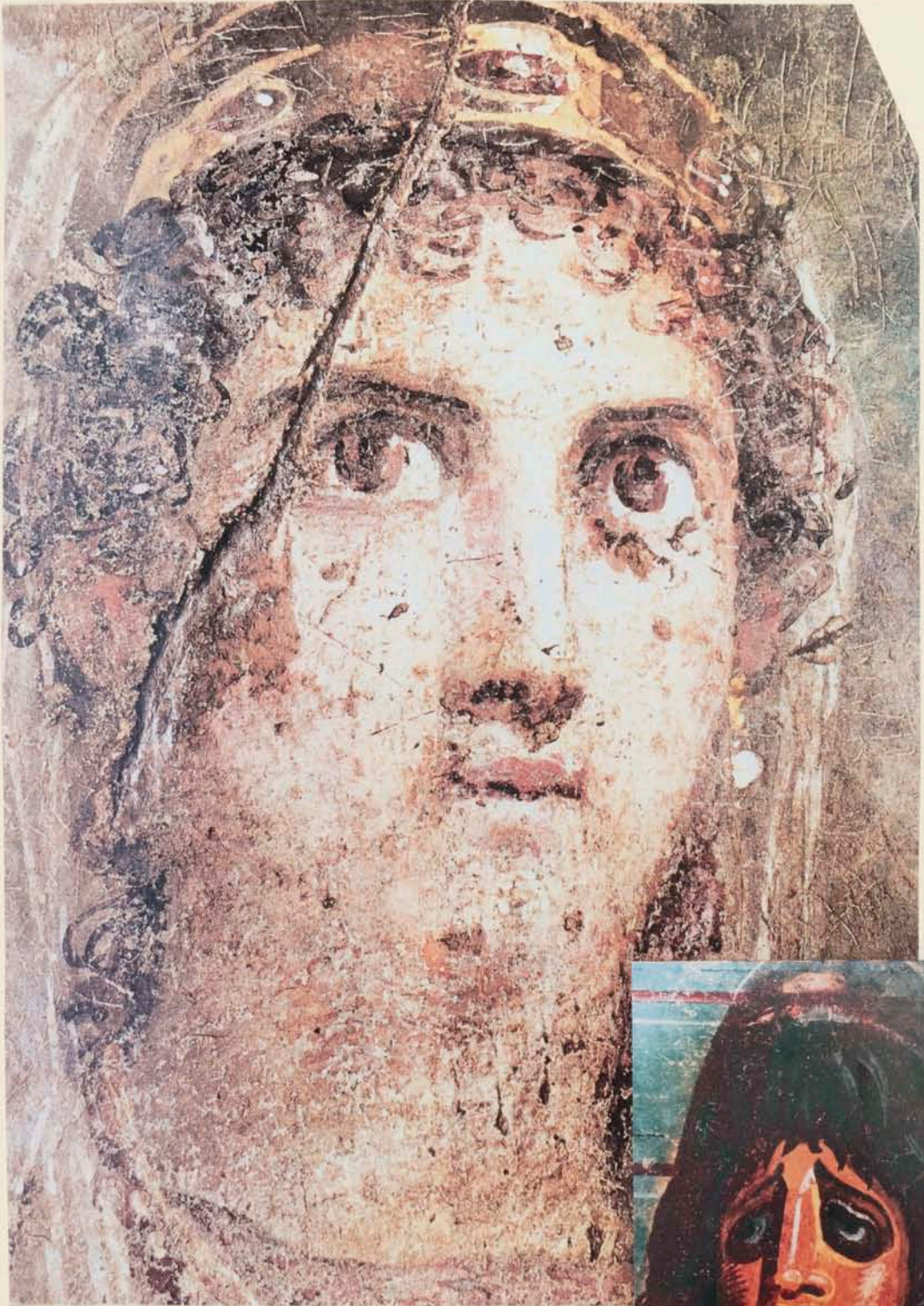
# Fresco III

90° / 90°





Fresco IV :



Fresco I



Fresco VI





# Intertitolo I:



- Intertitolo I - Italiano (Francesco Troisi)

"Tutto si forgia nell'inganno, nell'equivoco, nel recondito inverso di un ben intenzionato proposito, nella cecità delle ambizioni selvagge, dei desideri ombrosi, delle passioni occulte che, come serpenti sinuosi ci abitano e allo stesso tempo ci concedono l'apparenza di esseri umani virtuosi e vittoriosi."

# Intertitolo II



- Intertitolo II: Italiano (Francesco Troisi)

"Trovarsi tra una possibilità dolorosa, pesante, travolgente e un'altra possibilità dolorosa, pesante, travolgente."

# Intertitolo III



"La conoscenza e la non conoscenza, la sapienza e l'ignoranza delimitano il nostro orizzonte, e la nostra condizione di essere tra il tutto e il niente. Questo è il tempo del rinnovamento"

# Inter titulo IV



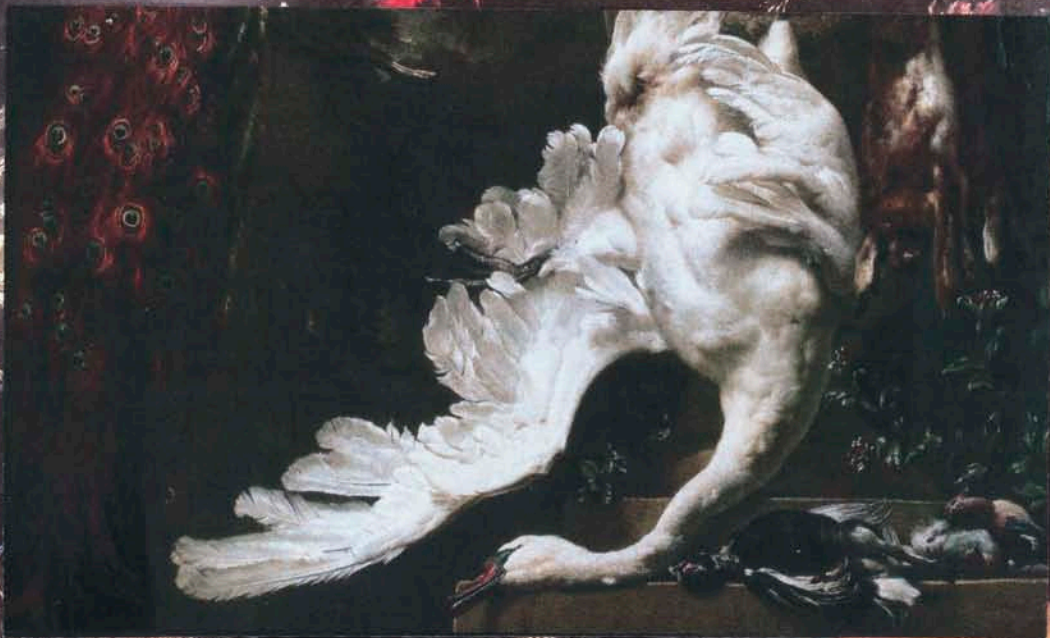
Perchè viviamo?

Perchè dobbiamo vivere?

Perchè la nostra esistenza,

Con tutte le sue differenze, è sconvolta da tanto tempo.

# Intertítulo V



- Intertítulo V - Italiano (Francesco Troisi)

"Conoscenza e ignoranza costituiscono un campo fertile dove nasce e cresce la mancanza. E la colpa".



1.º Episódio (cadaáver morto)



Voz: Rafael Esteves Martins.  
texto de Vano Araújo a partir de  
"Pensar o tráfico" de José Pedro Sousa.

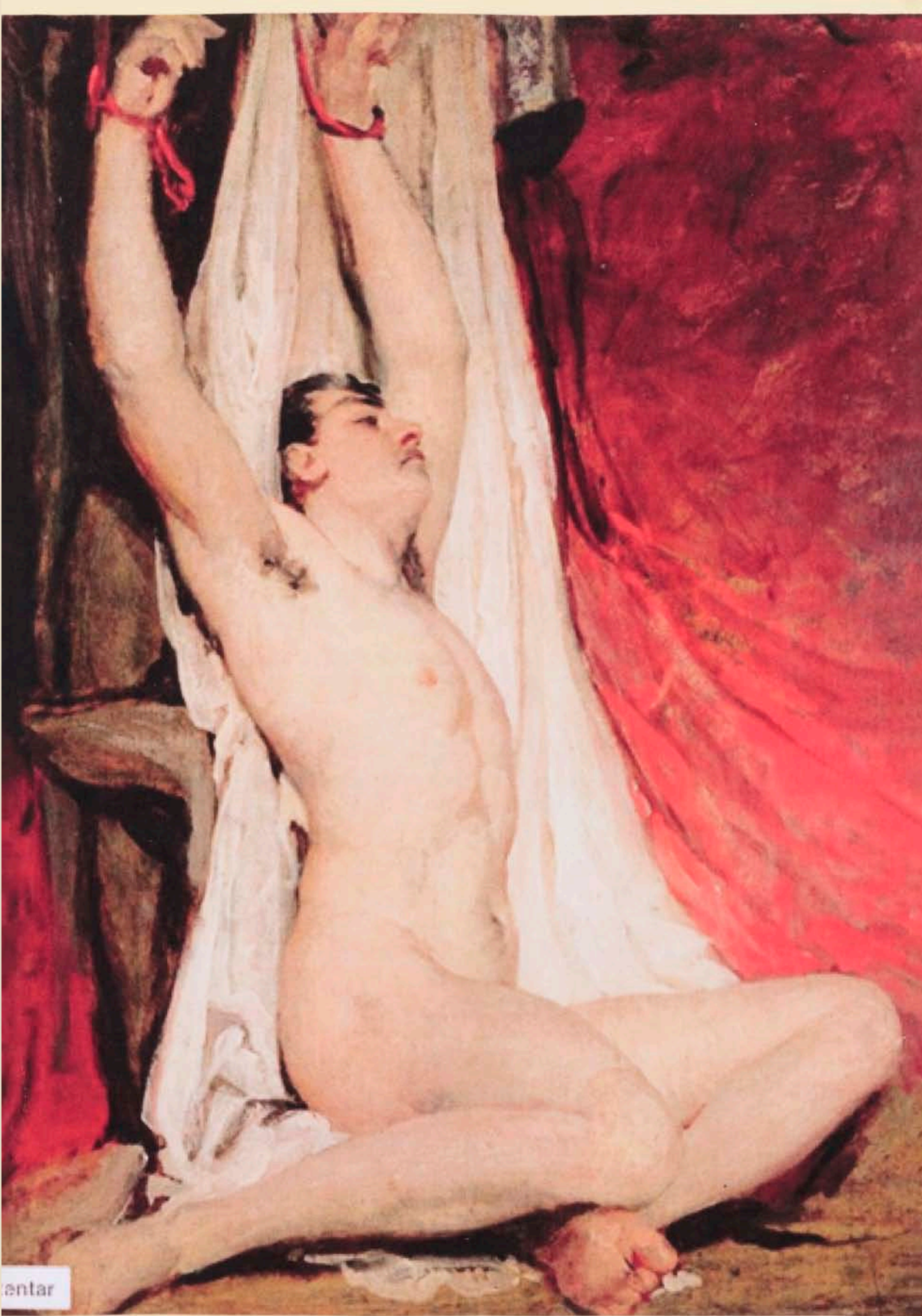
## 2º Episódio (Prometeu)

- texto de Rafael Estêves Martins

Sobre a injustiça, a liberdade,  
a culpa...

- texto em grego

- Actn: Jorge Andrade.



### 3º episódio (Impareddo)

#### 1º Parte.

- homem a se enfiado enquanto  
outros conversam sobre as  
suas relações amorosas.

#### - Equipe.

- Modelo

- técnicos (2)

- Figurantes (8 ou mais)

- técnico de som.

#### - Localização

- Quarto ou ateliê

- Cortinas

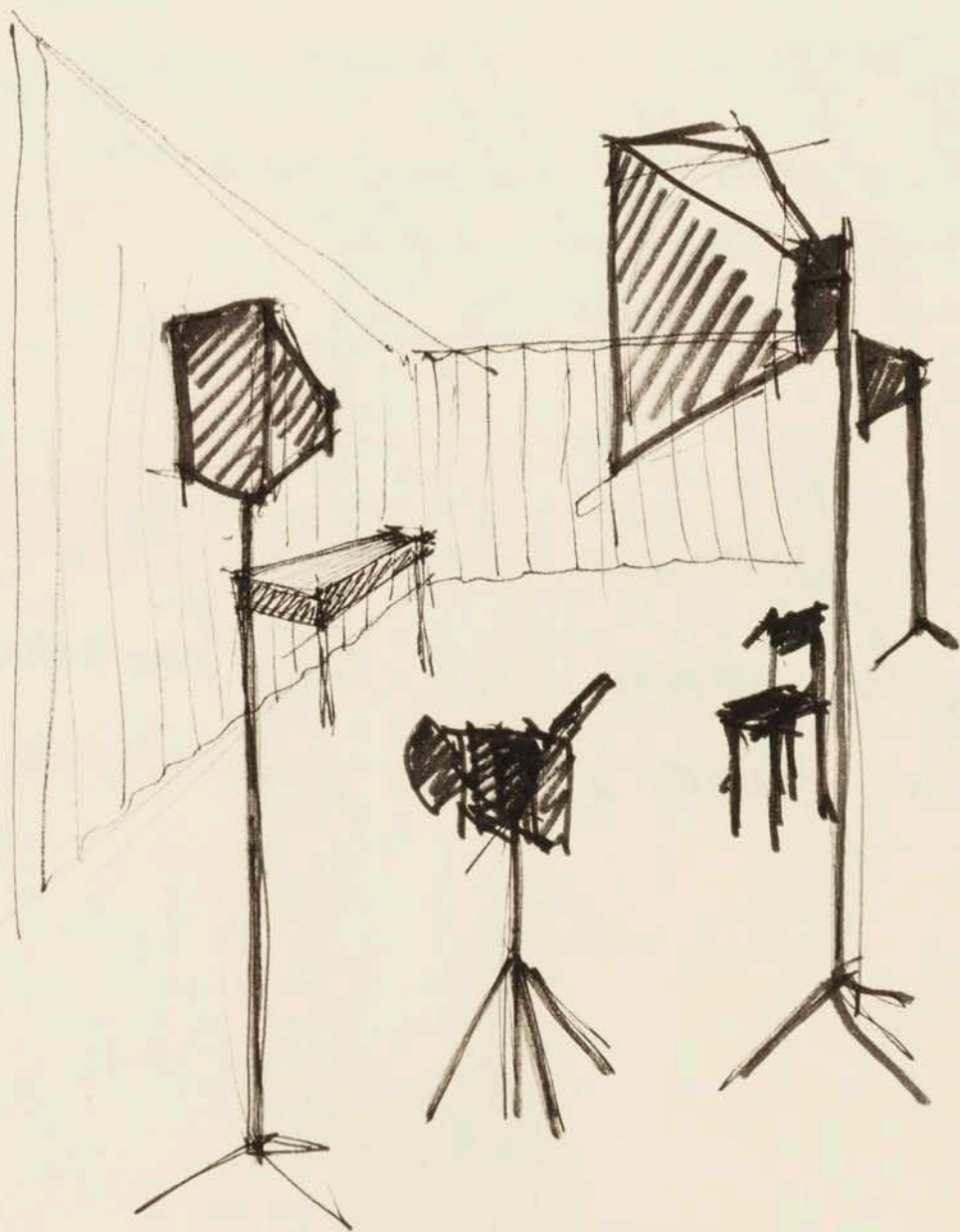
- Material de filmagem



3º Episódio (Emparelhado)  
2º parte.

→ Modelo + 2 homens.

→ 3 conjuntos de actores



3<sup>o</sup> episódio (Emparedado)  
3<sup>o</sup> Parte.

→ Diálogos paralelos feitos  
pelos vários pares em sussurro e  
em choro e risos pelo med.







Camera

4º episódio: (conflito)

- Duas Deusas (

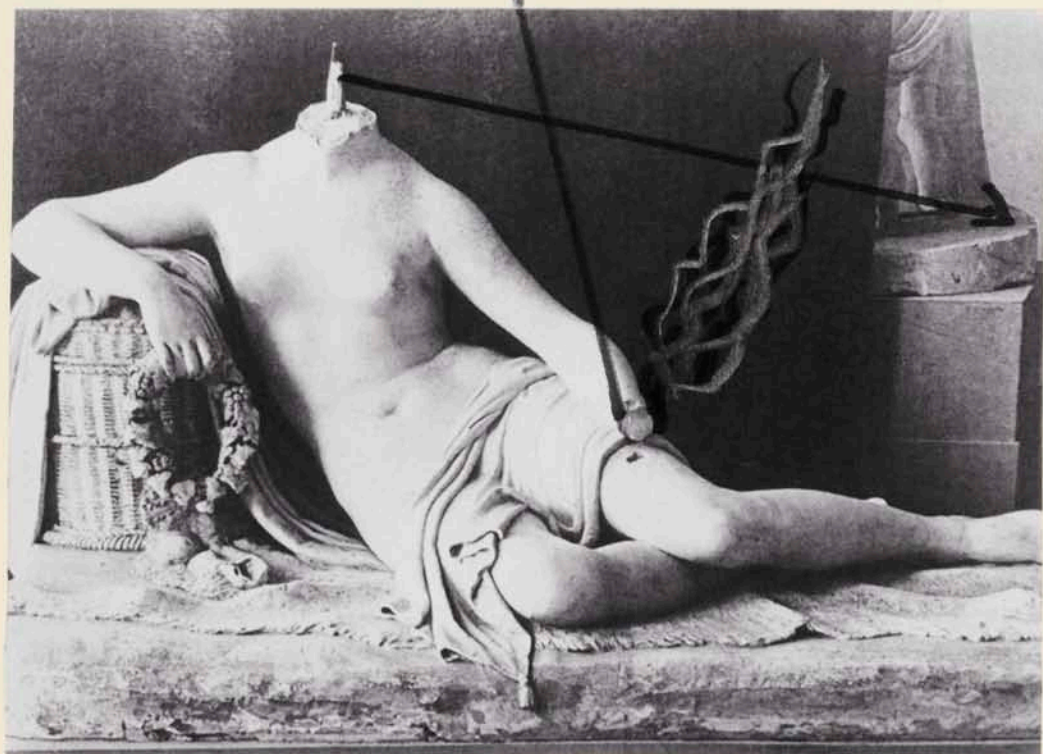
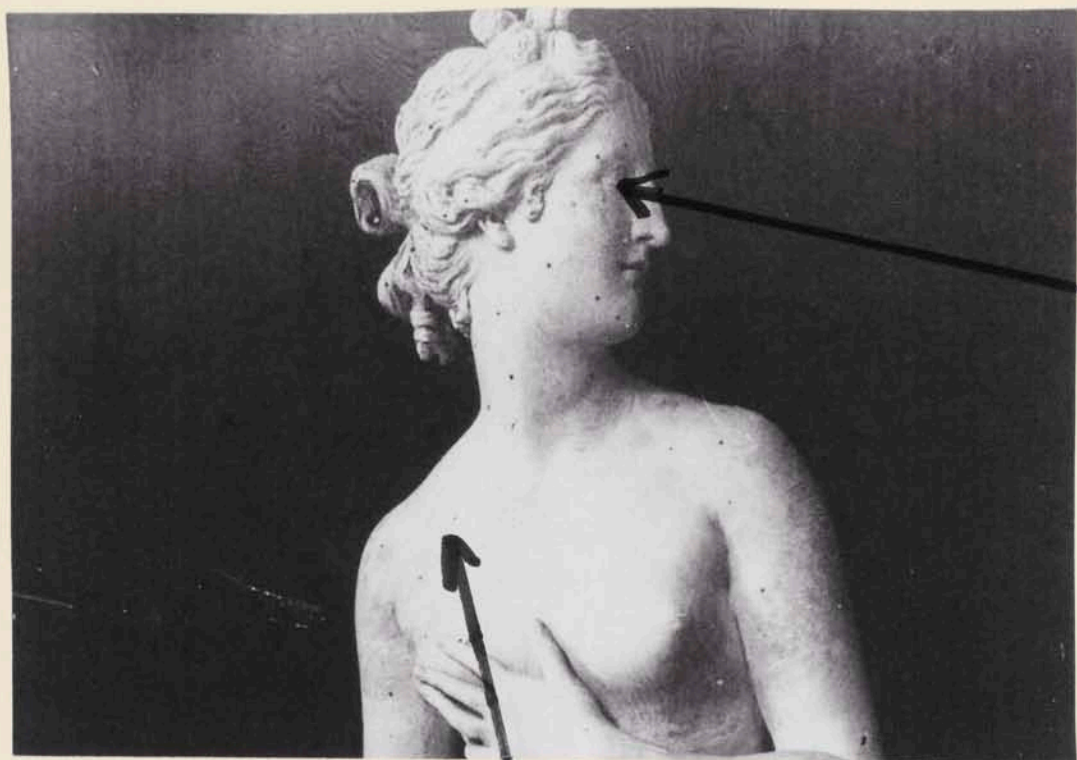
- Paula Sa'Nojeira + Patrícia  
da Silva

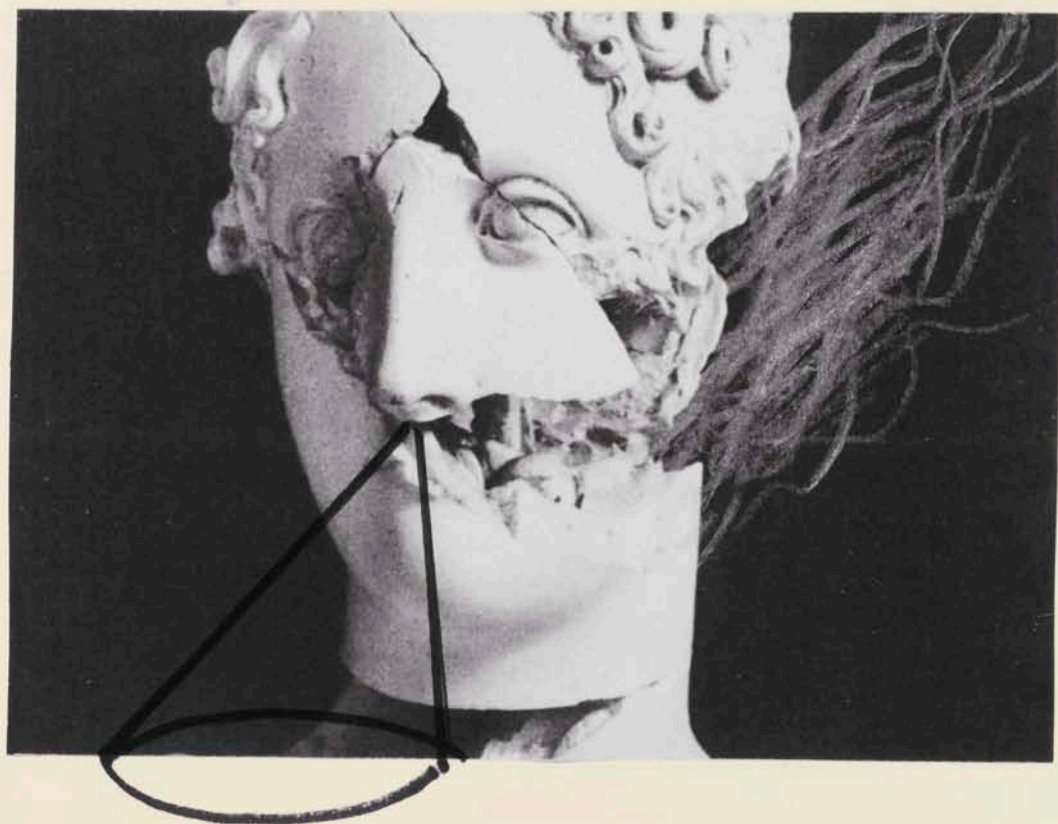
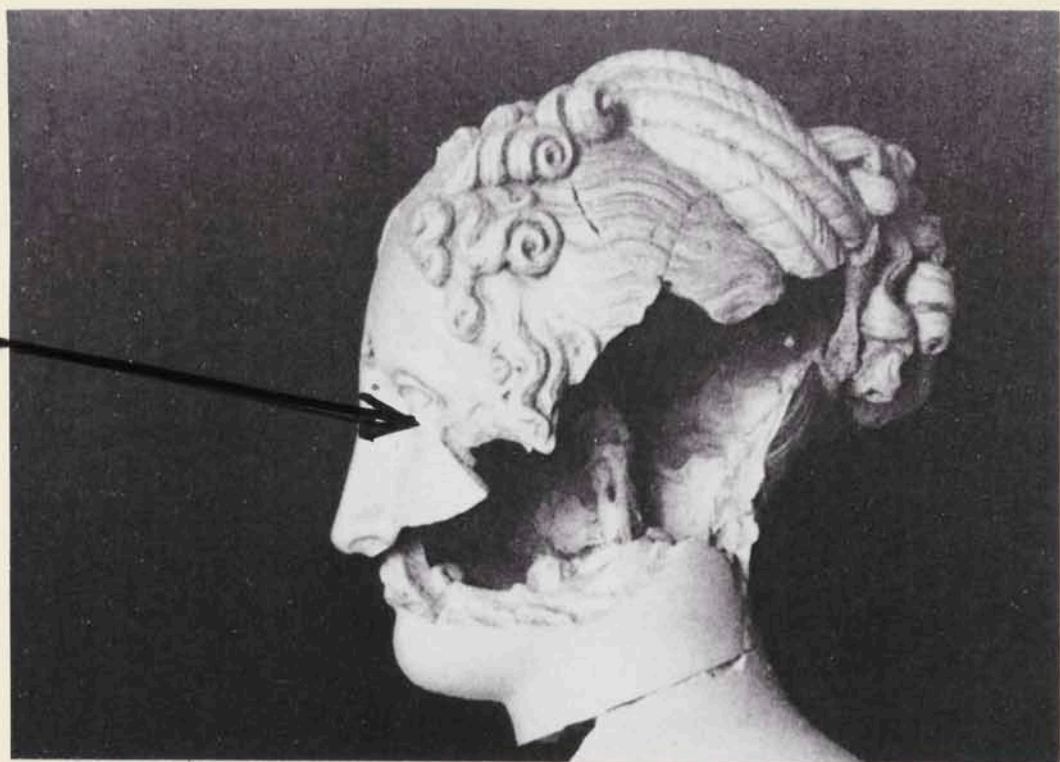
- tempo da José Maria Vieira  
Mendes.

- Original em Português

- Cena em Latim.



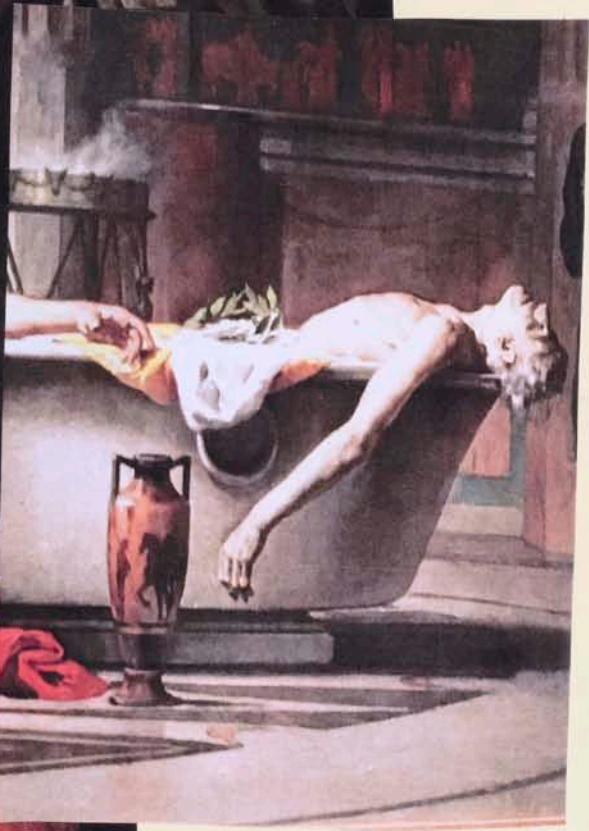
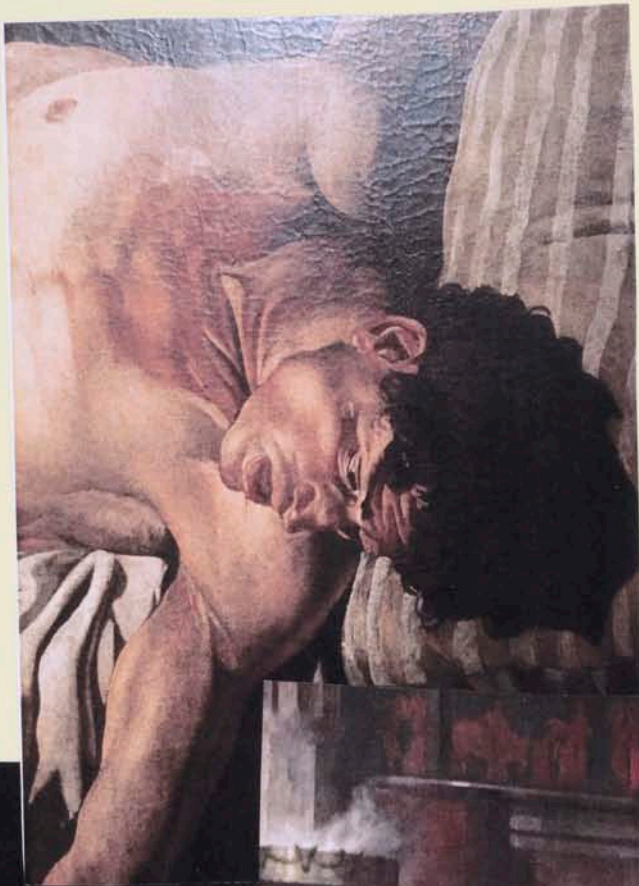






5º episódio: "A Vasta do Cadáver"  
- Diego Bente (Actr)  
- ~~Diego Bente (Actr)~~





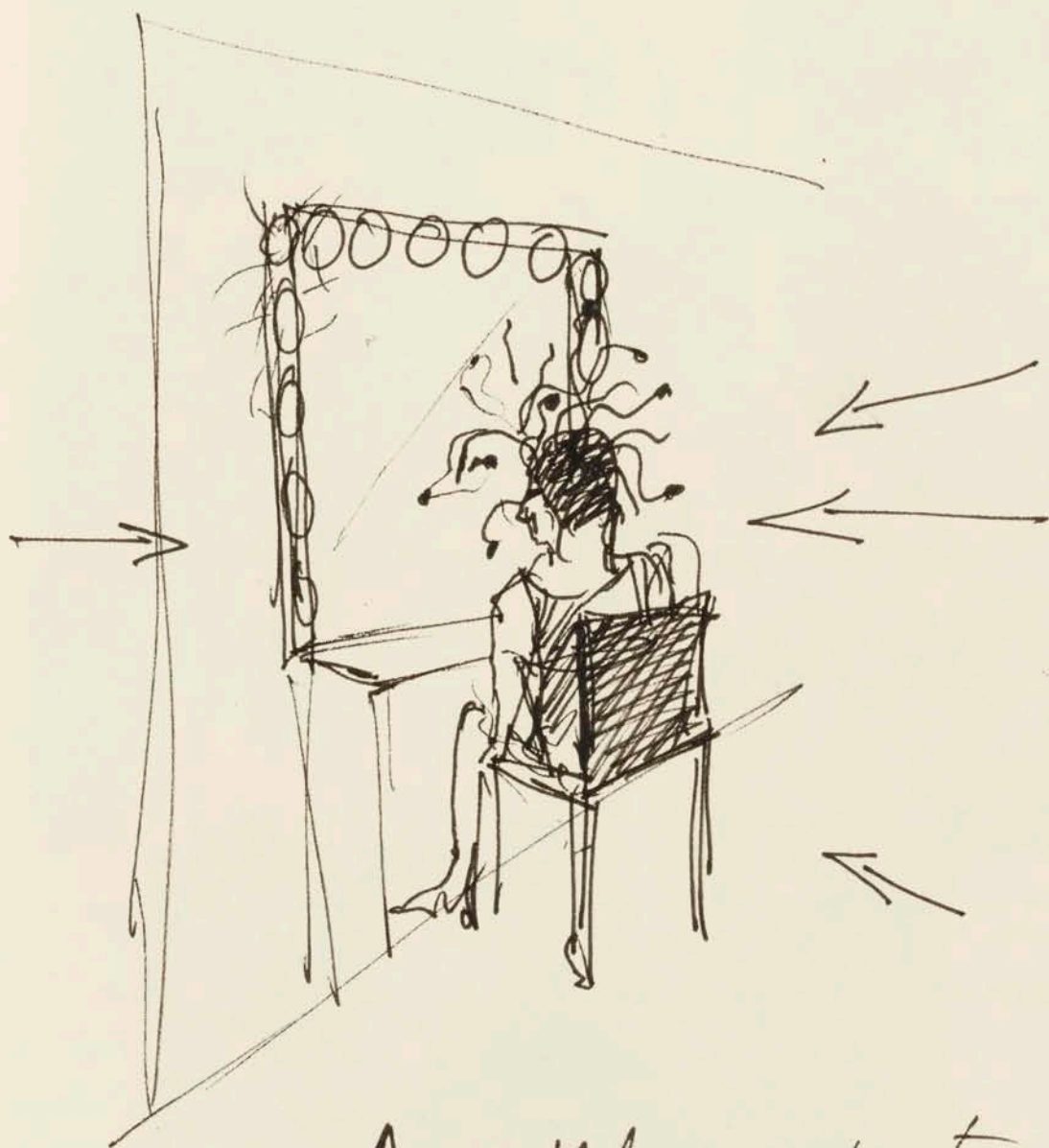
6º Episódio: Marat



- Salva-me, por favor. Salva-me deste  
morte. Ou dá-me um pouco da  
vida que talvez ainda tenhas em ti.



7.º Episódio: Medusa.

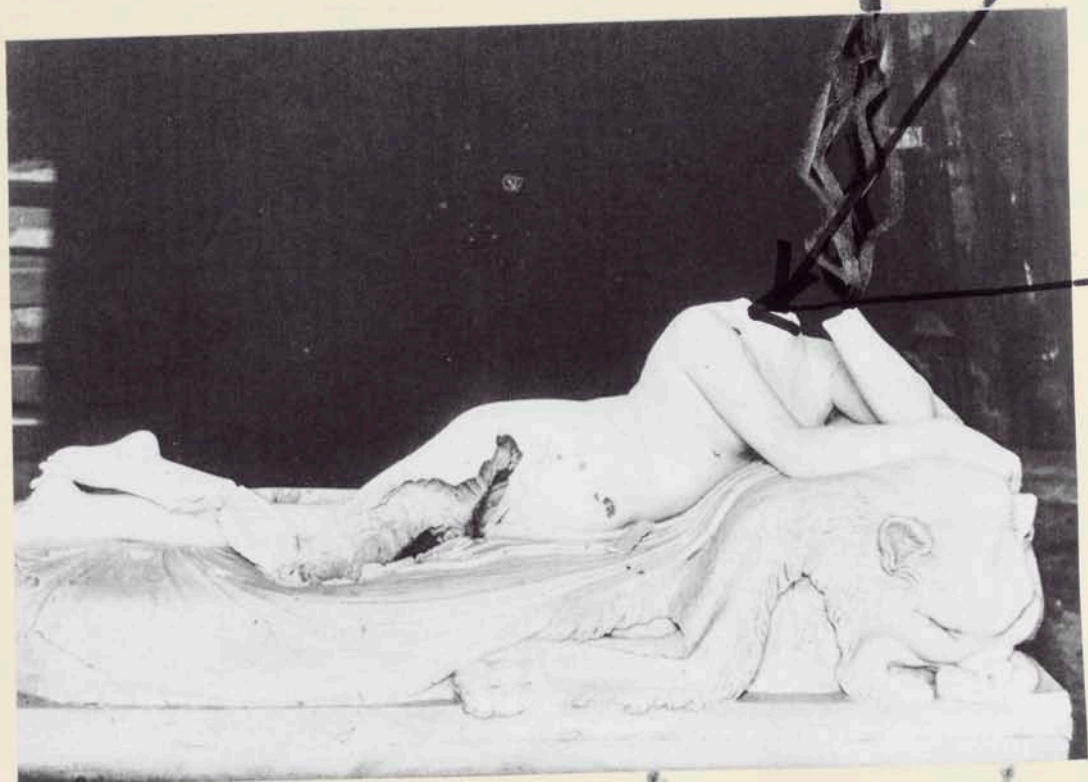


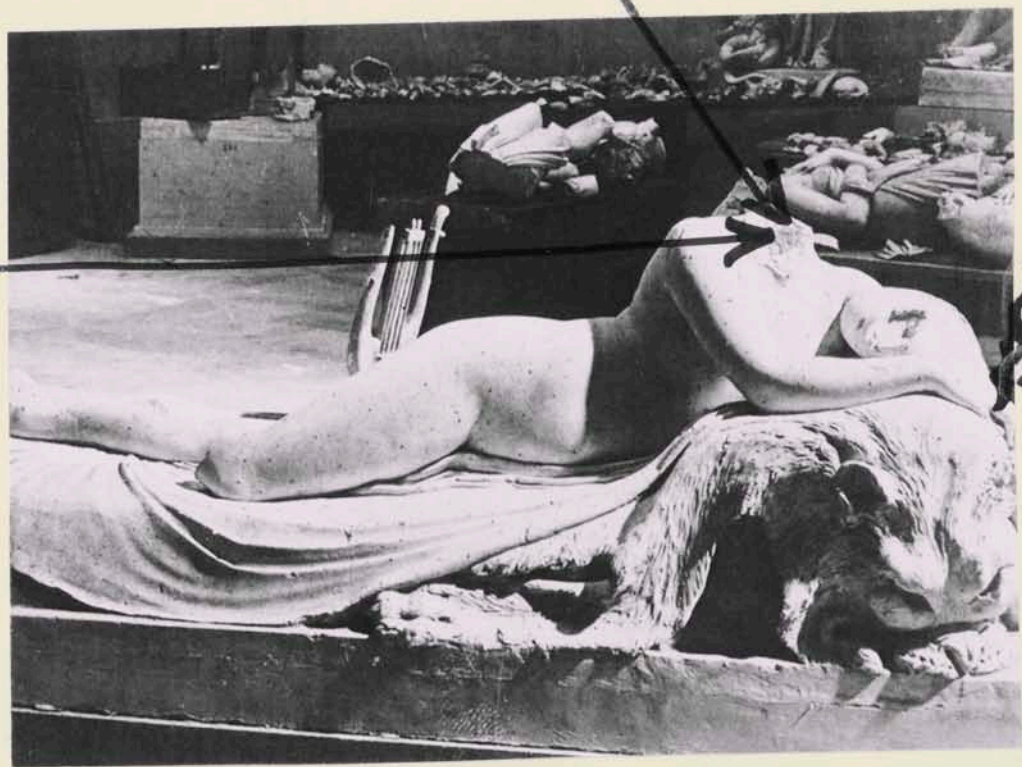
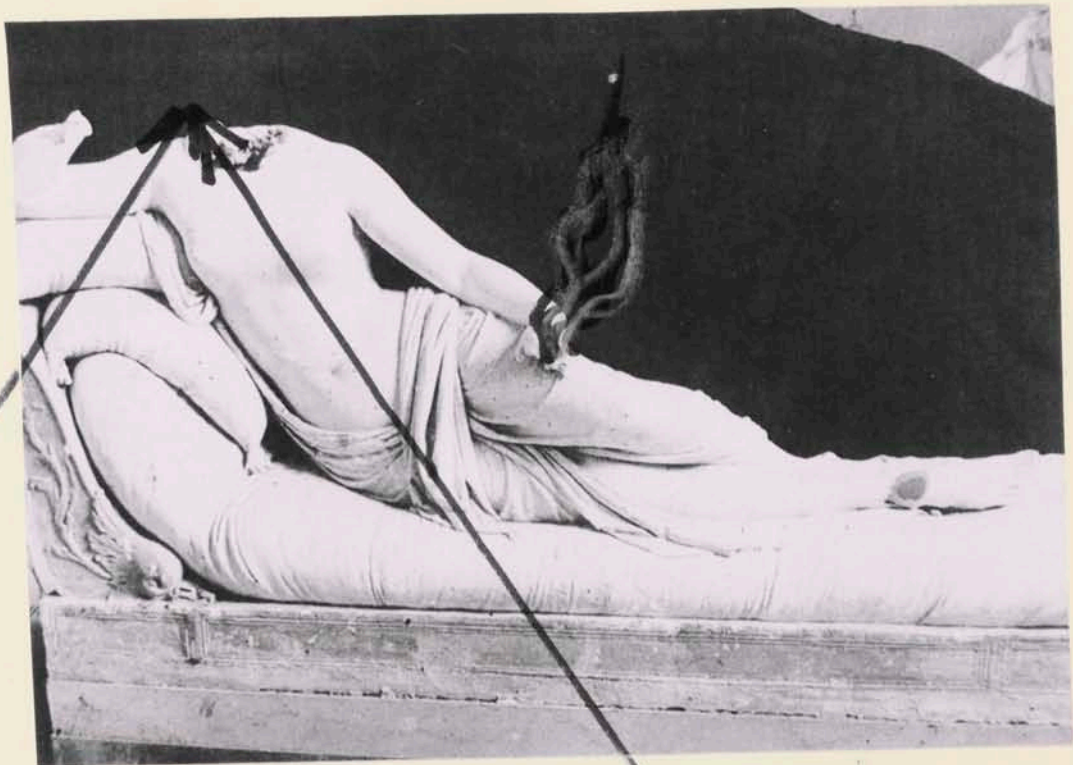
↑ - Hedusa a lantern  
em frente ao espelho  
- Vários planos.

8<sup>o</sup> episódio (Deusas: Prazo e  
Virtude)

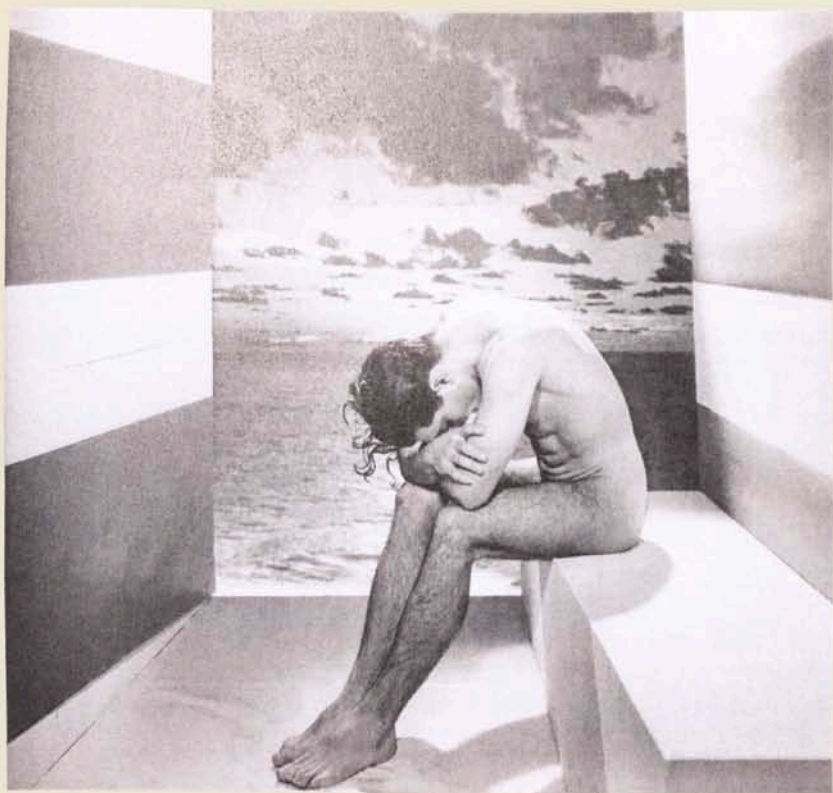
Vozes: Paula Sá Nazareno +  
Patrícia da Silva.

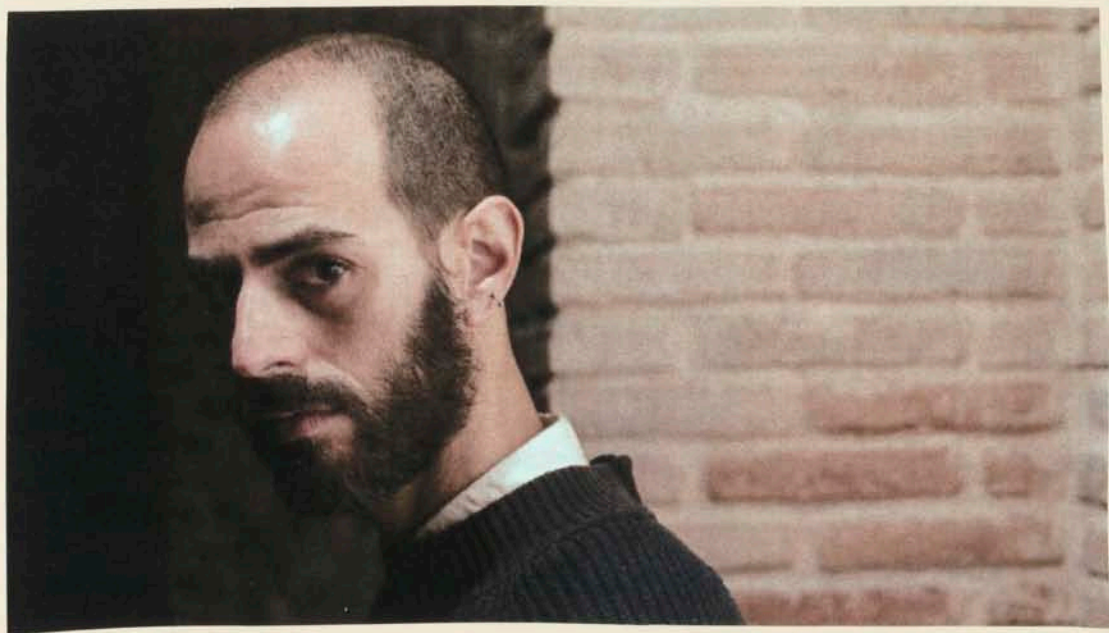
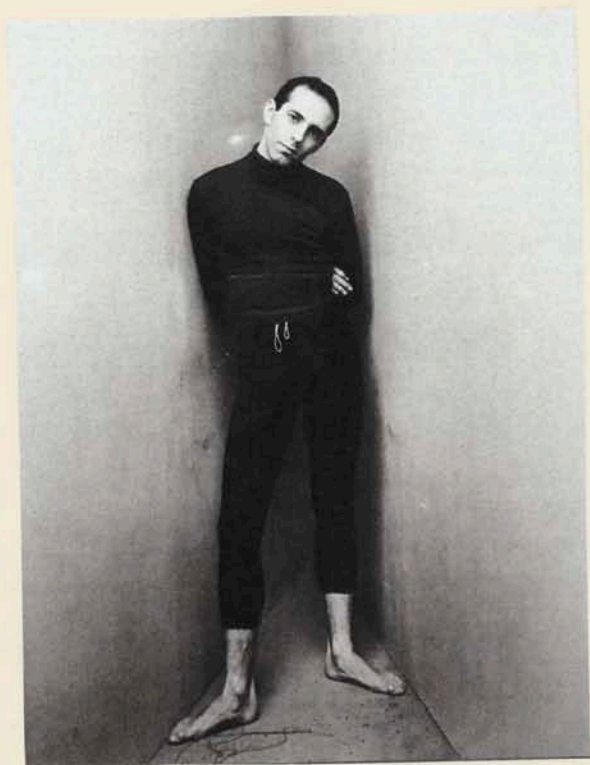
- Latim.





9º Episódio (Narciso.)





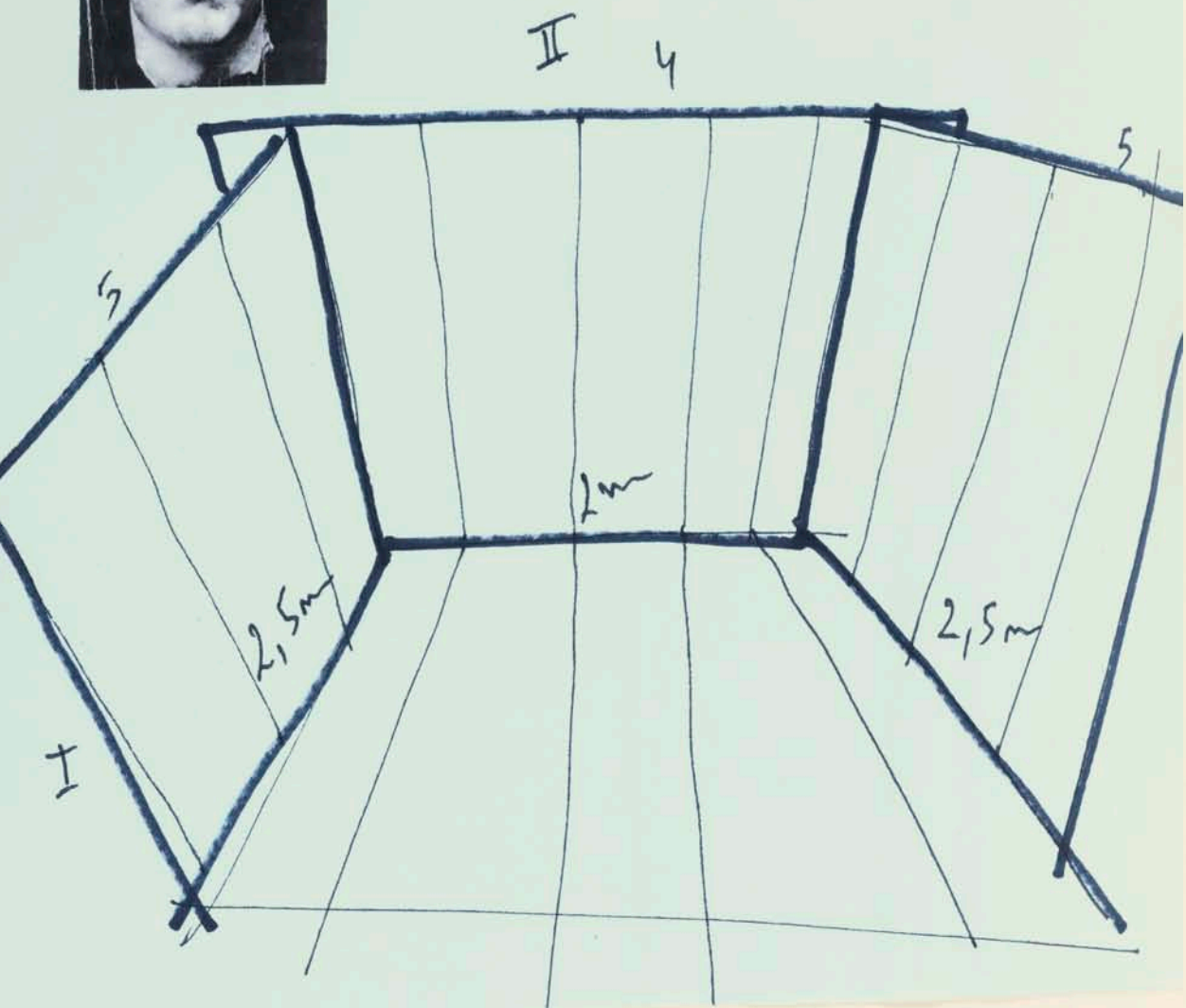
- texto: Diego Bento

- Actores: Rita Só;

João Barros; José Álvaro;  
Nuno Wolano.

- texto em inglês.





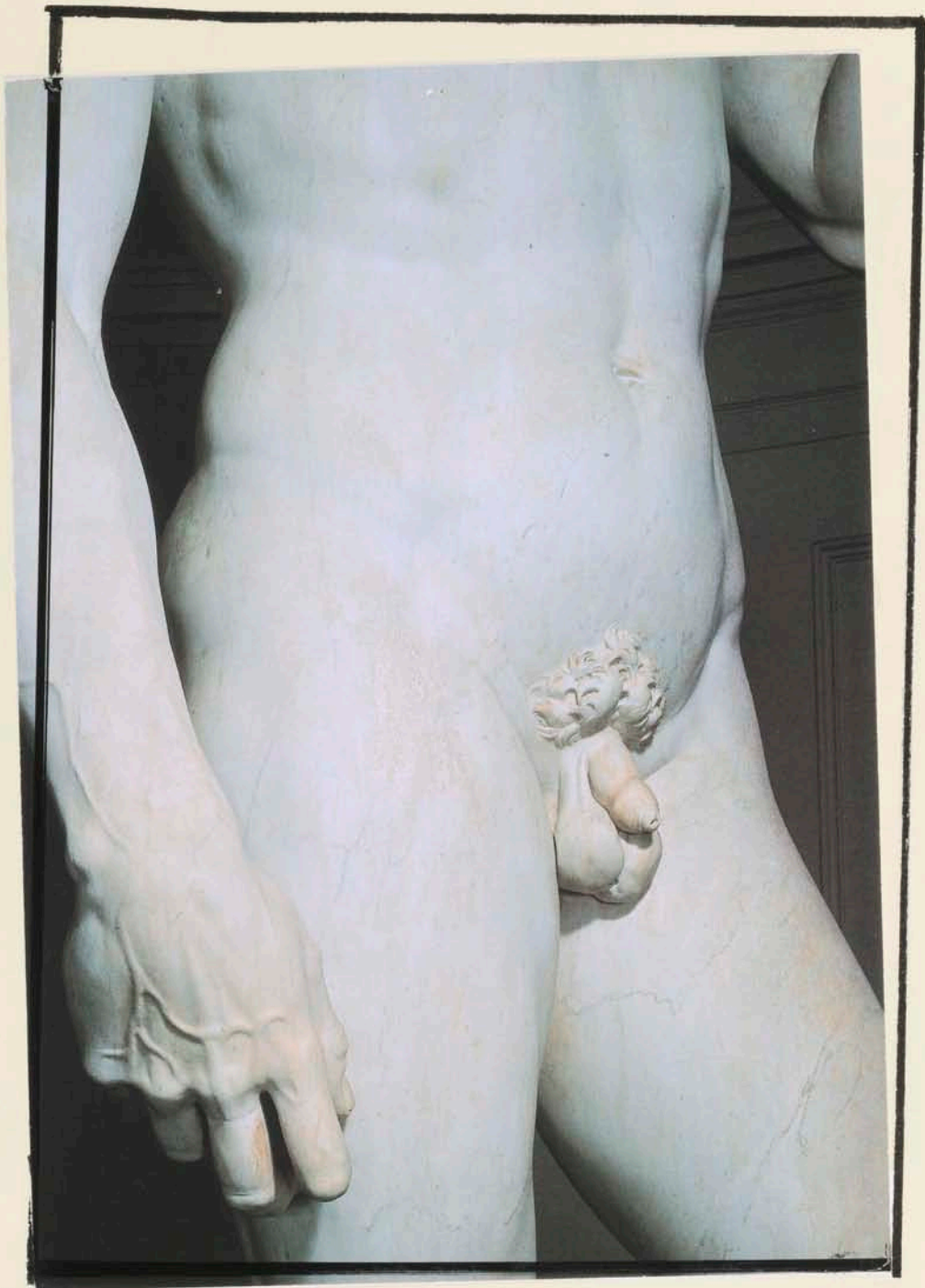
$$4 \times 3m \text{ (chão)} = 12m$$

$$14 \times 2.30m \text{ (I, II, III paredes)} = 32,5m$$

$$5m \text{ (peleito)} = 5m$$

$$\text{total} = 49,2m - 50m \text{ papel parede}$$







10<sup>o</sup> episódio (Tina do Deserto)  
~~(Ainda a estudar)~~  
Diogo Bento.



Pl. 1. The Apollo of the Vatican Museums, Rome.

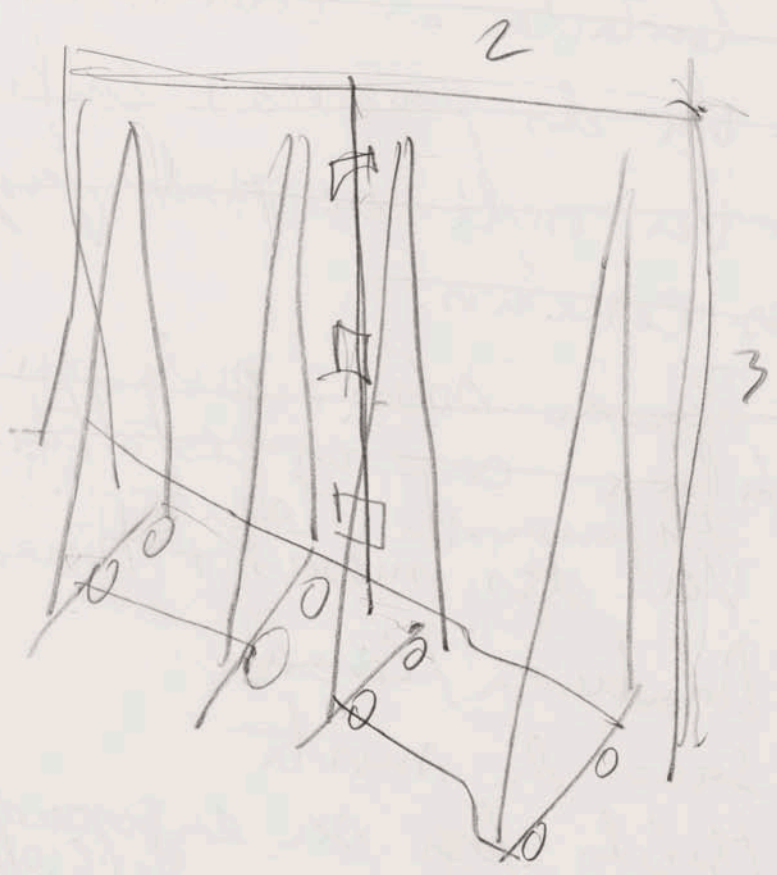


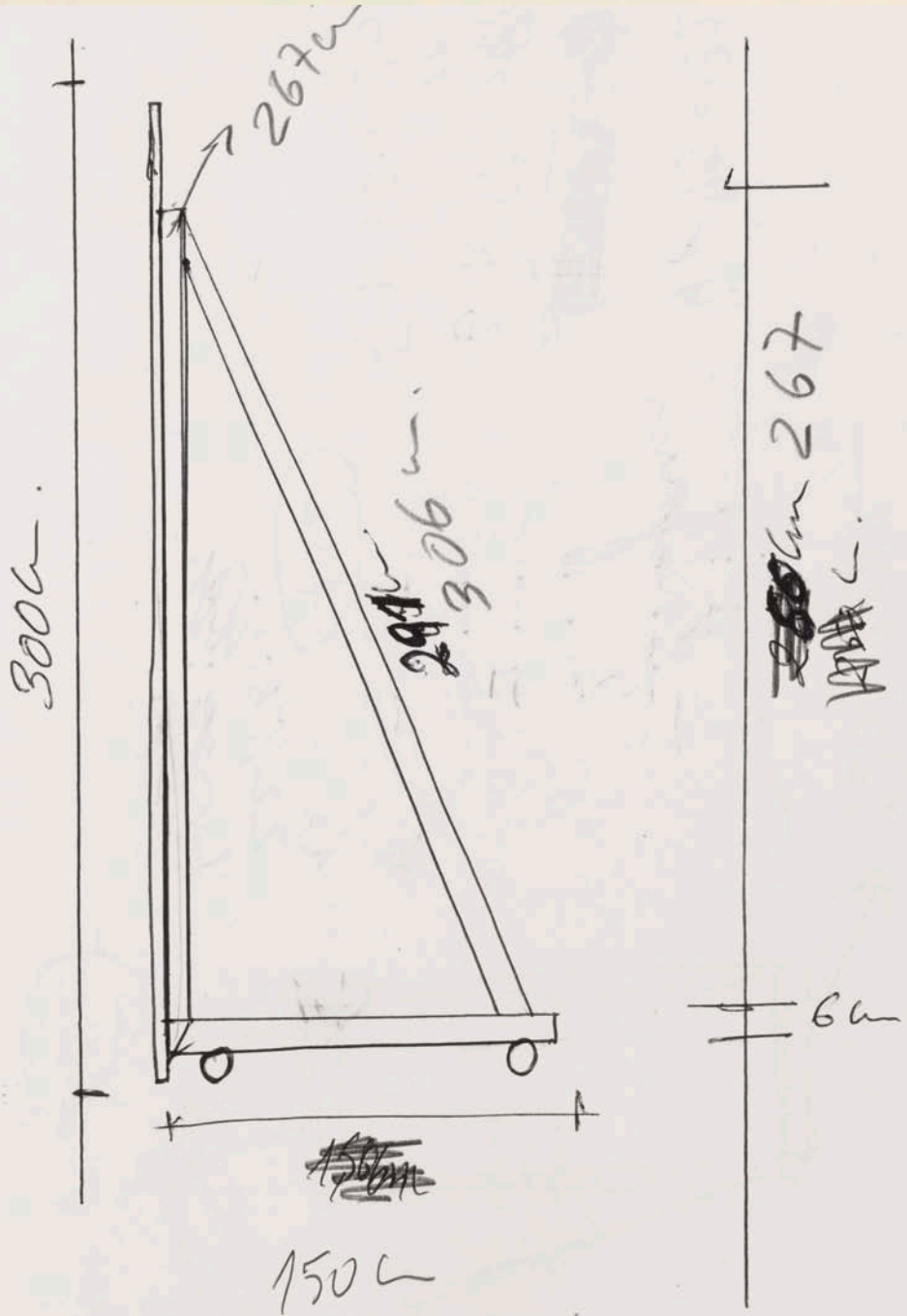
- Episódio final

→ Cena na praia com  
actor dentro do mar e  
sentada numa cadeira de  
madeira.

→ frase em Italiano





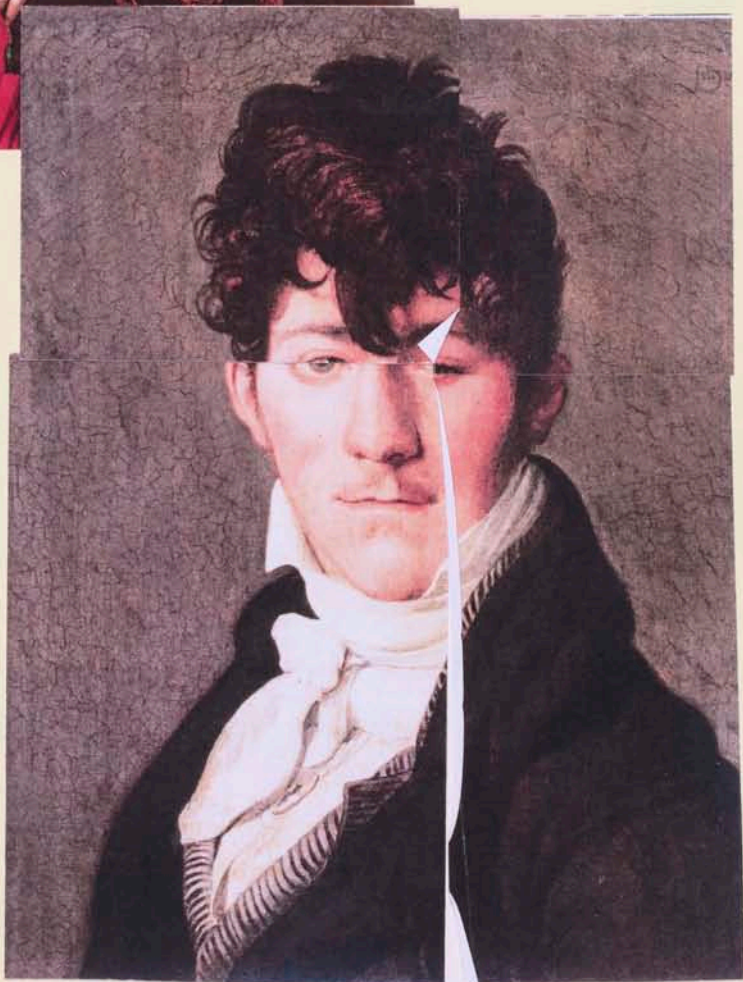


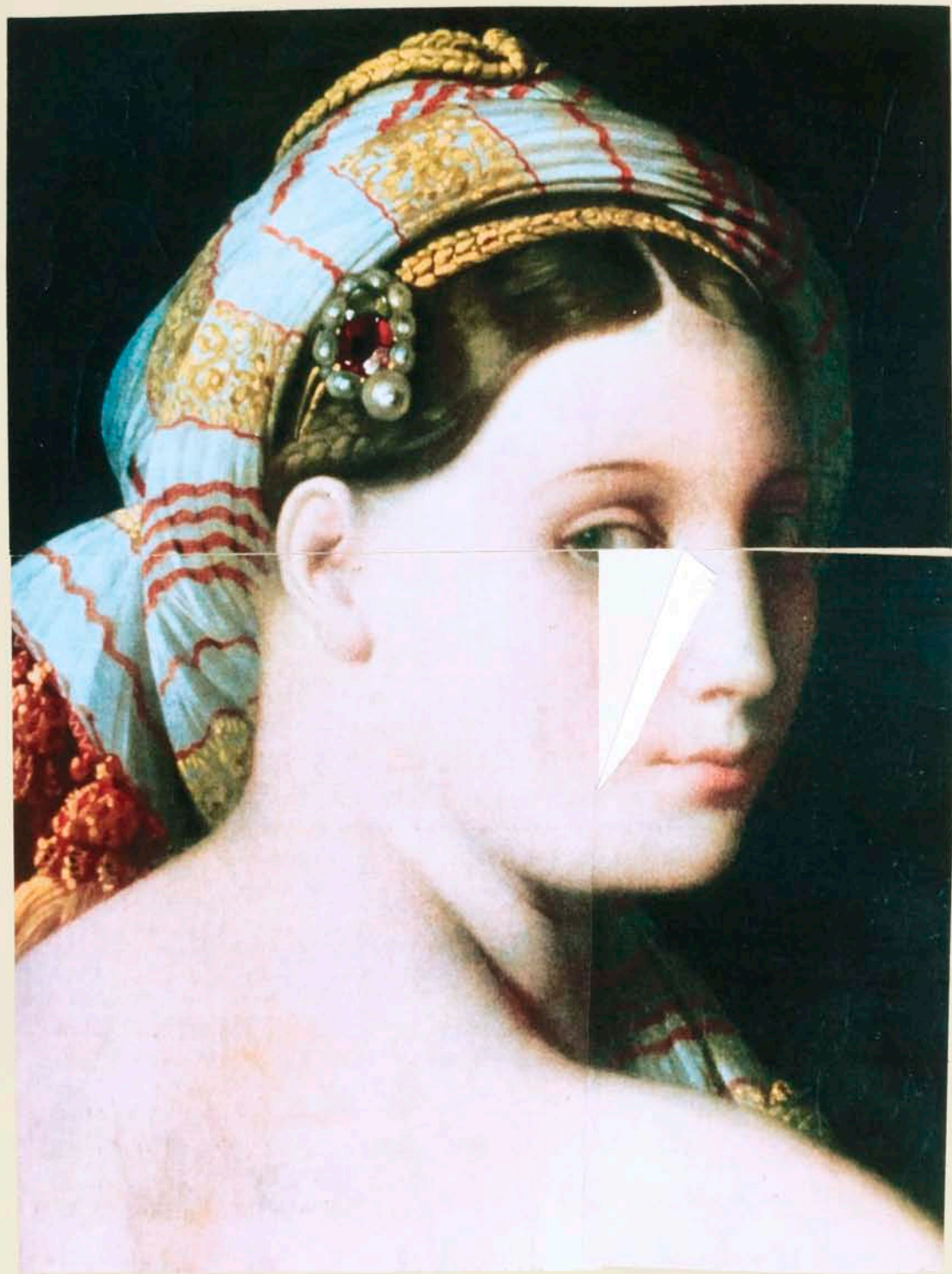


Corvo 1:

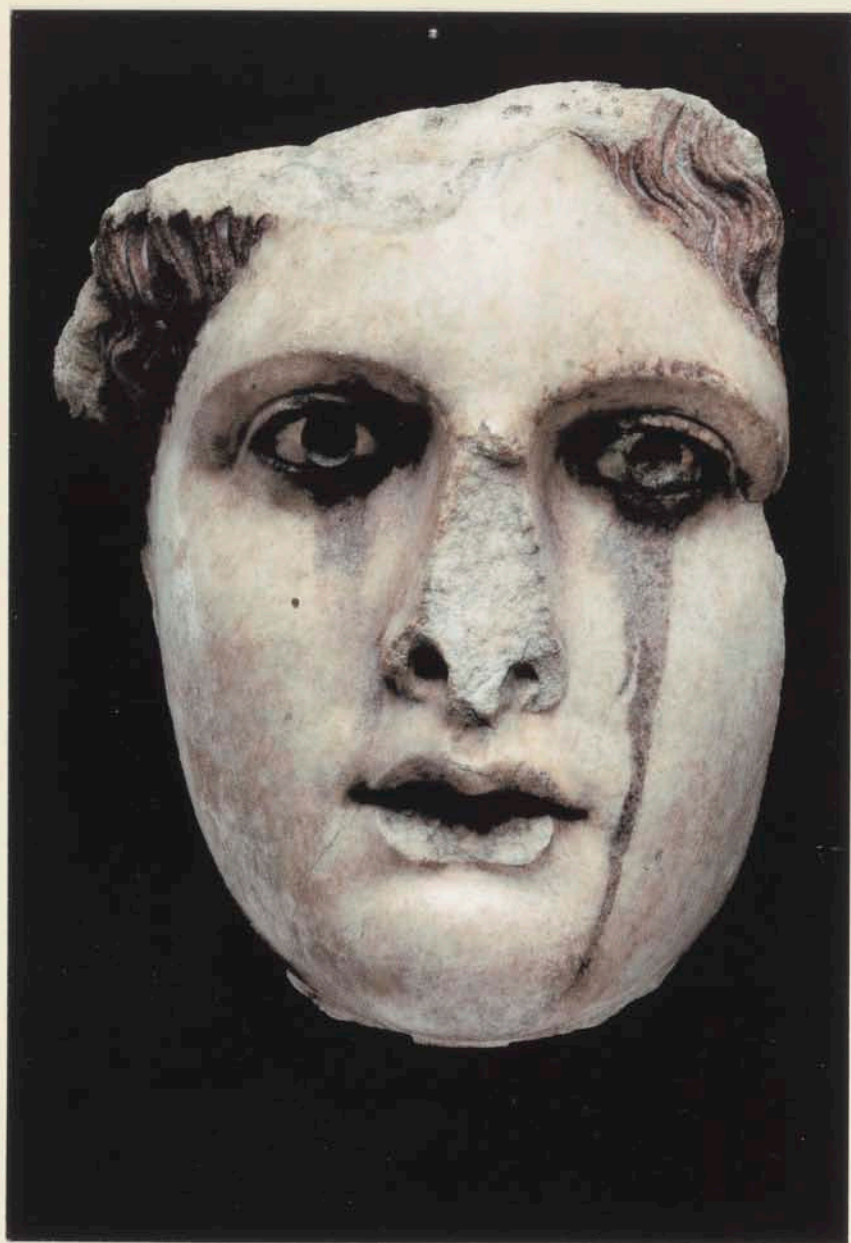


Figuras:





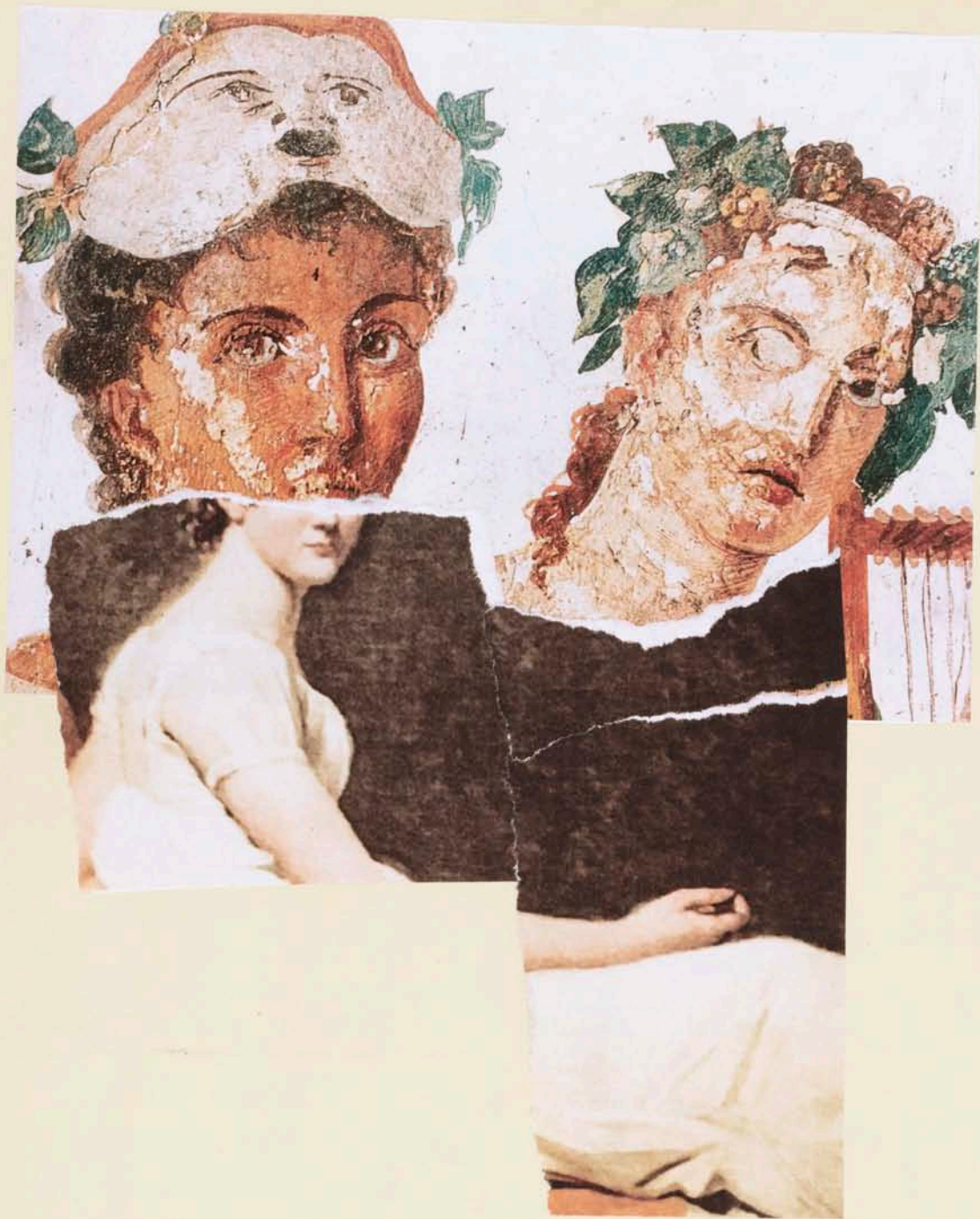
- Actores cheios de vaselina  
(como se estivessem soados)
- Cabeça tombada ou a fazer de  
Banco.
- Figura parada a olhar + figura  
caída no chão com vestido caído.
- Plano de ligavros seguido de olhar.



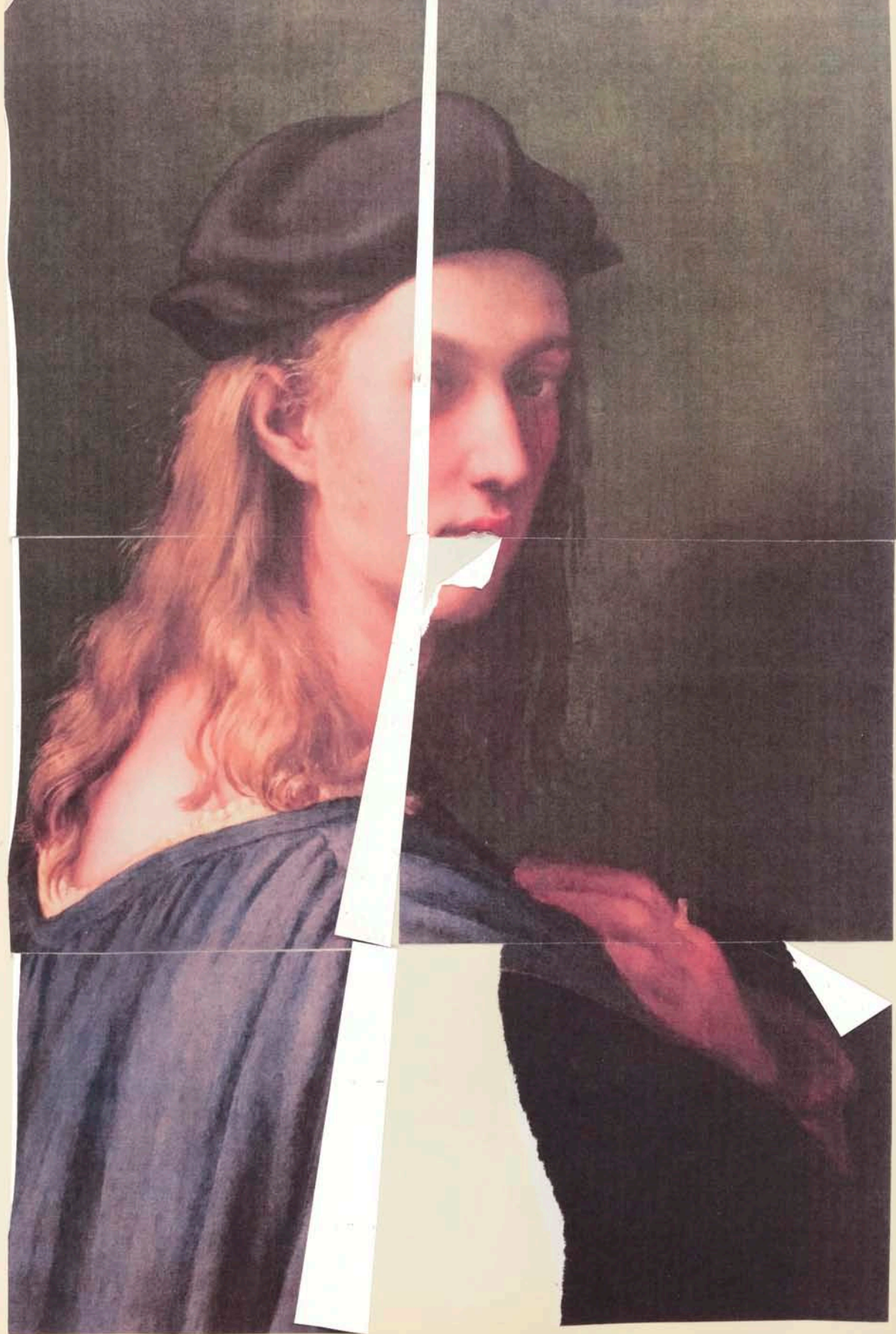
A quem procura pensar, aplica-se o  
ditado: "A única conclusão é 'morte'."



F. Veselov.



Colo:



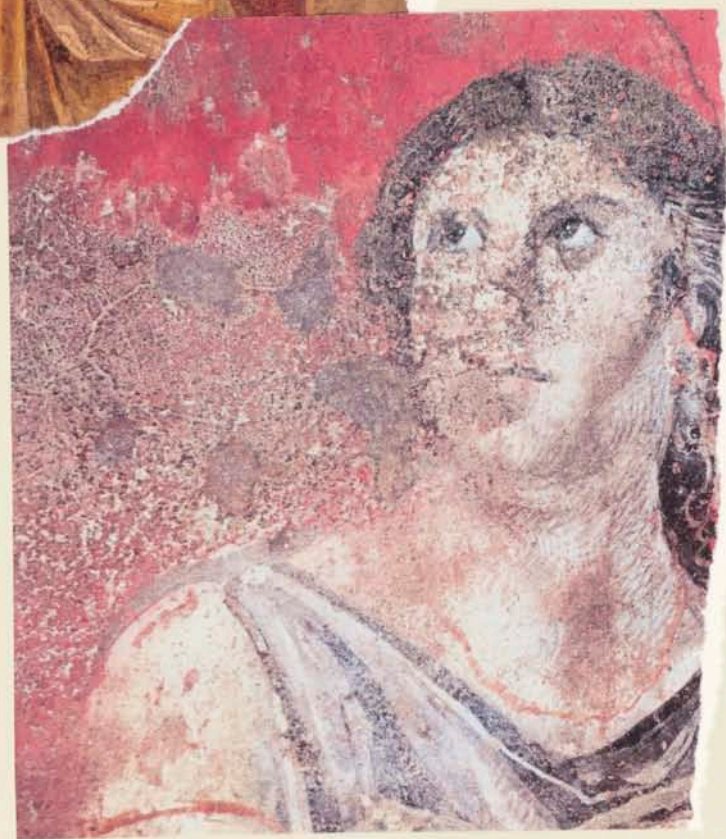
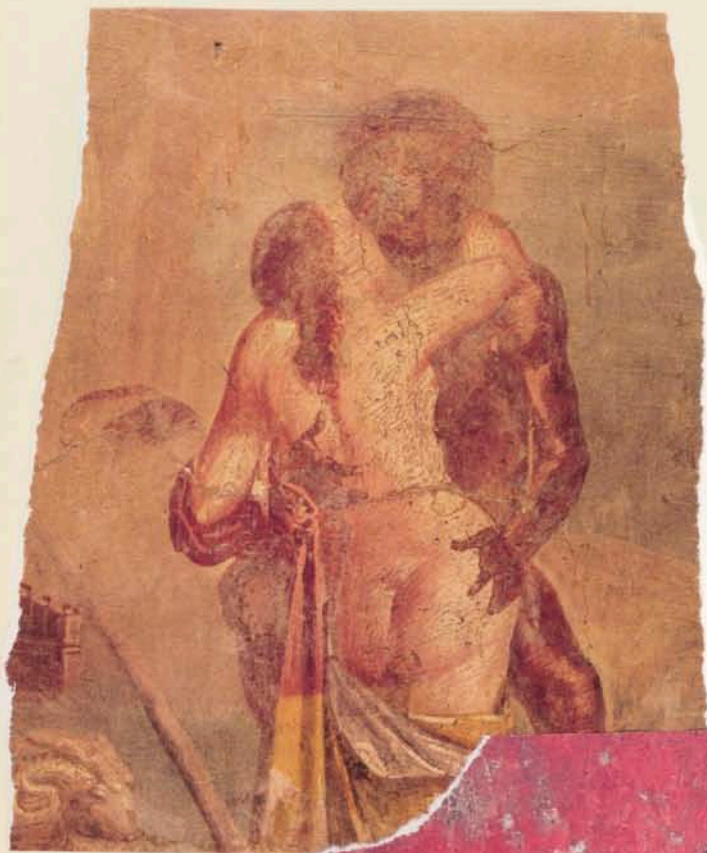
Fresco Solter:





Frescos soltos:



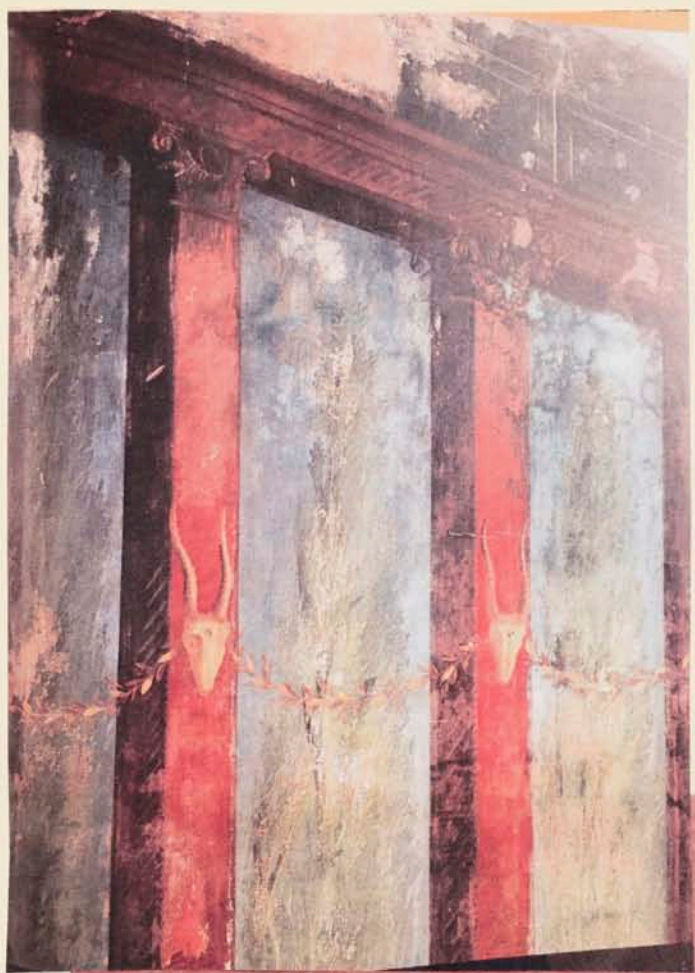


*Cenas para filmar.*



Cenografia geral:

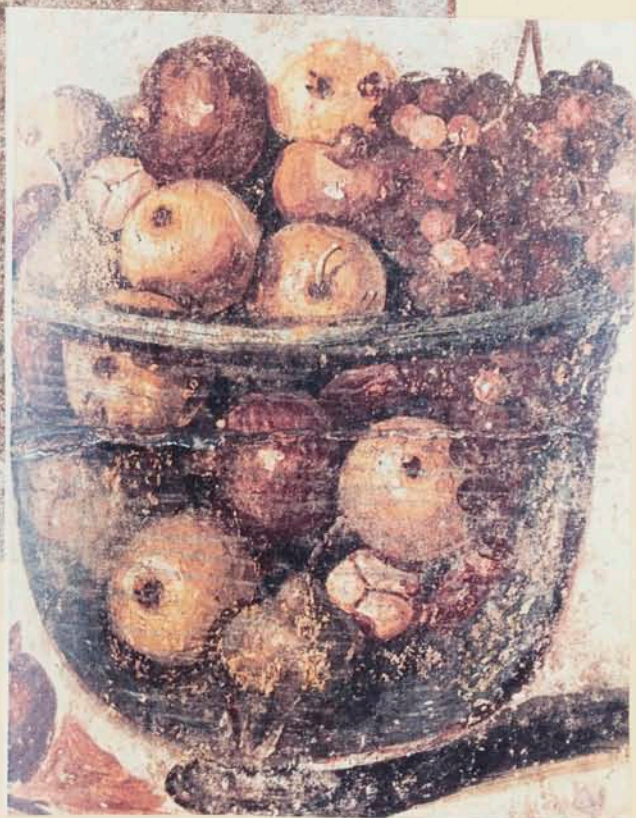




Decor:



*Decor.*

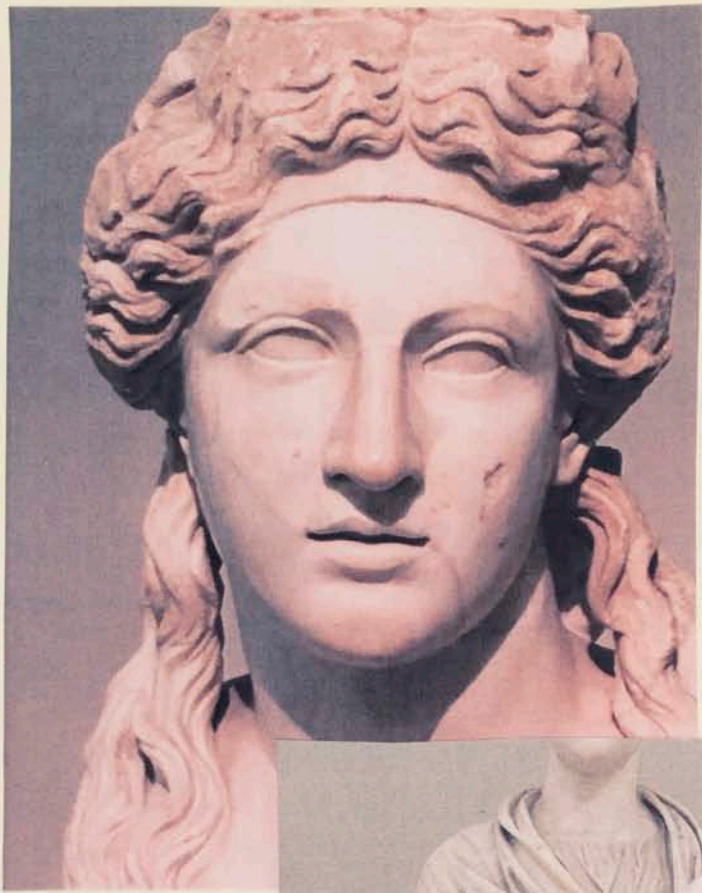


Decor:



*Decor:*





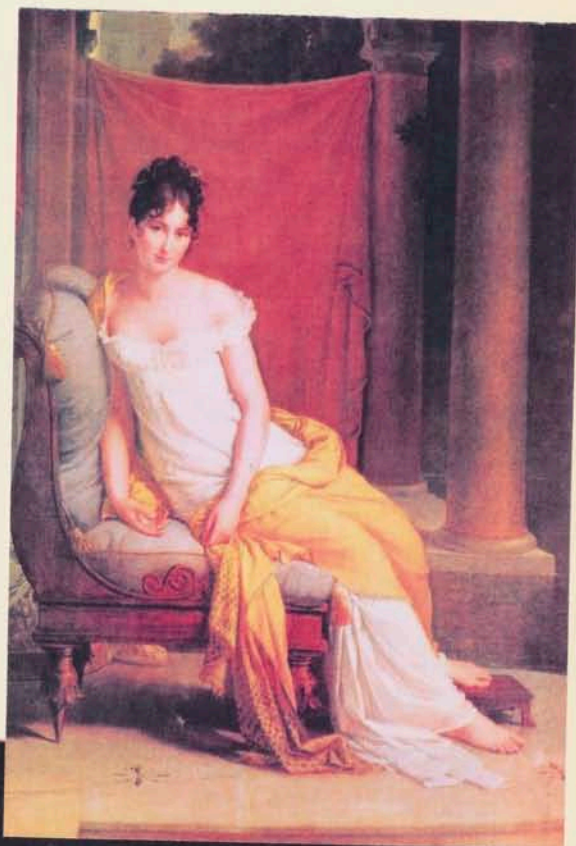
# Guards - Doupa.

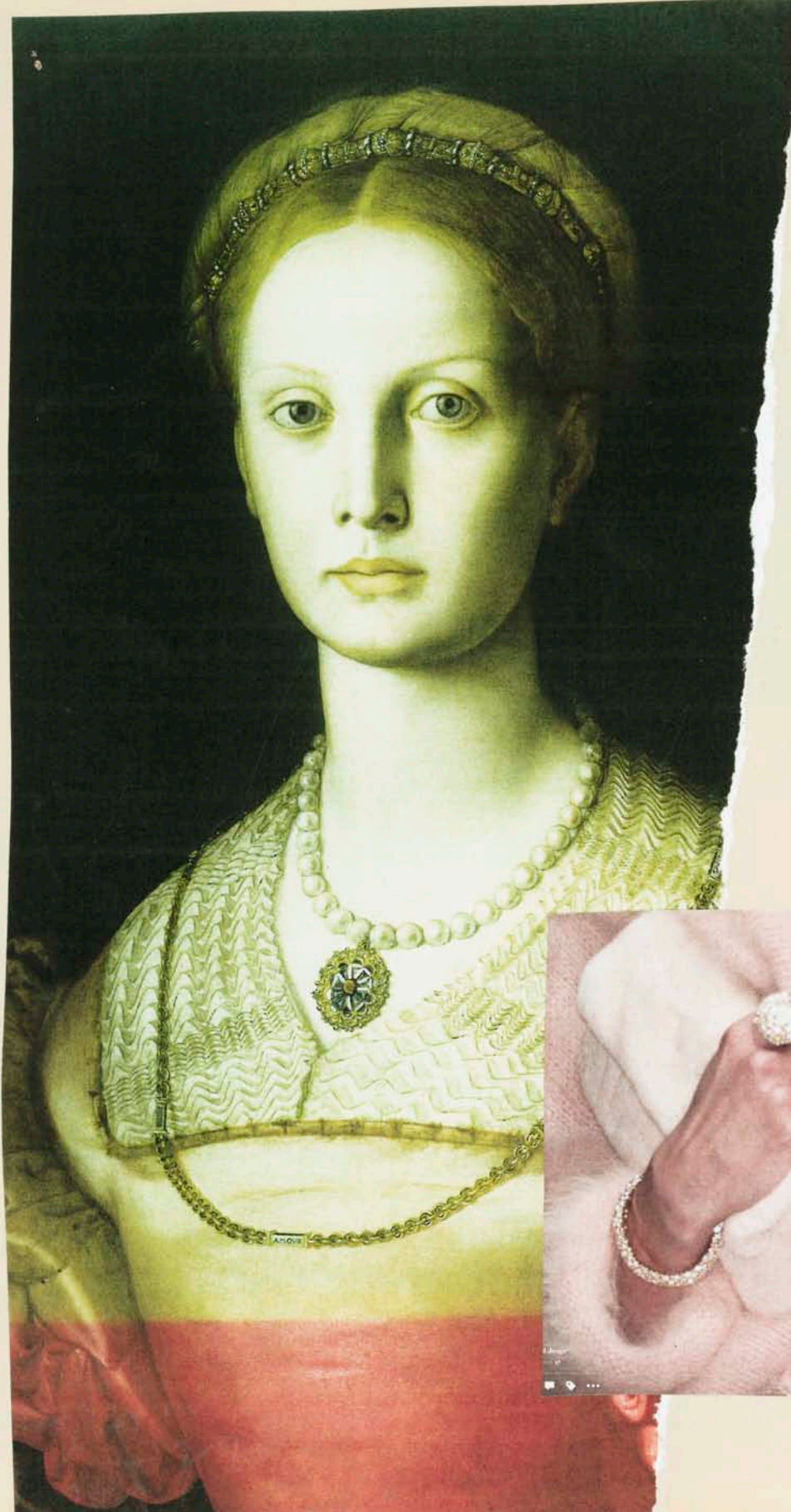




# Guade-Rouja. I

- Deusas.
- Personagens.





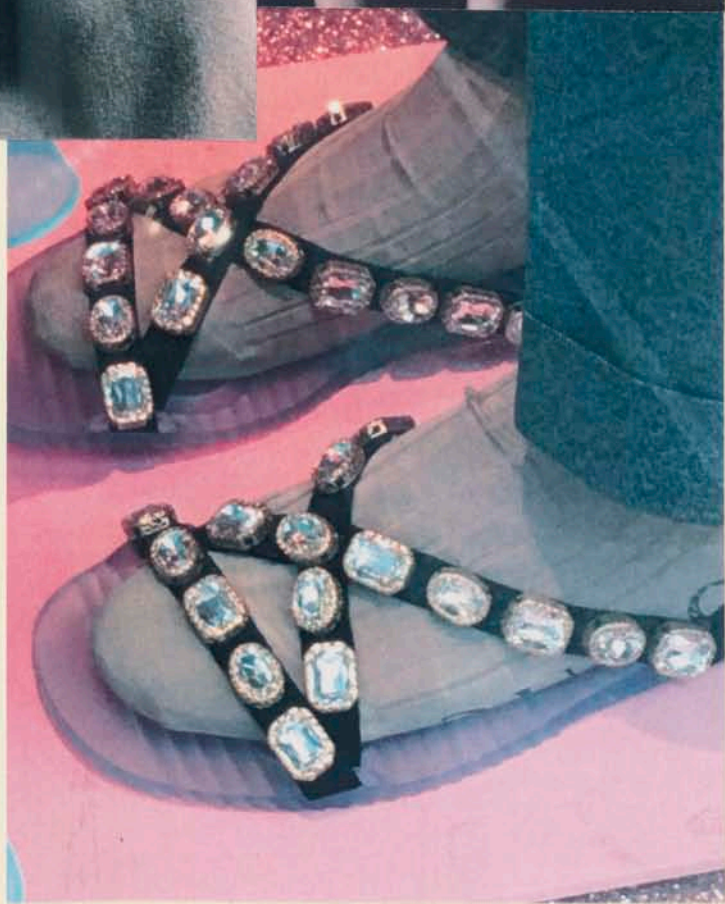


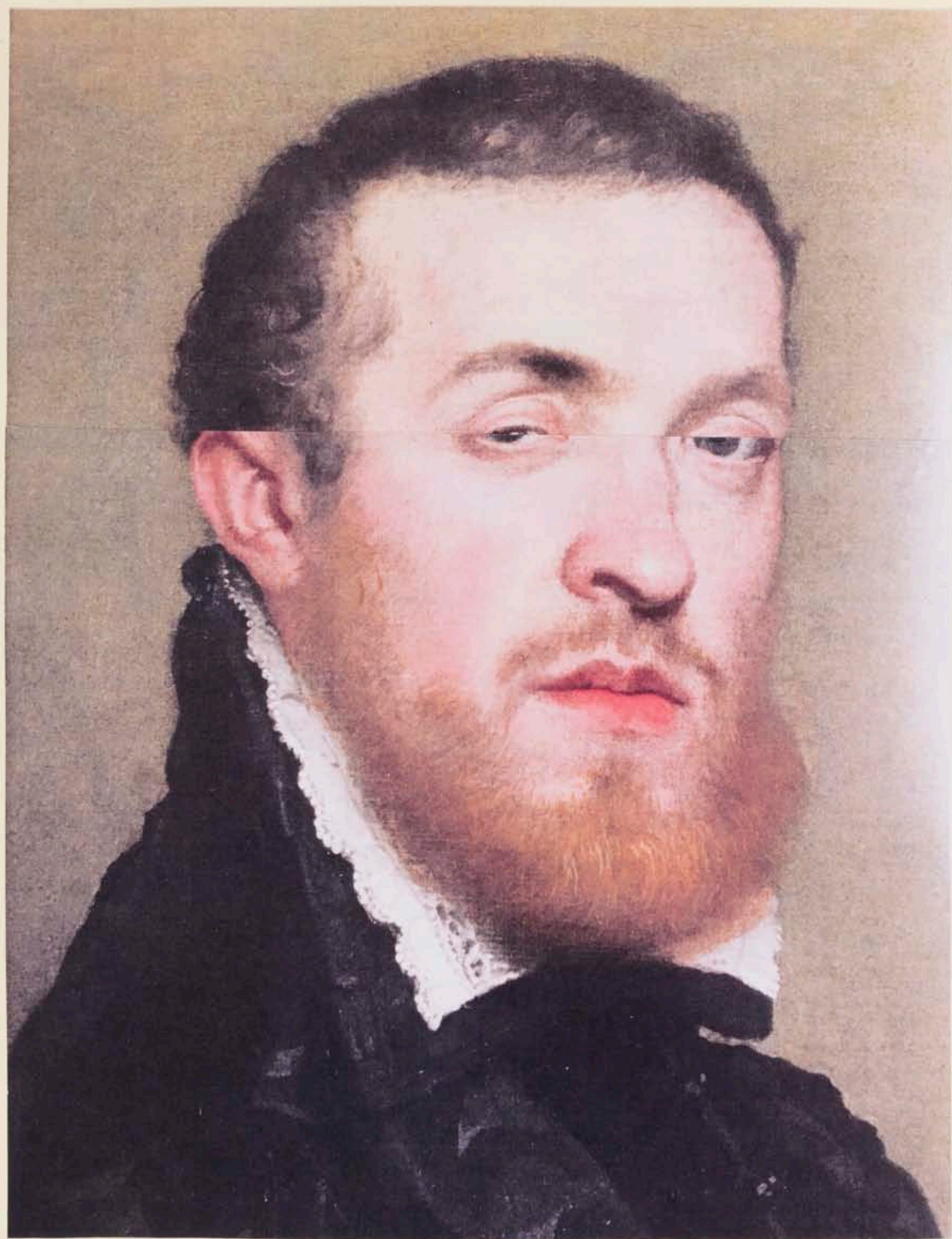




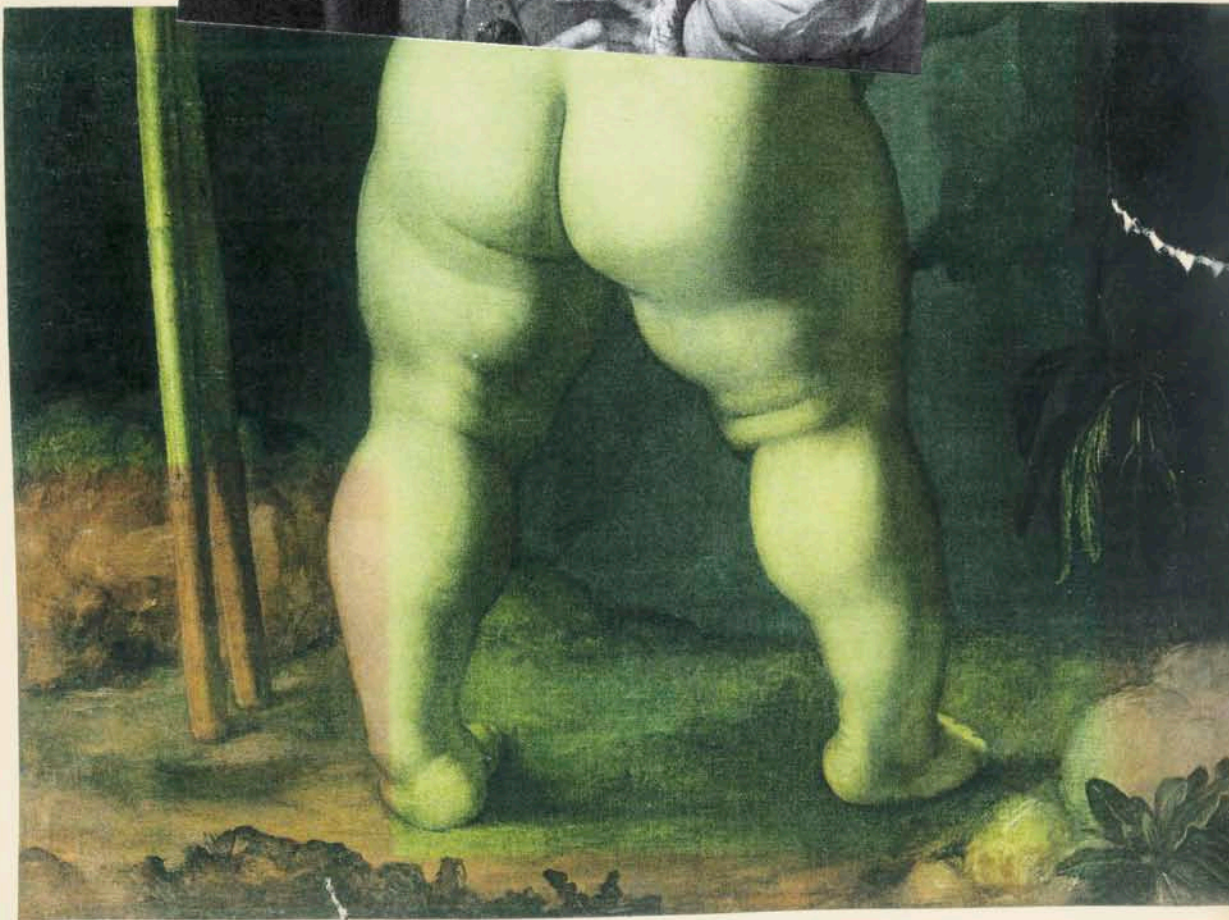


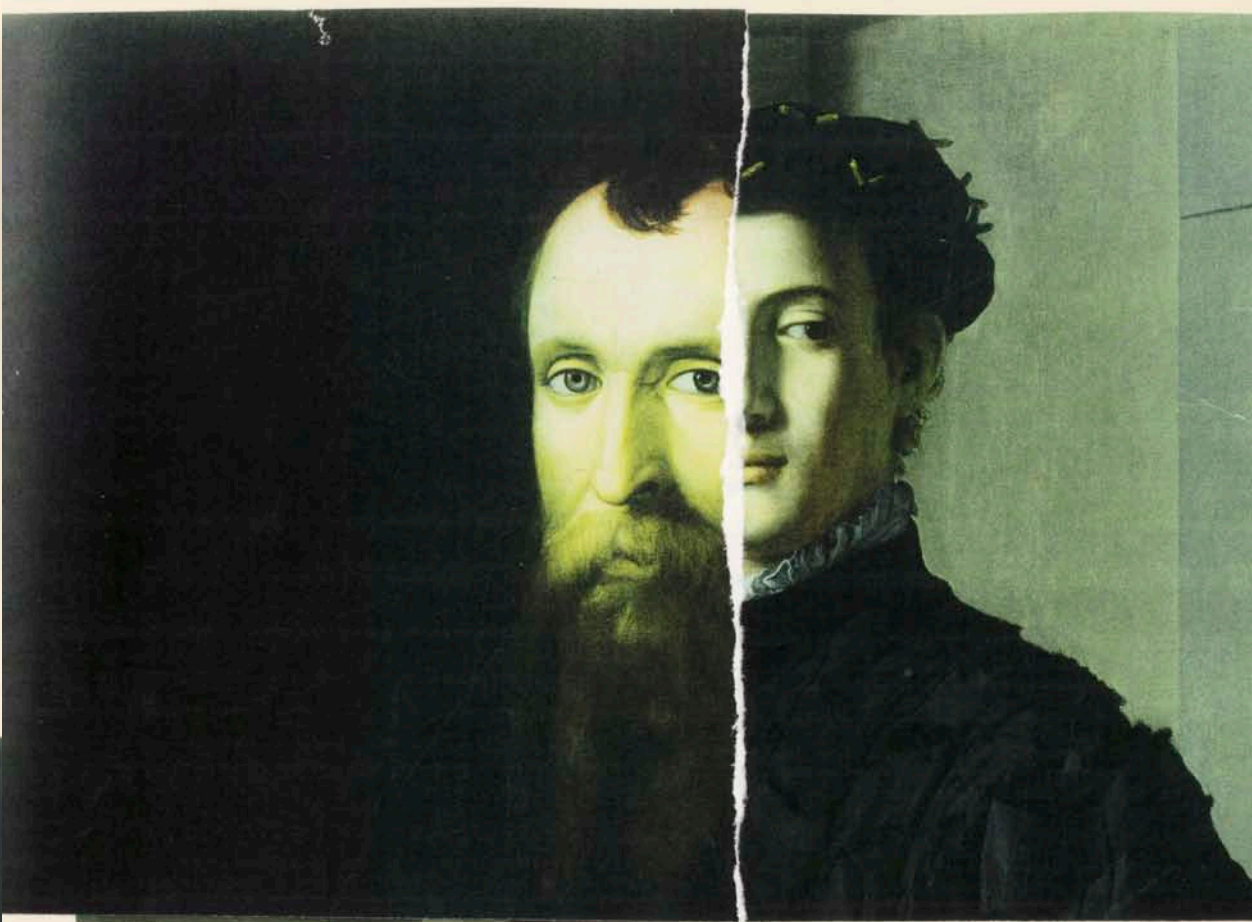
4.





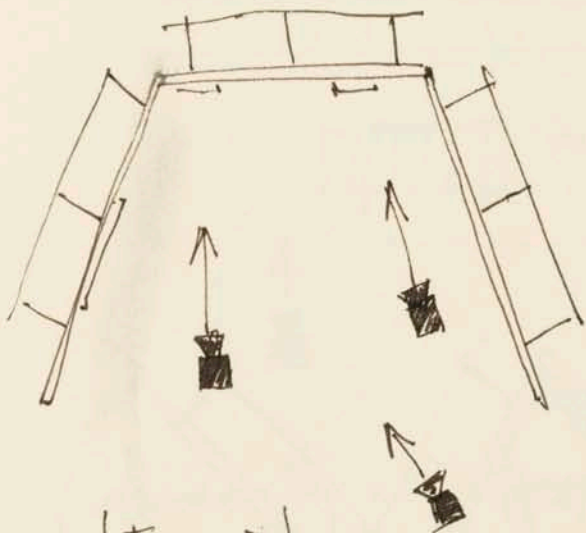




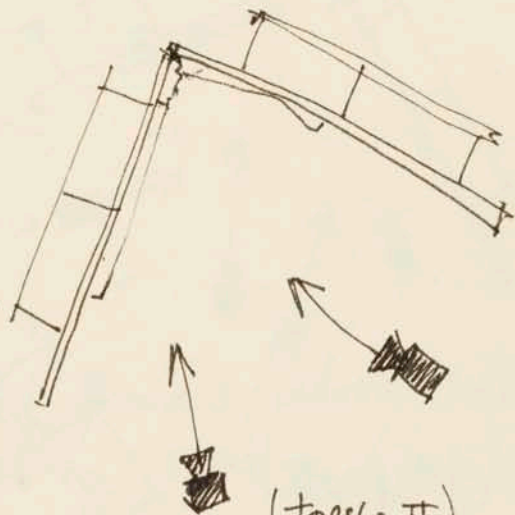


-podia dizer inúmeras coisas sobre  
o quotidiano do mundo, mas  
agora já não se pode dizer  
quase nada, que no fim não  
pareça um conjunto de banalidades,  
ou que, quem as ouve não  
pense que nada tem a ver com  
o assunto.

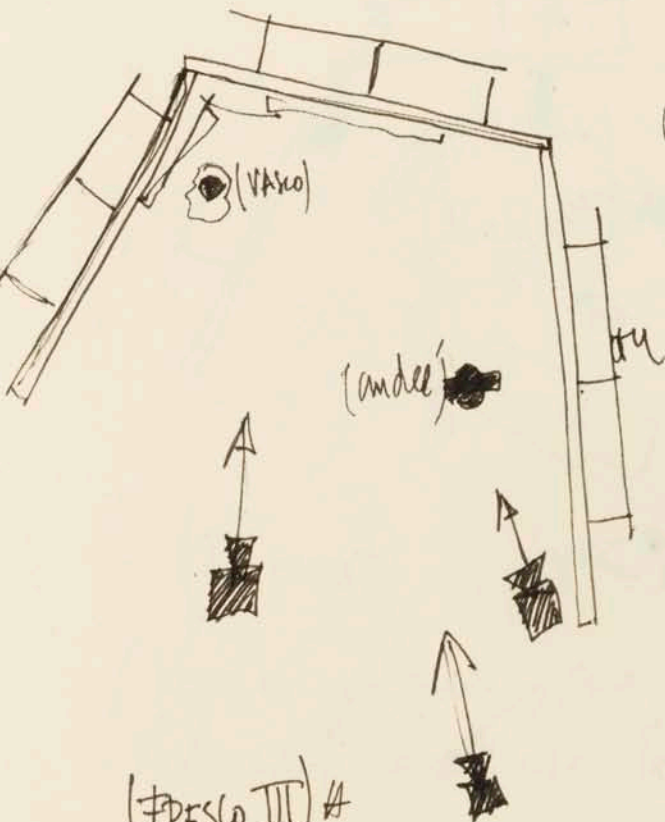
# ESQUEMAS DE CENÁRIOS (FILMAGENS)



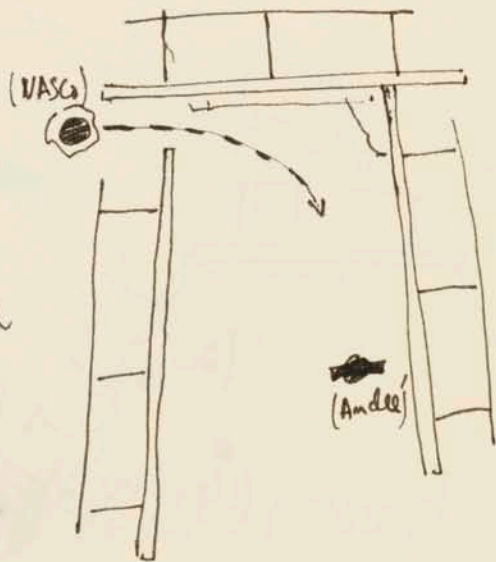
(Fresco I)



(Fresco II)

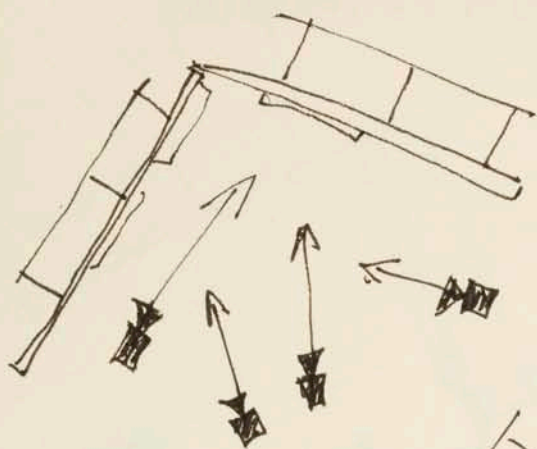


(Fresco III) A

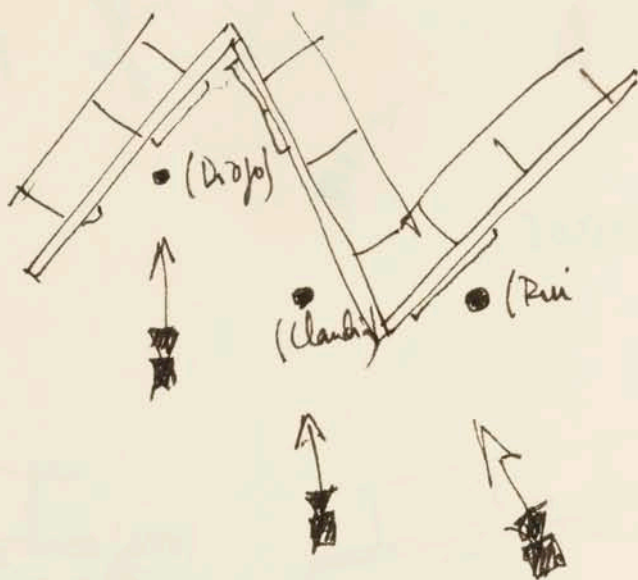


(Fresco III) B

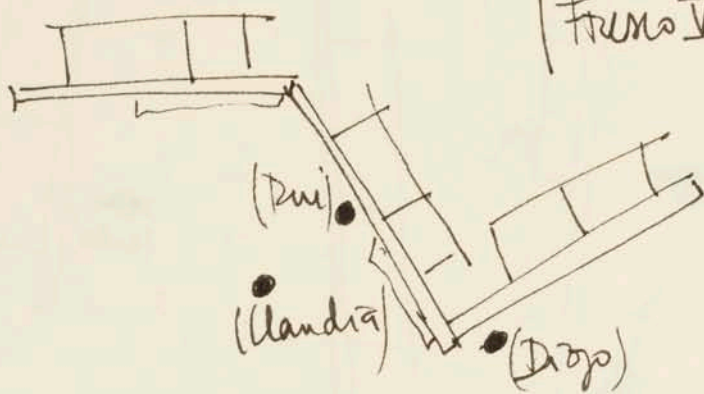
(Em andamento Andee parado)



(Fresco II)

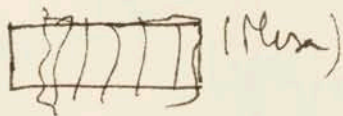
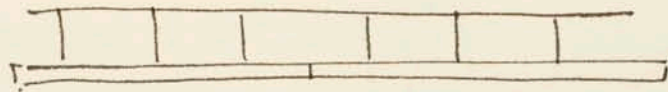


(Fresco V)

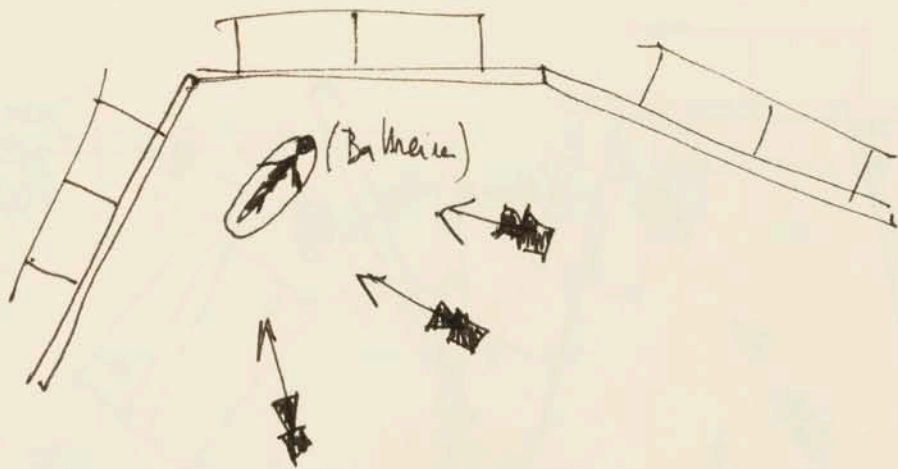


(Fresco VI)



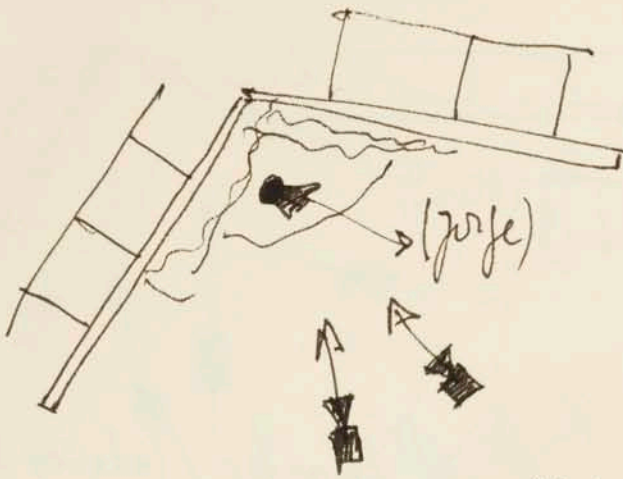


1.º Episódio (Ladever Hotebo)  
(camara faz um travelling sobre a figura)

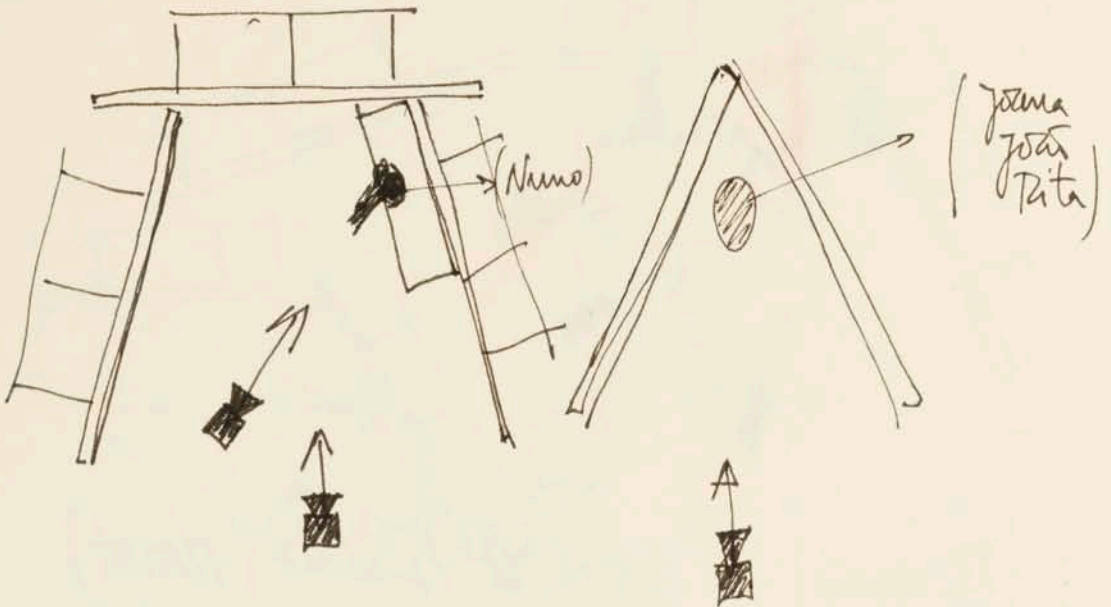


2.º Episódio (HARAT)

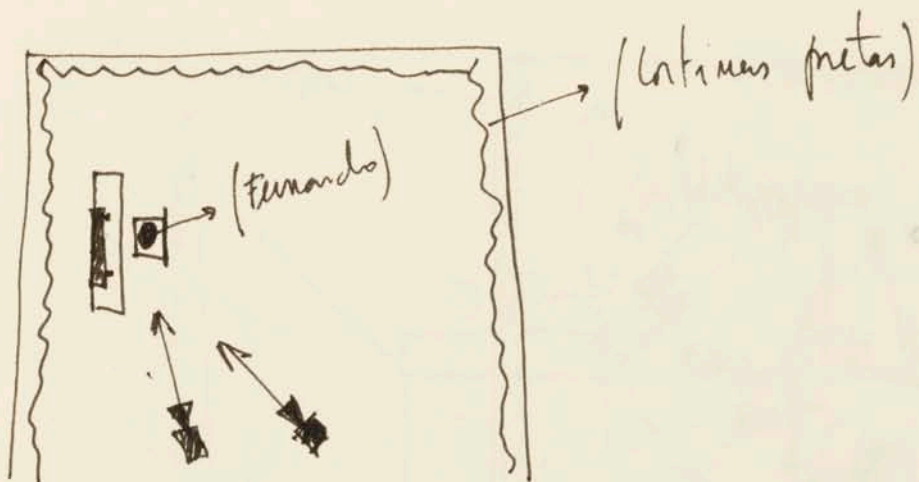
(Vários planos que percorrem a figura  
tal como a cena total)



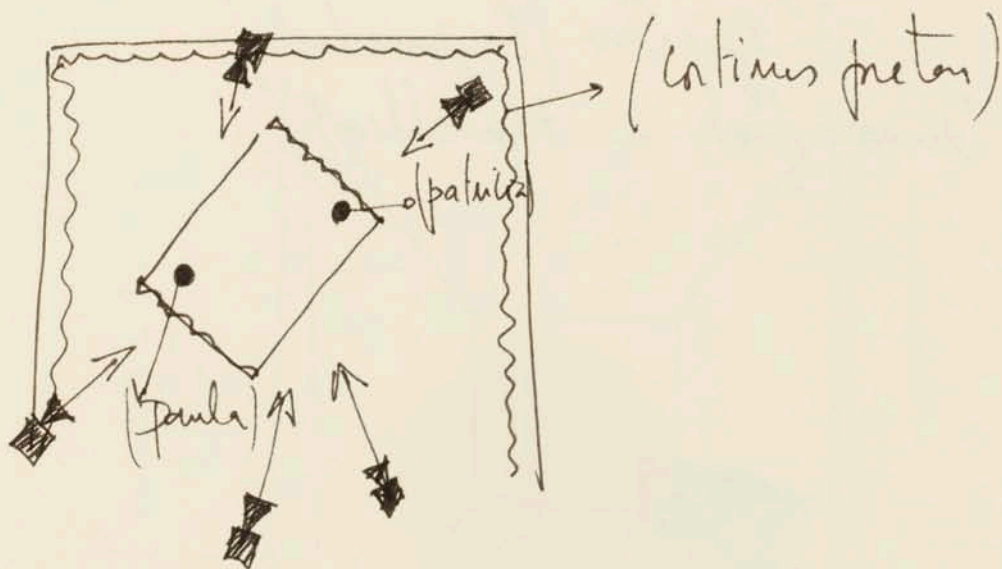
2º episódio (Prometeu)  
 (camara fixa - vários planos da cena)



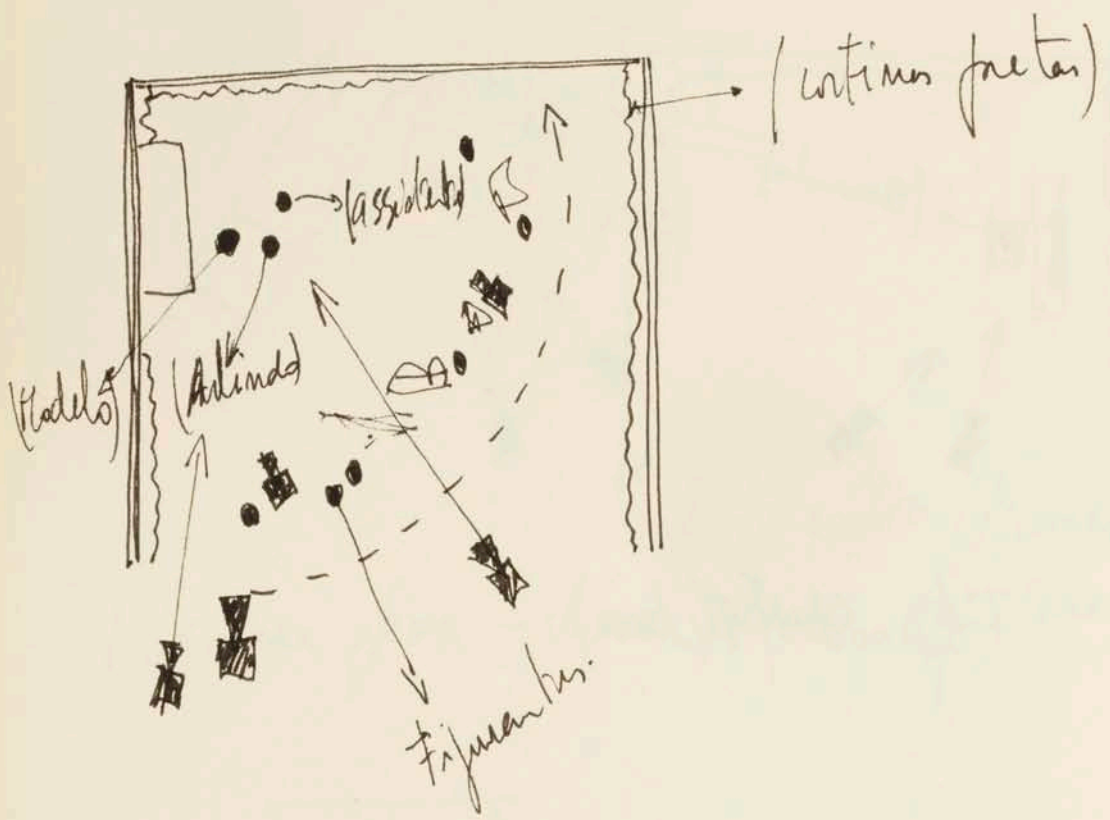
9º episódio (Narciso)



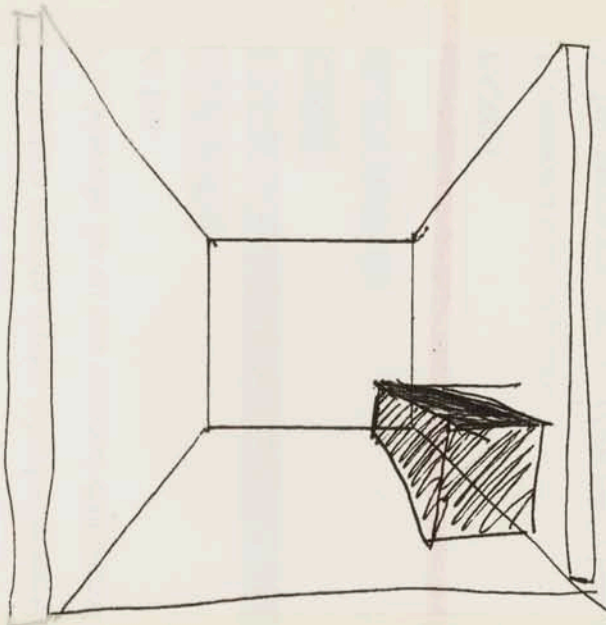
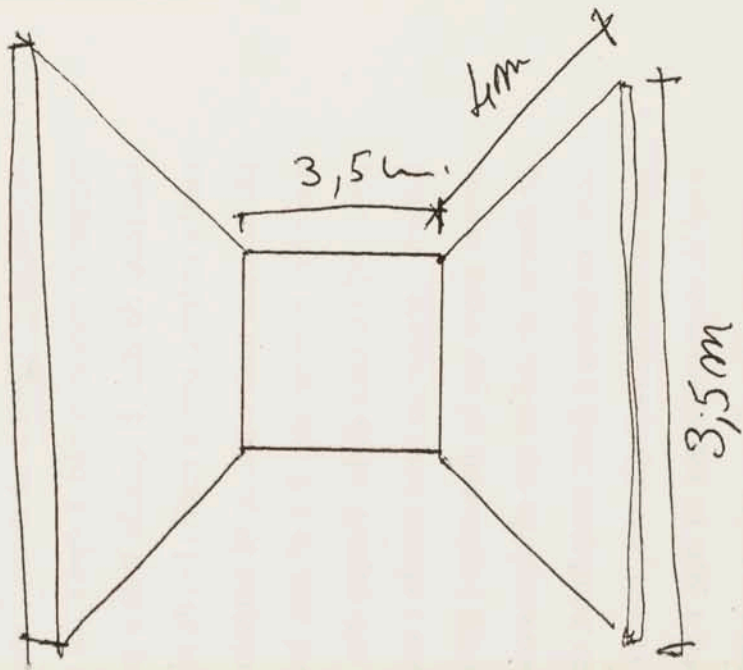
7º Episódio (Medusa)



4º Episódio (Deusas)



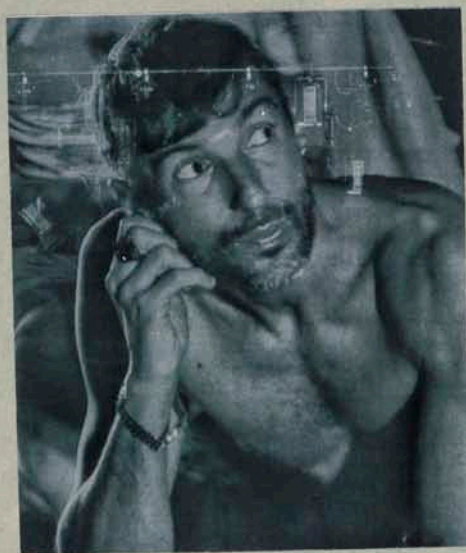
3<sup>o</sup> período (Emparedado)  
 → (cámara fixa e travelling)



Elemo.  
Cast.



Jorge Andrade  
(Prometeu)



André e. teodósio  
(Figura para fresco)



Paula Sa' Nogueira  
(Deusa Virtude)  
(Deusa Persefone)



Patrícia da Silva.  
(Deusa Prazer)  
(Deusa Afrodite)

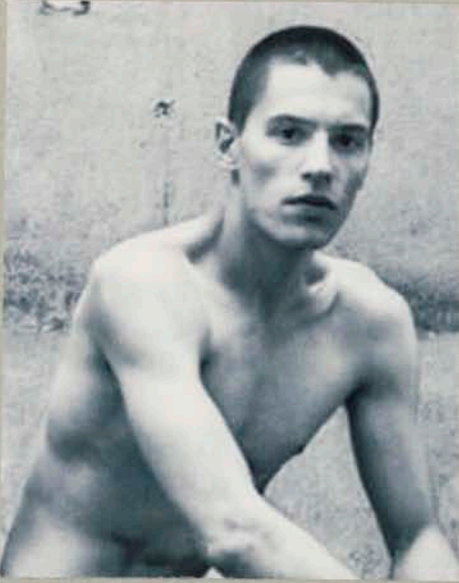


Diogo Bento  
(Homem que arrasta  
o cadáver)

(Homem deitado sobre  
as estátuas)



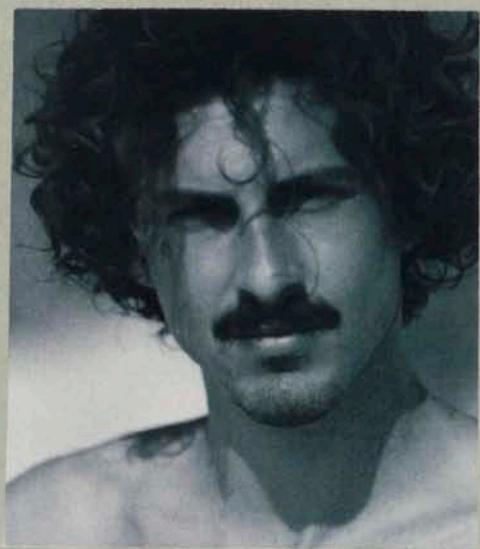
Cláudia Jardim  
(Figura para Fresco)



Francisco Rolo  
(figura para fresco)



Rui Cunha Martins  
(figura para fresco)



Nuno Nolasso  
(Narcissus)



João Abreu  
(Eco 1.)



Joana Barrios  
(Eco 2.)



Rita Só  
(Eco 3.)

Voz-off: Francisco Troisi  
Irene Pomatto  
Maria José Chousal  
Pedro Faro  
Rafael Esteves Martins  
Hátilde Meneses Ferreira  
Laura Ward  
Tomás  
Luís Estarreja

Figurantes: Pedro Hele  
Telmo Fernandes  
Carolina do Lago  
Rafael Serralheiro  
Rita Alves  
Luís Royal  
Joaquim Lima  
Leticia da Costa Gonçalves  
Diana Ferreira.

PATHOSFORMEL  
*SCRIPT*

**Argumento de**

Vasco Araújo a partir das obras *Die Geburt der tragödie oder Griechertum und Pessimismus* de Friedrich Nietzsche; *Pensar o Trágico* de José Pedro Serra; *O Demónio das Imagens - sobre Aby Warburg* de António Guerreiro; *Poesia Completa* de Luís Miguel Nava; *Plantation Memories* de Grada Kilomba; *Metamorphoses* de Ovídio.

**Com textos originais de**

Rafael Esteves Martins  
José Maria Vieira Mendes  
Diogo Bento

**Script by**

Vasco Araújo from the works *Die Geburt der tragödie oder Griechertum und Pessimismus* by Friedrich Nietzsche; *Pensar o Trágico* by José Pedro Serra; *O Demónio das Imagens - sobre Aby Warburg* by António Guerreiro; *Poesia Completa* by Luís Miguel Nava; *Plantation Memories* by Grada Kilomba; *Metamorphoses* by Ovídio.

**With original texts by**

Rafael Esteves Martins  
José Maria Vieira Mendes  
Diogo Bento

**Entrada:** Italiano (Francesco Troisi)

*Al centro c'è una crisi, una frattura, una disarmonia. Sono crollate le false sicurezze, le conciliazioni comode. Questa frana preannuncia un'«esperienza» radicale, dove niente è garantito, neanche un finale infelice. L'enfasi non è rivolta al risultato, ma al processo, all'esperienza. Con il rischio, prima o poi, tutto si presenta. Ogni epoca ha la rinascita che si merita, e l'umanità è sempre, costruttivamente, schizofrenica.*

**Fresco I:** Italiano (2 vozes femininas)

*(Chiu / risos e sons de pessoas sem se entender nada)*

VOCE FEMMINILE 1

Il principio e la fine sono precedenti e successivi a qualsiasi patologia. Inserire le parole o le cose nell'ordine di questo discorso è credere che la nuca possa vedere gli occhi: è contribuire sicuramente alla legittimazione di molta mediocrità e alla diminuzione di molta grandezza. Siamo stoici, romantici, liberiamoci dell'ironia di qualsiasi disperazione. *(risate)* Amatevi. Suicidatevi. Oppure no.

Una donna si appoggia ad un muro, si appoggia alla memoria. Si appoggia al muro dove incolla le spalle. Non sopporta più niente. Ha dei buchi nella coscienza. Ha la memoria a pezzi. Il tempo ci è entrato nella memoria calpestandoci le viscere. In tutto questo c'è una chiarezza che ci è fatale. *(risate)* Ci resta soltanto di raccogliere le ceneri dove un'idea o un'altra si dibattono ancora, non credi?

VOCE FEMMINILE 2 *(risate)*

VOCE FEMMINILE 1

Chi c'è lì?

VOCE FEMMINILE 2

Non spaventarti... Sono io.

VOCE FEMMINILE 1

Di cosa ridi?

VOCE FEMMINILE 2

Di quello che dici.

VOCE FEMMINILE 1

Puoi ridere tranquillamente, ma tutto ciò che dico sono solo le rovine del nostro passaggio.

VOCE FEMMINILE 2

Ahi! L'aria rarefatta mi fa perdere la memoria. Non so più dove è iniziato tutto...(risate)

VOCE FEMMINILE 1

Sappiamo perfettamente che è finito il tempo per guardarci. (risate) È possibile solo la fuga dentro corpi frammentati. Questo corpo, dove mi sono nascosta, si è consumato!

VOCE FEMMINILE 2

Ahi!

VOCE FEMMINILE 1

Quando dico che partirò di nuovo, mi chiedi: perchè si muore?

VOCE FEMMINILE 2

Non vale la pena esser tristi.

VOCE FEMMINILE 1

Tutte le storie, tutte le morti, finiscono per cancellarsi. Vuoi vedere?

## PARTE I

### 1.º Episódio

(Cadáver morto. Inglês. Voz-off de Rafael Esteves Martins.  
Modelo: Francisco Rolo)

VOZ-OFF (Voice-over. Man)

Ah! He died to halt time... Is it necessary to love someone in order to run the risk of suffering for their sake? I needed to love you a great deal in order to stay willing to suffer you.

Love can be a punishment. We are punished for not having been able to remain alone..

I can't stop myself from seeing an exquisite kind of licentiousness in our love. It was a ploy for keeping myself entertained. So I could forget time, or forget you. I'm not hungry any more. I can't take in my life tonight. I'm tired but I can't sleep. I've walked all night long, sowing your memory. Sitting on a bench, numbed by the approaching dawn, I forget that I'm trying to forget you. I close my eyes..

Fear? No, I'm not afraid of anything. I was afraid of you. To cease to be loved is to become invisible. I won't kill myself. The dead are so soon forgotten.

Who said that? No one?

#### Intertítulo I: Italiano (Francesco Troisi)

«Tutto si forgia nell'inganno, nell'equivoco, nel recondito inverso di un ben intenzionato proposito, nella cecità delle ambizioni selvagge, dei desideri ombrosi, delle passioni occulte che, come serpenti sinuosi ci abitano e allo stesso tempo ci concedono l'apparenza di esseri umani virtuosi e vittoriosi.»

## PARTE II

### 2.º Episódio

(Prometeu. Grego. Actor: Jorge Andrade. Texto de Rafael Esteves Martins)

Ἄει φθονερὸν τὸ θεῖον ἀνθρώποις. Οὗτοι μὲν γὰρ ἐδύναντο εἶναι ἢ θηρία ἢ ἥρωες οἱ δὲ θεοὶ μόνον οἵπερ ἦσαν, τουτέστι θεοί. Σὲ μὲν γὰρ ἡ αἵρεσις ποιεῖ ἀνθρωπον, ἐμὲ δὲ τὸ αἵρεσιν μὴ ἔχειν ποιεῖ ἀθάνατον. Οὐ γὰρ ἂν εἶην οἶον οὐκ εἰμί. Τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ ἐμὸν πάθος, τὸ εἶναι ἀεὶ ὅσπερ εἰμί. Τούτου γε καθ' ἡμέραν μ' ἀναμμνήσκουσιν. Βορὰ δὲ γιγνόμενος οὐχ οἶός τ' εἰμι ἰκετεύειν ἔλεθῆναι. ὡς γὰρ ἐγὼ εἰμι, οὕτω καὶ ὁ ἔλεός ἐστι, τουτέστι οὐκ ἂν εἶη ὅσπερ οὐκ ἔστιν. Σοὶ δὲ ἔλεος ἔνεστι.

Ἐν ἀρχῇ ἦν ἡ στιγμή. Στιγμὴ δὲ κινήθεισα, ὡσπερὶ ὑποδιαστολή, ποιεῖ γραμμὴν. Οὕτω δὲ καὶ εὐθεῖαι γραμμαὶ πρὸς ὀρθὰς ἤχθησαν, καὶ ἐγένετο κάθετος, ἡ τε γῆ καὶ ὁ οὐρανός. Ὁ δὲ κύκλος (οὗ ἡ περιφέρεια ἴσον ἀπέχει ἀεὶ ἀπὸ τοῦ κέντρου) οὐκ ἂν συνεστάθη ἄνευ πυρός, δι' οὗ τὸ εὐθὺ μετεσχηματίσθη εἰς κυρτόν. Ἐγὼ δ', ὅτ' ἔδωκά σοι τὸ πῦρ, δι' οὗ πολλὰ ἐποίησας, προηπιστάμην πάντα τὰ μέλλοντα. Προμηθῆς ἄρ' εἰμι. Ἐν τῷ ἀμαρτάνειν οὖν φῶς τι ἔστι, καί, ὡσπερ τὸ εὐθὺ διὰ πυρὸς μετασχηματίζεται, οὕτω καὶ ὁ κόσμος. Ἦν μὲν τὸν κόσμον μεταβάλλεις, τοῖς θεοῖς ἐξισοῖ. Βέλτιον δ' ἂν εἴη περιγενέσθαι τῶν θεῶν. Ἡ γὰρ αἴρεσις ὑπολείπεται σοι, ἡ σοι διὰ πυρὸς μεταβληθέντι δίδωσι εἶναι ὅσπερ βούλει. Οὐδεὶς δὲ οὐ συναλγεῖ ἰδὼν τοὺς ἔμοιους πόνους πλὴν σοῦ. Σὺ γὰρ οὐκ αἰσθάνησι ὅτι τὸ ἔμὸν ἦπαρ οὐ τὸ αὐτὸ ἀεὶ ἐστίν. Ἄλλ' ἡγεῖ με αἰδίου εἶναι, ὡσπερ ἂν εἶ μοι πάσα ἡμέρα ἢ αὐτὴ ἦν καὶ ὁ ἀετὸς ἀεὶ ἐπ' ἀριστερὰ πρῶτον ἔδακνε καὶ ἡ ῥοδόδακτυλος ἠὼς ἀεὶ ἢ αὐτὴ ἦν.

Τὸ δ' ἔμὸν πάθος ὑπόμνησίν μοι ποιεῖται τοῦ θεόν σε γεγενῆσθαι δι' ἐμέ, καὶ σύνοιδα ἐμαυτῷ, καίπερ δι' ὀλίγου, αἴρεσιν πεπονημένωι. Ἀλλὰ μὴ οἴκτιρέ με ἀεὶ γὰρ εἰμι ὅσπερ εἰμί. Καὶ σὺ δ', ὅ τε τὸ εἶναι τὸ αὐτὸ ἀεὶ ἴδιον τοῦ αἰδίου ἡγούμενος καὶ τὸ ὑπερέχον ἢ τὸ ἴσον μὴ διακρίνων καὶ τὸ αἴρεσιν ἔχειν ἀγνοῶν, πολλοῦ δεῖ ζῆν βίον δικαιοτέρον τοῦ ἐμοῦ.

Ἄλλ' εἰπέ μοι. Τί ὄραϊς πρῶι; Ἄρ' οἴός τ' εἶ καὶ σαυτὸν ὄραν; Τοὺς δ' ἄλλους; Τὸν δ' ἔρωτα; Τί; Οὐκ ἤκουσα.

### Fresco II: Italiano (Vozes masculinas e femininas)

«Ci può essere imposto un destino, ma solo l'essere umano può meritarglielo o compierlo. Non siamo burattini addormentati, ignari di noi stessi e della vita, e neanche esseri assoluti, interamente liberi. Dobbiamo diventare soggetti liberi.»

### 3.º Episódio

1.ª Parte (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)

— Shall we meet in NY? I have an apartment.

— Let's forget that you said that.

— I don't accept excuses, especially as I know that you're not like that.

—Oh well, in that case we don't have anything more to talk about...

—You shouldn't set so much store by what other people say..

—But I do. I thought that I could, but no...

—Exactly. But I'll go on loving you, like I always do...

—I know, but I can't change my way of thinking.

—You have to choose: me or your life.

—Right, then! It's already chosen... It's all over...

—How can it be so difficult for two people to love each other?

—It's not. It's just because you're afraid...

—Well, that's what you're going to teach me.

—I can't teach you not to be afraid. You have to learn that on your own. It's not something that someone can teach you. You have to make your own decisions.

### PARTE III

**Fresco III: Inglês + Italiano** (Vozes em coro + André Teodósio)

ACTOR (*inglês*)

One day it was discovered that instead of putting his clothes on over his skin, as usual, he managed to tuck them in underneath, so that he invariably displayed a deformed nakedness. Since then, it has been apparent to everyone that despite being naked, he is somehow wrapped up in warm clothes; his clothes compete with the bulge of his muscles beneath his skin.

CORO FEMININO E MASCULINO (*italiano*)

La pelle era la parte più solitaria che c'era nel suo corpo.

ACTOR (*inglês*)

Some stash their skin away in a deeply buried vault and now pretend not to have any at all, when in fact it's just lagging a little behind their heart.

CORO FEMININO E MASCULINO (*italiano*)

Per lui, però, non era così.

ACTOR (*inglês*)

The skin was meagre, lonely. This skin was tucked into itself, serving as a well where apart from water he could find refuge.

CORO FEMININO E MASCULINO (*italiano*)

Viene sempre a fior di pelle il carico della memoria. Si unisce al tempo. Il cuore è il tempo, la pelle i margini. Tutto si rinnova nel cuore.

#### 4.º Episódio

(Duas deusas. Latim. Actrizes: Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva. Texto de José Maria Vieira Mendes)

(P1: Patrícia. P2: Paula)

P1

Sed vidē: nōn insultāre volēbam. Nunquam voluī. In nēminem insultāre unquam voluī.

P2

Sciō.

P1

Sed hoc nōbis dicendum est.

P2

Certē.

P1

Et ceterīs audiendum.

P2

Certē. In hōc tibi similis egō.

P1

Ita est!

P2

Hoc dicendī horribile sciō, sed hominēs ēvānescere summum bonum esse putō. Sed ea cōgitatio mox abit; tantus autem furor mihi est ut haec in mentem meam veniant.

P1

Tē plānē intellegō. Excrucians est.

P2

Omnēs semper nōbis haesī esse videntur. Bracchium tollō et ecce omnēs brachiō meō haesī veniunt. Ecce idem genus! Nōn credendum enim.

P1

Aliquandō ipsam rem mihi praestandam esse sentiō, confiteor. Nimis animum ad eōs intendī.

P2

Hoc nōlī dicere.

P1

Sed dicō. Nimis animum ad hūmānōs intendī, quod facere non debuī. Mihi id praestandum esse sentiō, quod arbītriō eōrum liberō me interpōnerim. Nunc nimis serō est.

P2

Omnīno nōn putō. Sī alicuī haec res praestanda, mihi est. Planē. Toties eōs fōuī, eōs custōdīuī! In uicem fortassē alterīs diēbus... Nōn faciendum mihi erat, sed mē fortius! Hūmānīs in mē magna adōrātiō est. Solum propter tantam benignitātem amōremque eīs grātiās agere mihi restat. Dīligō quōs mē dīligunt. Aliquandō egō etiam sōla esse debeō.

P1

Omnīno nesciēbam in hūmānōs tē uim habēre. Semper hūmānī nescīre mihi videntur quae sīs. Forsitan errāverim.

P2

Multum autem errās.

P1

Immo nōn errō.

P2

Sed ubi habitās?

P1

Nonne tē in speculō iam vīdistī?

P2

Iam vīdī.

P1

Dēbēs.

P2

Tacē!

P1

Nōn taceō.

P2

Tacē!

P1

Nōn taceō.

P2

Tacē!

P1

Nōn taceō.

P2

Tacē!

P1

Nōn taceō.

*Etc.*

### 3.º Episódio

2.ª Parte A (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

—The doctor says there's nothing wrong with me, but I still have these headaches.

—It's perfectly normal. It's because you're running away from what you have to live.

—How do you mean?

—No one's going to heal you. Only you can do that.

—How do you mean?

—You're only up for fleeting relationships. Not for love.

—I don't want to talk about this any more.

—Do you see?

—Do I see what?

—Do you love me?

—I don't even love myself.

—So was it something that I did or didn't do?

—No. I'm just scared, and I don't know how to shake it off..

—Me neither...

## PARTE IV

### 5.º Episódio

(Homem a arrastar um cadáver. Inglês. Voz-off de Rafael Esteves Martins. Actor: Diogo Bento)

I am not no one!

How about you? Who are you?

Are you not no one? Are you not no one too?!

You're not answering...

We're a couple!

And we were banished. Did you know about that?

(gasping) Oooof!

Could it be?

Could it be in the fractures? In the untameable aporias? These disagreements? These mistakes and crimes gathered up in the lap of the very best intentions, due to ignoring the ambiguity of the action? Could it be the mystery of undeserved suffering? Could it be time, that magnanimous sculptor of death? Could it be in these wounds rent in the heart of humanity that this new living arises? What is the use of this obstinate effort to keep hold of humanity? Isn't all this the result of the terror, anxiety or insecurity that runs through us?

Did you know that we can anticipate our own destiny, in some mysterious way? Some incidents reveal themselves to us in the form of forebodings long before they become reality. It's inevitable. We're always talking about ourselves, saying "I". "I", "I". We talk so much that we end up hating each other. (laughter) When I get tired of myself and all the pirouetting around in my mind, I think that it might not be a terrible idea to become a ghost. One of those peevish spirits who's at the very bottom of the spectral hierarchy.

No one is ever able to say with any certainty who they are and what they want. Who knows when the light appeared on the first day? Who knows when knowledge began? Who knows whether they're happy... (laughter)

Well... Here I am. Trying to apply a bandage to the world. Following a different strategy. Some bolt it down as they kneel on the ground. Or make an eye in it, a pupil. Above, the sky is elastic... The soul itself is elastic. We can get it to touch the most unexpected things. At least, that's what I remember whenever I get restless. I dwell on my skin, assessing the slightest hint of bad weather. Where others have only skin, I have my memory. No grave could ever plumb the same depths as this.

There's little more to say. I carry on leaving the last vestiges of memory behind. Fragments of skin with a heart foreseeing the world's disasters.

The great loneliness is a white place populated by myths, sadness and happiness.

### Intertítulo II: Italiano (Francesco Troisi)

«Trovarsi tra una possibilità dolorosa, pesante, travolgente e un'altra possibilità dolorosa, pesante, travolgente.»

### 3.º Episódio

2.ª Parte B (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

—Funny, eh? After so much time, suffering and distress, you finally get to where you want to be, only to discover that this isn't the best place after all... You realise that something's missing. Now he wants to marry me, but I don't know...

—But do you love him?

—No, but he's good for me in various ways. Or at least I convince myself that he is. And of course it would be better for my daughter.

—This isn't the time to make decisions. You're tired and don't know what you want.

—True... perhaps I don't want it as much as I once did..

—So what will you do if you give everything up?

—I could spend more time with my daughter. I can't even remember her smile.

—And is that what you want?

—I don't know! But what would I do without you and your questions?

— ...

#### Fresco IV: Italiano (2 vozes femininas + 1 voz masculina)

##### VOCE FEMMINILE 1

La questione non è più come mi piacerebbe esser vista, ma chi sono.

##### VOCE MASCHILE 1

O non come vorrei che fossero gli «altri», ma chi realmente siano gli «altri».

##### VOCE FEMMINILE 2

L'altra non è «altra» per se stessa. Diventa «Altra» grazie ad un processo di negazione assoluta al quale siamo soggette o soggetti.

##### VOCE FEMMINILE 1

Ma la questione è: diventiamo soggetti e non essere alienati, giusto?

##### VOCE MASCHILE 1

Certo. Dobbiamo negoziare la realtà. Dobbiamo tentare di riparare i danni causati da strutture, agende, spazi, posizioni, dinamiche, relazioni soggettive, vocabolari, ossia, abdicando da privilegi o percorsi.

##### VOCE FEMMINILE 2

Sì, ma rimanendo al margine, ci mettiamo in un luogo di resistenza, perché dove c'è oppressione ci sono condizioni di resistenza.

##### VOCE FEMMINILE 1

Io voglio essere libera per cedere all'esistenza della mia complessità.

##### VOCE MASCHILE 1

Io non voglio essere sovrumano, né voglio essere subumano.

VOCE FEMMINILE 2

OK, è importante diventare un «Io». Siamo «Io», siamo Soggetto, siamo descrittrici, autrici e autorità della nostra propria realtà. E ritorno all'inizio: diventiamo il soggetto.

VOCE FEMMINILE 1

Hai ragione. La pioggia non ci toglierà ciò che è nostro.

VOCE MASCHILE 1

É proprio così...

## PARTE V

**Intertítulo III: Italiano** (Francesco Troisi)

«La conoscenza e la non conoscenza, la sapienza e l'ignoranza delimitano il nostro orizzonte, e la nostra condizione di essere tra il tutto e il niente. Questo è il tempo del rinnovamento.»

### 6.º Episódio

(Deusas Prazer e Virtude. Latim. Actrizes: Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva. Texto de José Maria Vieira Mendes)  
(Prazer: Pati. Virtude: Paula)

PRAZER

*Quam putās tē esse?*

VIRTUDE

*Hōc modō mēcum nōn loquēris!*

PRAZER

*Stultē agis.*

VIRTUDE

*Nōlī incipere!*

PRAZER

*Necesse tē ēbriam.*

VIRTUDE

*Hoc tibi dicere nōn permittō.*

PRAZER

*Pulsābō tē!*

VIRTUDE

*Pulsā, sī potes!*

PRAZER

*Graviōra mihi facienda.*

VIRTUDE

*Hoc iam putābam.*

PRAZER

*Nōlī mē irritāre.*

VIRTUDE

*Nihil ēgī.*

PRAZER

*Cavē!*

VIRTUDE

*Tabācum mihi dā.*

PRAZER

*Tibi nihil dābō.*

VIRTUDE

*Optimē.*

PRAZER

*Solum mentīrī scīs.*

VIRTUDE

*Impudīca!*

PRAZER

*Merdam edās.*

VIRTUDE

*Nihil plus dicam.*

PRAZER

*Simulātor.*

VIRTUDE

*Tamen non rīdícula.*

PRAZER

*Nōn egō, sed tū.*

VIRTUDE

*Rīdícula es.*

PRAZER

*ABĪ!*

VIRTUDE

*Nōn abeō!*

PRAZER

*Tē odī.*

VIRTUDE

*Nihil cūrō.*

PRAZER

*Necābō tē.*

VIRTUDE

*Hoc probā!*

PRAZER

*Heu! Heu! Heu!*

VIRTUDE

*Non intellēxī. Quae lingua haec est?*

PRAZER

*Horrenda es! Omnia quae odī. Exsēcranda. Tē audīre nōn possum! Nolō! Abī!  
Abī nunc! Audīsne? Abī nunc! Vāde! Nihil es! Vāde! Exī! Vāde hinc! Vāde hinc!  
Nunquam amicae rursus erimus. Audīsne? Nunquam! Audīsne? Audīsne?*

VIRTUDE

...

PRAZER

*Ubi es?*

VIRTUDE

...

#### Intertítulo IV: Italiano (Francesco Troisi)

Perchè viviamo?

Perchè dobbiamo vivere?

Perchè la nostra esistenza,

Con tutte le sue differenze, è sconvolta da tanto tempo.

#### 3.º Episódio

3.ª Parte A (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

—Why didn't you tell me?

—How could I have? If I had told you, you wouldn't have wanted me any more.

—How do you know?

—Because that's the way it always is.

—I don't think so. I can't handle it any more.

—Just because I didn't tell you?

—Yes. I can't stand people lying to me.

—But I didn't lie. I just didn't say...

—It's the same thing, as far as I'm concerned.

—You're being intolerant.

—What about you? Having... Okay, I don't want to talk any more. I need to focus.

**Fresco V: Italiano + Inglês** (Vozes em coro + Cláudia Jardim + Francisco Rolo + Rui Cunha Martins)

CORO

È sempre più difficile discernere tra ciò che ci appartiene e ciò che ci è esteriore, come tra ciò che è reale e ciò che non lo è più...

ACTRIZ

Maybe! But the important thing, nowadays, is intimacy, unconditional love...

CORO

Ma è stato sempre così, no?

ACTRIZ

Listen to me: we only exist in mirrored relationships, where the subject vanishes towards his possible evolution, as a member of various groups...

CORO

E tutto questo prima e dopo l'allegria, prima e dopo il panico, ma sempre durante la sofferenza... non è vero? (*risate*)

ACTRIZ

I don't see it in this negative light. Any obstacle marks a major moment for our growth, even though it might appear quite different.

CORO

OK! (*risate*)

## PARTE VI

### Intertítulo V: Italiano (Francesco Troisi)

«Conoscenza e ignoranza costituiscono un campo fertile dove nasce e cresce la mancanza. E la colpa.»

### 7.º Episódio

(Narciso. Inglês. Nuno Nolasco, Joana Barrios, João Abreu e Rita Só. Texto de Diogo Bento)

(*Narcissus: Nuno Nolasco. Eco 1: João Abreu. Eco 2: Joana Barrios. Eco 3: Rita Só*)

(*laughter from 1, 2 and 3*)

#### NARCISSUS

Poor me! What am I doing here in this place?

I look at myself but cannot see myself. I touch myself but cannot hold on to myself. I love you, but I don't own myself. What am I doing? Here? In this isolated and forsaken place?

1

You're the one who's isolated and forsaken. The isolation is your punishment.

2

A punishment it would be indeed, if only you could be with yourself. But no, of course not even that. (*laughter*) Look at yourself!

3

Look at yourself! Weakling! Your body was too rosy a promise for what you have done.

1

What you have done was to make me love you unconditionally. I was there. Always. Watching you. Searching tirelessly for you. I spied on you when you were least expecting it. I lived wholly for you. Always. If I'd had more time, more time to you would I dedicate.

3

I would dedicate my whole life to you. Do you understand? My thoughts. My hands. My tongue. My strength. I would dedicate

my dreams to you, should I manage to get to sleep. I yearned to possess you. I called for you.

1

I called for you, always repeating what you said. Making your words mine and snuffing out my very existence. Believing that you were at my side, to defend me should there be the need. I believed in you, and abandoned my struggle.

2

A struggle it is now, if you are to resist your collapse. You're nothing but a speaking body. You're nothing. You don't stand for anything. Left alone, far from your people. From my people. From the crowds. You had a special position within our relationship, but you never dared to put yourself at risk. You set out to conquer, but ended up defeated. (*laughter*)

3

They defeated you. They made you a decorative object. The lines of your body, the contours of your skin are now worthless. Because they don't belong to you.

2

They don't belong to you. You don't belong to yourself. You're just a case to prove the violent greed of the system. (*laughter*)

NARCISSUS

I accept that I have failed. I love myself and I am hostage to this idea. I can't avoid it. What I crave most is to split off from my own body and touch that green-eyed boy who stares at me from the depths, because he seems to like me. I follow his gentle movements and I read in his eyes the desire to kiss my mouth. Yet I cannot love. Here I am. Captive. If only I were able to detach from my own body..

2

Now my own body is stone because of you. I have started to live among the mountains, unyielding, as though I were a rock. And I despise you. I hate you. Because you've stolen me away.

1

You've stolen my peace. My freedom. Pleasure.

3

Pleasure and glory.

1

The glory of loving you in times gone by. The glory of simply loving..

2

Loving to face power with the beauty of my body. Rummaging through my body in search of its authenticity. Loving to use and transform my body. Making it my reason for being. And now..

1

Now it's me who's left over from your hunting. You wanted me. You had me. Then you spat me out, far away.

3

Far away is what I'd be still, had I not tried to show you your weakness. To return your disgust. You failed.

1

You failed.

2

You failed. And do you know what else? You don't have anything else to say. Because you, alone, don't exist. (*laughter*)

NARCISSUS

Just like I don't have anything. Everyone has some affection. A smile. An embrace. Only in my case, my longings dilute everything and I don't have anything even when I'm enveloped in an embrace. My soul stops and feels nothing.

3

Then it feels life passing, supple and fleeting, like sand between your hands.

2

Your hands you clasp together, trying to catch yourself, but you can't keep hold of anything. And nothing remains for you but your existence as a symbol.

1

A symbol of weakness. Ephemerality. A vanity that annihilated its very vivacity. Poor you. Look at yourself..

2

Look at yourself! You can't even see your colours. Your vitality...

3

Your vitality does not exist any more. You're stranded here, in this isolated and forsaken place.

1

Isolated and forsaken is what you are. And will be. Until the end of time.

3

And if, until the end of time, I am a stone, a tree, a bubbling stream, a prairie, the desert or a cave beside a blue lake that resounds with scorn for you, it's because I am authentic. Unique.

1

Unique like my voice. Now I need to raise it. My voice is now my own reality. In all of its dialects. Because of it, I become a subject.

3

I become a subject. You...

2

You're nothing but a shadow...

1

A shadow...

3

A shadow...

2

A shadow of yourself. Try...

3

Try to be.

1

Try to be happy and live in the intimacy of love.

NARCISSUS

Poor me! What am I doing here? In this place?

*(laughter from 1, 2 and 3)*

### 3.º Episódio

3.ª Parte B (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

—He killed himself!

—Why?

—Because he was depressed, he drank too much... he always drank too much! He was sad, sadder than all of us. He wanted so much but had so little.

### 8.º Episódio

(Fim do desejo. Inglês. Voz-off de Rafael Esteves Martins. Actor: Diogo Bento)

Listen.

Are you listening to me?...

I'm speaking to you in a soft voice. Only when we speak softly can we hear ourselves. I'm going to die (shut my eyes). Don't shake your head. Don't tell me you already know. Or that we're all going to die.

I climbed very high, propelled by a loving move, never far from hope. I wanted it all.

They say that those who rise always reach what they want. They say that reaching is possessing. Yet in that puzzling mystery, no matter how divine, there is an urgent need to be aware. Aware of oneself. Aware of the self in relation to what surrounds it. Perhaps it's an immortal madness that...

The higher I saw myself, the more light flooded into my eyes. Over the course of that difficult conquest, I grew blind. I lost myself. Disorientated. Until there was no solution in sight. No path left for me.

Save me, please. Save me from this death. Or give me a little of the life that you might still have within you.

Is it not possible? Is no one going to save us?

Can you hear me? Can you still hear me?

Ah! Aren't you there any more?

Do you know? I ignore what being is, exactly. Whatever it is, it has its own intensity. Especially now that time is falling away, that the stones I tread bury themselves in my memory and the paths whet themselves against my soul like blades...

I realise that the human being has a need for solace that cannot be satisfied. It's impossible to know when twilight will fall. Impossible to list all of the cases in which solace will become necessary. Life is not a problem that can be resolved by apportioning light to darkness or the days to the nights, but rather an unpredictable journey between places that don't exist.

What comes out of our hearts, comes out hot.

I'm going to close my eyes now. Everything else will be left outside.

What? Doesn't the path run here? Then which one is it?...

Ah! Thank you...

**Fresco VI: Italiano** (Vozes em coro + Cláudia Jardim + Francisco Rolo + Rui Cunha Martins)

CORO

Come vedi, devo raccontare la tua vita. E tu devi capirla.

ACTRIZ

... Before and after happiness; before and after joy; before and after love.

ACTOR

A poco a poco la memoria si annebbia.

**Episódio Final**

(Morte na praia. Italiano. Voz-off de Francesco Troisi)

A coloro che cercano il pensiero, si applica il proverbio «L'única conclusione è amare».

IMPOSSIBLE LIFE

To dream an impossible life  
To fight the invisible foe  
To bear with unbearable faith  
To run where the brave dare not go

To write the unwritable realm  
To dare pure and chaste from afar  
To try when your arms are too weak  
To heal an imperceptible scar

This is my quest  
To follow that path  
No matter how blessed  
no matter how far

To fight for the soul  
Without question or pause  
To be willing to live  
for a deadly cause

And I know if I'll only be true  
To this furious quest  
That my soul will be restless and troubled  
When I'm laid to my rest

And the world will be better for this  
That one being scorned and covered with wounds  
Still strove with his last ounce of courage  
To fight the unbeatable foe  
To reach the unreachable love

PATHOSFORMEL  
*SCRIPT*

TRADUÇÕES | *TRANSLATIONS*

## Pathosformel, 2020/21

Vídeo | *Video*: 16/9

Duração | *Duration*: 60'32"

Actores | *Actors*: Diogo Bento, Jorge Andrade, Bruno Silva, Arlindo Silva,  
Diogo Bernardes, Paula Sá Nogueira, Patrícia da Silva, André e. Teodósio,  
Vasco Araújo, Cláudia Jardim, Rui Cunha Martins, Francisco Rolo,  
Nuno Nolasco, Joana Barrios, Rita Só, João Abreu

Voz | *Voice*: Francesco Troisi, Irene Pomatto, Maria José Chousal, Pedro Faro,  
Rafael Esteves Martins, Matilde Menezes Ferreira, Laura Ward,  
Tomás Frazer, Luís Estarreja

Textos a partir das obras | *Texts based on works*: *Die Geburt der tragödie oder Griechertum und Pessimismus*, Friedrich Nietzsche; *Pensar o Trágico*, José Pedro Serra; *O Demónio das Imagens – sobre Aby Warburg*, António Guerreiro; *Poesia Completa*, Luís Miguel Nava; *Plantation Memories*, Grada Kilomba; *Metamorphoses*, Ovídio

Textos originais de | *Original texts by*: Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes, Diogo Bento

Cartazes com reproduções de pinturas de | *Paintings reproductions on posters by*:  
Bronzino, Lotto, Rafael, Moroni, Ingres e frescos de Pompeia | *and Pompeii frescoes*

Naturezas-mortas | *Still-life paintings*: *Natura morta con vaso di fiori tombada*, Mario Nuzzi (1640); *Stilleven met gouden bier mok*, Willem Claesz Heda (1634); *Bodegón con entrega de membrillos y uvas*, Juan de Zurbarán (1645); *Srilleven met boeken en zandloper*, Anónimo; *Bodegón con alcachofas, frutas y tarros de talavera con flores*, Antonio Ponce (1657); *Pauw en jachttrofeeën*, Jan Weenix (1708)

Música original de Pedro Monteiro a partir de | *Original music by Pedro*

*Monteiro based on*:

*Electra*, Richard Strauss, *Adriana Lecouvreur*, F. Cilea;

Arranjo para piano de excertos da ópera *Electra* de Richard Strauss, interpretados por Pedro Monteiro | *Piano arrangement of excerpts from the opera Electra by Richard Strauss, performed by Pedro Monteiro*;

Arranjos para piano de excertos do prelúdio da ópera *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea, interpretados por Pedro Monteiro | *Piano arrangements of excerpts from the prelude of the opera Adriana Lecouvreur by F. Cilea, performed by Pedro Monteiro*;

Música dos créditos finais interpretada por | *Final credits song performed by Pedro Monteiro e | and Tânia Carvalho*

Dimensões variáveis | *Variable dimensions*

Entrada: Italiano (Francesco Troisi)

*No centro há uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Ruíram as falsas seguranças, as conciliações cómodas. Este desmoronamento, porém, prenuncia uma «experiência» radical, onde nada, nem mesmo um final infeliz, está garantido. A tónica não será colocada no resultado, mas no processo, na experiência. É com risco que, antes de mais, tudo se apresenta. Cada época tem o renascimento do passado que merece e a humanidade é sempre construtivamente esquizofrénica.*

Fresco I: Italiano (2 vozes femininas)

*(Chiu/risos e sons de pessoas sem se entender nada)*

VOZ FEMININA 1

O princípio e o fim são anteriores e posteriores a qualquer patologia. E meter as palavras ou as coisas na ordem desse discurso é acreditar que a nuca pode ver os olhos. É contribuir seguramente para legitimar muita mediocridade e diminuir muita grandeza. Sejamos estóicos, românticos, e libertemo-nos da ironia de qualquer desespero. (*risos*) Amem-se. Suicidem-se. Ou não.

Uma mulher encosta-se a um muro, encosta-se à memória. Encosta-se ao muro onde cola as costas. Já não aguenta mais. Tem furos na consciência. Tem a memória em cacos. O tempo entrou-nos na memória espezinhando-nos as vísceras. Há em tudo isto uma clareza que nos é fatal. (*risos*)

Resta-nos apenas polir as cinzas, onde uma ou outra ideia se debate ainda, não?

VOZ FEMININA 2 (*risos*)

VOZ FEMININA 1

Quem é que está aí?

VOZ FEMININA 2

Não te assustes... Sou eu.

VOZ FEMININA 1

De que te ris?

VOZ FEMININA 2

Do que dizes.

VOZ FEMININA 1

Podes rir à vontade, mas tudo o que falo são apenas ruínas da nossa passagem.

VOZ FEMININA 2

Ai! O ar rarefeito tolhe-me a memória. Já não sei onde tudo teve início...  
(*risos*)

VOZ FEMININA 1

Sabemos perfeitamente que deixou de haver tempo para nos olharmos.  
(*risos*) Só é possível a fuga para dentro de corpos fragmentados. Este corpo,  
onde me escondi, gastou-se!

VOZ FEMININA 2

Ai!

VOZ FEMININA 1

Quando digo que vou de novo partir, perguntas-me: morre-se porquê?

VOZ FEMININA 2

Não vale a pena estar triste.

VOZ FEMININA 1

Todas as histórias, todas as mortes, acabam por se apagar. Queres ver?

## PARTE I

### 1.º Episódio

(Cadáver morto. Inglês. Voz-off de Rafael Esteves Martins. Modelo: Francisco Rolo)

#### VOZ-OFF (Homem)

Ah! Morreu para deter o tempo... Será que é preciso amar alguém para correr riscos de sofrer por ele? Foi preciso amar-te muito para permanecer capaz de te sofrer.

O amor pode ser um castigo. Somos punidos por não termos podido permanecer sós...

Não posso impedir-me de ver no nosso amor uma forma requintada de desregramento. Um stratagema para passar o tempo. Para me esquecer do tempo ou de ti. Já não tenho fome. Esta noite não consigo digerir a minha vida. Estou cansado mas não tenho sono. Toda a noite caminhei para sementear a tua recordação. Sentado num banco, entorpecido pela aproximação da manhã, esqueço-me de que tento esquecer-te. Fecho os olhos...

Medo? Não, não tenho medo de nada. Tive foi medo de ti. Deixar de ser amado é ficar invisível. Não me matarei. Esquecem-se tão depressa os mortos.

Quem é que falou? Ninguém?

#### Intertítulo I: Italiano (Francesco Troisi)

«Tudo se forja no engano, no equívoco, no recôndito inverso de um bem-intencionado propósito, na cegueira das ambições desvairadas, dos desejos sombrios, das paixões ocultas que, como sinuosas serpentes, nos habitam, ao mesmo tempo que nos concedem a aparência de seres humanos virtuosos e vitoriosos.»

## PARTE II

### 2.º Episódio

(Prometeu. Grego. Actor: Jorge Andrade. Texto de Rafael Esteves Martins)

Os deuses sempre invejaram os homens porque estes podiam ser bestas ou anjos, ao passo que aqueles só podiam ser aquilo que eram: deuses. É a escolha que te faz humano e é a ausência dela que de mim faz imortal.

Eu não posso ser aquilo que eu não sou. A minha tragédia é esta, ser sempre aquilo que sou, coisa de que me fazem lembrar todas as manhãs. Pronto a ser servido, não tenho como rogar por piedade, pois ela é como eu, não poder ser aquilo que não é. A piedade, essa, fica para ti.

No princípio era o ponto. Alongando-se este, como uma vírgula, a recta veio a seguir. Foi assim que se formou o horizontal e o vertical, a terra e o céu. O círculo, sempre à mesma distância do ponto, só foi possível através do fogo, que deformou a recta.

Eu sabia ao que vinha quando te trouxe o fulgor da criação; afinal, sou aquele que vê antes de ver. Sucede que a transgressão é um acto de lucidez e, tal como a recta, a regra do mundo humano é, portanto, deformável. Ao mudares o mundo, ombreias os deuses. Melhor, supera-los, pois ainda te sobra a escolha, essa condição de poderes ser aquilo que queres ser, transformado por e através do fogo.

A dor insuportável de me ver e sentir esventrado só é superada por ti. Ignoras que o meu fígado de hoje não é o meu fígado de ontem. Remetes-me à eternidade como se os meus dias fossem iguais; como se a primeira bicada da águia começasse sempre pelo flanco esquerdo; como se o rosa da aurora fosse o mesmo.

A minha condição recorda-me que te tornei um deus. E, ainda que por breves momentos, acredito que escolhi. Mas não, não tenhas pena de mim, pois eu sou sempre aquilo que sou.

Já tu, que vês repetição na eternidade, que não discernes o único do igual, que vives na ausência do sentido da escolha, estás longe de forjar uma vida mais justa do que a minha.

Diz-me: o que vês pela manhã? Ainda te consegues ver? E os outros? E... consegues ver o amor pela manhã? O quê? Não percebi.

### Fresco II: Italiano (Vozes masculinas e femininas)

«Pode-nos ser imposto um destino, mas só o ser humano pode merecer ou falhar o destino. Não somos nem o adormecido títere, alheado de si e da vida, nem o ser absoluto, inteiramente livre. Temos de nos tornar sujeitos livres.»

### 3.º Episódio

1.ª Parte (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Diálogos paralelos feitos pelos vários pares em sussurro e com choros e risos pelo meio)*

— Porque é que não nos encontramos em NY? Eu tenho um apartamento.

— Vamos esquecer que disseste isso.

— Não aceito desculpas, sobretudo porque sei que não és assim.

— Bom, então não temos mais nada para conversar...

— Não devias ter tanto em conta o que os outros dizem...

— Mas tenho. Pensei que era capaz, mas não...

— Exacto. Mas eu vou continuar a amar-te, como sempre...

— Eu sei, mas não consigo alterar a minha forma de pensar.

— Tens de escolher: eu ou a tua vida.

— Bom! Então já está escolhida... Acabou tudo...

— Será que é tão difícil duas pessoas amarem-se?

— Não é. Só é porque tens medo...

— Pois é isso que me vais ensinar.

— Não te posso ensinar a não ter medo. Terás de aprender contigo mesma.

Não podes aprender por ninguém. Terás de tomar as tuas próprias decisões.

### PARTE III

Fresco III: Inglês + Italiano (Vozes em coro + André Teodósio)

ACTOR (*inglês*)

Um dia descobriu-se que ele, em vez de, como é hábito, vestir a roupa sobre a pele, a conseguia enfiar por baixo dela, ostentando, assim, uma nudez perpetuamente deformada. A ninguém desde aí voltou a passar despercebido que, apesar de nu, ele se encontrava agasalhado e que, por baixo da pele, a roupa competia com o volume dos seus músculos.

CORO FEMININO E MASCULINO (*italiano*)

A pele era o que de mais solitário havia no seu corpo.

ACTOR (*inglês*)

Há quem, tendo-a metida num cofre até às mais fundas raízes, simule não ter pele, quando de facto ela não está senão um pouco atrasada em relação ao coração.

CORO FEMININO E MASCULINO (*italiano*)

Com ele, porém, não era assim.

ACTOR (*inglês*)

A pele era pequena, solitária. Era uma pele metida consigo mesma e que servia de poço, onde além de água ele procurava protecção.

CORO FEMININO E MASCULINO (*italiano*)

Vem sempre à pele o que a memória carregou. Prende-se ao tempo. O coração é o tempo, a pele as margens. Tudo se renova no coração.

#### 4.º Episódio

(Duas deusas. Latim. Actrizes: Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva. Texto de José Maria Vieira Mendes)

(P1: Patrícia. P2: Paula)

P1

Mas repara que não é para ser insultuoso. Nunca foi. Nunca quis insultar ninguém. Nunca.

P2

Eu sei.

P1

Mas também temos de dizer as coisas.

P2

Pois temos.

P1

E os outros têm de ouvir.

P2

Pois têm. Eu nisso sou como tu. E às vezes a falta de noção dá cabo de mim.

P1

Com certeza!

P2

Eu sei que é horrível, mas chego mesmo a pensar que era óptimo que a humanidade desaparecesse. Depois passa logo, esta ideia, claro, mas estou tão fora de mim que estas coisas vêm à cabeça.

P1

Percebo-te perfeitamente. É exasperante.

P2

Parece que está sempre tudo agarrado a nós. Eu levanto um braço e lá vem a humanidade toda agarrada ao meu braço. Tanta homogeneidade. É uma coisa impressionante.

P1

Eu às vezes sinto-me responsável, confesso. Dei-lhes demasiada atenção.

P2

Não digas isso.

PI

Não, a sério. Não devia ter dado tanta atenção aos humanos. Sinto-me responsável por ter interferido com a sua independência. E agora já é tarde.

P2

Não acho nada. Acho que se alguém aqui teve alguma responsabilidade, fui eu. Claramente. A quantidade de vezes que eu os apariquei e protegi. É quase dia sim dia não. E eu sei que não devia, mas é mais forte que eu. É que os humanos têm uma enorme adoração por mim. E eu só tenho a agradecer tanta generosidade e amor. Eu adoro os que me adoram. Mas há dias em que preciso de estar sozinha.

P1

Por acaso não tinha noção nenhuma de que tu tinhas alguma importância para a humanidade. Sempre me pareceu que os humanos nem sabem quem tu és. Mas se calhar estou enganada.

P2

Por acaso estás bastante enganada.

P1

Por acaso não estou nada enganada!

P2

Mas tu vives onde?!

P1

Já te olhaste ao espelho?!

P2

Por acaso já.

P1

Deves.

P2

Cala-te!

P1

Não me calo.

P2

Cala-te!

P1

Não me calo.

P2

Cala-te!

P1

Não me calo.

P2

Cala-te!

P1

Não me calo.

*Etc.*

### 3.º Episódio

2.ª Parte A (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Diálogos paralelos feitos pelos vários pares em sussurro e com choros e risos pelo meio)*

— O médico diz que não tenho nada, mas eu continuo com estas dores de cabeça.

— É normal. Isso é porque estás a fugir do que tens de viver.

— Como assim?

— Ninguém te irá curar. Só tu própria.

— Como assim?

— Tu só estás disponível para relacionamentos rápidos. Não para o amor.

— Não quero falar mais sobre isso.

— Vês?

— Vejo o quê?

— Amas-me?

— Eu nem sequer me amo a mim.

— Mas foi algo que eu fiz ou que não fiz?

— Não. Só tenho medo, e não sei como me livrar disto...

— Nem eu...

## PARTE IV

### 5.º Episódio

(Homem a arrastar um cadáver. Inglês. Voz-off de Rafael Esteves Martins.  
Actor: Diogo Bento)

Eu não sou ninguém!

E tu? Quem és tu?

Não és ninguém? Também tu não és ninguém?!

Não me respondes...

Somos um par!

E fomos banidos. Sabias?

(*arfar*) Ahfffff!!

Será?

Será das fracturas? Das indomesticáveis aporias? Será destas dissensões? Destes erros e crimes colhidos no regaço dos mais belos propósitos, por ignorância da ambiguidade da acção? Será do mistério do sofrimento imerecido? Será do tempo, esse generoso escultor da morte? Será destas feridas rasgadas no coração da humanidade que se ergue este viver? Para que serve este esforço obstinado em segurar a humanidade? Não será tudo isto fruto do terror, da ansiedade ou da insegurança que nos percorre?

Sabes que, de uma forma um tanto misteriosa, podemos antecipar o nosso destino. Alguns acontecimentos revelam-se-nos sob a forma de pressentimentos muito tempo antes de se tornarem realidade. É inevitável. Falamos sempre de nós mesmos, estamos sempre a dizer «Eu», «Eu», «Eu». Falamos tanto que acabamos por nos odiar uns aos outros. (*risos*) Quando me canso de mim, das piruetas da minha cabeça, penso que talvez não seja uma má ideia tornar-me um fantasma. Um desses espíritos incómodos que na hierarquia espectral estão abaixo de todos.

Nunca ninguém sabe ao certo falar de si e do que deseja. Quem é que sabe quando veio a luz do primeiro dia? Quem é que sabe onde começa o saber? Quem sabe dizer se é feliz... (*risos*)

Pois... Aqui estou eu. A tentar atar uma ligadura ao mundo. Seguindo uma estratégia diferente. Há quem o aparafuse, ajoelhando-se na terra. Ou abra nele um olho, uma pupila. Por cima dele o céu é elástico... A própria alma é elástica. Podemos levá-la a tocar nas coisas mais inesperadas. É pelo menos disto que me lembro sempre que me inquieto. Debruço-me sobre a minha pele a avaliar os mais leves prenúncios das intempéries. A minha memória reside onde outros têm apenas pele. Sepultura nenhuma atingirá profundidade igual à desta.

Pouco mais há a dizer. Caminho deixando para trás os últimos resíduos da memória. Fragmentos de pele com o coração a pressentir as catástrofes do mundo.

A grande solidão é um lugar branco povoado de mitos, de tristezas e de alegria.

## Intertítulo II: Italiano (Francesco Troisi)

«Estar entre uma possibilidade dolorosa, pesada, esmagadora e outra possibilidade dolorosa, pesada, esmagadora.»

### 3.º Episódio

2.ª Parte B (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Diálogos paralelos feitos pelos vários pares em sussurro e com choros e risos pelo meio)*

— Engraçado, não é? Depois de todo este tempo, de agonia, de ansiedade, quando finalmente consegues chegar aonde querias, descobres que isto não é o melhor local... Descobres que algo falta... Ele agora quer casar comigo, e eu não sei...

— Mas tu ama-lo?

— Não, mas ele é bom comigo de muitas formas. Ou pelo menos eu con-  
venço-me de que ele assim o é. E claro que seria melhor para a minha filha.

— Esta não é a altura para tomar decisões. Estás cansada e não sabes o que  
queres.

— Pois... talvez eu já não queira tanto como quis...

— Então que farás se desistires de tudo?

— Poderia passar mais tempo com a minha filha. Já nem me lembro do seu  
sorriso.

— E é isso mesmo o que queres?

— Não sei! Mas que faria eu sem ti, e as tuas perguntas?

— ...

Fresco IV: Italiano (2 vozes femininas + 1 voz masculina)

VOZ FEMININA 1

A questão deixa de ser como eu gostaria de ser vista, mas quem sou.

VOZ MASCULINA 1

Ou não o que eu gostaria que os «outros» fossem, mas quem os «outros»  
realmente são.

VOZ FEMININA 2

A outra não é «outra» *per se*. Torna-se «Outra» graças a um processo de nega-  
ção absoluta a que estamos sujeitas ou sujeitos...

VOZ FEMININA 1

Mas a questão é: tornamo-nos sujeitos, e não seres alienados, certo?

VOZ MASCULINA 1

Claro. Temos de negociar a realidade. Temos de tentar reparar os danos cau-  
sados por estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjec-  
tivas, vocabulário, ou seja, abdicando de privilégios ou caminhos.

VOZ FEMININA 2

Sim, mas ao mantermos-nos à margem, colocam-nos num lugar de resistên-  
cia, porque onde há opressão há condições de resistência.

VOZ FEMININA 1

Eu quero ser livre para dar azo à existência da minha complexidade.

VOZ MASCULINA 1

E eu não quero ser super-humano, nem quero ser sub-humano.

VOZ FEMININA 2

OK, o que interessa é passarmos a ser um «Eu». Somos «Eu», somos Sujeito, somos descritoras, autoras e autoridades da nossa própria realidade. E regresso ao início: tornamo-nos o sujeito.

VOZ FEMININA 1

Tens razão. O que é nosso, a chuva não há-de levar.

VOZ MASCULINA 1

É isso mesmo...

## PARTE V

### Intertítulo III: Italiano (Francesco Troisi)

«Conhecer e desconhecer, saber e ignorar delimitam o nosso horizonte e a nossa condição de seres entre o tudo e o nada. Agora é tempo de renovação.»

### 6.º Episódio

(Deusas Prazer e Virtude. Latim. Actrizes: Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva. Texto de José Maria Vieira Mendes)

(*Prazer: Patrícia da Silva. Virtude: Paula Sá Nogueira*)

PRAZER

Mas quem é que tu julgas que és?!

VIRTUDE

Tu não falas assim comigo!

PRAZER

Era só o que mais me faltava.

VIRTUDE

Não comeces!

PRAZER

Só podes estar bêbeda.

VIRTUDE

Eu isso não te admito!

PRAZER

Estás mesmo a pedi-las.

VIRTUDE

Atreve-te lá!

PRAZER

Tenho mais que fazer.

VIRTUDE

Estava-se mesmo a ver.

PRAZER

Tu não me provoques.

VIRTUDE

Eu não fiz nada.

PRAZER

Estás aqui estás ali.

VIRTUDE

Dá-me um cigarro.

PRAZER

A ti não te dou nada.

VIRTUDE

Ainda bem.

PRAZER

Sua falsa.

VIRTUDE

Ordinária!

PRAZER

Pedaço de merda!

VIRTUDE

Sem comentários.

PRAZER

Cínica.

VIRTUDE

Ao menos não sou ridícula.

PRAZER

Vai chamar ridícula a outra!

VIRTUDE

Não vou, não.

PRAZER

DESAPARECE!

VIRTUDE

Desaparece tu!

PRAZER

Odeio-te!

VIRTUDE

És-me indiferente.

PRAZER

Eu mato-te!

VIRTUDE

Experimenta lá.

PRAZER

AAAAAAH!

VIRTUDE

Não percebi. Isso é que língua?

PRAZER

És horrível! És tudo o que eu detesto. És insuportável. Não te consigo ouvir! Não quero! Vai-te embora! Ouviste? Vai-te embora! Desaparece! Não és nada! Desaparece! Desampara-me a loja! *Bye bye*. Baza! Foste, já eras. Amigas como dantes mas nunca mais. Estás a ouvir? Nunca mais. Estás a ouvir? Estás a ouvir?

VIRTUDE

...

PRAZER

Onde é que estás?

VIRTUDE

...

Intertítulo IV: Italiano (Francesco Troisi)

Por que vivemos?

Por que temos de viver?

Porque a nossa existência,

Com todas as suas diferenças, há muito está transtornada.

### 3.º Episódio

3.ª Parte A (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Diálogos paralelos feitos pelos vários pares em sussurro e com choros e risos pelo meio)*

— Porque é que não me disseste?

— Como poderia? Se o dissesse, já não me irias querer.

— Como sabes?

— Porque é sempre assim.

— Não me parece. Agora é que já não vou conseguir.

— Só porque não te contei?

— Sim. Não aguento que me mintam.

— Mas eu não menti. Somente não contei...

— Para mim é o mesmo.

— Estás a ser intolerante.

— E tu?... Ter... Bom, não quero falar mais. Preciso de me concentrar.

Fresco V: Italiano + Inglês (Vozes em coro + Cláudia Jardim + Francisco Rolo + Rui Cunha Martins)

CORO

Cada vez é mais difícil discernir entre o que nos pertence e o que nos é exterior, tal como o que é real e o que deixou de o ser...

ACTRIZ

Talvez! Mas o importante, nos dias que correm, é a cumplicidade, o amor incondicional...

CORO

Mas isso foi sempre, não?

ACTRIZ

Oiçam-me: só existimos em relações de espelho em que o sujeito se dissipa a favor da sua evolução, enquanto membro dos diversos grupos...

CORO

E tudo isso antes e depois da alegria, antes e depois do pânico, mas sempre durante o sofrimento... não é? (*risos*)

ACTRIZ

Não o vejo dessa forma negativa. Qualquer obstáculo é um grande momento para o nosso crescimento, mesmo que nos pareça o contrário.

CORO

OK! (*risos*)

## PARTE VI

### Intertítulo V: Italiano (Francesco Troisi)

«Conhecimento e ignorância constituem um campo fértil onde nasce e cresce a falta. E a culpa.»

#### 7.º Episódio

(Narciso. Inglês. Nuno Nolasco, Joana Barrios, João Abreu e Rita Só. Texto de Diogo Bento)

(*Narciso: Nuno Nolasco. Eco 1: João Abreu. Eco 2: Joana Barrios. Eco 3: Rita Só*)

(*risos de 1, 2 e 3*)

#### NARCISO

Ai de mim! Que faço eu aqui neste lugar?

Olho-me e não me vejo. Toco-me sem me agarrar. Amo-te mas não me posuo. Que faço eu? Aqui? Neste lugar ermo e abandonado?

1

Ermo e abandonado estás. A solidão é o teu castigo.

2

Castigo seria, se ao menos contigo conseguisses estar. Mas nem isso, nem isso. (*risos*) Olha para ti!

3

Olha para ti! Fraco! O teu corpo foi uma promessa demasiado auspiciosa para o que de ti fizeste.

1

Fizeste-me amar-te incondicionalmente. Lá estava eu. Sempre. A vigiar-te. A procurar-te sem descanso. Espiava-te quando menos o esperavas. Vivi

inteiramente para ti. Sempre. Caso mais tempo houvesse, mais tempo a ti eu te dedicaria.

3

Dedicar-te-ia toda a minha vida. Entendes? O meu pensamento. As minhas mãos. A minha língua. A minha força. Dedicar-te-ia os meus sonhos se acaso dormir conseguisse. Ansiava possuir-te. Chamei por ti.

1

Chamei por ti, repetindo sempre o que dizias. Tornando tuas as minhas palavras e apagando a minha existência. Acreditando que tu estarias a meu lado, se defender-me necessário fosse. Confiei em ti e abandonei a minha luta.

2

Luta tu agora para resistires à tua falência. Nada mais és do que um corpo falante. Não és nada. Não representas nada. Ficaste sozinho, longe dos teus. Dos meus. Da multidão. Ocupaste um lugar privilegiado na nossa relação, mas nunca ousaste tu colocar-te em causa. Partiste à conquista e afinal conquistaram-te. (*risos*)

3

Conquistaram-te. Fizeram de ti um objecto de adorno. As linhas do teu corpo, os contornos da tua pele agora de nada valem. Porque não te pertencem.

2

Não te pertencem. Tu não te pertences. Não és senão um caso que comprova a voragem violenta do sistema. (*risos*)

NARCISO

Reconheço que falhei. Amo-me a mim próprio e sou refém desta ideia. Não o consigo evitar. O que mais anseio é separar-me do meu corpo para tocar aquele rapaz de olhos verdes, que me fita lá do fundo, porque parece gostar de mim. Vai seguindo os meus movimentos brandos e nos seus olhos leio o desejo de me beijar a boca. E, no entanto, amar não posso. Aqui estou eu. Preso. Se separar-me pudesse eu do meu próprio corpo...

2

O meu próprio corpo é agora pedra por tua causa. Passei a viver rígida entre as montanhas como se um rochedo fosse. E desprezo-te. Abomino-te. Porque me roubaste.

1

Roubaste-me a paz. A liberdade. O prazer.

3

O prazer e a glória.

1

A glória de noutros tempos te amar. A glória de noutros tempos simplesmente amar.

2

Amar enfrentar o poder com a beleza do meu corpo. Revolver o meu corpo em busca da sua autenticidade. Amar usar e transformar o meu corpo. Fazer dele a razão do meu ser. E agora...

1

Agora sou eu o que resta da tua caça. Quiseste-me. Tiveste-me. E cuspieste-me para longe.

3

E longe ficaria eu se acaso não aspirasse mostrar-te o teu fracasso. Devolver-te o teu asco. Tu falhaste.

1

Falhaste.

2

Tu falhaste. E sabes que mais? Já não tens nada a dizer. Porque tu, sozinho, não existes. (*risos*)

NARCISO

Como eu não possuo. Todos possuem um afeto. Um sorriso. Um abraço. Só para mim as ânsias se diluem e eu não possuo mesmo quando enlaço. A minha alma pára e nada sente.

3

Sente então a vida a passar-te ágil e fugidia como areia entre as tuas mãos.

2

As tuas mãos fecham-se repetidamente sobre ti próprio, nada conseguindo agarrar. E a ti nada mais te resta senão seres um símbolo.

1

Um símbolo de fraqueza. Efemeridade. Vaidade que aniquilou a sua própria vivacidade. Pobre de ti. Olha para ti...

2

Olha para ti! Já nem as tuas cores se vêem. O teu vigor...

3

O teu vigor já não existe. Aqui ficaste, neste sítio ermo e abandonado.

1

Ermo e abandonado estás. E estarás. Até aos confins do tempo.

3

E se até aos confins do tempo eu sou uma pedra, uma árvore, um regato que corre, a pradaria, o deserto, ou uma caverna junto a um lago azul que ecoa o seu desprezo por ti, é porque sou autêntica. Única.

1

Única como a minha voz. Agora é ela que importa erguer. A minha voz é agora a minha própria realidade. Em todos os seus dialectos. Eu por ela torno-me sujeito.

3

Eu torno-me sujeito. Já tu...

2

Tu nada és senão uma sombra...

1

Uma sombra...

3

Uma sombra...

2

Uma sombra de ti mesmo. Tenta...

3

Tenta ser.

1

Tenta ser feliz e viver na cumplicidade do amor.

NARCISO

Ai de mim! Que faço eu aqui? Neste lugar?

*(risos de 1, 2 e 3)*

### 3.º Episódio

3.ª Parte B (Emparedado. Inglês. Modelo + Figurantes + Arlindo Silva e ajudante)

*(Diálogos paralelos feitos pelos vários pares em sussurro e com choros e risos pelo meio)*

— Matou-se!

— Porquê?

— Porque estava deprimido, bebia demais... ele sempre bebeu demais! Estava triste, mais triste que nós todos. Ele queria tanto e tinha tão pouco.

### 8.º Episódio

(Fim do desejo. Inglês. Voz-off de Rafael Esteves Martins. Actor: Diogo Bento)

Escuta.

Escutas-me?...

Falo-te em voz baixa. É só quando falamos em voz baixa que nos escutamos a nós próprios. Vou morrer (fecha os meus olhos).

Não abanes a cabeça. Não me digas que já sabes. Ou que todos vamos morrer. Atrás de um lance amoroso, nunca longe da esperança, subi muito alto. Desejei o todo.

Dizem que quem sobe sempre alcança. Dizem que logo que alcançamos, logo o possuímos. Mas nesse confuso mistério, ainda que divino, surge uma urgência de tomar consciência. Consciência de si. Do eu em relação ao que o rodeia. Talvez seja um imortal desatino que...

Quanto mais alto me via, mais luz me entrou pelos olhos adentro. Nessa difícil conquista, fui-me cegando. Fui-me perdendo. Desorientando. Até já não ter nenhuma solução à vista. Nenhum caminho me restava.

Salva-me, por favor. Salva-me desta morte. Ou dá-me um pouco da vida que talvez ainda tenhas em ti.

Não é possível? Ninguém nos salva?

Ouves-me? Ainda me ouves?

Ah! Já não estás aí?

Sabes? Ignoro o que seja ao certo o ser. Seja o que for, dispõe de intensidade própria. Sobretudo agora que o tempo se desossa, que as pedras que piso se me enterram na memória e os caminhos se me aguçam na alma como lâminas...

Percebo que o ser humano tem uma necessidade de consolo impossível de satisfazer. É impossível saber quando cairá o crepúsculo. Impossível enumerar todos os casos em que o consolo se tornará necessário. A vida não é um problema que possa resolver-se dividindo a luz pela escuridão ou os dias pelas noites, mas antes uma viagem imprevisível entre lugares que não existem.

O que nos sai do coração, sai a ferver.

Agora vou fechar os olhos. Tudo o resto ficará do lado de fora.

O quê? O caminho não é por aqui? Então qual é?...

Ah! Obrigado...

Fresco VI: Italiano (Vozes em coro + Cláudia Jardim + Francisco Rolo + Rui Cunha Martins)

CORO

Como vês, tenho de te narrar a tua própria vida. E tu tens de compreendê-la.

ACTRIZ

... Antes e depois da alegria; antes e depois da felicidade; antes e depois do amor.

ACTOR

A pouco e pouco a memória dissipa-se...

Episódio Final

(Morte na praia. Italiano. Voz-off de Francesco Troisi)

A quem procura pensar, aplica-se o ditado: «A única conclusão é amar.»

## UMA VIDA IMPOSSÍVEL

Sonhar uma vida impossível  
Combater o inimigo invisível  
Suportar com fé intolerável  
Ir aonde os valentes não ousam chegar

Narrar o reino inenarrável  
Ousar, puro e íntegro, de longe  
Tentar com teus braços já fracos demais  
Curar uma cicatriz imperceptível

Esta é a minha missão  
Seguir esse caminho  
Não importa quão abençoado  
não importa quão longínquo

Lutar pela alma  
Sem dúvida nem hesitação  
Estar disposto a viver  
por uma causa fatal

E eu sei que se for fiel  
A esta missão desvairada  
Minha alma estará inquieta e agitada  
Quando me levarem para o repouso final

E o mundo será melhor assim  
Pois aquele humilhado e coberto de chagas  
Lutou até à última gota de coragem  
Para combater o rival invencível  
Para atingir o amor inatingível.



Entrance: Italian (Francesco Troisi)

*At the heart of it all is a crisis, a rupture, a dissonance. The false certainties and comfortable rapprochements have crumbled away. Yet this collapse foreshadows a radical 'experience' in which nothing — not even an unhappy ending, can be taken for granted. The emphasis is not on the result, but on the process, the experience. Everything presents itself, first and foremost, as a risk. Every era sees the renaissance of the past that it deserves, and humanity has always had a strain of constructive schizophrenia.*

Fresco I: Italian (2 female voices)

*(Hush/laughter and sounds of people, without allowing anything to be made out)*

FEMALE VOICE 1

The beginning and end come before and after any sort of pathology. And putting the words or the things within that discourse would be to believe that the nape of the neck can see the eyes. It would surely contribute towards legitimising much mediocrity and diminishing much greatness. Let us be stoical, romantic, and free ourselves from the irony of any despair. *(laughter)* Love one another. Kill yourselves. Or not.

One woman leans against a wall, she leans against memory. She leans against the wall, her back glued to it. She can't take it any more. There are holes in her consciousness. Her memory is broken to pieces. Time has worked its way into our memory, trampling our insides. There is a clarity to all of this that will prove to be our undoing. *(laughter)*

Now, all we have left to do is to polish the ashes, where perhaps one or two ideas still remain?

FEMALE VOICE 2 *(laughter)*

FEMALE VOICE 1

Who's there?

FEMALE VOICE 2

Don't be scared... It's me.

FEMALE VOICE 1

What are you laughing about?

FEMALE VOICE 2

Of what you're saying.

FEMALE VOICE 1

Laugh all you like, but everything I say is just the wreckage from our passage.

FEMALE VOICE 2

Oh no! This thin air is blurring my memory. I don't know where everything started any more... (*laughter*)

FEMALE VOICE 1

We know perfectly well that there's no time to look at each other. (*laughter*)  
All we can do is escape into our broken bodies. This body where I hid myself is gone to waste!

FEMALE VOICE 2

Oh no!

FEMALE VOICE 1

If I say that I'm leaving again, you ask me: why do we die?

FEMALE VOICE 2

It's useless being sad.

FEMALE VOICE 1

All stories and all deaths eventually fade away. Do you want to see?

## PART I

### Episode 1

(Dead body. English. Voice-over of Rafael Esteves Martins. Model: Francisco Rolo)

#### VOICE-OVER (MAN)

Ah! He died to halt time... Is it necessary to love someone in order to run the risk of suffering for their sake? I needed to love you a great deal in order to stay willing to suffer you.

Love can be a punishment. We are punished for not having been able to remain alone...

I can't stop myself from seeing an exquisite kind of licentiousness in our love. It was a ploy for keeping myself entertained. So I could forget time, or forget you. I'm not hungry any more. I can't take in my life tonight. I'm tired but I can't sleep. I've walked all night long, sowing your memory. Sitting on a bench, numbed by the approaching dawn, I forget that I'm trying to forget you. I close my eyes...

Fear? No, I'm not afraid of anything. I was afraid of you. To cease to be loved is to become invisible. I won't kill myself. The dead are so soon forgotten. Who said that? No one?

#### Intertitle I: Italian (Francesco Troisi)

“Everything is forged in deceit, in misconceptions, in the obscure reverse of a well-meant intent, in the blindness of wild ambitions, in the darkest desire, in hidden passions that lurk within us like sinuous serpents, while simultaneously we are given the appearance of virtuous, victorious human beings.”

## PART II

### Episode 2

(Prometheus. Greek. Actor: Jorge Andrade. Text by Rafael Esteves Martins)

Gods have always envied men because they can be beasts or angels, whereas gods can only be what they always were: gods. It's choice that makes you human, and the absence of it that makes me immortal.

I can't be what I'm not. My tragedy is always being what I am, something that I'm reminded of every morning. Always being waited on, I can't beg for pity, because like me, pity can't be what it is not. You can keep your pity.

In the beginning was the point. As it was stretched out, it became a comma. The straight line came next. That's how horizontal and vertical came to be; the earth and the sky. The circle, which is always the same distance from the point, only came into being because of the fire, which pulled the line out of shape.

I knew what was bound to happen when I brought you the ember of creation; after all, I'm the one who sees before the very act of seeing. As it happens, transgression is an act of lucidity and, like the line, the rule that governs the human world can thus be deformed. By changing the world, you stand alongside the gods. Actually, it's more than that — you surpass them, because you still have choice, that possibility of being what you want to be, transformed by and through fire.

The unbearable pain of seeing and feeling myself disembowelled can only be overcome by you. You ignore the fact that the liver I have today isn't quite what it was yesterday. You throw me back to eternity as though all my days were alike; as though the eagle's first peck was always on the left of my body; as though the rose-coloured dawn was always the same.

My condition reminds me that I turned you into a god. And, if only for a few brief moments, I believe that I made that choice. But don't feel sorry for me, because I'm always what I am.

You, meanwhile, who sees repetition in eternity, who can't tell what is unique from what is like everything else, who lives oblivious to the sense of choice, you are far from moulding a life that is fairer than mine.

Tell me, what do you see in the morning? Can you still see yourself? What about others? And... can you see love in the morning? What? I didn't catch that.

### Fresco II: Italian (Male and female voices)

“A destiny can be imposed upon us, but only human beings can deserve or fall short of their destiny. We are neither sleeping puppets, unaware of ourselves or of life, nor are we absolute beings, completely free. We have to become free subjects.”

### Episode 3

Part 1 (Walled in. English. Model + Extras + Arlindo Silva and helper)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

— Shall we meet in NY? I have an apartment.

— Let's forget that you said that.

— I don't accept excuses, especially as I know that you're not like that.

— Oh well, in that case we don't have anything more to talk about...

— You shouldn't set so much store by what other people say...

— But I do. I thought that I could, but no...

— Exactly. But I'll go on loving you, like I always do...

— I know, but I can't change my way of thinking.

— You have to choose: me or your life.

— Right, then! It's already chosen... It's all over...

— How can it be so difficult for two people to love each other?

— It's not. It's just because you're afraid...

— Well, that's what you're going to teach me.

— I can't teach you not to be afraid. You have to learn that on your own. It's not something that someone can teach you. You have to make your own decisions.

## PART III

Fresco III: English + Italian (Chorus voices + André Teodósio)

ACTOR (*English*)

One day it was discovered that instead of putting his clothes on over his skin, as usual, he managed to tuck them in underneath, so that he invariably displayed a deformed nakedness. Since then, it has been apparent to everyone that despite being naked, he is somehow wrapped up in warm clothes; his clothes compete with the bulge of his muscles beneath his skin.

CHORUS OF FEMALE AND MALE VOICES (*Italian*)

His skin was the loneliest bit of his body.

ACTOR (*English*)

Some stash their skin away in a deeply buried vault and now pretend not to have any at all, when in fact it's just lagging a little behind their heart.

CHORUS OF FEMALE AND MALE VOICES (*Italian*)

But it wasn't like that with him.

ACTOR (*English*)

The skin was meagre, lonely. This skin was tucked into itself, serving as a well where apart from water he could find refuge.

CHORUS OF FEMALE AND MALE VOICES (*Italian*)

The burdens of memory always rise up to the skin. It attaches itself to time. The heart is time, the skin the edges. Everything renews itself in the heart.

### Episode 4

(Two goddesses. Latin. Actresses: Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva. Text by José Maria Vieira Mendes)

(P1: *Patrícia*. P2: *Paula*)

P1

But you should understand that it isn't meant to be insulting. It never was. I never wanted to insult anyone. Never.

P2

I know.

P1

But we also have to say what we mean.

P2

Yes, we do.

P1

And others have to listen.

P2

And so they have. I'm like you in this. And sometimes being so clueless kills me.

P1

Definitely!

P2

I know it's horrible, but I'm starting to think that it would be best if the human race were to disappear altogether. The idea soon fades, of course, but I'm so out of it that these thoughts come into my head.

P1

I understand you perfectly. It's infuriating.

P2

It's as though everything is always clinging on to us. I lift up one of my arms only to find the whole of humanity hanging on to it. All that uniformity. It's an impressive sight.

P1

Sometimes I must admit that I feel responsible. I paid them too much attention.

P2

Don't say that.

P1

No, I'm serious. I shouldn't have given the humans so much attention. I feel guilty about meddling with their independence. And now it's too late.

P2

I don't agree. I think that if someone is in any way to blame here, then it's me. Clearly. The number of times I spoiled and mollycoddled them. It was practically every other day. And I know I shouldn't have done it, but it's stronger than me. The fact is that those humans completely adore me. And I can only be grateful for such generosity and love. I love those who love me. But there are days when I need to be alone.

P1

As it happens, I hadn't the faintest idea that you were of the slightest importance to humanity. As far as I could tell, it was as though humans don't even know who you are. But I could be wrong.

P2

As it happens, you are quite mistaken.

P1

As it happens, I'm not mistaken at all!

P2

But where do you live?!

P1

Have you ever looked at yourself in the mirror?!

P2

As it happens, I have.

P1

You should.

P2

Shut up!

P1

I'm not going to shut up.

P2

Shut up!

P1

I'm not going to shut up.

P2

Shut up!

P1

I'm not going to shut up.

P2

Shut up!

P1

I'm not going to shut up.

*Etc.*

### Episode 3

Part 2A (Walled in. English. Model + Extras + Arlindo Silva and helper)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

— The doctor says there's nothing wrong with me, but I still have these headaches.

— It's perfectly normal. It's because you're running away from what you have to live.

— How do you mean?

— No one's going to heal you. Only you can do that.

— How do you mean?

— You're only up for fleeting relationships. Not for love.

— I don't want to talk about this any more.

— Do you see?

— Do I see what?

— Do you love me?

— I don't even love myself.

— So was it something that I did or didn't do?

— No. I'm just scared, and I don't know how to shake it off...

— Me neither...

## PART IV

### Episode 5

(Man dragging a corpse. English. Voice-over of Rafael Esteves Martins.  
Actor: Diogo Bento)

I am not no one!

How about you? Who are you?

Are you not no one? Are you not no one too?!

You're not answering...

We're a couple!

And we were banished. Did you know about that?

(*gasping*) Oooof!

Could it be?

Could it be in the fractures? In the untameable aporias? These disagreements? These mistakes and crimes gathered up in the lap of the very best intentions, due to ignoring the ambiguity of the action? Could it be the mystery of undeserved suffering? Could it be time, that magnanimous sculptor of death? Could it be in these wounds rent in the heart of humanity that this new living arises? What is the use of this obstinate effort to keep hold of humanity? Isn't all this the result of the terror, anxiety or insecurity that runs through us?

Did you know that we can anticipate our own destiny, in some mysterious way? Some incidents reveal themselves to us in the form of forebodings long before they become reality. It's inevitable. We're always talking about ourselves, saying "I". "I", "I". We talk so much that we end up hating each other. (*laughter*) When I get tired of myself and all the pirouetting around in my mind, I think that it might not be a terrible idea to become a ghost. One of those peevish spirits who's at the very bottom of the spectral hierarchy.

No one is ever able to say with any certainty who they are and what they want. Who knows when the light appeared on the first day? Who knows when knowledge began? Who knows whether they're happy... (*laughter*)

Well... Here I am. Trying to apply a bandage to the world. Following a different strategy. Some bolt it down as they kneel on the ground. Or make an eye in it, a pupil. Above, the sky is elastic... The soul itself is elastic. We can get it to touch the most unexpected things. At least, that's what I remember whenever I get restless. I dwell on my skin, assessing the slightest hint of bad weather. Where others have only skin, I have my memory. No grave could ever plumb the same depths as this.

There's little more to say. I carry on leaving the last vestiges of memory behind. Fragments of skin with a heart foreseeing the world's disasters.

The great loneliness is a white place populated by myths, sadness and happiness.

## Intertitle II: Italian (Francesco Troisi)

"To be between one painful, heavy, crushing possibility and another painful, heavy, crushing possibility."

## Episode 3

Part 2B (Walled in. English. Model + Extras + Arlindo Silva and helper)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

— Funny, eh? After so much time, suffering and distress, you finally get to where you want to be, only to discover that this isn't the best place after all... You realise that something's missing. Now he wants to marry me, but I don't know...

— But do you love him?

— No, but he's good for me in various ways. Or at least I convince myself that he is. And of course it would be better for my daughter.

— This isn't the time to make decisions. You're tired and don't know what you want.

— True... perhaps I don't want it as much as I once did...

— So what will you do if you give everything up?

— I could spend more time with my daughter. I can't even remember her smile.

— And is that what you want?

— I don't know! But what would I do without you and your questions?

— ...

Fresco IV: Italian (2 female voices + 1 male voice)

FEMALE VOICE 1

The question is no longer how I would like to be seen, but who I am.

MALE VOICE 1

Or not what I'd like the 'others' to be, but who the 'others' really are.

FEMALE VOICE 2

The other isn't actually 'other' in and of itself. It becomes 'Other' through a process of utter denial to which we are subject...

FEMALE VOICE 1

But the question is: we become subjects, not alienated beings, right?

MALE VOICE 1

Yes, that's right. We have to negotiate our reality. We have to try to repair the damage caused by structures, agendas, spaces, positions, dynamics, subjective relationships, vocabulary — in other words, to give up privileges or certain paths.

FEMALE VOICE 2

Yes, but by sticking to the sidelines we are putting ourselves in a place of resistance, because where there's oppression there are the conditions for resistance.

FEMALE VOICE 1

I want to be free so that my complexity can come to exist.

MALE VOICE 1

And I don't want to be superhuman, neither do I want to be sub-human.

FEMALE VOICE 2

Okay, so what matters is that we become a 'Self'. We are an 'I', a Subject; we are describers, authors and authorities of our own reality. And I'm back to the beginning; we become the subject.

FEMALE VOICE 1

You're right. The rain can't take away what is ours.

MALE VOICE 1

That's right...

## PART V

### Intertitle III: Italian (Francesco Troisi)

“Knowing and unknowing, knowing and ignoring circumscribe our horizon and our condition as beings between everything and nothing. Now is the time for renewal.”

### Episode 6

(Goddesses of Pleasure and Virtue. Latin. Actresses: Paula Sá Nogueira e Patrícia da Silva. Text by José Maria Vieira Mendes)

*(Pleasure: Patrícia da Silva. Virtue: Paula Sá Nogueira)*

PLEASURE

But who do you think you are?

VIRTUE

Don't talk to me like that!

PLEASURE

Really! That's all I need...

VIRTUE

Don't start!

PLEASURE

You can only be drunk.

VIRTUE

I'm not going to admit that to you!

PLEASURE

That's exactly what you're asking.

VIRTUE

Don't you dare!

PLEASURE

I have more to do.

VIRTUE

How predictable!

PLEASURE

Don't provoke me.

VIRTUE

I didn't do anything.

PLEASURE

You're here, you're there.

VIRTUE

Give me a cigarette.

PLEASURE

I'm not giving you anything.

VIRTUE

Well, okay then.

PLEASURE

You hoax.

VIRTUE

Rude!

PLEASURE

Piece of shit!

VIRTUE

No comment.

PLEASURE

You cynic.

VIRTUE

At least I'm not ridiculous.

PLEASURE

Go call someone else ridiculous!

VIRTUE

No, I don't think I will.

PLEASURE

GET LOST!

VIRTUE

You get lost!

PLEASURE

I hate you!

VIRTUE

I don't care in the slightest about you.

PLEASURE

I'll kill you!

VIRTUE

Just try it.

PLEASURE

AAAAAAH!

VIRTUE

I didn't catch that. What language is that?

PLEASURE

You're horrible! You're everything I hate. I can't stand you. I can't bear to listen to you! I don't want to! Go away! Did you hear me? Go away! Get lost! You're nothing! Get lost! Beat it! Bye bye. Shove off! I'm done with you. We might have been friends once, but never again. Are you listening? Never again. Are you listening? Are you listening?

VIRTUE

...

PLEASURE

Where are you?

VIRTUE

...

Intertitle IV: Italian (Francesco Troisi)

Why do we live?

Why do we have to live?

Because our existence,

with all of its differences, has long been disrupted.

### Episode 3

Part 3A (Walled in. English. Model + Extras + Arlindo Silva and helper)

*(Parallel dialogues by various pairs of actors, whispered but broken with sobs and laughter)*

— Why didn't you tell me?

— How could I have? If I had told you, you wouldn't have wanted me any more.

— How do you know?

— Because that's the way it always is.

— I don't think so. I can't handle it any more.

— Just because I didn't tell you?

— Yes. I can't stand people lying to me.

— But I didn't lie. I just didn't say...

— It's the same thing, as far as I'm concerned.

— You're being intolerant.

— What about you? Having... Okay, I don't want to talk any more. I need to focus.

Fresco V: Italian + English (Chorus voices + Cláudia Jardim + Francisco Rolo + Rui Cunha Martins)

CHORUS

It's becoming more difficult to tell what belongs to us from what has nothing to do with us, like distinguishing what's real from what no longer is...

ACTRESS

Maybe! But the important thing, nowadays, is intimacy, unconditional love...

CHORUS

But that was always the case, wasn't it?

ACTRESS

Listen to me: we only exist in mirrored relationships, where the subject vanishes towards his possible evolution, as a member of various groups...

CHORUS

And all this happens before and after happiness, before and after panic, but invariably throughout suffering, doesn't it? (*laughter*)

ACTRESS

I don't see it in this negative light. Any obstacle marks a major moment for our growth, even though it might appear quite different.

CHORUS

Okay! (*laughter*)

## PART VI

Intertitle V: Italian (Francesco Troisi)

“Knowledge and ignorance constitute a fertile field for faults. And blame.”

Episode 7

(Narcissus. English. Nuno Nolasco, Joana Barrios, João Abreu and Rita Só.  
Text by Diogo Bento)

(*Narcissus: Nuno Nolasco. Echo 1: João Abreu. Echo 2: Joana Barrios. Echo 3:  
Rita Só*)

(*laughter from 1, 2 and 3*)

NARCISSUS

Poor me! What am I doing here in this place?

I look at myself but cannot see myself. I touch myself but cannot hold on to myself. I love you, but I don't own myself. What am I doing? Here? In this isolated and forsaken place?

1

You're the one who's isolated and forsaken. The isolation is your punishment.

2

A punishment it would be indeed, if only you could be with yourself. But no, of course not even that. (*laughter*) Look at yourself!

3

Look at yourself! Weakling! Your body was too rosy a promise for what you have done.

1

What you have done was to make me love you unconditionally. I was there. Always. Watching you. Searching tirelessly for you. I spied on you when you were least expecting it. I lived wholly for you. Always. If I'd had more time, more time to you would I dedicate.

3

I would dedicate my whole life to you. Do you understand? My thoughts. My hands. My tongue. My strength. I would dedicate my dreams to you, should I manage to get to sleep. I yearned to possess you. I called for you.

1

I called for you, always repeating what you said. Making your words mine and snuffing out my very existence. Believing that you were at my side, to defend me should there be the need. I believed in you, and abandoned my struggle.

2

A struggle it is now, if you are to resist your collapse. You're nothing but a speaking body. You're nothing. You don't stand for anything. Left alone, far from your people. From my people. From the crowds. You had a special position within our relationship, but you never dared to put yourself at risk. You set out to conquer, but ended up defeated. (*laughter*)

3

They defeated you. They made you a decorative object. The lines of your body, the contours of your skin are now worthless. Because they don't belong to you.

2

They don't belong to you. You don't belong to yourself. You're just a case to prove the violent greed of the system. (*laughter*)

NARCISSUS

I accept that I have failed. I love myself and I am hostage to this idea. I can't avoid it. What I crave most is to split off from my own body and touch that green-eyed boy who stares at me from the depths, because he seems to like me. I follow his gentle movements and I read in his eyes the desire to kiss my mouth. Yet I cannot love. Here I am. Captive. If only I were able to detach from my own body...

2

Now my own body is stone because of you. I have started to live among the mountains, unyielding, as though I were a rock. And I despise you. I hate you. Because you've stolen me away.

1

You've stolen my peace. My freedom. Pleasure.

3

Pleasure and glory.

1

The glory of loving you in times gone by. The glory of simply loving...

2

Loving to face power with the beauty of my body. Rummaging through my body in search of its authenticity. Loving to use and transform my body. Making it my reason for being. And now...

1

Now it's me who's left over from your hunting. You wanted me. You had me. Then you spat me out, far away.

3

Far away is what I'd be still, had I not tried to show you your weakness. To return your disgust. You failed.

1

You failed.

2

You failed. And do you know what else? You don't have anything else to say. Because you, alone, don't exist. (*laughter*)

NARCISSUS

Just like I don't have anything. Everyone has some affection. A smile. An embrace. Only in my case, my longings dilute everything and I don't have anything even when I'm enveloped in an embrace. My soul stops and feels nothing.

3

Then it feels life passing, supple and fleeting, like sand between your hands.

2

Your hands you clasp together, trying to catch yourself, but you can't keep hold of anything. And nothing remains for you but your existence as a symbol.

1

A symbol of weakness. Ephemerality. A vanity that annihilated its very vivacity. Poor you. Look at yourself...

2

Look at yourself! You can't even see your colours. Your vitality...

3

Your vitality does not exist any more. You're stranded here, in this isolated and forsaken place.

1

Isolated and forsaken is what you are. And will be. Until the end of time.

3

And if, until the end of time, I am a stone, a tree, a bubbling stream, a prairie, the desert or a cave beside a blue lake that resounds with scorn for you, it's because I am authentic. Unique.

1

Unique like my voice. Now I need to raise it. My voice is now my own reality. In all of its dialects. Because of it, I become a subject.

3

I become a subject. You...

2

You're nothing but a shadow...

1

A shadow...

3

A shadow...

2

A shadow of yourself. Try...

3

Try to be.

1

Try to be happy and live in the intimacy of love.

NARCISSUS

Poor me! What am I doing here? In this place?

*(laughter from 1, 2 and 3)*

### Episode 3

Part 3B (Walled in. English. Model + Extras + Arlindo Silva and helper)

— He killed himself!

— Why?

— Because he was depressed, he drank too much... he always drank too much! He was sad, sadder than all of us. He wanted so much but had so little.

### Episode 8

(End of desire. English. Voice-over of Rafael Esteves Martins. Actor: Diogo Bento)

Listen.

Are you listening to me?...

I'm speaking to you in a soft voice. Only when we speak softly can we hear ourselves. I'm going to die (shut my eyes).

Don't shake your head. Don't tell me you already know. Or that we're all going to die.

I climbed very high, propelled by a loving move, never far from hope. I wanted it all.

They say that those who rise always reach what they want. They say that reaching is possessing. Yet in that puzzling mystery, no matter how divine, there is an urgent need to be aware. Aware of oneself. Aware of the self in relation to what surrounds it. Perhaps it's an immortal madness that...

The higher I saw myself, the more light flooded into my eyes. Over the course of that difficult conquest, I grew blind. I lost myself. Disorientated. Until there was no solution in sight. No path left for me.

Save me, please. Save me from this death. Or give me a little of the life that you might still have within you.

Is it not possible? Is no one going to save us?

Can you hear me? Can you still hear me?

Ah! Aren't you there any more?

Do you know? I ignore what being is, exactly. Whatever it is, it has its own intensity. Especially now that time is falling away, that the stones I tread bury themselves in my memory and the paths whet themselves against my soul like blades...

I realise that the human being has a need for solace that cannot be satisfied. It's impossible to know when twilight will fall. Impossible to list all of the cases in which solace will become necessary. Life is not a problem that can be resolved by apportioning light to darkness or the days to the nights, but rather an unpredictable journey between places that don't exist.

What comes out of our hearts, comes out hot.

I'm going to close my eyes now. Everything else will be left outside.

What? Doesn't the path run here? Then which one is it?...

Ah! Thank you...

Fresco VI: Italian (Chorus voices + Cláudia Jardim + Francisco Rolo + Rui Cunha Martins)

CHORUS

As you can see, I have to narrate your own life for you. And you have to take it on board.

ACTRESS

... Before and after happiness; before and after joy; before and after love.

ACTOR

The memory fades little by little...

## Final episode

(Death on the beach. Italian. Voice-over of Francesco Troisi)

The following saying applies to those who seek to think: “The only conclusion is to love”.

## IMPOSSIBLE LIFE

To dream an impossible life  
To fight the invisible foe  
To bear with unbearable faith  
To run where the brave dare not go

To write the unwritable realm  
To dare pure and chaste from afar  
To try when your arms are too weak  
To heal an imperceptible scar

This is my quest  
To follow that path  
No matter how blessed  
no matter how far

To fight for the soul  
Without question or pause  
To be willing to live  
for a deadly cause

And I know if I'll only be true  
To this furious quest  
That my soul will be restless and troubled  
When I'm laid to my rest

And the world will be better for this  
That one being scorned and covered with wounds  
Still strove with his last ounce of courage  
To fight the unbeatable foe  
To reach the unreachable love



VASCO ARAÚJO  
PATHOSFORMEL



VASCO ARAÚJO  
PATHOSFORMEL

DOCUMENTA



textos | *texts*

VASCO ARAÚJO

NUNO CRESPO

MARIA JOÃO MADEIRA

DANIEL RIBAS

PEDRO FARO

**Vasco Araújo**, Lisboa, 1975. Concluiu a licenciatura em Escultura pela FBAUL, frequentou o Curso Avançado de Artes Plásticas da Maumaus em Lisboa. Integrou ainda programas de residências, como The University of Arts, Filadélfia (2007); Récollets, Paris (2005) e Core Program (2003/04), Houston. Em 2003 recebeu o Prémio EDP Novos Artistas, Portugal. Desde então tem participado em diversas exposições individuais e colectivas, tanto nacional como internacionalmente: *Momento à parte*, MAAT – Fundação EDP, Lisboa (2019); *Vasco Araújo*, M-Museum, Leuven (2018); *Decolonial Desires*, Autograph ABP, Londres (2016); *Potestad*, MALBA – Museo de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, Buenos Aires (2015); *Under the Influence of Psyche*, The Power Plant, Toronto (2014); *Debret*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (2013); *Eco*, Jeu de Paume, Paris (2008); *Em Vivo Contacto*, 28.º Bienal de São Paulo, São Paulo (2008); *Experience of Art*, La Biennale di Venezia – 51<sup>th</sup> International Exhibition of Art, Venezia (2005); *The World Maybe Fantastic*, Biennale of Sydney, Sydney (2002). O seu trabalho está publicado em vários livros e catálogos e representado em várias coleções, públicas e privadas. [www.vascoaraujo.org](http://www.vascoaraujo.org)

**Nuno Crespo** é um curador, crítico de arte e investigador que se tem dedicado ao estudo dos cruzamentos entre arte, filosofia e arquitectura. É professor e director da Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, e investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

 <https://orcid.org/0000-0002-1360-8694>

**Maria João Madeira** é licenciada em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa e trabalha em programação de cinema na Cinemateca, concentrando-se na organização de ciclos, produção de textos e edições. Tem publicado sobre cinema noutros contextos e mantido uma actividade regular de tradução, sobretudo de filmes.

**Daniel Ribas** é investigador, programador e crítico de cinema. É Professor Auxiliar na Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, onde coordena a Licenciatura e o Mestrado em Cinema, e vice-director do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

 <https://orcid.org/0000-0002-3018-5152>

**Pedro Faro** é historiador, crítico de arte e curador, formado em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa e em Comunicação Empresarial pela Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa. Tem colaborado em várias actividades e projectos de investigação, curadoria, divulgação, crítica, escrita e produção no âmbito da Arte Contemporânea. Actualmente colabora com o Atelier-Museu Júlio Pomar, onde produz e comissaria exposições, e integra a secção portuguesa da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte.

**Vasco Araújo**, Lisbon, 1975. Completed his first degree in Sculpture in 1999 at FBAUL, and attended the Advanced Course in Visual Arts at Maumaus in Lisbon. Also took part in residency programmes, such as The University of Arts, Philadelphia (2007); Récollets, Paris (2005) and the Core Program (2003/04), Houston. In 2003, he was awarded the EDP Prize for New Artists, Portugal. Since then, he has participated in various solo and group exhibitions both in Portugal and abroad: *Momento à parte*, MAAT – Fundação EDP, Lisbon (2019); *Vasco Araújo*, M-Museum, Leuven (2018); *Decolonial Desires*, Autograph ABP, London (2016); *Potestad*, MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires (2015); *Under the Influence of Psyche*, The Power Plant, Toronto (2014); *Debret*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (2013); *Eco*, Jeu de Paume, Paris (2008); *Em Vivo Contacto*, 28<sup>th</sup> Bienal de São Paulo, São Paulo (2008); *Experience of Art*, La Biennale di Venezia – 51<sup>th</sup> International Exhibition of Art, Venice (2005); *The World Maybe Fantastic*, Biennale of Sydney, Sydney (2002). His work has been published in various books and catalogues and is represented in several public and private collections.

**Nuno Crespo** is a curator, art critic and researcher, who has dedicated himself to the study of the intersections between art, philosophy and architecture. He is a Professor and Dean of the School of Arts, Universidade Católica Portuguesa, and a researcher at the Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR).

**Maria João Madeira** has a degree in Communication and Media Studies from Universidade Nova de Lisboa and works in cinema programming at the Cinemateca, focusing on organising cycles, producing texts and editions. She has published on cinema in other contexts and has maintained a regular activity in translation, especially films.

**Daniel Ribas** is a film researcher, curator and writer. He is currently Assistant Professor at the School of Arts, Universidade Católica Portuguesa, where he coordinates both undergraduate and postgraduate degrees in Film, and Deputy Director of Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR).

**Pedro Faro** is an historian, art critic and curator. He graduated in Art History at Universidade Nova de Lisboa and in Business Communication at Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa. Faro has collaborated in various activities and projects of research, curation, promotion, criticism, writing and production within the scope of Contemporary Art. He currently collaborates with Atelier-Museu Júlio Pomar, where he curates exhibitions, and is part of the Portuguese section of AICA – International Association of Art Critics.

## ÍNDICE | CONTENTS

PATHOSFORMEL (fac-símile) .....	1-128
PATHOSFORMEL — <i>SCRIPT</i> (traduções   <i>translations</i> ) .....	129-183
Abertura, NUNO CRESPO .....	201
Encenar a sentimentalidade humana. Conversa entre Vasco Araújo e Nuno Crespo .....	205
Projeções: a propósito de <i>Pathosformel</i> de Vasco Araújo, MARIA JOÃO MADEIRA .....	231
A morte da tragédia: <i>Pathosformel</i> e a imaginação melodramática, DANIEL RIBAS .....	239
Antes do colapso, o teu suor, PEDRO FARO .....	257
Opening, NUNO CRESPO .....	291
Staging Human Sentimentality. Vasco Araújo and Nuno Crespo in Conversation .....	293
Projections: On Vasco Araújo's <i>Pathosformel</i> , MARIA JOÃO MADEIRA .....	305
The Death of Tragedy: <i>Pathosformel</i> and the Melodramatic Imagination, DANIEL RIBAS .....	311
Before the Collapse, Your Sweat, PEDRO FARO.....	317

## **Pathosformel, 2020**

Instalação | *Installation*

42 impressões digitais sobre fragmentos de cartazes, 3 esculturas, 3 paredes  
cenografadas, 6 gravações de som | *42 digital prints on posters fragments,*  
*3 sculptures, 3 set walls, 6 sound recordings*

Dimensões variáveis | *Variable dimensions*



W  
comes

yes! I know...



MS DICKSTE  
GAN THE COMM  
INGR

Feira Gráfica  
Lisboa

DIA



~~Are you~~ Are you listening to me?



atures?

A destiny can be imposed upon us, but only  
human beings can deserve or fall short of  
their destiny.

Do you see?



Know  
between every





I Know!



as beings



the important thing

ahahahahah!



# Abertura

NUNO CRESPO

Director da Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

O trabalho de Vasco Araújo é um desafio. E é-o na forma como permanentemente interpela as nossas concepções acerca do que é um sentimento, uma emoção e como as suas obras interrogam os mecanismos com que construímos a nossa *persona*.

Isto não o faz um artista sentimental, mas sim um artista tomado pela pergunta acerca da maneira como certas aflições — *pathos* — continuam a atingir-nos. Aflições antigas que vão conhecendo novas configurações, sem nunca cessar.

Esta ideia de que certas experiências sentimentais ligam diferentes zonas do tempo é o que está no centro do novo projecto que agora se conclui com esta publicação. Trata-se de transformar em experiência artística a ideia warburgiana de que certas experiências ficam guardadas nas imagens, nos objectos e nas palavras. E a partir desses dispositivos vão-se transmitindo através dos tempos e das suas camadas. Não se trata de uma transmissão como quem envia uma mensagem ou comunica um conteúdo, mas um processo de permanente actualização e activação. Saber o que um outro sente — experiência máxima da alteridade — a partir da contemplação de uma pintura, de uma escultura ou da leitura de um poema é o seu mecanismo.

Mas Vasco Araújo também é interpelador dos protocolos artísticos. Através de um trabalho permanente de desconstrução dos objectos artísticos, provoca e realiza o deslocamento da ideia simples de objectos visuais, para um território em que arte, literatura, poesia, música e teatro se fundem e tornam um e formam uma espécie de absoluto artístico.

Não se trata do exercício wagneriano da obra de arte total, mas de encontrar mecanismos para intensificar a experiência humana com a arte através do gesto de deslocar uma certa ideia de ópera para o museu. Deslocamento este que tem um duplo efeito: por um lado, põe uma certa versão da ópera em diálogo com a tradição das artes visuais, e, por outro lado, contamina o espaço

expositivo pela música. Vasco Araújo não será o único artista a realizar esta operação, mas a maneira como o faz é absolutamente singular quer no resultado, quer no seu processo.

O projecto que trouxe a Escola das Artes (EA) da Universidade Católica Portuguesa foi um desafio para todos, tendo conseguido activar e integrar num projecto comum todas as áreas de trabalho, ensino e investigação da nossa escola. Projecto esse que se desdobrou numa exposição/instalação, num filme e na presente publicação.

Esta intensa produção não teria sido possível sem o contributo de um vasto conjunto de pessoas a quem gostaria de agradecer. Antes de mais, a todos quantos contribuíram para esta publicação que faz parte de uma série que a Escola das Artes (EA) da Universidade Católica Portuguesa desenvolve em parceria com a editora Sistema Solar e que está inserida na colecção «Artistic Research» e que integra o plano de edições científicas do CITAR. Esta colecção pretende explorar as diferentes formas como as práticas artísticas constituem modalidades válidas de investigação e de desenvolvimento de conhecimento. Os diferentes processos e metodologias artísticas são o seu principal objecto.

Assim, os primeiros agradecimentos são para todos quantos tornaram possível esta edição, em especial Manuel Rosa da editora Sistema Solar e João Rebelo, que coordenou esta publicação. Agradeço também a Daniel Ribas, Maria João Madeira e Pedro Faro pelos textos onde desenvolveram perspectivas distintas e complementares acerca do trabalho de Vasco Araújo e que ampliam a compreensão do trabalho deste artista.

Depois gostava de assinalar que esta edição, e a exposição que lhe deu origem, surgiram de uma residência artística na Escola das Artes feita por Vasco Araújo durante o ano lectivo 2019-2020, que resultou numa exposição-filme, criado e produzido integralmente na EA, e que conhece agora a sua conclusão com a publicação deste livro-caderno de pesquisa.

Assim, gostaria de agradecer a Diana Roque Ferreira a produção do projecto e a toda a equipa (João Pereira, Nuno Fonseca, Jaime Neves, Arlindo Silva, José Vasco Carvalho, Pedro Monteiro, Sofia Serra, João Pedro Amorim, João Rebelo, Pedro Oliveira, Maria Silva, Margarida Dinis, Carla Felizardo, Paulo Magalhães, Bruno

Fernandes, Carolina do Lago, João Ferreira, Luiz Antunes, Rafael Serralheiro, Rodrigo Rodrigues, Pedro Braga Falcão) que exemplarmente o tornou possível.

Uma palavra especial de agradecimento à Câmara Municipal do Porto, que através do seu programa de apoio *Inresidence* tem sido fundamental na criação de condições que tornam possível este programa de residências, bem como ao *Criatório*, que apoia a programação expositiva da galeria de exposição da EA.

Os programas expositivo e de residências em que as direcções da Escola das Artes, do CITAR e do CCD têm apostado não seriam possíveis sem o apoio constante e o entusiasmo motivador da reitoria da Universidade Católica Portuguesa a que agradeço na pessoa da Magnífica Reitora Prof.<sup>a</sup> Doutora Isabel Capelo Gil e da presidência do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa a que agradeço na pessoa da sua presidente Prof.<sup>a</sup> Doutora Isabel Braga da Cruz.

Finalmente, um agradecimento especial ao Vasco Araújo. Ao longo dos quase dois anos em que conviveu na EA contagiou-nos com a sua intensidade e com um rigoroso e muito inspirador método de trabalho. Entre pandemia, confinamento e recolher obrigatório, concretizou uma obra complexa que nos interpela de modos inesperados. A intensidade da experiência que nos propõe é fruto da inquietação que este artista transporta para as suas obras e que toma o espectador por inteiro. Não podemos senão estar gratos a este artista pelo modo como, ao longe, questiona a textura emocional humana e nos lança a todos numa viagem emocional interna.

Porto, Dezembro de 2020



## Encenar a sentimentalidade humana. Conversa entre Vasco Araújo e Nuno Crespo

*Pathosformel é o título de um projecto complexo que Vasco Araújo desenvolveu na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Dele fazem parte um filme, uma instalação e este caderno de pesquisa criado pelo artista durante a preparação das obras e seu desenvolvimento.*

*Podemos pensar nesta publicação como uma espécie de guião ou, se se preferir, um caderno de campo. Nele o artista ensaia não questões técnicas relativas a posição de câmara, indicações sobre representação ou luz, mas materializa uma disposição poética que, subterraneamente, alimentou as obras que desenvolveu. Disposição essa que se prolonga e se expressa em todas as peças da ficção sentimental proposta por este artista, mas que igualmente cria um possível enquadramento para a compreensão de uma parte significativa do trabalho que tem vindo a desenvolver ao longo da sua carreira.*

NUNO CRESPO — *Gostava de começar esta conversa pelo teu novo projecto e por explorar a forma como juntas aqui múltiplos elementos (filme, a peça sonora, mais as duas videoesculturas e a instalação) que reflectem o teu universo e os muitos aspectos que tens desenvolvido no teu trabalho, pelo menos desde que eu acompanho o teu trabalho em 2003, quando ganhaste o Prémio EDP.*

VASCO ARAÚJO — *É desde o início, praticamente...*

*Neste projecto umas das primeiras constatações é a forma como as ideias de encenação e de teatro são centrais e axiais. Uma ideia de teatro que não diz respeito à especificidade daquela disciplina artística, mas serve como matriz para a forma como convocas elementos de performance, música, pintura, como crias a espacialidade, o som, entre outros. Tudo elementos estruturantes dos teus trabalhos anteriores. Por esta razão achei tão interessante aquilo que a Isabel Carlos comentou*

contigo sobre este projecto: «Isto é Vasco Araújo de A a Z.» Mas a pergunta é: quais foram as premissas deste projecto e, segundo, se esta ideia de síntese de muitos dos problemas e de muitas das questões e inquietações, com as quais tens lidado na tua obra foi intencional ou um acontecimento imprevisto.

Sim, foi completamente intencional no sentido em que este projecto era algo que estava a desenvolver há algum tempo. Talvez desde sempre. Bom, não sei precisar, mas sei que, mais intensamente, desde pelo menos há três ou quatro anos para cá. Neste projecto interessava-me desenvolver a ideia de saber, quando vamos a um museu de arte antiga e deparamos com retratos ou com pinturas antigas, o que é que estas nos estão a dizer? Há uma tendência para ver retratos, pinturas, como obras de arte e que, apesar de terem representadas figuras humanas, parecem não ser humanas. Mas esta ideia também serve para quando se vê um vídeo de um artista contemporâneo que colabora com actores... Quando trabalhamos com um actor ou um não-actor há uma tendência para analisar somente o seu *acting* e não o vês como uma pessoa que transporta consigo uma história, uma identidade e uma personalidade. Interessava-me, portanto, esta ideia de colocar estátuas a falar, retratos a falar, em vozes-off, ou melhor, a ideia de ver, ao olharmos para pinturas, esculturas e objectos do passado, como é que eles nos falam hoje. Tirá-las do lugar e da aura que têm e colocá-los num local mais prosaico, humano e terreno. Isso seria uma parte. A segunda parte diz respeito a uma tentativa, não sei se bem-sucedida se não, de reflectir sobre como o ser humano constrói a sua identidade através do confronto com as suas raízes ditas clássicas. Nesse sentido peguei nalguns mitos gregos e romanos ou na literatura clássica, que foi e é aquilo que nos construiu e definiu e continua a definir enquanto sociedade ocidental europeia... Por exemplo, as tragédias gregas foram escritas há dois ou três mil anos, mas continuam a ressoar no nosso *modus operandi*, na nossa vivência, nos nossos sentimentos, na construção da nossa identidade... Afinal parece que a natureza humana não mudou assim tanto. Mudou a tecnologia mas não mudou a base, digamos assim. E, portanto, há aqui uma tentativa de olhar para o passado e reflectir o que é que ele nos quer dizer hoje. Há uma tentativa de um mapeamento, o que é que ainda nos interessa ou serve dessas histórias. Daí, talvez, a escolha deste título — *Pathosformel*. A forma do Pathos. Pathosformel, conceito inventado e desenvolvido por Warburg, que lhe serviu para mapear os sentimentos humanos ou

expressões visíveis de estados psíquicos do ser humano. Independentemente da época e da situação, estamos sempre a falar sobre a mesma coisa. E a mesma coisa é o quê? É talvez... sobre como é que lidamos com o desejo. Porque o desejo é também uma projecção daquilo que nós somos nos outros. Ou que implicamos nos outros. E, nesse sentido, o que tentei fazer, neste filme, foi repensar a ideia deste confronto ou a ideia desta projecção. Do desejo e das suas consequências.

*Podés explicar melhor o que queres dizer quando afirmas que talvez tivesses andado desde sempre a construir este projecto?*

Não sei se sei explicar melhor, apenas penso que este filme, *Pathosformel*, é uma síntese daquilo que andei sempre à procura no meu trabalho. Talvez, o outro lado do humano?

*Só para sistematizar o que tens vindo a dizer. Podemos entender que este teu projecto tem dois braços principais. Um tem que ver com uma leitura crítica sobre a cultura clássica europeia e o outro tem que ver com a questão da construção da identidade que tem sido um lugar permanente no teu trabalho.*

Exactamente.

*O que é que te interessa nessa grande tradição da cultura europeia e, por outro lado, como desenvolvimento desta pergunta, não achas que essa cultura europeia é precisamente aquilo que nós agora andamos a tentar descolonizar? São duas perguntas...*

Mas elas estão relacionadas. Quando tento problematizar a cultura clássica europeia, estou a fazer uma revisitação crítica sobre os impactos da mesma, como por exemplo, no caso de *Hipólito* (2003).

*Hipólito é o teu primeiro trabalho em que lidas com figuras matrizes da cultura ocidental?*

Precisamente. No vídeo *Hipólito* realizei uma secção/corte no texto original de Eurípidés e só usei as falas de Hipólito transformando por completo a personagem. Em vez de ser um mártir, um herói, passa a uma autêntica besta, digamos assim, do ponto de vista humano, dentro daquilo que achamos aceitável, aos dias de hoje. Não é uma crítica activista, não é uma crítica de reparar o mundo ou de

reparar o pensamento. Não tenho essa pretensão. Apenas tento levantar questões: nós ainda vemos isto desta forma, ou isto que nos foi apresentado pode ser visto de outro ponto de vista? Portanto, talvez seja isto o que estavas a perguntar sobre a descolonização do pensamento ocidental. Penso que só se consegue pôr em causa uma sociedade ou um pensamento se pusermos em causa a sua base. Penso que a arte, neste sentido, só pode levantar questões, não pode afirmar nada. O que pretendo sempre é um questionamento.

*Propões uma leitura crítica destes mitos fundadores da cultura europeia? Porque, por um lado, parece que estás a propor uma leitura crítica mas, por outro, quando acentuas a maneira como as figuras do Prometeu, Hipólito, Narciso, e por aí fora, continuam a fazer sentido para nós, parece que estás a anular essa leitura crítica e, pelo contrário, a sublinhar a pertinência dessas imagens matrizes da nossa identidade cultural.*

Penso que é bastante claro na leitura crítica que faço desses mitos que não faço nenhum enaltecimento dos mesmos. Por exemplo, neste filme, *Pathosformel*, o episódio do «Narciso e Eco» volto à matriz: um homem muito bonito, nu, mas que é absolutamente posto em causa pela emancipação discursiva das Ecos, que confrontam a sua existência de forma violenta. Grande parte das vezes, estes mitos ou histórias são postos em causa, desfeitos pela construção da cena, pelos textos ou imagens que uso. Temos um outro exemplo disto, na nossa exposição: os cartazes que utilizei tanto no filme como na instalação, *outdoors* com *prints* de obras-primas da pintura ocidental, foram manipulados, estragados... e rasgados. Fazem-nos pensar ou questionar sobre qual é a necessidade de ideais de beleza, que beleza é esta? Será que é isso que nos faz elevar enquanto seres humanos e enquanto sociedade? Ou é, precisamente, o outro lado da questão, como a deformação, a queda, o imperfeito que nos faz sair do sítio de conforto e dessa forma questionar para podermos avançar para novos paradigmas, para novas ideias, enfim, para novas realidades? É também uma questão, não sei muito bem, que atravessa esta obra. Ou seja, percebo o que estás a dizer, podemos, num primeiro momento, ficar inebriados com uma determinada exaltação de beleza, mito ou história. Primeiro ênfase, para depois criticar. Esse seria o movimento desejável.

*Nunca abordas estas questões de uma forma directa. Mas parece que estás num processo permanente de elaboração de metáforas ou alegorias.*

Tanto a exposição como o filme usam um mecanismo metafórico. Nenhuma das cenas é directa no assunto que ali está a ser tratado, é uma construção por camadas que tem de ser sempre transposta ou que tem de ser vista como metáfora da nossa realidade.

E isto tem que ver com a questão da superencenação — ultimamente não tenho falado muito sobre esta ideia: considero que não há realidade, porque a minha realidade não é igual à tua, logo não há universalidade na realidade. É claro que, mais uma vez, a sociedade ocidental construiu uma série de regras, códigos, conceitos, *modus operandi*, que nos fazem avaliar as coisas segundo determinados parâmetros e agir consoante esses parâmetros. Mas a verdade é que o meu sentir não é igual ao teu e o nosso não é igual ao dos outros. A partir daí, falar em realidade é uma construção. Agora, se pensarmos que cada um tem a sua encenação e que essas encenações se podem cruzar, então a arte é uma superencenação. Gosto desta ideia de superencenação, como se tivéssemos de exagerar tudo, extrapolar tudo, para depois voltar a encurtar o espaço para falarmos de um assunto específico, ou para reflectir sobre uma ideia específica.

*Quando falas em encenação, estás a falar do ponto de vista wagneriano e da obra de arte total? Uma espécie de proposta de obra de arte em que as fronteiras entre o que é a arte e o que é a realidade, entre o que é encenado e o que não é deixam de ser claras?*

É isso. Por exemplo, lembro-me de uma vez, enquanto trabalhava com a Paula Sá Nogueira numa peça de teatro, onde também entrava enquanto *performer*, lhe ter perguntando: «Então agora como é que eu vou fazer isto?» E a Paula disse-me: «Fazes! Dizes o texto e estás em cena como se estivesses em tua casa, é a mesma coisa» — desatei-me a rir. «É a mesma coisa?» — perguntei. «Sim, experimenta hoje fazer assim.» E experimentei. Quando acabei perguntei-lhe o que lhe tinha parecido, e respondeu-me: «Estava tudo certo, porque eras tu.» Esta ideia é muito interessante. Somos nós mesmos em qualquer situação, seja no quotidiano seja numa peça de teatro ou ainda num museu, porque só o facto de se estar em cima de um palco já é teatro. Já não é a realidade,

já não é o dia-a-dia, já não é o quotidiano, logo não precisamos de estar a inventar técnicas e dizer o texto de uma determinada forma. O que é igual nas artes plásticas, quando colocamos um objecto, uma obra num museu, passa a ser uma obra de arte. No *Pathosformel*, é claro que há artificialidade, há encenação dos gestos, das posturas, enquadramentos, que não correspondem ao dia-a-dia destes actores. Mas o *acting*, o texto que estão a dizer poderia ser parte do dia-a-dia dos actores, daquelas pessoas.

*Enquanto falavas lembrei-me de que o teatro para alguns filósofos, nomeadamente para Nietzsche, muito próximo de Wagner, era o lugar não da encenação da vida, mas o lugar onde a própria vida acontecia. Uma das coisas que ele nota no famoso ensaio sobre a tragédia grega é que a tragédia era reveladora da nossa vida interna e tornava-a legível.*

Da psique. [risos]

*Damos sempre um sentido muito negativo ao conceito de drama, mas drama é uma coisa boa porque é um processo dinâmico de construção da identidade. E uma das coisas que Nietzsche dizia — ele tem um pensamento totalmente metafísico acerca da tragédia, do teatro e da arte — é que a tragédia era muito reveladora desse drama interno precisamente porque os actores utilizavam uma máscara. A encenação e a máscara permitem que o actor esteja simultaneamente no mundo real e no mundo metafísico que a tragédia queria representar, mostrar e expressar. Sem a encenação, ou seja, sem a máscara, essas figuras não podiam aparecer. E portanto a encenação e a máscara são condições de possibilidade para que determinadas figuras estéticas, emocionais, etc. possam surgir. Era nesse sentido que tu estavas a falar?*

Era, exactamente. Sempre disse que o ser humano só se revela *in extremis*. E o drama ou a tragédia são, precisamente, esse momento. Quando estamos todos em conforto, vivemos a vida de uma forma quase banal, tudo é fácil, estamos sempre numa espécie de «felicidade», num estado psicologicamente normal. Quando exaltamos as emoções, porque algo nos preocupa, porque somos postos em causa, salta uma série de características que estão guardadas de certa forma no nosso inconsciente, mas que nos constroem e nos identificam e criam um mapa da nossa identidade. De facto o teatro, a tragédia e o drama são a

representação máxima disso. E é muito engraçado estares a usar essa ideia da máscara. Porque o que é que ela permite? Ao estarmos com uma máscara não temos a necessidade de nos revelar verdadeiramente. Revelamo-nos, mas através de um artifício. E, portanto, não vai parecer aos outros que nos estamos verdadeiramente a revelar, é tido como falso, logo tomado pelo público como verdadeiro. Há nisto tudo um jogo que a psicologia facilmente explicaria — a dificuldade que o ser humano tem em se conectar consigo próprio e realmente revelar-se no seu sentido máximo. Ou seja, o que em linguagem de psicologia seria conectar-se com o seu inconsciente e torná-lo consciente. E é isso o que tento sempre realizar nas peças que faço, ou talvez, que me interessa pôr à prova ou quando questiono o meu trabalho. Interessa-me essa ideia de exacerbar coisas, de exagerar coisas, colocar coisas a nu. Interessa-me a ideia de questionamento para nós, no aqui e agora e nesta época em que vivemos, questionarmos, construirmos e identificarmos o que é que somos, verdadeiramente, ou o que somos perante essas ideias do passado.

*Ainda sobre essa ideia da máscara e de artifício, as construções artísticas, qualquer que seja a disciplina, a música, o teatro, a pintura, etc., são artificiais e nós percebemos essa artificialidade. E é muito importante, mesmo nas construções artísticas mais clássicas e miméticas, que o elemento artificial seja sempre percebido como representação. Simultaneamente esse artifício permite-nos estabelecer uma relação dialéctica com a realidade porque simultaneamente afasta-nos da realidade, mas aproxima-nos imenso da realidade, não é?*

Sim. É precisamente esse movimento. Nós precisamos do falso, identificamo-nos com o falso. Ou com uma história que não é exactamente igual à realidade e penso que é nesse movimento de observar o falso que regressamos ao real ou à encenação e tomamo-la como nossa. Ou seja, o que é que nos ressoa quando vemos um filme? Ou quando vemos uma obra do Caspar David Friedrich. Temos uma exaltação estética e, ao mesmo tempo, sabemos que é uma composição que nos comunica determinados sentimentos, mas quanto é que ressoa em nós? Quanto é que nos faz reflectir sobre nós próprios, no aqui e agora? E é essa talvez a ideia mais interessante, para mim, da arte, que é o que nos leva a pensar cada obra de arte. O que é que ressoa em cada um de nós? E ressoar, aqui, não é achar bonito ou feio,

se é belo ou não. Falo do ponto de vista psicológico, isto é, o que é que as obras nos fazem reflectir, nos fazem modificar ou nos fazem movimentar?

*Em muitas das tuas exposições, mais do que em obras individuais, na maneira como pensas as exposições há sempre uma relação muito imersiva do espectador com o teu universo plástico, conceptual, estético, etc. No teu trabalho, e acontece neste projecto do Pathosformel, há uma espécie de suspensão — e que tem que ver com esta questão do falso que tu acabaste de falar — do protocolo, das maneiras habituais como normalmente julgamos a realidade. Ou seja, percebemos que aquelas figuras não são figuras reais mas, ao mesmo tempo, é essa irreabilidade ou falsidade o que lhes permite dizer o mundo de uma maneira muito mais intensa e clara do que um discurso mais próximo daquilo que seria o discurso da verdade, da revelação. Isto é uma coisa que te faz sentido?*

Faz sentido mas não sei se faço isso conscientemente, confesso... Quer dizer, faço, como é óbvio. Interessa-me a ideia de como é que se usa uma série de códigos, tanto das artes plásticas como da sociedade em geral, e como os extrapolamos de forma a manipular e a colocar o espectador numa situação de questionamento que é: quem sou eu perante esta realidade? Ou, estou a entender tudo e de repente não entendi nada, e isso leva-nos a questionar... Mas este questionamento só tem interesse se for absolutamente interno, psicológico. Costumo dizer que o meu trabalho é psicologicamente político. O que é que isto quer dizer? É o movimento realizado por este questionamento que nos leva a ter uma atitude política, ou seja, a escolher um caminho. E, portanto, a partir daí, é através de uma acção de questionamento interno que nós escolhemos ou nos movimentamos. A sociedade organiza-se a partir de uma série de leis que nos permite viver dentro de determinadas regras e de determinada segurança, mas é precisamente com a insegurança, com a falta de regras, com a incerteza, que avançamos para novas situações e vivências. Interessa-me entrar numa sala de exposições, como esta, onde está uma série de cartazes rasgados, manipulados, de obras-primas. Deparamos, num primeiro olhar, com uma certa ideia de beleza, mas num segundo olhar, e numa relação de espelho, podemos ver algo perturbador que nos faz reagir e conectar com o nosso interior.

*Achas que é mais eficaz o dispositivo metafórico da arte para nos mostrar as formas como construímos a nossa identidade, que é simultaneamente individual e colectiva, do que, por exemplo, o discurso da psicologia?*

O discurso da psicologia é mais eficaz, de certa forma, porque é directo. E quando se está numa situação de terapia, convém ser directo. Mas a arte é construída através de metáforas e da problematização de vários códigos. Acho que a arte acaba por ser mais eficaz, porque é mais aberta e mais democrática. A minha tentativa, ao construir obras de arte, é que elas sejam abrangentes o suficiente para que possam ressoar no maior número de pessoas. Portanto, nesse sentido, a arte é melhor do que a psicologia porque a psicologia é feita de um para um, não é feita de um para não sei quantos.

*Todas estas questões constituem um programa artístico teu ou são consequências do trabalho que tens vindo a desenvolver? Não sinto que partas para a construção das tuas obras com uma intencionalidade deliberada: «agora vou explorar a densidade psicológica, etc.», tendo a achar tratar-se de uma consequência do teu trabalho.*

Sim, não há. É uma consequência do meu trabalho, mas é uma consequência racional e objectiva do meu trabalho. Interessa-me o «forro das coisas», que é um título de um texto da Isabel Carlos sobre o meu trabalho. Mas logo naquele primeiro texto, que é um dos primeiros textos sobre o meu trabalho, a Isabel acerta na *mouche*. Não me interessa mostrar o que já vemos. Interessa-me como são feitas as estruturas, as costuras, como é que são feitos os alicerces. Algumas vezes chego mesmo ao extremo de ver o interior das paredes, se estivéssemos a falar de um edifício, claro. Porque é nessas entranhas, ou nessas estruturas onde mais se revela o ser humano. Consciente ou inconscientemente, essa acção psicológica, esse interesse pela psique humana, por aquilo que está escondido, por aquilo que não está revelado numa primeira instância, é o que eu estou sempre à procura. Não é que me interesse fazer obras de arte terapêuticas. Não é nada disso, não faço terapia pela arte. Mas interessa-me pôr visível na cara de uma pessoa, num retrato, aquilo que está no interior dessa pessoa, ou que poderia estar no seu interior.

*Achas que consegues provocar esse questionamento através do confronto do teu espectador com as figuras e personagens que vão surgindo no teu trabalho?*

Não sei, mas tento. Não tenho nenhuma certeza sobre esse assunto. Faço obras num *atelier*, mostro a duas ou três pessoas ou falo sobre as ideias com duas ou três pessoas e, depois, estas obras são mostradas em museus, galerias, no espaço público e, grande parte das vezes, não sei mais nada sobre as reacções do público. Tirando quando saem artigos em jornais, revistas, quando críticos ou historiadores da arte escrevem textos, que me confirmam ou não aquilo que eu pensei. Se eu soubesse o resultado das minhas peças eu não precisava de fazer mais nenhuma, porque se calhar já tinha chegado ao resultado. Não tenho bem a certeza de poder responder a essa pergunta.

*Na utilização que fazes da representação artística clássica percebe-se porque gostas tanto de trabalhar com actores. Mas, além dos actores, sempre utilizaste o teu próprio rosto e o teu próprio corpo nas grandes encenações propostas pelas tuas obras. Qual é a diferença entre trabalhar com um actor e seres tu próprio o actor dessas encenações? O que é que muda? Porque é que no início eras quase sempre só tu o performer e depois começou a surgir a necessidade de ires encontrar outros corpos, outros rostos, outras vozes.*

No início talvez fosse uma situação muito pragmática. Queria utilizar-me como corpo performativo que sabia o que estava a fazer e explorar essa questão da auto-representação. E, claro, usar a minha voz. Voz, aqui no sentido de identidade. Mas também a minha voz enquanto voz de alguém que treinou canto lírico. Isto também se relaciona com as questões que me foram sendo colocadas no âmbito do teatro: até quanto/quando é que podemos fazer outra personagem para falar de múltiplos outros assuntos e para falar de realidades que, se calhar, não são exactamente as nossas, para construir uma ideia, para falar de um determinado assunto ou de vários assuntos. No início do meu trabalho havia também o facto de os recursos materiais disponíveis serem menores e, por isso, não tinha muitas hipóteses de contratar pessoas. Enfim, como disse, uma questão pragmática, sendo que a principal razão prendia-se, como expliquei, com a questão da utilização do meu corpo como corpo do artista que está a executar, que se está a apropriar, que se está a identificar. Ao longo do desenvolvimento

do trabalho, fui abandonando um pouco essa ideia, porque descobri as mais-valias de um trabalho feito em colaboração. Nomeadamente, por exemplo, nos primeiros vídeos que fiz com pessoas que eram não-actores — pessoas que, de certa forma, eram elas próprias. Pessoas que traziam uma história, uma identidade própria, em que essa mesma história e identidade, a cor da sua pele, a sua sexualidade, constituíam ou formavam por si só um imenso assunto e carregavam um peso que adensava as questões essenciais que me interessava trabalhar. Os melhores exemplos disto que estou a falar são os trabalhos *Sabine/Brunilde* (2003) e *The Girl of the Golden West* (2004), em que tinha uma relação de facto e *a priori* com aquelas mulheres/não-actrizes. Uma relação de amizade. Aliás, esses trabalhos surgiram das conversas que eu tinha com elas no dia-a-dia. Desta forma, abandonei aos poucos a minha imagem porque já não estava a acrescentar nada. No entanto, continuei algumas vezes, até hoje, a utilizar a minha voz, sobretudo em voz-off.

*Ainda sobre a utilização dos actores e de ti próprio, começaste a falar de representação. Quando tu te utilizas a ti próprio, a maneira como tu surges nos teus trabalhos, consideras que são auto-retratos, auto-representações, como é que os entendes...?*

Penso que foram sempre auto-retratos, auto-representação, mas também foi *performance*, *acting* ou utilizava-me porque conseguia e queria fazer. Não havia um propósito fixo e concreto.

## **Pathosformel, 2020**

Instalação | *Installation*

42 impressões digitais sobre fragmentos de cartazes, 3 esculturas, 3 paredes  
cenografadas, 6 gravações de som | *42 digital prints on posters fragments,*  
*3 sculptures, 3 set walls, 6 sound recordings*

Dimensões variáveis | *Variable dimensions*

Only  
of



I just love

Knowing and unknowing, know  
between everything and nothing. Now this



and after joy,  
or...  
y through...

He died to halt time...

to know an impossible...

Thank you.

why didn't you tell me?

I know what you are thinking

A destiny can be  
only human beings  
their destiny.





Can you see it?

12\*



imposed upon us, but  
can deserve or fall short of



Is feeling can be imposed upon us, but why  
human beings can have it full sort of  
their destiny



He killed himself!

I will take you to the lake

Do you see?

Knowing and understanding, knowing and seeing, knowing and feeling, and knowing  
between something and nothing, that this is the way for mind





At the heart of it all, *Leaves*





NUNO CRESPO — *No que estavas a dizer, gostava que falasses sobre a diferença entre aquilo que é o trabalho colaborativo que se encontra sempre no teatro, no cinema e o trabalho individual que, a maior parte das vezes, caracteriza o trabalho dos chamados artistas visuais. Quais são as maiores diferenças que sentes existirem? Em qual dessas versões te sentes mais confortável? Quais são as mudanças no processo criativo?*

VASCO ARAÚJO — O meu trabalho é um trabalho absolutamente solitário na sua idealização e muitas vezes na sua construção. A grande diferença, por exemplo, para estruturas de teatro, com que tenho colaborado, o que foi bastante difícil, logo no início, era a partilha e a gestão de decisões sobre a criação e a concretização. No teatro todos acrescentam ideias, não há só a nossa vontade, e a nossa vontade ou desejo terá de se conjugar com a vontade e o desejo dos outros, os restantes membros do grupo que fazem parte do trabalho. Esta prática, ao longo do tempo, ajudou-me a realizar trabalhos com outras pessoas. Colaborar é também acreditar nas pessoas, acreditar naquilo que elas trazem e o que acrescentam. Por exemplo, na realização deste filme, *Pathosformel*, mesmo que tenha escrito o *script*/guião, ou tenha idealizado e construído todas as cenas, foram fundamentais, durante os ensaios ou durante as filmagens, as novas ideias e novas formas que cada actor trouxe e partilhou, porque cada uma destas pessoas tem o seu mundo e porque cada um deles teve uma visão distinta daquela cena, ou deles mesmos naquela cena. Diria que trabalhar em colaboração é também um trabalho dinâmico e sempre em expansão. O trabalho torna-se muito mais rico, porque há situações inesperadas que acontecem que constroem novas formas e caminhos diferentes daquilo que se tinha pensado no início. Gosto também desta ideia de que as ideias iniciais podem mudar até ao fim, até terem uma forma ou materialização final, mesmo que essa situação traga um grande desassossego, ou que o objecto final não seja perfeito ou exactamente como previamente idealizado.

*A linguagem tem sido uma presença muito importante no teu trabalho quer na forma escrita — muitos dos teus trabalhos têm textos que tu escreves ou inscreves nas superfícies — quer também na sua forma dita.*

Começou por ser na forma dita, depois é que passou para a escrita.

*Como é que o discurso e a palavra da literatura informam os teus trabalhos?*

Interessa-me a escrita e a literatura porque nelas está a memória do ser humano. Tal como a ópera, que exalta a grande parte dos sentimentos e relacionamentos dos seres humanos e que acaba, de certa forma, por mapear a memória do humano. Ou, pelo menos, da vivência do ser humano, nos seus variadíssimos assuntos. Interessa-me sempre o movimento de olhar para o passado para repensarmos no presente o que é que nós somos e o que é que vamos fazer e como é que vamos avançar. O futuro é sempre uma projecção do desejo. A inscrição do texto nas obras tem que ver com a necessidade de reforçar certas ideias. O texto, de certa forma, não é propriamente a narrativa da peça, porque por vezes é a imagem que é a narrativa, mas o texto dá-lhe outra possível forma ou conteúdo.

*Mas há diferenças importantes entre um texto dito como é dito na ópera e um texto escrito como as legendas de um filme ou quando é a própria palavra que assume a posição central nas tuas obras. Estou-me a lembrar da tua última exposição na Galeria Presença onde havia telas com textos escritos.*

Porque por vezes não é preciso imagem, mas só o silêncio do texto. Raramente lemos os textos em voz alta. Lemos internamente. A leitura de um mesmo texto afecta de uma forma totalmente diferente cada pessoa. O que acaba por criar um número diversificado de leituras e formas de apreender o trabalho. É sempre muito diferente ler um texto num museu, numa galeria, num espaço público, ou em casa sozinho. Nada é estanque, nada é fixo. Gosto da ideia de que cada um acrescenta conteúdos ou formas distintas de ler as obras, consoante o seu próprio imaginário. Por exemplo, as peças de que falas, que estavam na exposição da Galeria Presença, «Suppose it is true after all, what then?» (2020), são telas feitas com tecidos de decoração *Toile de Jouy*, com cenas bucólicas, onde o texto, em forma de diálogo, é sobreposto com letras de madeira, acrílico

e pintadas. Neste caso o texto é o oposto das cenas *naïfs* estampadas naqueles tecidos, o que imediatamente cria, para cada um, inúmeras novas leituras ou ideias sobre as cenas.

*Neste projecto do Pathosformel, estranhamente, no filme não há palavras escritas, só são ditas, ainda que seja um projecto superliterário. Literário, no sentido em que o texto é construído de uma maneira muito cuidadosa, muito literária, não é?*

Sim, neste filme não tive essa necessidade. Noutros filmes apareciam palavras escritas, através de intertítulos, como nos filmes mudos. A apreensão, por parte do público, de um texto escrito ou dito é totalmente diferente. No caso deste filme, queria precisamente colocar a atenção no lado teatral inerente à apreensão dos conteúdos, através dos sentimentos, das intenções, dos gestos, das interpretações, do grão da voz de cada um.

*O que é o grão da voz?*

É a qualidade da voz. É o que caracteriza a voz, o que define a identidade da voz, o género da voz.

*Sim, mas há uma diferença grande entre um texto escrito e um texto dito.*

Sem dúvida. São coisas totalmente diferentes. Apreendemos um texto de forma distinta, quando ouvimos uma voz, ou um texto dito, temos sempre a presença da pessoa, da identidade. O que por vezes pode modificar ou acrescentar uma nova leitura ao texto. Quando colocamos um texto escrito e não falado, ou dito, apenas apreendemos o conceito ou a ideia que ali está expressa.

*Neste filme, como na exposição que desenvolve e prolonga o filme, a palavra dita é muito importante.*

Sim. Porque continuam a ser pessoas, é o humano.

*Mesmo quando não percebes as pessoas? Porque no filme há uma coisa que toda a gente vai perceber, que é a cacofonia do filme em que se fala latim, grego, inglês, italiano. Acho que os próprios actores que estavam a dizer os textos, se calhar a maior*

*parte das vezes, não sabiam o que estavam a dizer. Por exemplo, a dizer textos em latim ou em grego.*

Não, esses sabiam. Tenho a certeza de que sabiam. Tiveram de estudar muito. [risos]

*O que é que tu estavas à procura nessa experiência de um som que imediatamente não conseguimos reconhecer?*

Talvez uma experiência babélica de referência ocidental e talvez também um local de desconforto. Ou somente a referência às pinturas italianas, aos mitos gregos e latinos: Prometeu e Narciso, etc. Mas é claro que me interessava a ideia de não dominarmos a língua e, de certa forma, sermos obrigados a tomar atenção a um texto. Fazer um exercício de escuta. Ter uma relação honesta com o outro que fala, com o outro que está a interagir connosco. Quase no final do filme, há uma voz-off que diz: «É só quando falamos em voz baixa que nos escutamos a nós próprios.» Ou seja, é quando não entendemos que melhor tentamos entender. Talvez tenha sido essa a ideia, a de criar um desconforto na normalidade da apreensão e convocar uma atenção mais implicada, não sei...

*Nesta tua apresentação do filme como experiência de Babel não falta referir o modo como as línguas resistem, em conjunto com as experiências nelas reflectidas, ao tempo e se mantêm indestrutíveis?*

Talvez, mas não me interessava fazer referências científicas ou de carácter histórico sobre as línguas utilizadas, colocaria o filme num outro lugar, talvez, mais didáctico ou de estudo científico. Não era esse o propósito.

*A utilização que muitas vezes fazes da linguagem, seja essa linguagem dita ou escrita, não é uma tentativa de trazeres para o campo visual a estética do literário e do poético?*

Sim, talvez.

*Porque além dessas coisas todas, há uma estética que nós associamos ao literário e ao poético e que, muitas vezes, experimentamos no teu trabalho.*

Sim, não me interessa a estética literária, interessa-me sim a ideia do literário, como já disse, enquanto mapeamento do ser humano, das acções do ser

humano e da história do ser humano. E interessa-me outra coisa ainda que é, através da literatura e através do texto, criar novas imagens.

*Acho bastante interessante essa intromissão entre palavra e linguagem. Porque nós tendemos a pensar que essa relação é uma coisa contemporânea, dos artistas conceptuais, mas se nós pensarmos nas iluminuras medievais, essa relação do legível com o visível...*

Sim, estou-me a lembrar de que o Museu Capitolino tem várias salas que estão cheias de placas romanas com inscrições, imagens com textos. Como também tem tumbas romanas, também com inscrições que descrevem a biografia familiar e profissional da pessoa morta, ou seja, a história da pessoa morta, de quem era filho, onde vivia, etc. É uma narrativa que para sempre fica inscrita — a história daquela pessoa. Isto, mais uma vez, é um mapeamento humano, através da escrita, e também através da literatura. Estamos sempre a criar uma narrativa sobre nós próprios.

*Sim, mas além desta questão da narrativa o encontro entre a palavra e a imagem cria uma outra imagem. Não é uma coisa de racionalidade ou de legibilidade, mas uma outra matéria sensível que utilizas na tua prática criativa.*

Sim, de facto utilizo muito imagens com textos ou textos com imagens, mas a grande parte das vezes a imagem não está de acordo com o texto. Ou o texto não está de acordo com a imagem.

*Não é uma legenda.*

Nunca sei o que é que vem primeiro. [risos]

*O que estás a dizer é que, na utilização que fazes do texto nas tuas peças, o texto não corresponde a uma legenda mas a um acrescento de sentido e a uma perturbação. É isso?*

Exactamente, como se procurasse criar uma dialéctica entre textos e imagens que retardam o seu encontro, que se deslocam, fazendo que a narrativa e a sua representação não se encontrem plenamente. Por vezes imagens e/ou objectos falam de uma coisa bem diferente do texto que os acompanha, e os textos

suscitam configurações que apenas atravessam uma imagem. Funcionam como metáforas criando desfasamentos contínuos entre a percepção e a apreensão.

*Para concluir, gostava só de perguntar qual achas que é a maior inquietação que percorre o teu trabalho?*

O meu trabalho é sobre a condição humana. Onde cabem muitas coisas. Mas dentro da condição humana, interessa-me analisar a forma como o ser humano se constrói. Como constrói a sua condição de humanidade. É claro que estamos a falar na psique humana. A forma como nos mostramos, como nos revelamos, como nos relacionamos interna e exteriormente. As relações de poder, amor e morte. Enfim, interessa-me ir à procura do outro lado e ver, como já disse, o forro das coisas. O que é que está por baixo? Deixa cá ver. Deixa cá levantar o tecido e ver de que é feito o casaco, realmente. Qual é a estrutura? Porque é na estrutura que está tudo. É no forro que o humano se revela, não?

*Não sei. Porque ainda percebendo o que dizes, acredito que, como nos ensina Wittgenstein, a melhor imagem da alma humana é o seu corpo. E com isto ele estabelece uma precedência conceptual do exterior sobre o interior, mostrando que para chegar ao coração de alguém temos de atentar as palavras que diz, aos gestos que faz, etc.*

Talvez, mas como Terêncio disse «Sou um Homem, nada do que é humano me é estranho», neste sentido penso que continuamos a ter a necessidade de nos conectarmos primeiro com o nosso interior, para o identificar, para o tomarmos consciência de quem somos, e de quem somos em co-relação com os outros e com o mundo. Penso que o movimento contrário está mais ligado com aquilo que já vemos, onde podem ocorrer muitas distorções e mal-entendidos.



## Projecções: a propósito de *Pathosformel* de Vasco Araújo

MARIA JOÃO MADEIRA

Vasco Araújo assina as imagens que realiza para projecção *latu senso* como «uma obra de» ou, e cumulativamente, «a piece by». Pelo menos desde o genérico final do silencioso *Hereditas* (2006) em que uma menina não se perde na floresta que a leva à ruína de um sanatório de montanha onde acha ossadas a recompor. Também assim é no coral *Pathosformel*, «uma obra de» 2020 cuja duração fica revés à da longa-metragem. A sinopse refere, porém, «uma obra/filme interdisciplinar» ou, noutro passo, «a estrutura [sequencial] do filme», aclarando o impulso de cinema que já se vislumbra em *Duettino e Recital* (2001/2002), primeiros na linha «vídeo» do trabalho de Araújo.

Os pormenores são importantes, como as palavras. É curioso notar a terminologia. Na identificação das obras, um núcleo de vinte e três títulos de *Duettino* a *Liebestod* (2019), que precede *Pathosformel*, filmados em vídeo de alta definição e em digital (a partir de *Eco*, 2008), indicam-se as características técnicas do suporte (imagem, som, duração) e acrescenta-se o item do tamanho, comum no vocabulário das artes plásticas: em todos os casos, *vídeo*, *dimensões variáveis*. O primeiro dado implica a natureza do suporte, mesmo quando volatilizado na definição electrónica; o segundo sugere as condições de apresentação tecnológica, que podem virtualmente mudar consoante as opções de ecrãs e o espaço. Referindo as obras como «vídeos», Vasco Araújo está a reservar o seu campo de trabalho. Interessa-lhe — e roubo-lhe as palavras, como declaração de princípio — usar a imagem em movimento para construir ideias.

Afastemos a história batida da viagem de dois sentidos das artes plásticas e do cinema que desde as últimas décadas do século XX tem vindo a alimentar um fértil diálogo de deslocações e tangentes entre o museu e a sala de cinema. Sobretudo disponível para encontrar o meio que sirva o seu propósito conceptual a cada vez, o território artístico de Vasco Araújo tem vindo a fabricar-se por entre diferentes suportes expositivos, em que cabem a instalação, a *performance*,

a fotografia, a matéria audiovisual, trabalhando consistentemente temas que lhe são caros como a representação da cultura colonial, o pós-colonialismo, o poder, a opressão e o abuso, as minorias, as questões de género e identidade, a intemporal natureza humana. São assunto das suas obras filmadas, num tecido de substâncias visuais, sonoras, musicais, operáticas, literárias, pictóricas, arquitetónicas, cenográficas, imbrincadas por justaposição, rima ou dissonância.

Na dissonância, a das vozes, em especial, que não raras vezes se inscrevem na falta de sincronismo com a imagem ou vêm do fora de campo para dar eco a pinturas ou estátuas que entram num diálogo de fantasmas, como em *Retrato* (2014), onde uma casa habitada por retratos pintados é cenário de uma conversa de personagens ausentes. Também os leões de pedra em Washington falam em *Augusta* (2008), baseado na comédia *As Aves* de Aristófanes. E já *O Jardim* (2005), filmado no Jardim Botânico Tropical de Lisboa, nascido Jardim Colonial no início do século XX, sugere que as vozes-off que vêm trocar frases de Homero aponto-se aos bucólicos sons ambientes daquele espaço habitado pelos bustos africanos que ficaram da brutalidade da Exposição do Mundo Português de 1940, aqui vistos em grandes planos numa linguagem de campo/contracampo, são pensamentos que fluem do seu silêncio. Tal como sucede no *Parque Temático* (2016) que, «Psst! Ei!», emparelhando com *O Jardim*, dá voz às esculturas fronteiras aos pavilhões das antigas colónias que se encontram nas cores garridas de fresco do Portugal dos Pequenitos em Coimbra.

Trabalhando então matérias várias e lançando gestos interruptivos, as obras filmadas de Vasco Araújo organizam-se numa rede de referências e representações que expõem não poucos elementos, convocam não poucas entrelinhas. Latente, uma perspectiva do relevo da consciência da História, a que não é alheio o alimento da cultura clássica. E sustentando um singular trabalho de memória amiúde casado com um excesso barroco, dramático, que faz lembrar o fausto do imaginário cinematográfico do italiano Carmelo Bene e o do alemão Werner Schroeter, umbilicalmente ligados ao teatro e à ópera mormente nos anos 1960/70. Ora mais ocupadas com o político, ou o psicologicamente político, como Araújo costuma precisar, ora mais atentas à pulsão romanesca, são obras que acolhem diversas línguas, a palavra dita, cantada, escrita, o asso-

bio (do homem da ilha de *Ínsula*, 2010, cujo texto surge inscrito sob a forma de legendas), actores e cantores em monólogos e em contracena, em campo visual, sonoro ou fora de campo, ou pessoas que testemunham a própria experiência (em *About Being Different*, 2007, resultante de uma residência artística em Newcastle, em que cinco vigários discorrem sobre uma encenação da ópera *Peter Grimes*, de Benjamin Britten, sendo a história da perseguição de um pescador pelos habitantes da sua aldeia aí contada motivo de reflexão em torno da noção de comunidade; ou em *Liebestod*, em que o amor romântico é analisado por quatro psicanalistas do Azerbaijão e da Alemanha comparando os enredos das óperas *Tristão e Isolda*, de Wagner, e *Leyli e Majnun*, de Uzeyir Hajibeyov).

Vasco Araújo varia no registo das suas obras filmadas, todas elas sonoras, tirando *Hereditas*, que exclusivamente visual é, destes trabalhos, o único mudo e do qual a palavra está ausente. Por exemplo: aproxima-se do documental compondo uma narrativa a partir de uma narrativa em *About Being Different* e *Liebestod*, como já no poderoso e mais dramático *The Girl of the Golden West* (2004), que propõe um comentário da ópera *La Fanciulla del West* de Puccini por uma texana negra vestida como noutra tempo; é performativo em *Duetтино* ou *Recital*, por si interpretados em solos que se desdobram em repetições, ecos ou, no caso do segundo, outras vozes, seguidos pelo movimento circular da câmara em repetições marcadas por fundidos a negro (*Duetтино*, em que um homem declama um dueto entre Don Giovanni e Zerlina em *Don Giovanni*, de Mozart) ou pontuados pela descoincidência das bandas de imagem e som (nos planos aproximados, sobre fundo negro, de *Recital* um homem vestido de mulher interpreta cinco árias de ópera escritas para voz de mulher e personagens masculinas); concentra-se num «drama de câmara» de contornos edipianos como *Far de Donna* (2005), em que a descoberta da voz de *castrati* de um rapaz, simultânea ao momento da perda de voz da sua mãe, é filmada entre uma audição e o silêncio da linguagem gestual de outros planos, legendados; avança pela ficção em *Eco*, a encenação de uma conversa entre seis personagens a partir dos *Diálogos com Leucó*, de Cesare Pavese; rasa o musical em *Mulheres d’Apolo* (2010), que cruza a inspiração do espaço lisboeta da Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo com o mito de Apolo, passos de dança e um monólogo inti-

mista que ele próprio interpreta em trajes femininos; é operático em *La Schiava* (2015), baseado na *Aida* de Verdi e em escritos teóricos sobre o colonialismo, em que reconhece a proximidade da tradição do cinema.

As obras filmadas de Vasco Araújo foram sempre concebidas para os contextos expositivos que têm sido o seu espaço de apresentação um pouco por toda a parte. A regra implica a exceção da apresentação de *Retrato* no Festival Internacional de Cinema IndieLisboa 2014 e, também em Lisboa, a da quase totalidade da sua obra filmada até 2016 em duas sessões realizadas na Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema no espaço de dois anos. O caso de *Pathosformel* é um pouco diferente: correspondendo a um projecto de longa data, o trabalho toma forma para projecção em sala. Escrito entre Junho e Setembro de 2019, arranca com gravações de vozes em Janeiro de 2020, é rodado no Porto e em Vila do Conde entre 10 de Fevereiro e 9 de Março, com as filmagens a terminarem rente ao momento do abalo pandémico em Portugal. A exposição com o mesmo título a que dá origem no espaço da Escola de Artes do Porto, culminando uma residência artística, faz coincidir inauguração e estreia.

### Fórmula *Pathos*

«No centro há uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Ruíram as falsas seguranças, as conciliações cómodas. Este desmoronamento, porém, prenuncia uma “experiência” radical, onde nada, nem mesmo um final infeliz, está garantido. A tónica não será colocada no resultado, mas no processo, na experiência. É com risco que, antes de mais, tudo se apresenta. Cada época tem o renascimento do passado que merece e a humanidade é sempre construtivamente esquizofrénica.» Dito em italiano, uma das três línguas convocadas (quatro atendendo ao português das legendas), o texto de abertura em *off* precede o título do filme — assuma-se aqui o termo — sobre a imagem fixa, em grande plano, de uma natureza-morta de Mario Nuzzio. A *fractura*, o *risco*, o *processo* são então premissas de arranque de um trabalho extremamente elaborado em que reencontramos, direito e avesso, as constelações do universo de Vasco Araújo.

A colagem de reproduções de pinturas e os cartazes dos segmentos de frescos (com e sem actores) que por seis vezes pontuam *Pathosformel* é uma boa imagem das camadas sobrepostas que o constituem. Fragmentadas pelos enquadramentos, que começam por mostrá-los em planos aproximados tardando a descobrir as paredes em que alguns deles se afixam num quarto de chão forrado a folhas secas, são imagens com cesuras, recortes, rasgões, vestígios. Um pouco como as descolagens dos cartazes de cinema de Mimmo Rotella, e até se encontra um pedaço de palma de ouro que indicia um cartaz de filme, como um outro de uma exposição contemporânea. Mas as pinturas são de frescos de Pompeia, Bronzino, Lotto, Rafael, Moroni, Ingres, fazendo conviver os diferentes tempos que difundem o tempo da acção, como noutros trabalhos de Araújo. E não se assustam, no rasto de outros diálogos noutros trabalhos entram num improvável diálogo de vozes-off. «Cala-te! / Não me calo.», hão-de dizer e repetir, *in*, duas deusas de outra cena.

A melodia das vozes e das línguas participa da acção verbal, também ela tecida a partir de textos de proveniência heterogénea (Nietzsche, José Pedro Serra, António Guerreiro, Luís Miguel Nava, Grada Kilomba, Ovídio, além dos originais de Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes, Diogo Bento). Como a ideia de *colagem*, a de *partitura* aplica-se bem a *Pathosformel* (musicalmente acompanhado pela composição original de Pedro Monteiro a partir de temas clássicos de Strauss e Francesco Cilea). O título esclarece a inspiração no conceito de Aby Warburg, em que não podem deixar de encontrar-se afinidades com o *modus operandi* de Araújo. Aqui, ao operar «um olhar para o passado histórico, usando figuras da mitologia greco-romana por forma a reflectir sobre a condição humana» (termos da sinopse), e por conseguinte voltando a um trabalho sobre a memória numa encenação presente, parece fazer apelo às noções de «leis de boa vizinhança» e «traços significantes» da Biblioteca de Warburg. Se a empatia é meio de evocação da experiência de perda de que trata *Pathosformel*, essa investigação exige confronto, desde logo com o descontínuo e o simultâneo, uma lógica de relação em rede.

É na montagem que *Pathosformel* se organiza por contiguidades. Numa estrutura de actos, cenas, episódios, delimitados por fundidos a negro. Como em

*Todas as Histórias e Épico* (2018), e não muito longe do dispositivo de *Liebestod* em que o plano de uma cortina azul de teatro intervém como separador, os actos inscrevem-se em planos numerados em algarismos romanos ocre sobre fundo escuro. De I a VII, descoincidentes com o número de sequências, os episódios de acção, os seis segmentos de frescos, os seis separadores de naturezas-mortas que combinam uma polifonia de vozes, *off* e em campo, interpretadas com uma clareza assinalável. Alinhando com a prevalência do processo, a lógica sequencial não dispensa assim a *crise*. A narração é truncada, verbaliza a sinopse. Se tomarmos por âncoras as acções episódicas, seguimos as sequências, não nomeadas no filme, do Cadáver Morto, Prometeu, Emparedado (em cinco recorrências), Duas Deusas, Homem a Arrastar um Cadáver, Deusas Prazer e Virtude, Narciso, Fim do Desejo, Morte na Praia. A fórmula *Pathos* serve uma reflexão em torno da morte e do amor que os mitos e os deuses comentam, ou seja, da humana vida.

Do *travelling* que percorre de perto um cadáver, morto para «deter o tempo», ao plano-sequência panorâmico que vai ampliando a escala geral à medida que se afasta em recuo da figura de branco, chapéu branco de fita preta, sentada numa branca cadeira de lona à beira-mar de uma praia do Norte. No início desse plano, a última voz-off do filme, «A quem procura pensar, aplica-se o ditado: “A única conclusão é amar.”». Nesse plano final de que não estamos à espera, percebemos que estamos na *Morte em Veneza* de Visconti, no romantismo profundo desse filme de olhares e proustiano tempo perdido. Mas não ouvimos Mahler, voltamos a ser surpreendidos com nova variação quando irrompe a melodia cantada de «Impossible Life» (música original a partir do tema «Impossible Dream»), que dobra o último fundido a negro para os créditos. A canção quixotesca não nos garante o final infeliz.

Não sabemos se o vulto irrepreensível do homem voltado para o mar tem um rosto metamorfoseado em máscara como o de Dirk Bogarde em saída de cena, mas reconhecemos-lhe a caracterização da personagem espiritualmente enferma de Visconti. Por hipótese, então, o Emparedado na escuridão do gesso assume aqui essa metamorfose: nas cenas recorrentes desse episódio, também elas acompanhadas por conversas em *off*, assiste-se à transfiguração de um homem

em estátua pelas ligaduras que dois outros lhe vão colando com água ao corpo nu em pose de modelo. Cumprida a tarefa, apagam-se as luzes, fica escuro, deserto o espaço. A cena abre outra porta, fazendo confluir a oficina do artista e o estúdio de cinema, visto existir desdobrada, «um filme no filme» na linha do nova-iorquino *The Connection* de Shirley Clarke (1961). A cena da escultura viva descobre-se como cenário de uma rodagem com o seu dispositivo de filmagem, e sendo composta em vários passos torna-se central em *Pathosformel*. Questão de representação, um processo à vista desarmada.

*Pathosformel* é um filme de estúdio, pode dizer-se que sim. Fora a cena na praia, uma cena de campo para o arrastamento de um cadáver (o *raccord* entre as duas é plausível), tudo se passa em interiores. Por vezes soprados por um idêntico fumo cinzento que se confunde com o cinza do fundo do cenário das Deusas que conversam na cama de ferro, por vezes aclarados pelo fogo de Prometeu, por vezes marcados pelas arestas das paredes a que se encostam as mulheres que atiram palavras como setas a Narciso perdido nos seus reflexos espelhados, outras repletos de despojos de bustos como ossos onde se estende um homem. Ou cenário de personagens que se diria saídas de quadros para tomarem a palavra ou encararem simplesmente o espectador. Sucede com a da aparição de Vasco Araújo no III acto, em muda pose teatral num vestido verde luxuriante, brinco de pérola, barba artificiosa. No primeiro dos planos da sequência, ainda contagiado pelas gargalhadas dos frescos, um doído olhar para a câmara adensa o enigma e, por breve que seja, não nos larga.



# A morte da tragédia: *Pathosformel* e a imaginação melodramática

DANIEL RIBAS

The mechanism of timely remorse or redemption through love — the arch-Wagnerian theme — allows the romantic hero to partake of the excitement of evil without bearing the real cost. It carries the audience of the brink of terror only to snatch them away at the last moment into the light of forgiveness. “Near-tragedy” is, in fact, another word for melodrama.

STEINER, 1995, p. 133.

## Introdução

Ao olhar para uma obra como *Pathosformel* (2020), de Vasco Araújo, não podemos deixar de observar como, na convocação de referências milenares da tradição dramatúrgica, o artista está a promover uma reavaliação dessa mesma tradição. Neste filme, as diferentes sequências rimam entre si, evidenciando um mundo onde as nossas emoções são constantemente desafiadas, numa cacofonia cínica de vozes, que exploram as relações entre as personagens. Aliás, personagens essas que nunca deixam de ser apresentadas como arquétipos de uma outra ordem dramatúrgica — aquela que deriva dos nossos mitos fundadores —, mas que, neste trabalho, perdeu toda a sua aura purificadora, tal como a tragédia tinha prometido nos seus momentos mais áureos.

Numa metáfora quase explicitamente evidenciada, a narrativa de *Pathosformel* está dividida em capítulos, prometendo uma progressão dramática que está longe de (propositadamente) concretizar. Talvez seja por isso que o filme inclui momentos encenados daquilo que poderíamos chamar de *making of* do próprio projecto: aí, vozes cacofónicas, sussurradas em inglês — a *novilíngua* «universal» — entrelaçam-se continuamente numa espécie de contínuo sobre as mais básicas — e, contudo, necessárias — palavras de desconfiança, conflito e rumor

sobre o amor. Esses momentos — que como que pontuam o filme, já que vão surgindo diversas vezes — mostram esse lado técnico e *falso* do cinema, ao mesmo tempo que filmam, com uma delicadeza extraordinária, a passagem de um homem a uma estátua: as vozes que ruminam umas nas outras contrastam com a cristalização de um corpo humano em forma de gesso.

Não há dúvida de que *Pathosformel* — e veja-se logo pelo título — convoca uma tradição evidente: aquela que vem da tragédia e que atravessa, no tempo contemporâneo, para o melodrama. Na nossa leitura do filme e do olhar que ele promove sobre o mundo, Vasco Araújo faz um compêndio de um modo melodramático, ainda que disfarçado, pelas suas óbvias referências, a tradições ainda mais antigas. Para nós, e defenderemos isso neste texto, este jogo dramático é o sinal mais evidente de que estamos *perdidos* neste mundo de emoções extremas e ligações rápidas.

## A imaginação melodramática

Num dos livros mais marcantes no contexto da reavaliação dos modos dramáticos da nossa era moderna — *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (publicado originalmente em 1976) — Peter Brooks expõe, de forma contundente, como a literatura e o teatro (e depois o cinema) se abriram a uma «imaginação melodramática». Para Brooks:

O desejo de expressar tudo parece uma característica fundamental do modo melodramático. Nada é poupado porque nada é deixado por dizer; as personagens sobem ao palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através das suas palavras e dos gestos excessivos e polarizados a lição completa do seu relacionamento. Elas assumem papéis psíquicos primários [...] e expressam condições psíquicas básicas. A vida tende, nesta ficção, para gestos e afirmações cada vez mais concentrados e totalmente expressivos. (Brooks, 1991, pp. 52-53)

Brooks promove uma reavaliação da produção melodramática através de uma travessia pelos modelos dramáticos, colocando-a num contexto histórico mais profundo: — «o melodrama não representa, simplesmente, a “queda” a partir da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica. Ele aparece num mundo no qual os imperativos tradicionais de verdade e ética são violentamente colocados em questão» (Brooks, 1991, p. 60).

A contextualização histórica da emergência e consolidação do modo melodramático dá-se pela necessidade de os modelos dramáticos se adaptarem a novos modos de vida. Com a aceleração promovida pela Revolução Industrial e pela sistematização do capitalismo enquanto organização da sociedade, as relações humanas mudaram de configuração. Matthew Buckley assinala isso mesmo quando nota que o melodrama constitui «nada mais (ou menos) do que a inevitável concentração e destilação da forma narrativa tradicional em resposta à intensificação e aceleração dos modos de existência e estruturas de consciência ao longo do tempo» (Buckley, 2018, pp. 28-29).

Assim, o melodrama — tal como se desenvolveu no teatro, na literatura, no cinema clássico americano (cf. Gledhill, 1987; Gledhill & Williams, 2018; Landy, 1991; Williams, 1998), e depois nas suas modulações culturais ao longo das décadas seguintes, sobretudo no espaço europeu — apresenta-se como modelo dramático do excesso, desenvolvido a partir de uma «intensificação simbólica dos actos quotidianos, a exasperação do gesto comum e o uso de cenários para reflectir as fixações fetichistas das personagens» (Elsaesser, 1987, p. 56). Daí que, sobretudo, este modo melodramático constitua, na sua base de construção, um modelo de excesso, centrado na organização social a partir do poder patriarcal. O melodrama estuda as formas de poder dentro das relações mais íntimas, permitindo criticar e expor essas estruturas de poder através de uma intensificação dramática conjugada com uma claustrofobia asfíxiante: o melodrama constrói-se como modelo dramático extremo para fazer-se implodir através da violência.

A ideia de claustrofobia está também relacionada com a energia da *mise-en-scène*, verdadeira sinalização simbólica do melodrama e da sua relação peculiar e delicada com os gestos e os objectos quotidianos: eles encerram uma potência

da metáfora latente nas personagens melodramáticas — sempre prestes a explodir, a chorar ou a matar. A *mise-en-scène* melodramática é sempre um lugar de ilusão: onde tudo parece estar certo; aonde pertencem todas as estruturas sociais e as suas necessidades básicas de respeitabilidade. O melodrama assume essa capa ilusória do real para depois revelar a mais profunda violência inerente às relações humanas e aos poderes instituídos nessas relações. O melodrama continuamente exhibe uma capa de uma verdadeira repressão (sexual, social, familiar, etc.) para depois não aguentar a pressão da ilusão do real. As personagens rebentam a partir deste fechamento. Em suma, é uma dialéctica constante entre uma intensa claustrofobia do mundo e também uma energia reprimida que vem à superfície das personagens de forma abrupta. Como nota de forma certeira Thomas Elsaesser (1987, p. 67):

o verdadeiro *pathos* [do melodrama clássico] é a mediocridade abundante dos seres humanos envolvidos, que se posicionam sob auto-exigências complicadas, tentando viver de acordo com uma visão exaltada do ser humano, mas, em vez disso, vivem as contradições impossíveis que transformaram o sonho americano num notório pesadelo.

Assim, a imaginação melodramática acentua diversas características dramáticas e cinematográficas, que permitem observar o seu tempo histórico e as pressões sociais que balizam o nosso viver comum. Pelo melodrama e as suas intensificações emocionais, tornam-se claros os dilemas e as contradições das relações humanas, das suas estruturas de poder e da violenta carga afectiva com que somos obrigados a viver.

## Do melodrama em *Pathosformel*

Vasco Araújo e o seu filme condensam esta imaginação melodramática, colocada em jogo com os símbolos arquetípicos do que seria, anteriormente, a tragédia. Há, nesse sentido, uma constante dialéctica em que o artista convoca

esses modelos canonizados para revelar que, no seu interior, nada resta mais do que uma luta egoísta e um certo ressentimento humano. Os deuses estão transformados em meras peças de xadrez numa encenação vácuca. Por isso, os dilemas existenciais acabam sempre por não resultar na sublimação do ser humano e, conseqüentemente, na inexistência de um *pathos* que eleve a presença do homem. Pelo contrário, somos colocados no meio de uma mera intriga despeitada.

Para Steiner, a tragédia «é, no seu sentido radical, a representação dramática ou, mais precisamente, o teste dramático de uma visão da realidade na qual o homem é considerado como um convidado indesejado no mundo» (Steiner, 1995, p. xi). Para o filósofo, esta estranheza deriva de uma fatalidade da natureza do humano. Vasco Araújo implanta, em *Pathosformel*, um conjunto de ligações com estas tradições clássicas, seja pela convocação de mitos gregos como o «Prometeu Agrilhado» ou o «Narciso», seja pela ideia constante da presença de um coro — precisamente as sequências a que já nos referimos dos «técnicos de cinema» que falam durante a rodagem de um filme; ou mesmo as figuras rasgadas dos cartazes presos nas paredes do cenário.

Estas sequências derivativas dos modelos trágicos aparecem agora de forma *kitsch*, numa espécie de palimpsesto que confunde o espectador entre uma dimensão ilusoriamente trágica e uma natureza meramente instrumental do dispositivo cinematográfico e dramaturgico. O Prometeu é um homem só que fala para a câmara; as Deusas gregas (Afrodite e Perséfone), que conversam na cama, não conseguem ultrapassar uma certa vulgaridade no seu diálogo, permitindo-se entrar numa interminável exigência mútua e infantil: «Cala-te!» A própria entrada do filme, com uma voz-off em italiano, sobre uma natureza-morta, diz-nos:

No centro há uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Ruíram as falsas seguranças, as conciliações cómodas. Este desmoronamento, porém, pre-nuncia uma «experiência» radical, onde nada, nem mesmo um final infeliz, está garantido. A tónica não será colocada no resultado, mas no processo, na experiência. É com risco que, antes de mais, tudo se apresenta. Cada

época tem o renascimento do passado que merece e a humanidade é sempre construtivamente esquizofrénica.

O que Vasco Araújo intui, com este início, e com a forma como assume esta «esquizofrenia» ao longo de toda a narrativa, é uma certa *leveza do ser*, que nos desarma num tempo contemporâneo onde o desejo tem de ser concretizado o mais depressa possível. A imaginação melodramática que daqui se infere é aquela que também produz esta modernidade do capitalismo tardio. Uma modernidade em que tudo flui sobre os nossos sentidos. O que sobra: o mero desgaste dos cartazes, meio rasgados, descolados, soltos, gastos como se fossem uma parede de espectáculos já datados, ultrapassados. O presente histórico de *Pathosformel* apresenta-nos as sobras das ruínas do trágico, da exaltação e questionamento do homem. Restam-nos uns resquícios do pensamento trágico, que sucessivamente, em cada um dos episódios, ensaiam uma tentativa de olhar-nos. Mas já nada conseguem. Tudo é já encenação pura. Melodrama.

Na sua caracterização deste mundo líquido, Zygmunt Bauman olha o tempo de uma nova perspectiva, um tempo que já é outro:

O «instantâneo» significa realização imediata, «no local» [on-the-spot] — mas também exaustão imediata e desvanecimento do interesse. O tempo-distância que separa o fim do início está a diminuir ou a desaparecer completamente; as duas noções, que antes eram usadas para delinear a passagem e, assim, calcular o «valor gasto» do tempo, perderam muito do seu significado, que — como todos os significados — surgiu da rigidez da sua oposição. Existem apenas «momentos» — pontos sem dimensões. (Bauman, 2000, p. 118)

A estrutura em capítulos e a constante redundância dos momentos corais — os técnicos de cinema sussurrantes e os cartazes das paredes verborreicos — demonstram, de facto, esta «intemporalidade» instantânea, evidenciando um homem na sua ligeireza afectiva. São sempre instantâneos de um mundo em constante ambivalência: onde perdemos uma ligação emocional, que é constantemente posta em causa.

No capítulo I, num cenário branco e límpido, Vasco Araújo mostra-nos um corpo morto. A voz elucida-nos: «Deixar de ser amado é ficar invisível.» Ao longo das diversas «cenas» que o artista nos mostra, em capítulos subsequentes — e à parte dos elementos corais já referidos — é o mesmo tema que volta a aparecer: o homem e o seu corpo diante de uma humanidade que não compreende. Quer seja o homem que, preso por correntes, discursa sobre a sua condição; quer seja o homem que puxa, de forma inconsequente, o que parece ser um saco com um morto, no meio de uma paisagem natural incaracterística (capítulo IV); quer seja o homem que se põe em causa no meio de uma parede de espelhos (capítulo VI).

Estas dimensões reflectivas culminam no capítulo V, quando surgem, de rompante, um homem caído no chão, uma faca na mão, e uma mulher de vestido branco suja de sangue. Há qualquer coisa de passional neste capítulo, que convoca o carácter violento e excessivo da imaginação melodramática, mas também de uma certa teatralização da narrativa. É, aliás, nesse contexto que o filme de Vasco Araújo se imagina melodramaticamente, ao construir uma *mise-en-scène* plástica, onde a falsidade do estúdio se sobrepõe à realidade do exterior. Essa falsidade, composta quase sempre por painéis com cartazes gastos e rasgados, convoca, necessariamente, uma dimensão simbólica deste cenário ilusório, feito para um momento e agora perdido. Significativamente, os cartazes estão, sobretudo, rasgados sobre o olhar das figuras humanas ali figuradas. É como se negássemos a potência da existência: já não vemos, já não existimos. Apenas sobram risos ou piadas inconsequentes. Um coro trágico que já não é trágico, mas meramente mundano, melodramático.

## Conclusão

*Pathosformel*, título que remete às investigações de Aby Warburg, sobre imaginários visuais carregados emocionalmente, é um filme que se coloca num limbo: o de olhar para uma humanidade em perda. O seu registo melodramático — presente, de forma tão evidente, na sua excessiva banda sonora — fun-

ciona tal como Thomas Elsaesser (1987, p. 56) tinha sugerido: «O melodrama atribui às personagens uma identidade negativa através do sofrimento, e uma progressiva auto-imolação e desilusão que, normalmente, termina em resignação: elas surgem menos seres humanos por se terem tornado mais sábias e conhecedoras dos modos do mundo.» Este lado corrosivo do «conhecimento» é aquele que mais nos destrói enquanto seres humanos melodramáticos.

No último episódio, sob os restos de estátuas clássicas, uma voz diz-nos — como que resumindo a tese do filme — sussurrando:

Percebo que o ser humano tem uma necessidade de consolo impossível de satisfazer. É impossível saber quando cairá o crepúsculo. Impossível enumerar todos os casos em que o consolo se tornará necessário. A vida não é um problema que possa resolver-se dividindo a luz pela escuridão ou os dias pelas noites, mas antes uma viagem imprevisível entre lugares que não existem.

Esta viagem termina com um plano «solar» de uma figura que é inundada pelo mar, engolida pela maré. Só resta a música para salvar o filme. Mas o homem que lá se encontra será inevitavelmente afogado pelas suas próprias mágoas.

## Referências

- BAUMAN, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Polity Press.
- BROOKS, P. (1985). *The Melodramatic Imagination — Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Columbia University Press.
- BROOKS, P. (1991). The Melodramatic Imagination. In M. Landy (Ed.), *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama* (pp. 50-66). Wayne State University Press.
- BUCKLEY, M. (2018). Unbinding Melodrama. In C. Gledhill & L. Williams (Eds.), *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures* (pp. 15-29). Columbia University Press.
- ELSAESSER, T. (1987). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In C. Gledhill (Ed.), *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (pp. 43-69). British Film Institute.
- GLEDHILL, C. (Ed.). (1987). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute.
- GLEDHILL, C., & Williams, L. (Eds.). (2018). *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. Columbia University Press.
- LANDY, M. (Ed.). (1991). *Imitations of Life: A Reader on Film and Television Melodrama*. Wayne State University Press.
- STEINER, G. (1995). *The Death of Tragedy*. Faber and Faber.
- WILLIAMS, L. (1998). Melodrama Revised. In N. Browne (Ed.), *Refiguring American Film Genres — History and Theory* (pp. 42-88). University of California Press.

## **Entre Actos #1, 2020**

Escultura de vídeo | *Video sculpture*

Madeira pintada, monitor LCD, auscultadores, media player e vídeo | *Painted wood, LCD monitor, headphones, media player and video*

Intérpretes | *Performers*: Fernando Santos, Deborah Krystall

Duração do vídeo | *Video duration*: 3'35"

Dimensões | *Dimensions*: 170 × 45 × 40 cm

## **Entre Actos #2, 2020**

Escultura de vídeo | *Video sculpture*

Madeira pintada, monitor LCD, auscultadores, media player e vídeo | *Painted wood, LCD monitor, headphones, media player and video*

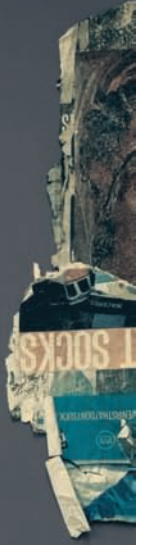
Intérprete | *Performer*: Luiz Antunes

Voz | *Voice*: Francisco Fino

Duração do vídeo | *Video duration*: 3'23"

Dimensões | *Dimensions*: 165 × 45 × 40 cm

Knowledge and ignorance constitute a  
fertile field for faults. And blame.



What?

the great loneliness is a w

and pulse

myths, sadness and hap









*the heart of it all is a crisis.*









# Antes do colapso, o teu suor

PEDRO FARO

I fall deeper and deeper the further I go, it gets sweeter and sweeter the more that I know.

MADONNA, «Deeper and Deeper», *Erotica*

Pour les dominants, le plus souvent, la politique est une question esthétique: une manière de se penser, une manière de voir le monde, de construire sa personne. Pour nous, c'était vivre ou mourir.

ÉDOUARD LOUIS, *Qui a tué mon père*

[...] um texto onde o cinema se insinua, a um tempo apanhando-lhe as imagens e os seus múltiplos sentidos.

LUÍS MIGUEL NAVA, *A Inércia da Deserção*

Um filme onde as personagens abrem brechas no ecrã!<sup>1</sup> Sobre a encenação da encenação do amor, do sofrimento, do prazer e do poder. Estive muito indeciso sobre como poderia, deveria, começar este texto sobre esta obra de Vasco Araújo cuja realização fui acompanhando desde o início. Fui várias vezes para a praia antes de o começar efectivamente, nos últimos meses, talvez inspirado pela última cena deste filme. Muitas vezes, fui sozinho. Caminhei muito pela mata que lhe dá acesso, suei com o calor e com o excesso de ideias e compromissos que pesavam com o som dos passos arrastados e demorados sobre o chão de areia e terra e restos acumulados de plantas. Parei várias vezes para comer camarinhas, respirar e ver o mar, aliás o oceano, entre molduras verdes de pinheiros. E pensava neste filme de Vasco Araújo. E suave muito, à beira-mar. Foi a propósito destas emoções que relembrei as palavras de Roland Barthes, «os signos são simultaneamente excessivos e irrisórios»<sup>2</sup>. Durante vários meses fui acumulando

1 Referência a um texto de Luís Miguel Nava.

2 BARTHES, Roland, *Mitologias*, Edições 70, Lisboa, 1976, p. 26.

e cruzando várias leituras que, por vezes caoticamente, ajudaram a encontrar pontos de vista, vocabulário, ansiedades e emoções necessárias a um ensaio do género do que aqui se segue, a partir de uma obra de arte tão complexa e cheia de questões, objectos, imagens, narrativas, referências e emoções. Nada nisto é irrisório. «Na obra, como no prazer, o ser humano desfruta enfim da sua própria impotência.»<sup>3</sup> Será a potência o contrário de prazer? É dor? Que filme é este? O que pode?

E vocês quando é que mudam?

Ao longo de vários meses, como disse, fui acompanhando a produção e criação de *Pathosformel*, desde o momento da sua preparação. Fi-lo nas várias visitas ao ateliê de Vasco Araújo, sem saber ainda o que esta obra seria, mas em que já era possível ver, há vários anos, na parede, um complexo e mutante mapeamento de imagens de referência deste e de outros trabalhos. Fi-lo também — agora sei-o — nas várias viagens que fizemos e em que era possível ver o seu entusiasmo pelas pinturas de Caravaggio, Bronzino e de Ingres; nas várias referências bibliográficas que em conjunto debatemos sobre amor, memória, ruína, poder... — até ao momento da sua realização propriamente dita: as filmagens e a montagem. Participei, além disso, nesta obra, ao dar voz, no italiano que me era possível, a uma das várias figuras espectrais — do coro —, associadas a cartazes diversos que vemos habitar e fazer cenário neste filme. E uma dessas falas/diálogos ressoa em mim, até hoje, nos meus vários sonhos e pesadelos, sendo fonte de várias reflexões:

VOZ FEMININA 1: A questão deixa de ser como eu gostaria de ser vista, mas quem sou.

VOZ MASCULINA 1: Ou não o que eu gostaria que os «outros» fossem, mas quem os «outros» realmente são.

VOZ FEMININA 2: A outra não é «outra» *per se*. Torna-se «Outra» graças a um processo de negação absoluta a que estamos sujeitas ou sujeitos...

3 AGAMBEN, Giorgio, *Ideia de Prosa*, Cotovia, Lisboa, 1999, p. 64.

VOZ FEMININA 1: Mas a questão é: tornamo-nos sujeitos, e não seres alienados, certo?

VOZ MASCULINA 1: Claro. Temos de negociar a realidade. Temos de tentar reparar os danos causados por estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjectivas, vocabulário, ou seja, abdicando de privilégios ou caminhos.

VOZ FEMININA 2: Sim, mas ao manterem-nos à margem, colocam-nos num lugar de resistência, porque onde há opressão há condições de resistência.

VOZ FEMININA 1: Eu quero ser livre para dar azo à existência da minha complexidade.

VOZ MASCULINA 1: E eu não quero ser super-humano, nem quero ser sub-humano.

VOZ FEMININA 2: OK, o que interessa é passarmos a ser um «Eu». Somos «Eu», somos Sujeito, somos descritoras, autoras e autoridades da nossa própria realidade. E regresso ao início: tornamo-nos o sujeito.

VOZ FEMININA 1: Tens razão. O que é nosso, a chuva não há-de levar.

VOZ MASCULINA 1: É isso mesmo...

Temos de negociar a realidade? A articulação de narrativas formais possibilitadas por uma montagem sequencial de imagens, recolhidas de várias fontes, num trabalho que revela a dinâmica do *pathosformel* — termo sem uma tradução literal, cunhado por Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte, no início de 1900, no âmbito dos princípios inerentes à sua *Bildwissenschaft* (cultura visual) e à construção do seu projecto inacabado, o *Atlas Mnemosyne*. Na sua versão mais simples, *Pathosformel* pode ser definido como uma «fórmula de *pathos*» ou energia da forma, um espírito ou emoção formal. O projecto de Warburg procurava a construção inovadora de uma narrativa histórica. Aby Warburg é uma figura fundamental no âmbito da História da Arte e dos estudos da Iconologia e da interpretação da obra de arte através da psicologia histórica da expressão humana. A perspectiva inovadora de Warburg encara a História da Arte como uma série de imagens recorrentes que regressam constantemente ao longo da História, manifestando-se através de sintomas inconscientes. É nesse sentido que Vasco Araújo se interessa por alguns dos aspectos em torno da ideia de

*pathosformel*, ou seja, por uma perspectiva que tem em conta o modo como nos relacionamos com as imagens e com as formas representadas, de acordo com o tipo de conhecimentos que cada um articula no confronto estabelecido: geologia, geografia, mecânica, topografia, fotografia, história da arte, cultura visual, design gráfico, entre outros domínios. Continuamos a acumular vestígios do tempo. Os estilos acumulam-se como as pinturas, de várias épocas por exemplo, se acumulam também em museus e colecções e livros e nas nossas referências. Pergunta Vasco Araújo: «E depois tenho sempre uma curiosidade que é saber quando nós vemos os retratos, será que nós ainda somos os mesmos como aquelas pessoas? Como é que aquelas pessoas pensavam? Por muito que haja muitos estudos sobre a mentalidade das pessoas, como é que aquelas pessoas pensavam, o que era o amor para elas? Quais eram as angústias que tinham? Ambições? Como é que exerciam o poder?» Quais eram as angústias?

Em *Pathosformel*, de Vasco Araújo, confrontam-se obras e elementos ditos históricos de diferentes tempos, afirmando a longa duração ou transversalidade diacrónica e sincrónica das problemáticas e processos artísticos e míticos. Em conversa, na preparação deste texto, Vasco Araújo explica-me que «o título remete justamente para o conceito de Aby Warburg que me interessa explorar aqui: residindo numa comparação de imagens que não pertenciam ao mesmo estilo e à mesma época, mas que apresentam semelhanças formais no modo de expressar emoções ou sentimentos, assim fornecendo uma análise mais profunda e humana, ou se quisermos diferente, do curso canónico da história e dos seus estilos sucessivos. Isso permite-nos ter uma visão diferente e ao mesmo tempo mais abrangente do que é a nossa construção enquanto humanidade».

Com este quadro conceptual em pano de fundo, Vasco Araújo faz coexistir e dialogar imagens oriundas de frescos romanos ou de pinturas de Bronzino, do século XVI, e de Ingres, dos séculos XVIII e XIX. «No entanto», diz, «parecem pinturas da mesma família», sendo que «a única diferença é a vestimenta. Mas a carne é semelhante. Será que tinham esse aspecto de facto? Ou será que era uma tipologia de representação da nobreza e de determinadas pessoas que conseguiam pagar para ter aqueles retratos, feitos daquela forma, alicerçada numa ideia de poder e de construção de poder? Nós continuamos nessa herança de construção dessas épocas mais antigas?»

Para Horst Bredekamp, a «fórmula de *pathos*» «representa a aliança de duas componentes opostas: o *pathos* como reacção corpórea, momentaneamente intensificada, de uma alma abalada; em face do *ethos* enquanto elemento caracterial constante, ao qual incube o controlo das emoções como “fórmula”. Esta intersecção, rica de conflitos, oferece o enquadramento para combinações sempre novas em que ambos os elementos, o *pathos* e também a fórmula, podem emergir distorcidos de si e, portanto, exigir e estimular a reflexão»<sup>4</sup>.

O filme *Pathosformel* trabalha a exacerbação dos sentimentos, o contágio no tempo desses sentimentos angustiantes em representações diversas. Dos sentimentos e não só. A Vasco Araújo interessa perceber de que modo a tragédia e o melodrama executam essa exacerbação do sensível, ou seja, como a angústia afectou a produção imaginal, de modo a não sentirmos prosaicamente as coisas. Rosalind Krauss relembra-nos que a total saturação do espaço cultural pela imagem, através da publicidade, dos meios de comunicação ou do ciberespaço, referindo-se à tese de Frederic Jameson, define muito daquilo que é a pós-modernidade. Esta seria caracterizada ou determinada por um tempo e um espaço onde todos os pormenores da vida são experiência estética: «This is what he calls a “new life of postmodern sensation”, in which “the perceptual system of late capitalism” experiences everything from shopping to all forms of leisure as aesthetic, thereby rendering anything that could be called a properly aesthetic sphere [...] obsolete.»<sup>5</sup> Muita da deformação narrativa sobre o passado virá desse atravessamento mediático progressivo?

Para Hal Foster, autor que tem reflectido sobre o predomínio da imagem na cultura visual, «the prevalent mode of art viewing today is an affective one. If Kant resumed the ancient question “Is the work beautiful?” and Duchamp formulated the avant-garde query “Is the work art at all?”, our primary criterion seems to be “Does this image or object move me?” Where we once spoke of the “quality” of a work, as judged by comparison with great art of the past, and then about its “interest” and its “criticality”, both of which were measured by relevance to contemporary aesthetic and/or political debates, we now look for pathos,

4 BREDEKAMP, Horst, *Teoria do Acto Icónico*, Imago, KKYM, Lisboa, 2015, pp. 225-226.

5 KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition*, Thames & Hudson, 1999, p. 56.

which cannot be tested objectively or even discussed much»<sup>6</sup>. Neste contexto interessa clarificar que *pathos* é uma palavra grega que significa «o que acontece, incidente, acidente, experiência, infortúnio, calamidade, emoção, estado, condição». É uma emoção intensa que uma obra de arte ou um acontecimento desperta no espectador. No âmbito retórico é o método de persuasão que apela às emoções do público.<sup>7</sup>

Procurando reflectir sobre *pathos*, Vasco Araújo pensa o filme de modo auto-reflexivo e, ao mesmo tempo, reflecte-nos. Situando-se entre o cinema, a ópera, a videoarte, a *performance*, o teatro e a literatura, sabendo que uma coisa não é a outra coisa, que os meios, os territórios e as possibilidades de abordagem não se substituem, este filme permite-nos considerar uma variedade de fenómenos culturais, sociológicos, ideológicos, psicológicos, narcísicos, como fundamentais para a consciência de si. Sobre a constituição do ser-humano, torna-se útil recorrer a M. Foucault, para quem «o si mais não é do que as relações consigo próprio. O si é uma relação. O si não é uma realidade, não é uma coisa estruturada, dada no início. É uma relação consigo próprio»<sup>8</sup>. Isto é, «a cultura de si significa a formação de certas relações consigo próprio, e que, no caso da cultura greco-romana, esta formação adquire a forma do domínio, da soberania». Assim, poderíamos dizer que «uma noção, uma prática, um tipo de experiência e uma actividade social, e poderia também acrescentar todos os livros, a literatura, a filosofia, etc., que lhes são dedicados —, é tudo isto que constitui a cultura de si»<sup>9</sup>.

Justamente partindo de noções semelhantes em torno da «cultura de si», Vasco Araújo testa a relação entre o sujeito e o mundo, o espaço, o tempo e o movimento, a mobilidade do corpo e do ver, o alcance do olhar, o horizonte de expectativas criado a partir do mundo, a coesão e inserção do ser, do corpo, no mundo que nos rodeia, de que somos parte constituinte, mundo que nos dirige, igualmente, o seu olhar, que nos reflecte, quebrando barreiras ou visões unidireccionais. Numa versão mais fenomenológica, e menos estrutural, podemos

6 FOSTER, Hal, *What Comes After Farce?*, Verso, London, 2020, pp. 9-10.

7 «Pathos», in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/pathos> [consultado em 13-09-2020].

8 FOUCAULT, Michel, *O Que É a Crítica? seguido de A Cultura de Si*, Edições Texto & Grafia, 2017, p. 97.

9 *Id. ibidem*, p. 98.

recorrer a Merleau-Ponty em *O Olho e o Espírito*: «visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo, e a sua coesão é a de uma coisa»<sup>10</sup>. Não sentir prosaicamente as coisas? Vasco Araújo, neste filme, explora fenómenos antigos, profundidade, perspectiva, espacialidade, ilusão e realidade, visualidade. É caso para dizer, «ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o “outro lado” do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo»<sup>11</sup>.

### Ter coisas para nos dizer

No processo de construção e experienciação da obra a consciência de si é despertada e o potencial emancipador sublinhado. Mais uma vez, como em outras obras no seu percurso de mais de vinte anos, Vasco Araújo valoriza a ideia de memória colectiva, de pós-memória, a sua construção a partir de fragmentos, associações, sugestões decorrentes da experiência sensitiva e estruturante, por vezes traumática, reconhecendo as suas propriedades narrativas e cognitivas sobre a realidade. Faz denúncia, pensa e explora-a como matéria escultórica. Sabe que a alienação perante o meio, sobre o corpo e de si permaneceu e agravou-se, que a realidade é uma construção e a passividade sobre essa construção uma constante. Assim, o artista convoca para este trabalho vários tipos de construção narrativa, do cinema, das artes plásticas, do teatro, da ópera: «Gosto dessa ideia da construção da imagem, de meter isso em tensão, essas várias formas e disciplinas. Eu sou fascinado por ópera porque, quando era pequeno, vi várias óperas na televisão. E isso é marcante porque ver ao vivo é uma coisa e ver na televisão é outra. Na televisão já é filmado e já é uma construção sobre a construção. Já estás a ver pintura, cinema. Vês pormenores, gestos, caras.» Superencenação?

O filme *Pathosformel* surge de uma ideia que Vasco Araújo foi esculpindo, desde há muitos anos, por causa do que via nas pinturas de Caravaggio, e que

10 MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, 6.ª edição, 2006, p. 21.

11 *Id. ibidem.*

tem que ver com a forma como se fez e faz a dramatização da vida humana no contexto da Cultura dita ocidental. Dito de outro modo, como se enfatiza a dramatização de um assunto, que tipo de estratégias literárias, recursos estilísticos e plásticos, que tipo de tratamentos de luz, cor, etc. afectam a forma de contar histórias que tanto influenciam as nossas emoções? Questionando-se sobre estes processos complexos e questões, o trabalho de Vasco Araújo investe, por isso, essencialmente numa ideia de superencenação, isto é, a encenação que é feita já sobre a encenação, desmontando cinicamente e poeticamente a artificialidade e a construção cénica tradicionalmente estabelecida para várias figuras e histórias. Interessa-lhe pensar os dispositivos da tragédia e do melodrama, dois conceitos sobre os quais tem feitos várias obras e projectos, e perceber em que ponto se tocam. Por isso, o artista diz-nos que «a tragédia não é uma coisa humana, uma enfatização da humanidade ou da vivência da humanidade, e o melodrama é precisamente a vivência do humano ou dos sentimentos humanos levados ao extremo para criar ainda mais emoções. E no meio disto tudo há um momento em que se tocam. Nesse momento, apercebemo-nos que afinal isto é tudo nosso, não é só uma invenção, não é só para enfatizar determinado sentimento ou emoção. É tudo nosso e na realidade parte de nós para nós». Assim, no filme *Pathosformel*, Vasco Araújo usou numa série de figuras da mitologia grega e romana que, através das suas histórias e representações, de certa forma, moldaram toda a sociedade dita ocidental, na forma de pensar e sentir. Segundo Nereida Villagra, «no mundo ocidental, os mitos greco-romanos têm sido usados como fonte de inspiração por escritores e artistas de todas as épocas, de tal modo que a mitologia, entendida como o *corpus* de “mitos” da Antiguidade, é um dos elementos da civilização clássica que maior impacto tem tido na cultura europeia»<sup>12</sup>. Mito enquanto perpetuador de poder? «O mito constituía uma tradição viva susceptível de ser modificada e reinventada em cada uso ou em cada composição. Assim, os autores e artistas que utilizavam a matéria mitológica para criar as suas obras, além de disporem de diferentes tradições, con-

12 VILLAGRA, Nereida, «Introdução», in PENA, Abel N. (org.), *Eco e Narciso. Leituras de um Mito. Autores e Textos da Antiguidade seguidos de uma Antologia e Autores Portugueses ou de Língua Portuguesa*, Cotovia / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017, p. 15.

tavam com a própria liberdade de inovar, liberdade que lhes permitia oferecer versões surpreendentes para um determinado público, ou apresentar o mito de modo a suscitarem uma reflexão sobre valores políticos e culturais, como no caso da tragédia.»<sup>13</sup>

Uma vez que nos estamos sempre a construir, Vasco Araújo procura especular sobre como nos sentimos e como nos construímos publicamente e em privado. Mas o que é o olhar para imagens que têm um tempo, vêm de outro, que se arrastam há não sei quanto tempo, que estão cá há outro, muito antes de nós, e o que é que elas ainda representam para nós, hoje? «Para a maior parte de nós, provavelmente representam uma questão de poder porque têm um valor imenso por estarem dentro de um museu, são objectos valiosos, mas depois eles representam-nos também. Eles estão no tempo presente, no nosso tempo e continuam a influenciar-nos, continuam a modelar formas de sentir e de representar, inspiram ideologias, modelos sociais e políticos» — foi isto que motivou o artista a pôr retratos antigos a falar com corpos/personagens vivas. «Eles continuam a falar. Eles continuam a ter coisas para me dizer. O passado continua a ter coisas para nos dizer.»

## O que é um cisne morto?

O filme *Pathosformel* abre com a imagem de uma pintura de uma natureza-morta, onde se percebe, desde logo, a ideia de passagem de tempo sobre as coisas. De acordo com Sónia Talhé Azambuja, «a origem das naturezas-mortas como “representação de objectos quotidianos, inanimados ou comestíveis, de flores ou frutos”, surge na Europa no final do século XVI. Não esquecendo os ascendentes históricos das naturezas-mortas como os frescos e mosaicos do Império Romano, os frescos de Giotto, a iluminura medieval, entre outros, o género natureza-morta vai ter o seu apogeu a partir do final do século XVI. Charles Sterling considera o século XVII a idade de ouro das naturezas-mortas, com a Holanda, Flandres e França a afirmarem um estilo característico e com a

13 *Id. ibidem*, p. 16.

Itália e a Espanha a revelarem uma “conception puissamment originale et voient les plus grands de leurs maîtres peindre, parmi d’autres sujets, des natures mortes”. Refere ainda que «Caravaggio vai iniciar a “natureza-morta moderna” non plus vue d’en haut mais pour ainsi dire de profil, de plan-pied avec le spectateur, monumentale car groupée selon les procédés rythmiques de la “grand” peinture, produisant un effet frappant car modelée par un éclairage concentré»<sup>14</sup>.

Sobre o uso das naturezas-mortas neste filme, Vasco Araújo diz que se referem ou convocam «uma acção que já aconteceu, e que é retratada a partir dos restos. Para mim as naturezas-mortas sempre foram encaradas como algo que foi vivido e foi deixado para o plano da representação póstuma, a partir dos seus vestígios. E estamos a testemunhar restos como se tivéssemos chegado ao local da acção já sem acção. O que é um limão meio descascado? O que é um cisne morto? Quem o matou? Porque é que o matou? Um copo está entornado. O que aconteceu? Foi um mero acidente?».

Sobre Natureza-morta, enquanto género academizado na Pintura ocidental, vulgarizado, sobretudo, nos contextos protestantes, Hegel refere que «a passagem dos temas relativos à religião e à expressão da piedade para o mundo profano, para os objectos e as manifestações particulares da natureza, para a vida doméstica com a sua atmosfera de honorabilidade, para o bom humor e a calma mediocridade, assim como para as solenidades nacionais, as festas e cortejos, as danças de camponeses, os divertimentos de arraiais e as turbulências de toda a espécie»<sup>15</sup> justifica-se por uma mudança de paradigma religioso nos países do Norte da Europa. Segundo ele, «com a entrada da Reforma na Holanda, os holandeses fizeram-se protestantes e sacudiram o jugo da Igreja e da realeza espanhola» empregando na representação dos objectos da natureza o sentido de uma existência recta e serena. Desse modo, os mestres holandeses «souberam, em todas as suas produções picturais, associar à liberdade e fidelidade da concepção, ao amor pelas coisas aparentemente insignificantes e fugazes, a uma frescura de visão, aberta a tudo o que diante dela desfila e ao poder, que nada poderia desviar, de mergulhar de todo o seu coração e sem reservas nas coisas

14 AZAMBUJA, Sónia Talhé, *A Linguagem Simbólica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Nova Vega, Lisboa, 2009, p. 40.

15 HEGEL, G. W. F., *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 490.

mais limitadas, mais finitas, à maior liberdade na composição artística e a uma consciência escrupulosa na execução»<sup>16</sup>.

A necessidade de verdade torna-se o fim da arte? Significa que se se quiser marcar um fim último à arte, será o de revelar a verdade, o de representar aquilo que agita a alma humana. O potencial da arte? Para esta pergunta fundadora, talvez se possa avançar com a ideia de que: «A obra de arte solicita o nosso juízo: seu conteúdo e a exactidão da sua representação são submetidos a um exame reflectido.»<sup>17</sup>

As imagens de pinturas de naturezas-mortas pontuam, como interlúdios, as várias cenas ou episódios deste filme. Em italiano, ouvimos, sobreposta a esta primeira imagem, que «no centro há uma crise, uma fractura, uma desarmonia. Ruíram as falsas seguranças, as conciliações cómodas. Este desmoronamento, porém, prenuncia uma “experiência” radical, onde nada, nem mesmo um final infeliz, está garantido. A tónica não será colocada no resultado, mas no processo, na experiência. É com risco que, antes de mais, tudo se apresenta. Cada época tem o renascimento do passado que merece e a humanidade é sempre construtivamente esquizofrénica». Mesmo antes de aparecer o título, uma música de orquestra introduz-nos numa complexa viagem de uma hora, por diferentes narrativas, (de)codificações míticas, dimensões temporais variadas, acções e reflexões sobre amor, tempo e poder.

## Genérico

O genérico final do filme *Pathosformel*, visto ao som de uma canção que nos faz lembrar Jacques Brel, «La Quête (Aimer, même trop, même mal)», dá-nos algumas das coordenadas fundamentais que estiveram na base deste projecto. Ficamos a saber que Vasco Araújo construiu o texto e as suas ideias a partir da leitura e transcrição de obras como *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo* (*Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus*), de Nietzsche; *Pensar o Trágico*, de José Pedro Serra; *O Demónio das Imagens — sobre*

16 *Id. ibidem*, p. 490.

17 *Id. ibidem*, p. 13.

*Aby Warburg*, de António Guerreiro; *Poesia Completa*, de Luís Miguel Nava; *Memórias da Plantação*, de Grada Kilomba; e, claro, as *Metamorphoses*, de Ovídio. Contou ainda com textos originais de Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes e Diogo Bento. Para esta obra com cerca de uma hora de duração, dividida em vários episódios, blocos ou fragmentos narrativos, Vasco Araújo usou, ainda, diversas imagens provenientes da História da Arte, desde a antiguidade, e que o têm acompanhado ao longo de vários anos, numa relação que, como é habitual no seu trabalho, problematiza a ideia de encenação, de tempo, de contemporâneo e de poder: «Ce qu'on appelle l'Histoire n'est que l'histoire de la reproduction des mêmes émotions, des mêmes joies à travers les corps et le temps»<sup>18</sup>? Assim, além de várias imagens de pinturas de naturezas-mortas dos séculos XVII e XVIII, sobre as quais podemos intuir aquela que será uma enigmática voz de uma espécie de narrador, voz do pensamento ou entidade superior, em italiano, poderemos ver, isoladamente ou em diálogo com algumas das personagens deste complexo filme, como se de um coro se tratasse, várias imagens de retratos/rostos pintados por Bronzino, Lotto, Rafael, Moroni, Ingres e de frescos de Pompeia. Estes rostos são reproduzidos em vários cartazes colados e justapostos, fragmentados, rasgados por vezes, lacerados — como cenário de uma enigmática reflexão sobre a farsa trágica e melodramática da civilização dita ocidental. Diríamos que são estes retratos que nos falam, e se dirigem a nós, com as suas memórias despedaçadas pelo tempo, esse grande escultor.

Este filme de Vasco Araújo relembra-nos um pequeno texto de Giorgio Colli, sobre a utilidade e o prejuízo da história para a vida, a propósito de Nietzsche: «na verdade, a ausência de vida e da sua imediatez, de que se pode acusar toda a actividade rememorante, e, em sentido mais restrito, toda a história como investigação, recordação, é qualquer coisa que se deveria exprobar de modo idêntico a toda a história como acontecimento, como objecto. Por outras palavras, não é tanto a memória, a investigação do passado, que nos torna infelizes, mas sim o próprio passado que se revela infelicidade objectiva, na medida em que a realidade do passado, como tal, não é mais do que recordação. [...] Para quem reconheceu no impulso histórico uma aberração, uma fonte de infelicidade, e na recordação um afastamento da vida, como é possível sustentar que

18 LOUIS, Édouard, *Qui a tué mon père*, Éditions du Seuil, 2018, p. 29.

nós tenhamos necessidade da história para a vida, para a acção, que se deva usar o passado como meta de vida? Esta seria a utilidade da história. Mas como pode isso que afasta da vida conduzir à vida?»<sup>19</sup>

O trabalho de Vasco Araújo, ainda que para aqui convoque em grande medida o universo da pintura, é do âmbito da escultura, na associação lapidar que esta necessariamente faz com a ideia de memória, de vida e morte, sabendo que «um mundo de violência gira em torno destas formas calmas», como nos lembra Marguerite Yourcenar no seu texto *O Tempo, Esse Grande Escultor*<sup>20</sup>. As esculturas não pensam. Não suam. Mas também morrem. Com este trabalho, e outros no seu percurso, percebemos que tal confirma o que escreveu Mishima acerca do *Templo Dourado*, ou seja, «o passado não se limita a arrastar-nos para o passado. Entre as nossas recordações algumas há, poucas, é certo, que de certa maneira possuem poderosas molas de aço, e de cada vez que dentro do presente tocamos nelas distendem-se nesse instante e projectam-nos para o futuro»<sup>21</sup>.

## Estatuto das coisas

Em *Pathosformel*, o estatuto dos objectos assegura a manutenção e prolongamento da memória: «li que a beleza, ao longo da História, sempre exigiu réplicas. Fazemos cópias de tudo o que consideramos esteticamente agradável, seja uma jarra, uma pintura, um cálice ou um poema. Reproduzimos essas coisas para as mantermos, para as prolongarmos no espaço e no tempo. Contemplar o que nos agrada — um fresco, um desfileiro cor de pêssego avermelhado, um rapaz, o sinal no queixo dele — é, por si só, replicar; a imagem prolonga-se no olho, multiplicando-a, mantendo-a. Quando me olho ao espelho, replico-me num futuro em que poderei não existir.»<sup>22</sup> Feito, então, de formas fragmentadas, episódicas, este trabalho é ainda, e por isso, resultado de uma subjectiva e criativa organização arqueológica, em que nos aparecem vários elementos que não

19 COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, Relógio D'Água, Lisboa, 2000, pp. 36-38.

20 YOURCENAR, Marguerite, *O Tempo, Esse Grande Escultor*, Relógio D'Água, Lisboa, 2020, p. 57.

21 MISHIMA, Yukio, *O Templo Dourado*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2009, p. 283.

22 VUONG, Ocean Vuong, *Na Terra Somos Brevemente Magníficos*, Relógio D'Água, Lisboa, 2020, p. 129.

são chave para nada em concreto. Esses elementos vivem ou permitem uma experiência enigmática indescodificável, ou seja, rodeiam uma espécie de segredo mas cuja descodificação, na procura de verdade, não nos levará a uma possibilidade de verdade única, a uma resolução efectiva das emoções, das questões, das prisões e estruturas. Não há um caminho definido. Os vários objectos cénicos participam de uma ideia de escultura que implica em si mesmo texto, tempo e acção. Recorde-se que «a obra de Vasco Araújo tem incidido sobre a identidade como um território de confronto entre o indivíduo e o jogo social das imagens da sua representação» — lembra João Fernandes no texto «O Jogo de Máscaras»<sup>23</sup>, num dos primeiros textos sobre Vasco Araújo, em 2004. Esse texto sublinha que «se no caso da fotografia ou da instalação, o retrato social e psicológico das personagens assume a predominância, nos vídeos mais recentes do artista a ficção narrativa surge como um exercício de revelação do confronto entre as personagens e a natureza de um espaço arquitectónico e ideológico que os contextualiza e, de certo modo, determina». Vasco Araújo, como sempre fez, pede que nos confrontemos com a nossa própria identidade, com as nossas pulsões de poder e sobretudo com a natureza profunda das nossas auto-representações. Como Foucault nos diz, talvez «a questão que gostaria de pôr não é de saber porque é que somos reprimidos, mas porque é que dizemos, com tanta paixão, com tanto rancor contra o nosso passado mais próximo, contra o nosso presente e contra nós próprios, que somos reprimidos»<sup>24</sup>, ou seja, «em saber sob que formas, através de que canais, introduzindo-se ao longo de que discursos, o poder atinge os comportamentos mais ténues e mais individuais, que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou dificilmente perceptíveis do desejo, como ele penetra e controla o prazer quotidiano — tudo isto com efeitos que podem ser de recusa, de barragem, de desqualificação, mas também de incitamento, de intensificação; em suma, as “técnicas polimorfas do poder”»<sup>25</sup>.

Por poder, conceito fundamental nesta obra e no percurso de Vasco Araújo, diz ainda Foucault, deve compreender-se: «em primeiro lugar, a multiplicidade

23 FERNANDES, João, «O Jogo de Máscaras», in ARAÚJO, Vasco (cat.), *Dilema*, Museu de Serralves, Porto, 2004, p. 135.

24 FOUCAULT, Michel, *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*, Relógio D'Água, Lisboa, 1994, p. 14.

25 *Id. ibidem*, p. 17.

das relações de força imanentes ao domínio em que se exercem e constitutivas da sua organização; o mecanismo que, por via de lutas e de confrontos incessantes, as transforma, as reforça, as inverte; os apoios que essas relações de força encontra umas nas outras, de maneira a formarem cadeia ou sistema, ou, pelo contrário, os desfasamentos, as contradições que as isolam umas das outras; por fim, as estratégias em que se efectuam e cujo desenho geral ou cristalização institucional tomam corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais.»<sup>26</sup>

Vasco Araújo mostra-nos que o poder está em toda a parte e é auto-reprodutor. O poder não é uma coisa que se adquire: «o poder exerce-se a partir de um sem-número de pontos e num mecanismo de relações não igualitárias e móveis»<sup>27</sup>. O artista explora as representações contemporâneas da História, de variados traumas políticos e sociais, o que o leva a trabalhar as possibilidades de uma representação da representação. Trabalha com imagens existentes e procura com a pintura desconstruir e reflectir sobre as convenções formais que definem e codificam a criação, a representação e os seus cânones estabelecidos. Daí o seu interesse pela natureza-morta, pelo retrato, pela representação histórica, etc.

## Mosaico

Pensemos neste filme, *Pathosformel*, como um mosaico, com vários itinerários, labirintos, cheio de conversas ou situações crípticas sobre a vida, a capacidade de decisão e indecisão, as emoções, a fala e a escuta... Aparentemente linear, naquilo que nos aparece como uma possibilidade de narrativa, *Pathosformel* de Vasco Araújo é um *conundrum* que desafia o sentido progressivo clássico e altamente codificado da maioria das «histórias» contadas em cinema ou na televisão ou nos livros, como forma de garantir uma lógica de possibilidade e de realidade. De cena para cena parece haver um crescendo de emoções e de temas. Diríamos ainda, socorrendo-nos das palavras de Pierre Grimal, que deparamos com «o desejo de saber até onde o ser humano pode ir no bem e no mal, no

26 *Id. ibidem*, pp. 95-96.

27 *Id. ibidem*, p. 97.

sofrimento, na submissão ou na revolta face aos poderes que o esmagam ou o ameaçam»<sup>28</sup>.

Essencialmente escultórico, o filme *Pathosformel* começa, então, com a primeira de várias imagens de pinturas de naturezas-mortas — género pictórico que, como já vimos, nos transmite mensagens morais profundas, vaidades, estados de alma, a partir da representação de um repertório imenso de objectos simbólicos, facilmente reconhecíveis pelas suas qualidades quotidianas. As naturezas-mortas, enquanto separadores, exigem uma reflexão momentânea sobre o que é coexistir com um mundo de coisas em nosso redor e de como percebemos e pensamos a realidade que se apresenta perante nós.

Nesta primeira parte do filme, encontramos também as primeiras de várias imagens de cartazes que reproduzem pinturas de retratos, acompanhadas ou animadas por diálogos entre três figuras que parecem funcionar como uma espécie de coro ao longo de todo o filme. A seguir a esta introdução, o artista arruma as várias sequências de cenas em blocos com numeração romana, como se de capítulos de uma antiga história se tratasse. Assim, no bloco I vemos inicialmente um *travelling* lateral da esquerda para a direita, em que a câmara se desloca paralelamente ao objecto principal do plano, neste caso de um corpo coberto com uma espécie de tecido de embrulho, uma mortalha, e do qual se vê apenas os pés, no final. Ao longo deste plano, em inglês, uma outra voz, informa-nos, em lamento, que morreu para deter o tempo. Essa voz traz a questão do acto de amar para o conjunto de questões que progressivamente se interseccionarão, articulando-a com a ideia de sofrimento, poder, tempo, memória e morte. «Ah! Morreu para deter o tempo» — ouvimos. Começamos pelo fim? Por um corpo morto que quase não vemos? Pensamos em Eros e Thanatos, amor e morte: «Deixar de ser amado é ficar invisível.»

O bloco II, e depois de vermos mais uma imagem de uma pintura de natureza-morta, começa com a cena de um Prometeu agrilhado, história mítica tantas vezes representada na História da Arte. Fala-nos, em grego, sobre a sua condição, sobre as consequências dos seus actos — Prometeu teve a ousadia de dar a conhecer o fogo à humanidade — um acto altamente altruísta e de bondade

28 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, Lisboa, 2002, pp. 7-8.

e generosidade — e por isso foi castigado pelos deuses. Para Vasco Araújo, «isto, mesmo que seja inconsciente, influencia-nos até hoje. Estamos constantemente a ser punidos ou ostracizados porque resolvemos fazer qualquer coisa que nos parecia servir para construir mais liberdade para o ser humano, ou maior espaço psicológico». Prometeu diz «não posso ser aquele que sou» e interroga-nos, olhando-nos, sobre o que vemos pela manhã, se ainda nos conseguimos ver e aos outros e se temos capacidade para ver o amor pela manhã.

Desmontando a intensidade da cena anterior, os rostos dos cartazes afixados e rasgados, consumidos pelo tempo e pelas várias sobreposições, riem, e, em coro, reclamam por liberdade. Segue-se a primeira de várias partes de uma cena de modelação de um corpo com gesso, naquilo que podemos entender como uma espécie de clausura escultórica. A cena que irá reaparecer noutras partes do filme como tendo assistência/público nos bastidores, comentando aquilo que nos parecem ser frivolidades diversas e, simultaneamente, sérias sobre amor e vida. Estamos aprisionados pelo nosso corpo? Dois homens estão progressivamente a acumular, a acrescentar novas camadas de gesso àquele corpo. «O que nós fazemos é acumular, acumular, acumular. O acumular vem do não querer ver e sentir as emoções verdadeiras» — explica Vasco Araújo. O artista prossegue: «Aquilo é uma carapaça. Estamos sempre a camuflar-nos, estamos sempre a criar um gesso à nossa volta. Naquele caso, ele acaba por ficar lá dentro, é emparedado. Emparedamo-nos.»

## Suar e pensar

O bloco III tem três cenas distintas. Na primeira, num cenário onde as paredes são cobertas pelos já mencionados cartazes, vemos uma personagem sentada em cima de uma cabeça de uma estátua, como se fosse um banco, vestida com elementos de diferentes cronologias, sobrepostas e recombinaadas, agora sem uma identidade temporal precisa. Segura um ovo — *ex ovo omnia?*, toda a vida nasce da vida? — e em inglês, com o rosto suado, efeito conseguido através de aplicação de vaselina — parece dialogar com as tais vozes que parecem sair

dos cartazes. Parece comentar uma figura que surge no fundo do cenário — o próprio artista, também a suar —, com barba preta, brinco, com um vestido verde, não se percebe se do século XIX ou cópia de um icónico vestido verde usado pela princesa Diana. Referindo-se ao filme *Júlio César* de Mankiewicz, Barthes, no texto «Os romanos no cinema», inserido nas suas *Mitologias*, explica-nos que no filme, «todos os rostos pingam continuamente suor: homens do povo, soldados, conspiradores, todos banham as suas fisionomias austeras e crispadas numa transpiração abundante (de vaselina). E os grandes planos são tão frequentes que, de toda a evidência, o suor é aqui um atributo intencional. Como a franja romana ou a trança nocturna, o suor é também um signo. De quê? Da moralidade. Toda a gente transpira porque toda a gente trava uma luta interior [...]. Suar é pensar»<sup>29</sup>. Ou seja, é uma operação violenta. Mas tal como signo denuncia uma degradação. «O signo intermédio (a franja da romanidade ou o suor do pensamento) denuncia um espectáculo degradado, que tem medo tanto da verdade ingénuo como do artifício total.»<sup>30</sup> As vozes suspiram e riem. Fala-se de corpos, anatomia, hábitos, nudez, pele. Fala-se do artista? O coração é o tempo. Tudo se renova no coração porque sabemos que «love is a dimension like time, not some small thing that has to be made more interesting by elaborate preamble. [...] In music we try to eliminate time psychologically to work in time in such a way that it loses its hold on us, relaxes its pressure. Quoting Wittgenstein again: “If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present”»<sup>31</sup> — Cornelius Cardew.

A cena seguinte passa-se numa cama, onde duas mulheres vestidas de branco, duas deusas, representam a Psiche e a Afrodite, — o virtuoso não age devido ao prazer, mas necessariamente com prazer. Elas fumam e conversam em latim, confrontam-se. A soberba relativa a uma ideia de classe é enfatizada na questão dos deuses e do desejo. Estas duas deusas falam sobre a influência que têm sobre os seres humanos e disputam-se e insultam-se uma à outra. Virtude

29 BARTHES, Roland, *Mitologias*, Relógio D'Água, Lisboa, 1976, p. 26.

30 *Id. ibidem*, p. 27.

31 CARDEW, Cornelius, *Towards an Ethic of Improvisation*: [http://www.ubu.com/papers/cardew\\_ethics.html](http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html)

e Prazer desesperam, sem grande desespero, sobre o futuro da humanidade, sobre a ética, sobre o livre-arbítrio, arrogantemente. Insultam-se e perpetuam, em *loop*, o diálogo «cala-te / não me calo», até que voltem a reaparecer mais à frente no filme. A esse propósito, do poder e da autoridade, James C. Scott diz que «as formas de dominação baseadas na presunção ou na afirmação da superioridade intrínseca das elites governantes parecem depender fortemente da ostentação, de leis sumptuárias, de uma parafernália de símbolos, de insígnias e de cerimónias públicas de reverência ou homenagem»<sup>32</sup>. Mas há discursos ocultos atrás dessa massa de exibição, declarações escondidas que não são objecto de reflexão. Vasco Araújo explora os domínios do discurso oculto das classes dominantes, o que está por detrás do poder, do seu exercício, as suas fragilidades, codificações... «o discurso oculto representa, por definição, a linguagem — gestos, discursos, práticas — que é normalmente excluída do discurso público dos subordinados pelo exercício do poder»<sup>33</sup>. Há artistas que fazem por trazer ao de cima esse discurso e inscrevê-lo no presente como forma de enfrentar e criticar as classes dominadoras. Por sua vez, «o discurso oculto dos grupos dominantes é também um instrumento do exercício do poder. É constituído pela linguagem — gestos, discursos, práticas — que os limites ideológicos que balizam o exercício da dominação excluem do discurso público [...]. As máscaras adoptadas podem ser mais espessas ou mais finas, mais grosseiras ou mais subtis, dependendo da natureza do público e dos interesses em jogo, mas nunca deixam de ser representações, como o são todas as acções sociais»<sup>34</sup>. O artista tem-se interessado sobretudo por essas máscaras ao longo do seu percurso como matéria de trabalho.

No bloco IV, podemos ver uma paisagem sem nada de deslumbrante ou com grandes contrastes. Nela, um homem parece ouvir-se, interrogando-se sobre a sua exclusão, sobre quem é, sobre o tempo, «esse generoso escultor da morte». Arrasta consigo um saco cujo conteúdo desconhecemos: um corpo, saber,

32 SCOTT, James C., *A Dominação e a Arte da Resistência. Discursos Ocultos*, Letra Livre, Lisboa, 2013, p. 40.

33 *Id. ibidem*, p. 60.

34 *Id. ibidem*.

memórias, arrependimentos? Que forma e que peso podem assumir entidades tão abstractas? Uma voz proveniente do interior aponta uma via: «Caminho deixando para trás os últimos resíduos da memória. Fragmentos de pele com o coração a pressentir as catástrofes do mundo.» Neste contexto lembra-se James C. Scott, ao dizer que «cada forma de exercer o poder tem a sua encenação específica, mas também o respectivo saco de roupa suja»<sup>35</sup>.

Entre blocos, vemos mais uma natureza-morta, a imagem de uma pintura com a representação de marmelos sobre uma travessa, e retoma-se a cena do engessado e a dos cartazes/coro: quem sou? Quem somos? Como somos vistos?

O bloco V retoma a cena das duas deusas na cama, em que as ofensas se agudizam. E, ainda, outra vez, a cena da modelação do homem em gesso — acto que se parece aproximar cada vez mais do seu final: um engessamento perpétuo. Uma outra cena, numa cenografia que nos remete para outra anterior, também com as pinturas reproduzidas em cartazes, mostra-nos uma mulher em pé, sob tensão, e que também sua enquanto fala e nos olha. À sua volta há toda uma situação enigmática com a presença de outras figuras estáticas. Há vestígios de uma acção anterior: vemos um homem morto no chão, outro com uma faca, outro de costas. Esta mulher sublinha a importância do amor incondicional e as relações de espelho. Vejo-te vendo-me? A ideia de olhar em espelho e reflexão será retomada já quase no final do filme.

O bloco VI começa com uma natureza-morta onde vemos um cisne e outras aves mortas e com a cena do Narciso, nu, enclausurado num espaço totalmente espelhado, num imenso espelho que o rodeia e o reflecte. Tudo é duplicado e virtualmente amplificado por efeito do espelho, realizando ou garantindo a visibilidade da existência reflectida, a criação de um mundo ilusório, não real, onde quase aparecemos e nos olhamos. A este propósito vale a pena lembrar Schilder, citado por Merleau-Ponty: «Quanto ao espelho, ele é o instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espectáculos, os espectáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.» Vemos Narciso inserido numa divisão que está vazia, não tem objectos, apenas Narciso. Este olha conti-

35 *Id. ibidem*, p. 40.

nuadamente, insistentemente, para baixo. O espelho é, na sua lógica, um olho que pressentimos do outro lado e que nos olha. «Como todos os outros objetos técnicos, como os utensílios, como os signos, o espelho surgiu no circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. Toda a técnica é “técnica do corpo”. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, que ele traduz e redobra. Através dele, o meu exterior completa-se, tudo o que eu tenho de mais secreto passa nesta face. Neste ser plano e fechado, de que já o meu reflexo na água me fazia suspeitar»<sup>36</sup>, refere ainda Merleau-Ponty, cuja reflexão em grande parte se dedica às questões do olhar, do visível e do invisível. O ricochete existencial é insuportavelmente constante, entre presença e ausência. Como diz este pensador, a «visão não é um certo modo do pensamento ou da presença de si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissão do Ser, no final da qual, somente, me fecho sobre mim».

Pergunta Narciso: «O que faço aqui?» Respondem-lhe três vozes — será Eco? —, alternadamente. Falam-lhe de solidão, egocentrismo, sobre ter voz, sobre escutar. O isolamento é o castigo de Narciso. Para Vasco Araújo, «a história de Narciso enfatiza toda uma ideia de machismo, na medida em que cingiu Eco a uma gruta, fazendo que ela só pudesse falar através da voz masculina e ainda por cima não uma voz masculina qualquer mas de um arquétipo de beleza e de perfeição. Ele, por sua vez, só se apaixonou por ele próprio, nunca se chegou a apaixonar por outro. Não tinha espaço para o outro. Ficou sozinho». Este bloco termina com a conclusão da cena do homem engessado, pretrificado, tornado monumento, isolado de tudo e de todos. A cenografia é um monumento. Os monumentos também caem.

«Escutas-me?...»: o bloco VII, o derradeiro conjunto de cenas, começa num depósito de estátuas/esculturas/gessos variados. Vemos o corpo de um homem, Ícaro?, deitado, derrotado, como se tivesse ali caído, repousando, morto ou vivo, entre e sobre corpos esculpidos. Em inglês, a mesma voz que acompanhava a filmagem do corpo morto deitado do início do filme, e do homem que

36 MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 30.

arrastava um saco, mas num tom ainda mais baixo para suscitar a escuta —voz interior? —, anuncia-lhe «vou morrer» e reflecte sobre os perigos para quem sobe demasiado alto, quem ambiciona para lá do possível, sobre o que é a vida e o que não é: «O que nos sai do coração, sai a ferver.» É um momento em que se sublinha a dinâmica entre interior e exterior. Diz o artista, «o Ícaro, aquele que ambicionava tanto livrar-se de tudo e ser livre e voar e chegar ao Sol, percebeu que afinal não é possível. Não se lembrou que afinal era só um ser humano. A cena termina com a frase “ah não é por aqui o caminho, então qual é?” e depois, a seguir a um breve silêncio, diz “ah, está bem, obrigado”. E ficamos sem saber se há caminho ou não. Não há resposta». Sobre esta ideia de «qual o caminho», tão perseguida pela humanidade, Steinbeck dá uma pertinente resposta: «Aonde vamos parar? Acho que não vamos parar a parte nenhuma. Estamos sempre de viagem. Sempre a caminho. Porque é que ninguém pensa nisso? É um movimento que não pára nunca. As pessoas andam sempre, andam sempre. Nós sabemos porquê e sabemos como. Caminham porque são obrigados a caminhar. É o único motivo por que todos caminham. Porque querem alguma coisa melhor do que têm. E caminhar é a única oportunidade que têm de a conseguir. [...] A fome mete o lobo a caminho.» — John Steinbeck, em *As Vinhas da Ira*.

O fim: *Pathosformel* termina com um homem vestido com um fato e chapéu branco, sentado numa cadeira, de costas para nós, à beira-mar, sozinho. «As ondas fazem-se às imagens»<sup>37</sup>? Podíamos pensar na última cena de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann/Visconti. Vasco Araújo parece retomar aquele homem ainda à espera. As ondas molham-no progressivamente. O mesmo narrador das naturezas-mortas, em italiano, conclui que «a única conclusão é amar». Começa a tocar a canção «La Quête», de Jacques Brel. A câmara de filmar dá-nos um voo de águia sobre aquela cena, aquela imensa paisagem de solidão absoluta. A dúvida? Sonhar um sonho impossível é viver. Para este filme, Vasco Araújo procura pensar o corpo como tempo, como se estivéssemos a mapear e a percorrer, ou seja, o corpo como duração, o movimento das imagens, a gestualidade.

37 NAVA, Luís Miguel, «O Mar», in NAVA, Luís Miguel, *Poesia*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2020, p. 42.

«O último plano da praia em que a câmara se afasta para mim era importante porque enfatiza a ideia de ter sido aquela pessoa a pensar o filme. E ao afastar ela fica ali para sempre. Não sabemos se está morta ou se está viva.»

## Confissão

Pergunto ao Vasco, por fim:

O que vês pela manhã? — tal como nos pergunta Prometeu.

«Vejo sempre que tenho de fazer coisas. Que tenho coisas para fazer. Nunca me ocorre não fazer nada, de ficar para aqui e fazer nada. Isso não existe. Tenho de ir trabalhar.»

Eu: continuo a suar.

## Pathosformel, 2020/21

Vídeo | *Video*: 16/9

Duração | *Duration*: 60'32"

Actores | *Actors*: Diogo Bento, Jorge Andrade, Bruno Silva, Arlindo Silva,  
Diogo Bernardes, Paula Sá Nogueira, Patrícia da Silva, André e. Teodósio,  
Vasco Araújo, Cláudia Jardim, Rui Cunha Martins, Francisco Rolo,  
Nuno Nolasco, Joana Barrios, Rita Só, João Abreu

Voz | *Voice*: Francesco Troisi, Irene Pomatto, Maria José Chousal, Pedro Faro,  
Rafael Esteves Martins, Matilde Menezes Ferreira, Laura Ward,  
Tomás Frazer, Luís Estarreja

Textos a partir das obras | *Texts based on works*: *Die Geburt der tragödie oder Griechertum und Pessimismus*, Friedrich Nietzsche; *Pensar o Trágico*, José Pedro Serra; *O Demónio das Imagens – sobre Aby Warburg*, António Guerreiro; *Poesia Completa*, Luís Miguel Nava; *Plantation Memories*, Grada Kilomba; *Metamorphoses*, Ovídio

Textos originais de | *Original texts by*: Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes, Diogo Bento

Cartazes com reproduções de pinturas de | *Paintings reproductions on posters by*:  
Bronzino, Lotto, Rafael, Moroni, Ingres e frescos de Pompeia | *and Pompeii frescoes*

Naturezas-mortas | *Still-life paintings*: *Natura morta con vaso di fiori tombada*, Mario Nuzzi (1640); *Stilleven met gouden bier mok*, Willem Claesz Heda (1634); *Bodegón con entrega de membrillos y uvas*, Juan de Zurbarán (1645); *Srilleven met boeken en zandloper*, Anónimo; *Bodegón con alcachofas, frutas y tarros de talavera con flores*, Antonio Ponce (1657); *Pauw en jachttrofeeën*, Jan Weenix (1708)

Música original de Pedro Monteiro a partir de | *Original music by Pedro*

*Monteiro based on*:

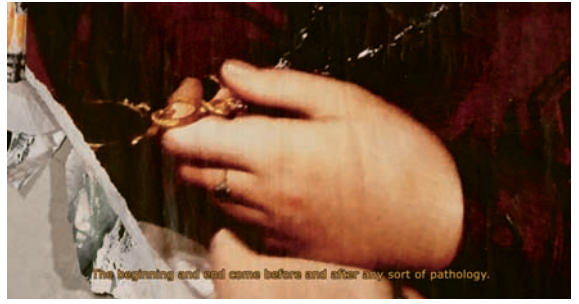
*Electra*, Richard Strauss, *Adriana Lecouvreur*, F. Cilea;

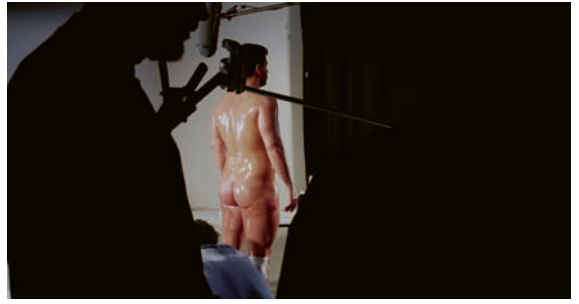
Arranjo para piano de excertos da ópera *Electra* de Richard Strauss, interpretados por Pedro Monteiro | *Piano arrangement of excerpts from the opera Electra by Richard Strauss, performed by Pedro Monteiro*;

Arranjos para piano de excertos do prelúdio da ópera *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea, interpretados por Pedro Monteiro | *Piano arrangements of excerpts from the prelude of the opera Adriana Lecouvreur by F. Cilea, performed by Pedro Monteiro*;

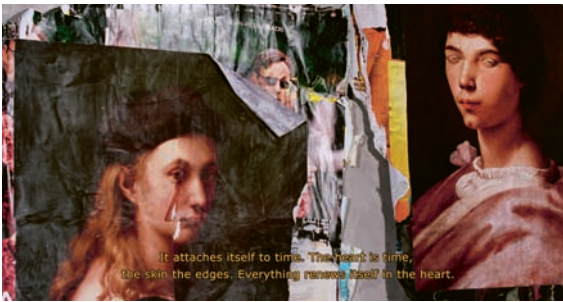
Música dos créditos finais interpretada por | *Final credits song performed by Pedro Monteiro e | and Tânia Carvalho*

Dimensões variáveis | *Variable dimensions*

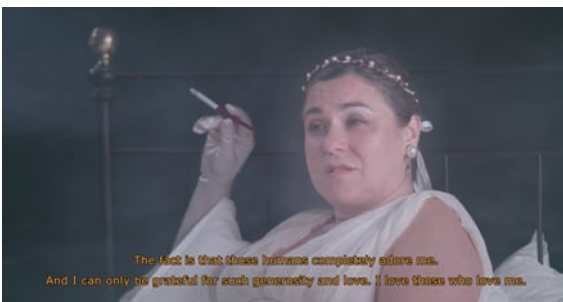




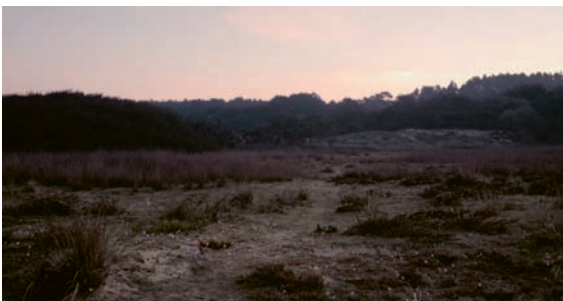
But it wasn't like that with him

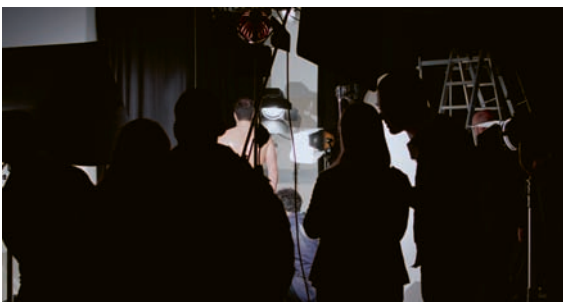


It attaches itself to time. The heart is time, the skin the edges. Everything runs itself in the heart.



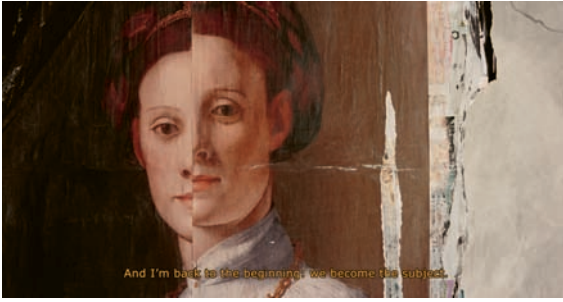
The fact is that these humans completely adore me. And I can only be grateful for such generosity and love. I love those who love me.







"To be between one painful, heavy, crushing possibility and another painful, heavy, crushing possibility."



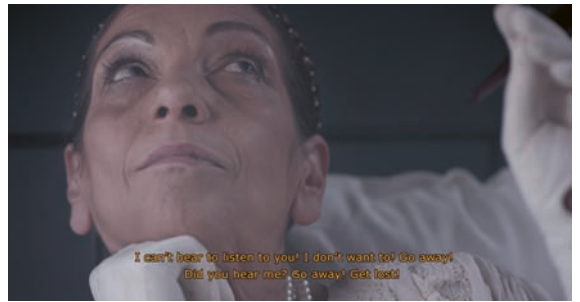
And I'm back to the beginning. We become the subject.



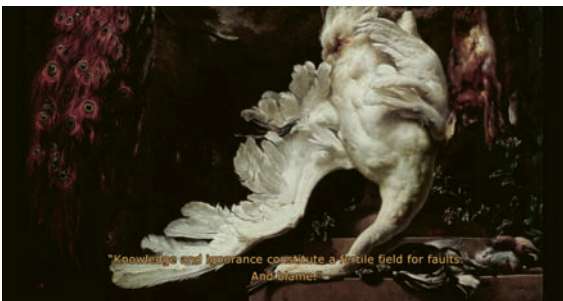
You're right. The pain can't take away what's done.



I didn't do anything.

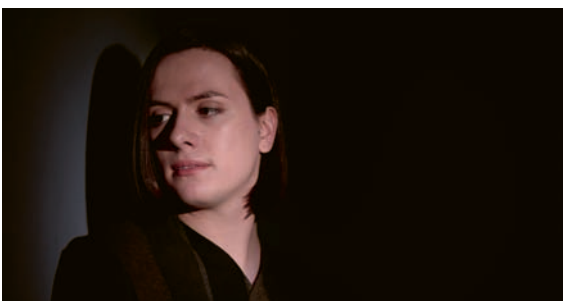
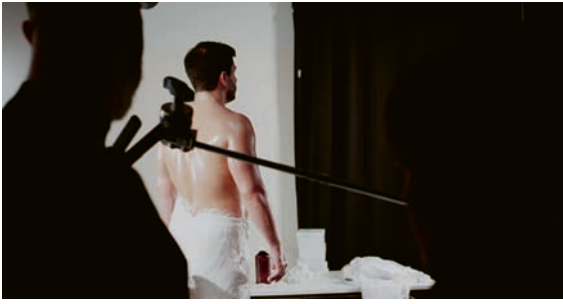


I can't bear to listen to you! I don't want to! Go away!  
Did you hear me? Go away! Get lost!

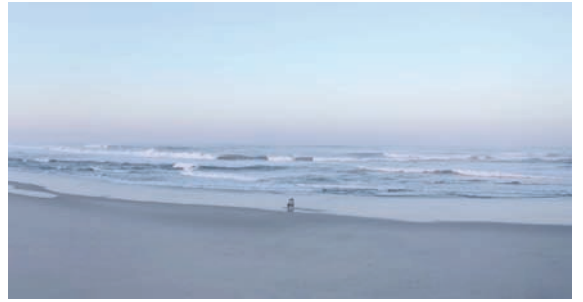
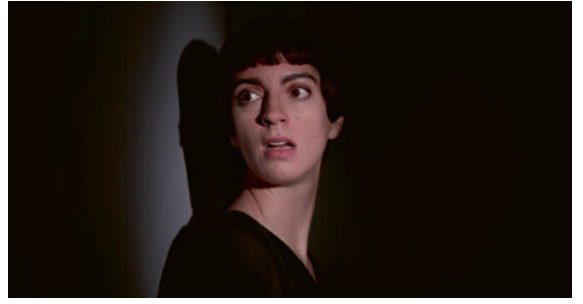
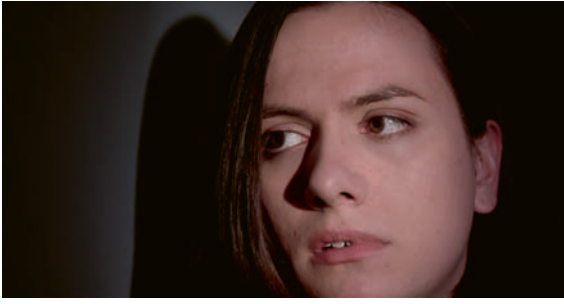


"Knowledge and ignorance constitute a fertile field for faults.  
And frames."











# TRANSLATIONS



## Opening

NUNO CRESPO

School of Arts, Universidade Católica Portuguesa

The work of Vasco Araújo is a challenge: in the way it constantly questions our notions of what is a sentiment, an emotion, and in the way it interrogates the mechanisms we use to construct our *persona*.

This doesn't make him a sentimental artist, but an artist obsessed by the question of how certain anguishes — *pathos* — continue to afflict us. Ancient afflictions that take on new forms, but never cease.

This idea that certain sentimental experiences connect different time periods is at the core of his new project, which now finds its conclusion with the publication of this book. The goal is to translate into artistic experience the Warburgian concept that certain experiences are kept alive in images, objects and words, and, through these devices, are passed on through time. This is not a transmission like sending a message or communicating a given set of content, but rather a process of continuous activation and actualisation. To feel what the other feels — the ultimate experience of alterity — through the contemplation of a painting or a sculpture, or the reading of a poem — this is the mechanism.

But Vasco Araújo also questions art's protocols. Through his constant deconstruction of art objects, he displaces the simple notion of visual objects into a territory in which art, literature, poetry, music and theatre merge into one, forming a kind of artistic absolute.

This is not an exercise in Wagnerian *Gesamtkunstwerk*, but rather an effort to find

mechanisms that intensify the human experience of art by shifting a certain idea of opera into the museum. This shift has a dual effect: on one hand, it places a certain version of opera in dialogue with the visual arts tradition; on the other, it contaminates the exhibition space with music. Vasco Araújo isn't the only artist to undertake this, but the way he does it is completely unique, both in its process and in its result.

The project he brought to the School of Arts (SoA), Universidade Católica Portuguesa, was a genuine challenge, managing to activate and integrate into a common project all our school's areas of work, teaching and research. A project made manifest in an exhibition/installation, a film and this publication.

This intense output was only possible thanks to many contributions, which I wish to acknowledge here. First of all, my gratitude goes to all those who contributed to the publication of this edition of a series developed by the SoA, Universidade Católica Portuguesa, in collaboration with the Sistema Solar publishing house, which is part of the "Artistic Research" collection and forms part of the CITAR scientific publishing plan. This collection aims to explore a diverse range of artistic practices and how these constitute valuable modes of investigation and knowledge creation. Different artistic methodologies and processes constitute its principal object.

I thus extend my thanks to all those who made this edition possible, especially Manuel

Rosa from Sistema Solar, and João Rebelo, who coordinated this publication. Thanks also to Daniel Ribas, Maria João Madeira and Pedro Faro for their texts, which present diverse and complementary perspectives on the work of Vasco Araújo, and which expand our view of this artist's work.

I would also like to note that this publication, as well as the exhibition which preceded it, were the result of an arts residency at the School of Arts that took place in 2019-2020, which culminated in a film-exhibition fully developed and produced at the SoA, and which now finds closure with the publication of this research.

I thus thank Diana Roque Ferreira and the production team (João Pereira, Nuno Fonseca, Jaime Neves, Arlindo Silva, José Vasco Carvalho, Pedro Monteiro, Sofia Serra, João Pedro Amorim, João Rebelo, Pedro Oliveira, Maria Silva, Margarida Dinis, Carla Felizardo, Paulo Magalhães, Bruno Fernandes, Carolina do Lago, João Ferreira, Luiz Antunes, Rafael Serralheiro, Rodrigo Rodrigues, Pedro Braga Falcão) for their role in making this project a success.

Special thanks goes to the Municipal Council of Porto, whose *Inresidence* support programme has been pivotal to creating the

necessary conditions for this residency programme, as well as to *Criatório*, which supports the exhibition programme developed for the SoA gallery.

The exhibition and residency programmes backed by the Boards of the School of Arts, CITAR and CCD would not have been possible without the continuous support and enthusiasm of the rector of the Universidade Católica Portuguesa, who I thank in the person of her excellency the Rector, Professor Isabel Capelo Gil, and of the presidency of the Porto Regional Centre, who I thank in the person of its chairperson, Professor Isabel Braga da Cruz.

Finally, a special thanks is due to Vasco Araújo for the almost two years he spent with us at the SoA, inspiring us with his intensity and his precise and inspiring work methods. Amidst a pandemic, lockdowns and curfews, he completed a complex work that challenges us in unexpected ways. The intensity of this experience is born from the disquiet this artist brings to his works and which utterly seizes their viewers. We owe the artist our thanks for the way he questions from afar the texture of human emotion, propelling us into an inner voyage.

Porto, December 2020

## Staging Human Sentimentality. Vasco Araújo and Nuno Crespo in Conversation

*Pathosformel* is the title of a complex project developed by Vasco Araújo at the School of Arts, Universidade Católica Portuguesa. The project includes a film, an installation and this research notebook, which was created by the artist while preparing and developing his works.

We may think of this book as a sort of script or even a field register. Rather than rehearsing technical issues related to the placement of the camera or notes on acting or lighting, the artist in his notebook materialises a poetic disposition that secretly nurtured the works he developed. While this disposition is prolonged and expressed throughout the pieces of sentimental fiction the artist proposes, the notebook also creates a possible context for reading a significant part of the work he has developed until now.

NUNO CRESPO — *I'd like to start by talking about your new project and exploring the way you bring together multiple elements here (film, the sound piece, as well as two video-sculptures and the installation) which reflect your world and the many aspects you've developed in your work, in the time that I've been following your work at any rate, since 2003 when you won the EDP Prize.*

VASCO ARAÚJO — *More or less from the start, then...*

*One of the first things you notice about this project is the way that notions of staging and*

*theatre form a central axis. A notion of theatre not in terms of the specificity of that artistic discipline, but serving as a matrix for the way you call on elements of performance, music and painting, the way you create spatiality and sound, among other things. All of which have been defining elements in your previous works. That's why I was struck by what Isabel Carlos said about you in relation to this project: "This is Vasco Araújo from A to Z." But my question is: what were the premises of this project and, secondly, whether this idea of synthesising many of the problems and many of the questions and concerns you have approached in your work was intentional or an unplanned occurrence.*

Yes, it was completely intentional in the sense that this project was something I had been developing for some time. Perhaps I've always been developing it. I'm not sure of the exact moment when I began, but I know that I've been working on it more intensely for at least three or four years. In this project, I was interested in developing the idea of knowing, when we go to a museum of ancient art and we come across old portraits or paintings, what they are telling us? There's a tendency to see portraits, paintings, as works of art, and although they depict human figures, these don't seem to be human. But this also applies when you watch a video by a contemporary artist who works with actors... When we work with an actor or a non-actor, there's a tendency to analyse only their acting and you don't see them as a person with their own history, an

identity and a personality. So I was interested in this idea of making statues talk, making portraits talk, using voice-over, or even better, the idea of seeing, when we look at paintings, sculptures and objects from the past, how they talk to us today. Taking them out of their usual place and aura and putting them somewhere more prosaic, human and mundane. This would be one part. The second part relates to an attempt, I'm not sure whether it's successful or not, to reflect on the way human beings build their identity by confronting their classical roots. With this in mind, I took some of the Greek and Roman myths, or those from classical literature, which is what we constructed and defined and continue to define as Western European society... For example, the Greek tragedies were written two or three thousand years ago, but they still resonate in our *modus operandi*, in our existence, in our feelings, in the construction of our identity... It would appear that human nature hasn't changed much after all. The technology has changed, but the foundation hasn't changed, put it that way. And so there's an attempt here to look at the past and reflect on what it wants to tell us today. There's an attempt to map what there is in these stories that is still of interest, that we can still use. Perhaps that's why I chose this title — *Pathosformel*. The Pathos formula. Pathosformel is a concept devised and developed by Warburg, which he used to map the human senses or visible expressions of psychic states of the human being. Regardless of the period or situation, we're always talking about the same thing. And what is that same thing? Perhaps it has to do with the way we face desire. Because desire is also a projection of what we are in others. Or what we signify in others. And, in that sense, what I tried

to do in this film was to rethink this idea of confrontation or projection. Of desire and its consequences.

*Could you explain what you mean when you say that perhaps you've always been working on this project?*

I don't really know if I can explain, I just think that this film, *Pathosformel*, is a synthesis of what I've always been searching for in my work. The other side of the human, perhaps?

*Just to summarise what you've been saying: we gather that this project of yours has two main branches. One relates to a critical reading of classical European culture and the other relates to the question of constructing identity, which has been a constant in your work.*

Exactly.

*What is it that interests you in that grand tradition of European culture and conversely, as a development of this question, don't you think that that European culture is precisely what we are now trying to decolonise? That's two questions...*

But they're related. When I try to analyse classical European culture, what I'm doing is critically revisiting its impacts, for example in *Hipólito* (Hippolytus, 2003).

*Is Hipólito the first work in which you deal with key figures of Western culture?*

Precisely. In the video *Hipólito*, I made a division/cut in the original text by Euripides and just used Hippolytus's lines, completely transforming the character. Instead of being a martyr, a hero, he was a real swine, from the human perspective, in the context of what we find acceptable nowadays. This isn't activist

criticism, it isn't criticism as an attempt to fix the world or our way of thinking. That's not my intention. I just try to pose questions: do we still see things this way, or can this be seen from another point of view? So, perhaps that's what you were asking about the decolonisation of Western thought. I think we can only call into question a society or way of thinking if question its foundation. I think that art, in this sense, can only pose questions, it can't answer them. What I try to do is always questioning.

*Do you propose a critical reading of these foundational myths of European culture? Because, on one hand, it seems as though you're proposing a critical reading but, on the other, when you emphasise how the figures of Prometheus, Hippolytus, Narcissus, and so on, still make sense for us today, it seems as though you're negating that critical reading and, on the contrary, underlining the relevance of these images that have shaped our cultural identity.*

I think it's quite clear in my critical reading of these myths that I'm not commending them. For example, in this film, *Pathosformel*, in the episode of "Narcissus and Echo" I go back to the source: a man who is beautiful, naked, but who is absolutely called into question by the discursive emancipation of the Echoes, which violently confront his existence. In most cases, these myths or stories are challenged, shattered by the construction of the scene, by the texts or images I use. We can see another example of this in our exhibition, in the posters I used both in the film and the installation, billboards with prints of masterpieces of Western painting that were manipulated, damaged... and torn. They make us think about or question the need for beauty ideals, what sort

of beauty is this? Is this what elevates us as human beings and as a society? Or is it precisely the other side of that issue, the deformation, the decline, the imperfection that brings us out of our comfort zone to question, so that we can move on to new paradigms, to new ideas, essentially, to new realities? I don't really know, that's also a question that permeates this work. I mean, I understand what you're saying, we can at first be intoxicated by a certain exaltation of beauty, myth or history. First I emphasise, then I criticise. That would be the desirable order.

*You never approach these questions directly. But it seems as though you're constantly producing metaphors or allegories.*

Both the exhibition and the film use a metaphorical device. None of the scenes deals directly with the subject being dealt with, it's a construction of layers that always have to be transposed or seen as a metaphor for our reality.

And this relates to the question of super-staging — I haven't spoken much about this idea recently: I don't think there is a reality because my reality isn't the same as yours, so there's no universality in reality. Of course, yet again, Western society has built a series of rules, codes, conceits, *modus operandi*, which make us assess things within certain parameters and act according to those parameters. But the truth is that my sentiment isn't the same as yours and ours isn't the same as others. On that basis, to talk about reality is a construction. Now, if we think that everyone has their own staging and that these stagings can cross over, then art is a super-staging. I like this idea of super-staging, as if we had to exaggerate everything, extrapolate everything, to then

come back and reduce the space in order to talk about a specific topic, or to reflect on a specific idea.

*When you say staging, do you mean from a Wagnerian and the total work of art (Gesamtkunstwerk) perspective? A kind of artwork proposal in which the borders between what is art and what is reality, between what is staged and what isn't, are no longer clear?*

That's right. For example, I recall a time when I was working with Paula Sá Nogueira on a theatre piece in which I was also a performer and I asked her: "So how am I going to do this?" And Paula told me: "Just do it! You say the text and you're on the stage as if you were at home, it's the same thing" — and I burst out laughing. "Is it the same thing?" I asked. "Yes, try doing it like that today." And I tried. When I finished I asked her what she thought, and she replied: "It was perfect, because you were you." This is a very interesting idea. We are ourselves in any situation, whether in everyday life or in a theatre play or even in a museum, because just the fact of being on a stage is theatre. It's no longer reality, it's no longer everyday, it's no longer quotidian, we don't need to be inventing techniques and saying the text in a certain way. And it's the same in the visual arts, when we put an object, a work in a museum, it becomes a work of art. In *Pathosformel* of course there's an artificiality, there's a staging of gestures, of postures, of contexts, that doesn't correspond to the everyday life of these actors. But the acting, the lines they're saying could be part of the everyday life of the actors, of those people.

*As you were talking I recalled that, for some philosophers, particularly Nietzsche, who was*

*very close to Wagner, the theatre was not the place where life was staged, but where life itself took place. One of the things he noted in his famous essay on Greek tragedy was that tragedy revealed our internal life and made it legible.*

Our psyche. [laughs]

*We always give the concept of drama very negative connotations, but drama is a good thing because it's a dynamic process of identity construction. And one of the things Nietzsche said — he had an entirely metaphysical way of thinking about tragedy, about theatre and art — was that tragedy revealed so much of this internal drama precisely because the actors wore a mask. The staging and the mask allow the actor to be simultaneously in the real world and in the metaphysical world that the tragedy aims to represent, show and express. Without the staging, that is, without the mask, these figures couldn't appear. And so the staging and the mask are conditions of possibility in order that certain aesthetic or emotional figures can emerge. Was that what you meant?*

Yes, exactly that. He always said that human beings only reveal themselves *in extremis*. And drama or tragedy are precisely that moment. When we're all comfortable, we live life almost in a banal way, everything is easy, we're always in a kind of "happiness", in a psychologically normal state. When our emotions are heightened, because something is worrying us, because we're being challenged, we see the emergence of a series of characteristics that are kept in some way in our subconscious, but which construct us and identify us and build a map of our identity. In fact, theatre, tragedy and drama are the greatest representation of this. And it's very funny that you're using that idea of the mask. Because what does that al-

low? When we're wearing a mask we don't need to reveal ourselves entirely. We reveal ourselves, but by means of an artifice. And so it won't seem to others that we are truly revealing ourselves, it is taken as false, therefore taken by the audience to be true. There is a game in all this that is easily explained by psychology — the difficulty that humans have in connecting with themselves and truly revealing themselves to the fullest extent. In other words, what in psychology terms would be referred to as connecting to the subconscious and making it conscious. And that's what I'm always trying to do in the pieces I make, or perhaps what I'm interested in testing or questioning in my work. I'm interested in that idea of exacerbating things, exaggerating things, laying things bare. I'm interested in the idea of questioning ourselves, in the here and now and in this time we live in, questioning ourselves, building and identifying what we are, truly, or what we are in the face of these ideas of the past.

*Continuing that idea of masks and artifice: artistic constructions, whatever the discipline, music, theatre, painting, etc., are artifices and we understand that artificiality. And it's very important, even in more classical and mimetic constructions, that the artificial element is always perceived as representation. Simultaneously this artifice allows us to establish a dialectic relationship with reality because it simultaneously moves us away from reality and moves us much closer to reality, isn't that so?*

Yes. That's precisely the movement. We need the false, we identify ourselves with the false. Or with a story that isn't exactly the same as reality and I think it's in that process of observing the false that we return to the

real or to the staging and we take it as our own. In other words, what is it that resonates with us when we see a film? Or when we see a work by Caspar David Friedrich. We get an aesthetic excitement and, at the same time, we know that it's a composition that communicates certain sentiments to us, but to what extent does it resonate with us? To what extent does it make us reflect on ourselves, on the here and now? And, for me, that is perhaps the most interesting idea of art, what does each art work make us think about. What is it that resonates in each of us? And by resonate I don't mean finding it pretty or ugly, whether it's beautiful or not. I'm speaking from the psychological point of view, that is, what is it that the works make us reflect on, that make us modify or move?

*In many of your exhibitions, more so than in individual works, in the way you plan them there is always a very immersive relationship between the spectator and your visual, conceptual and aesthetic world. In your work, and this happens in the Pathosformel project too, there's a kind of suspension — and it has to do with this question of the false you just mentioned — of protocol, of the habitual ways we normally judge reality. In other words, we can tell that these figures aren't real figures but, at the same time, it is that unreality or falseness that allows them to tell of the world in a way that is much more intense and clearer than a discourse closer to what we might call the discourse of truth, of revelation. Does that make sense?*

It makes sense, but I don't know whether I do that consciously, I must confess... I mean, I do it, obviously. I'm interested in the idea of how we use a series of codes, both in the visual arts and in society in general, and how we

extrapolate them so as to manipulate and place the spectator in a situation of questioning: who am I in the face of this reality? Or, I understand everything and suddenly I don't understand a thing, and that leads us to question... But this questioning is only interesting if it's entirely internal, psychological. I always say that my work is psychologically political. What does that mean? It's the movement made by that questioning that leads us to take a political attitude, that is, to choose a path. And so, from there, it is by means of an action of internal questioning that we choose or we move. Society organises itself around a series of laws that allow us to live within certain rules and with a certain security, but it is precisely through insecurity, a lack of rules, uncertainty, that we move forward to new situations and experiences. I find it interesting to enter an exhibition room, like this one, where is a series of posters of masterpieces, torn and manipulated. At first glance, we are met with a certain idea of beauty, but with a second look and, in a mirror-like relationship, we can see something disquieting that makes us react and we connect with our interior.

*Do you think the metaphorical device of art is more effective in showing us how we construct our identity, which is simultaneously individual and collective, than, for example, psychology discourse?*

Psychology discourse is more effective, in a way, because it is direct. And when you're in a therapy situation, it pays to be direct. But art is constructed through metaphors and the questioning of various codes. I think art ends up being more effective because it is more open and more democratic. What I try to do, in constructing artworks, is to make them

wide-ranging enough to resonate with as many people as possible. So, in that sense, art is better than psychology because psychology functions in a one-to-one setting, it isn't made by one for I don't know how many.

*Do all these questions form part of an artistic programme of yours or are they the consequence of work you have been developing? I don't get the feeling that you set out to construct your works with a deliberate intent: now I'm going to explore psychological density, etc. I tend to think it's a consequence of your work.*

No, I don't. It's a consequence of my work, but it's a rational and objective consequence of my work. I'm interested in the "lining of things", which is the title of a text by Isabel Carlos on my work. But in that first text, which is one of the first articles about my work, Isabel hit the nail on the head. I'm not interested in showing what we've already seen. I'm interested in how the structures and seams are made, how the foundations are constructed. Sometimes I go to the extreme of looking inside the walls, if we were talking about a building, that is. Because it's in those guts, or in those structures where the human being is best revealed. Consciously or unconsciously, that psychological action, that interest in the human psyche, in what is hidden, in things that aren't revealed at first glance, that's what I'm always seeking. I'm not interested in making therapeutic works of art. It's not that at all, I don't do therapy through art. But I'm interested in making visible in a person's face, in a portrait, something that is inside that person, or which could be inside them.

*Do you think you are able to provoke that questioning by placing your spectator in confronta-*

*tion with the figures and characters that appear in your work?*

I don't know, but I try. I'm not sure at all about that. I make my works in a studio, I show two or three people or I talk about my ideas with two or three people and then these works are shown in museums, galleries, in the public space and, more often than not, I don't know any more about the public's reaction. Except when articles come out in newspapers, magazines, when critics or art historians write texts, which either confirm or contradict what I thought. If I knew the result of my pieces, I wouldn't need to make them any more, because perhaps I would have achieved the result. I'm not entirely sure I can answer that question.

*In your use of classical artistic representation, it's easy to see why you like working with actors so much. But, as well as actors, you've always used your own face and your own body in the major productions proposed by your works. What is the difference between working with an actor and being the actor yourself in these stagings? What changes? Because in the beginning, it was almost always just you performing and then the need began to arise for you to find other bodies, other faces, other voices.*

In the beginning, it was perhaps a very pragmatic situation. I wanted to use myself as a performative body that knew what it was doing and exploring that question of self-representation. And, of course, using my voice. Voice, here, in the sense of identity. But also my voice as the voice of someone trained in lyrical song. This also relates to the questions that arose in the context of theatre: to what extent and for how long can we create another character to talk about multiple other topics and to talk about realities that perhaps

aren't exactly our own, to construct an idea, to talk of a certain topic or various topics. When I started my work, there was also the issue of fewer material resources being available and, as such, I didn't have many opportunities to hire people. Essentially, as I said, it was a pragmatic question, the main reason being, as I explained, the matter of using my own body as the body of the artist who is performing, appropriating, identifying. As my work developed, I started to relinquish this idea a bit, because I discovered the added value of collaborative work. Particularly in the first videos I made with people who weren't actors — people who, in a way, were themselves. People who brought their own history, their own identity, where that history and identity, the colour of their skin, their sexuality, were in themselves a huge subject and carried a load that condensed the essential questions I was interested in working with. The best examples of what I'm talking about are the works *Sabine/Brunilde* (2003) and *The Girl of the Golden West* (2004), in which there was a factual and *a priori* relationship with those women/non-actresses. A relationship based on friendship. These works emerge from the conversations I had with them day to day. And so, I gradually relinquished my own image because it wasn't adding anything. Sometimes, however, even now, I still use my voice, especially for voice-over.

*Staying on the subject of the use of actors or yourself, you started to talk about representation. When you use yourself, the way in which you appear in your works, do you think of it as self-portrait, self-representation, how do you see it...?*

I think they were always self-portraits, self-representation, but also performance, acting,

or I used myself because I could and wanted to. There was no fixed or concrete intention.

*In relation to what you were saying, could you talk about the difference between collaborative work, which you always find in the theatre or cinema, and individual work that, most of the time, characterises the work of visual artists. What do you feel are the main differences? In which of these versions do you feel more comfortable? What changes in the creative process?*

My work is absolutely solitary at the ideas stage and often in the construction stage. The big difference, for example, for theatre organisations, with whom I've worked, which was quite difficult at the start, was the sharing and managing decisions about the creation and realisation. In theatre, everyone adds ideas, it isn't just our own will, our own will or desire has to be combined with the will and desire of others, the remaining members of the group involved in the work. This practice, over time, helped me create works with other people. Collaborating also means believing in people, believing in what they bring and what they add to the mix. For example, in making this film, *Pathosformel*, even though I wrote the script, devised and built all the scenes, I found that during the rehearsals and the filming, the new ideas and new forms that each actor brought and shared were fundamental, because each of these people has their own world and because each of them had a different vision of that scene, or of themselves in that scene. I'd say that working collaboratively is also a dynamic way of working, ever-expanding. The work becomes much richer, because there are unexpected situations that crop up that construct new forms and paths that are different from what was initially

planned. I also like this idea that initial ideas can change right up to the end, until they have a form or a final materialisation, even though that's a situation that causes great unease, the concern that the final object might not be perfect or exactly as you had previously planned.

*Language has been a very important presence in your work, both in written form — many of your works have texts that you write or inscribe on surfaces — and in spoken form.*

It was initially in spoken form, then it turned to writing.

*How do speech and the word of literature inform your works?*

I'm interested in writing and literature because in them lies the memory of the human being. In the same way that opera heightens the majority of human sentiments and relationships and, in a way, ends up mapping human memory. Or at least the experience of the human being, in its myriad aspects. I'm always interested in the process of looking at the past to rethink in the present what we are and what we're going to do and how we're going to move forward. The future is always a projection of desire. The inscription of text in my works relates to the need to reinforce certain ideas. In a way, the text itself is not the narrative of the piece, because sometimes it's the image that is the narrative, but the text gives it another possible form or content.

*But there are important differences between a spoken text, the way it is spoken in the opera, and a written text such as the subtitles of a film or when it is the word itself that takes a central position in your works. I'm thinking of your last*

*exhibition at Galeria Presença, where there were canvases with written texts.*

Because sometimes you don't need an image, but just the silence of the text. We rarely read texts out loud. We read internally. The reading of one same text will affect each person in a totally different way. That ends up creating several readings and ways of understanding the work. It is always very different to read a text in a museum, in a gallery, in a public space, or at home alone. Nothing is rigid, nothing is fixed. I like the idea that everyone adds content or different ways of reading the works, according to their own imagination. For example, the pieces you mentioned, which were in the Galeria Presença exhibition, "Suppose it is true after all, what then?" (2020), are canvases made with decorative fabrics, *Toile de Jouy* printed with pastoral scenes, where the text, in the form of a dialogue, is superimposed in letters of painted wood or acrylic. In this case, the text is the opposite of the *naïf* scenes printed on those fabrics, which immediately creates numerous new readings or ideas about the scenes for everyone who sees them.

*In this project for Pathosformel, strangely, there are no written words in the film, only spoken, even though it's a very literary project. Literary in the sense that the text is constructed in a very careful way, very literary, wouldn't you say?*

Yes, there was no need for it in this film. Written words appear in other films, in the form of intertitles, like in the silent movies. The public's comprehension of a written text or a spoken text is totally different. With this film, I specifically wanted to focus attention on the theatrical side inherent in the understanding of its content, through the feelings,

intentions, gestures, performances, the grain of voice of each one.

*What do you mean by the grain of voice?*

The quality of the voice. It's what characterises the voice, that defines the identity of the voice, the type of voice.

*Yes, but there's a big difference between a written text and a spoken text.*

Without doubt. They're completely different things. We understand a text in a different way, when we hear a voice, or a spoken text, we always have the presence of the person, the identity. Which can sometimes modify or add a new reading to the text. When we use a written, not spoken, text we can only understand the concept or the idea that is expressed in it.

*In this film, as in the exhibition that is a development and extension of the film, the spoken word is very important.*

Yes. Because they are still people, it's human.

*Even when you can't understand them? Because something that everyone will notice in this film is the cacophony of voices, with Latin, Greek, English and Italian being spoken. I suspect that the actors themselves who were saying the lines, most of the time they probably didn't know what they were saying. For example, saying lines in Latin or Greek.*

No, they knew. I'm sure they knew. They had to do a lot of studying. [*laughs*]

*What were you seeking to achieve with this experience of a sound that we can't immediately recognise?*

Perhaps a Western experience of Babel and perhaps also a place of discomfort. Or,

just a reference to Italian paintings, Greek and Latin myths. Prometheus and Narcissus, etc. But of course I was interested in the idea of not having mastery of the language and, as such, being obliged to pay attention to a text. Carrying out a listening exercise. Having an honest relationship with the other who is speaking, the other who is interacting with us. Almost at the end of the film, there's a voice-over that says: "Only when we speak softly can we hear ourselves." In other words, it is when we don't understand that we make more effort to understand. Perhaps that was the idea, to create a discomfort within the normality of understanding and call for more engaged attention, I don't know...

*In presenting your film as an experience of Babel, isn't it worth mentioning the way that languages resist time, together with the experiences reflected in them, and remain indestructible?*

Perhaps, but I wasn't interested in making scientific or historical references relating to the languages used, that would have made the film something else, something more didactic, perhaps, or like a scientific study. That wasn't the intention.

*Isn't your use of language, be it spoken or written language, often an attempt to bring to the visual field the aesthetics of the literary and poetic?*

Yes, perhaps.

*Because in addition to all these things, there's an aesthetic that we associate with the literary and the poetic, which we very often experience in your work.*

Yes, I'm not interested in literary aesthetics, but I am interested in the idea of the liter-

ary, as you said, as a mapping of the human being, of human actions and the history of the human being. Another thing that interests me is creating new images, through literature and through text.

*I find it quite interesting, this intermingling of word and language. Because we tend to think of that relationship as something contemporary, related to conceptual artists, but if we think about medieval illuminations, that relationship between the readable and the visible...*

Yes, I recall that the Capitoline Museum has several rooms full of Roman plaques with inscriptions, images with texts. Roman tombs, as well, which have inscriptions that describe the family and professional biography of the deceased, that is, the history of the deceased, who their parents were, where they lived, etc. It's a narrative that is always inscribed — the history of that person. This, again, is a human mapping, through writing and also through literature. We are always creating a narrative about ourselves.

*Yes, but beyond this question of narrative, this meeting between word and image creates another image. It isn't a matter of rationality or legibility, but another delicate material that you use in your creative practice.*

Yes, in fact I use a lot of images with texts, or texts with images, but more often than not, the image doesn't agree with the text. Or the text doesn't agree with the image.

*It isn't a caption.*

I never know which comes first. [*laughs*]

*What you're saying is that when you use text in your pieces, the text doesn't act as a caption, but*

*gives an additional meaning and a disturbance. Is that it?*

Precisely, as if we're seeking to create a dialectic between texts and images that delays their meeting, that moves them, preventing the narrative and its representation from fully encountering each other. Sometimes images and/or objects say something very different to the text that accompanies them, and the text suggest configurations that barely permeate an image. They work as metaphors, creating continual time lags between perception and understanding.

*To bring things to a close, I'd just like to ask what you think is the main concern running through your work?*

My work is about the human condition. A lot of things fit into that. But within the human condition, I'm interested in analysing the way human beings construct themselves. How their condition of humanity is constructed. Of course we're talking about the human psyche. The way we show, the way we reveal, the way we relate internally and externally. Relationships of power, love and death.

Essentially, I'm interested in seeking out the other side and seeing, as you said, the lining of things. What lies beneath the surface? Let me see. Let me lift the fabric and see what the coat is really made of. What is its structure? Because the structure is everything. It's in the lining that the human being reveals itself, don't you think?

*I don't know. Because although I understand what you're saying, I believe that, as Wittgenstein taught us, the best image of the human soul is the body. And with this, he set a conceptual precedent of exterior over interior, showing that to reach someone's heart we have to pay attention to the words they say, the gestures they make, etc.*

Perhaps, but as Terence said "I am a human being, and thus nothing human is alien to me," and in that sense, I think we still have a need to connect to our interior first, to identify it, to become aware of who we are, and who we are in relation to others and to the world. I think that the opposite process has more connection to what we've already seen, where distortions and misunderstandings can arise.



## Projections: On Vasco Araújo's *Pathosformel*

MARIA JOÃO MADEIRA

Vasco Araújo signs the works he makes for projection *latu senso* as “uma obra de” or, concomitantly, “uma obra de” and “a piece by”. At least since the credits of the silent film *Hereditas* (2006), in which a girl doesn't get lost in the forest leading to the ruins of a mountain sanatorium where she finds skeletal remains and tries to put them back together. This is also the case with the choral work *Pathosformel* (2020), which has a duration that almost qualifies as that of a feature film. The synopsis refers to “an interdisciplinary work/film” and, in another passage, to “the [sequential] structure of the film”, clarifying an impulse to cinema that can already be detected in *Duettino* and *Recital* (2001/2002), the first in Araújo's line of “video” works.

Details and words are important, and it is thus interesting to note the terminology employed. To identify the twenty-three works which precede *Pathosformel*, from *Duettino* to *Liebestod* [Love and Death] (2019), digitally filmed in high definition video from *Eco* [Echo] (2008) onwards, the technical characteristics of the medium (image, sound, duration) are indicated before adding, in all cases, information regarding the work's size, a common practice in the labelling of art works: *video*, *variable dimensions*. The first term denotes the medium, even when volatilised in digital format; the second suggests the conditions of the work's technical presentation, which can be adjusted according to the dimensions of the screens and spaces in ques-

tion. By referring to the works as “videos”, Vasco Araújo is marking out his field of activity. He is interested — and I make use of his words as a matter of principle — in using the moving image to construct ideas.

Let us move away from the well-worn history of the interaction between the fine arts and cinema that has nourished a fertile dialogue of movements and tangents between the museum and the cinema since the closing decades of the 20th century. Above all open to finding the medium that best serves his conceptual purpose at any moment, the artistic territory of Vasco Araújo has been produced using various exhibition supports, including installation, performance, photography and audiovisual material, consistently working on themes that are dear to him such as the representation of colonial culture, post-colonialism, power, oppression and abuse, minorities, questions of gender and identity, and timeless human nature. These are the subjects of his filmed works, a fabric of visual, sonic, musical, operatic, literary, pictorial, architectural, scenographic substances entangled by juxtaposition, rhyme or dissonance.

Regarding dissonance, voices stand out: they often emerge de-synchronised from the image, or they emerge from outside to echo paintings or statues that enter into a dialogue of ghosts, as in *Retrato* [Portrait] (2014), where a house inhabited by painted portraits is the setting for a conversation between absent characters. The stone lions in Washington

already speak in *Augusta* (2008), based on Aristophanes' comedy *The Birds*. In *O Jardim* [The Garden] (2005) — filmed in the Lisbon Tropical Botanical Garden, founded in the early 20th century with the name Colonial Garden — off-screen voices exchange phrases taken from Homer over the bucolic sounds of a space inhabited by the African busts that survived the brutality of the 1940 Portuguese World Exhibition, here seen close up in a language of field/counter-field, as thoughts flowing from the statues' silence. It is also the case in *Parque Temático* [Theme Park] (2016) which — “Psst! Hey!” — alongside *O Jardim* gives voice to the sculptures next to the pavilions of the old colonies, freshly painted with the garish colours of the Portugal dos Pequenitos theme park in Coimbra.

Exploring various subjects through interruptive gestures, the filmed works of Vasco Araújo are organised in a network of references and representations that reveal various elements and nuances. This is underpinned by a recognition of the importance of a consciousness of history, not unrelated to the nurturing of classical culture. It all supports a singular work of memory, often wedded to a baroque, dramatic excess reminiscent of the cinematographic pomp of Italian director Carmelo Bene and German director Werner Schroeter, umbilically linked to theatre and opera, especially in the 1960s and 1970s. Whether more occupied with the political — or the psychologically political as Araújo usually says — or whether more attentive to romantic impulse, these are works that accommodate several languages: the spoken, sung and written word, the whistle (of the man from the island in *Ínsula* [Isle] (2010), whose lines are presented in subtitles), actors

and singers giving monologues and acting over a visual or sonic ground or out of shot, and people bearing witness to their own experience (in *About Being Different* [2007], the result of an artist residency in Newcastle, in which five vicars discuss a staging of Benjamin Britten's opera *Peter Grimes*, the story of a fisherman's persecution by the inhabitants of his village told as a reflection on the notion of community; or in *Liebestod*, where romantic love is analysed by four psychoanalysts from Azerbaijan and Germany comparing the plots of the operas *Tristan and Isolde* by Wagner and *Leyli and Majnun* by Uzeyir Hajibeyov).

Vasco Araújo varies the register of his filmed works, all of them with sound apart from *Hereditas*, which is an exclusively visual, silent work. For example, he approaches the documentary by composing a narrative about a narrative in *About Being Different* and *Liebestod*, and in the powerful and more dramatic *The Girl of the Golden West* (2004), which offers a commentary on Puccini's opera *La Fanciulla del West* by a black Texan woman dressed as if from another time; the work becomes performative in *Duettino* or *Recital*, interpreted with solos unfolding as repetitions, echoes or, in the case of the latter, by other voices, followed by the circular movement of the camera in repetitions marked by dark backgrounds (*Duettino*, in which a man recites a duet between Don Giovanni and Zerlina in Mozart's *Don Giovanni*) or punctuated by unsynchronised images and sound (in the close-up shots over black backgrounds in *Recital*, in which a man dressed as a woman performs five opera arias written for a woman's voice and male characters); it focuses on “chamber drama” with Oedipal undertones, as in *Far de Donna* (2005), in which a boy's castrato voice

is discovered as his mother loses hers, filmed between a recital and the silent sign language of other subtitled shots; it extends to fiction in *Eco*, with the staging of a conversation between six characters based on *Dialogues with Leuco* by Cesare Pavese; it touches on the musical in *Mulheres d'Apolo* [Apollo's Women] (2010), which blends the inspiring Sociedade Filarmónica Alunos de Apolo [Students of Apollo Philharmonic Society] in Lisbon with the myth of Apollo, dance and an intimate monologue which the artist performs in women's costumes; it is operatic in *La Schiava* (2015), based on Verdi's *Aida* and theoretical writings on colonialism, in which Araújo recognises the proximity of the cinema tradition.

Vasco Araújo's filmed works have always been conceived for exhibition contexts, which have been their space of presentation almost everywhere. This rule acknowledges the exceptions of *Retrato*, presented at the 2014 IndieLisboa International Film Festival, and the screening of almost all his work filmed up to 2016 in two screenings at the Cinemateca Portuguesa – Museum of Cinema in Lisbon over two years. The case of *Pathosformel* is a little different; corresponding to a long-standing project, the work has been developed for projection in the cinema. Written between June and September 2019, it started with voice recordings in January 2020 and was shot in Porto and Vila do Conde between the 10<sup>th</sup> of February and the 9<sup>th</sup> of March, with the filming ending around the time the pandemic took hold in Portugal. The opening of the exhibition with the same title at the School of Arts in Porto, the culmination of an artistic residency, coincides with the work's debut.

## Pathos formula

“At the heart of it all is a crisis, a rupture, a dissonance. The false certainties and comfortable rapprochements have crumbled away. Yet this collapse foreshadows a radical ‘experience’ in which nothing — not even an unhappy ending, can be taken for granted. The emphasis is not on the result, but on the process, the experience. Everything presents itself, first and foremost, as a risk. Every era sees the renaissance of the past that it deserves, and humanity has always had a strain of constructive schizophrenia.” Spoken in Italian, one of the three languages used (four if we include the Portuguese subtitles), this off-screen narration takes place over the enlarged image of a still life by Mario Nuzzi and precedes the title of the film (to use that term). *Rupture, risk and process* thus become the starting point for an extremely elaborate work in which we find, in one way or another, the various constellations of Vasco Araújo's artistic universe.

The collage of reproductions of paintings and the posters of segments of frescoes (with and without actors) that appear six times in *Pathosformel* are a good metaphor for the overlapping layers that constitute the work. Fragmented by their manner of framing, which begins with close ups, over time we discover the walls on which some of these images are affixed, in a room with a floor lined with dry leaves. These images are cut, torn, worn, somewhat like the *décollages* of movie posters by Mimmo Rotella; indeed, we can even find a piece of a golden palm, indicating a film poster, and another one from a contemporary exhibition. The images are of frescoes of Pompeii, of works by Bronzino, Lotto, Raphael, Moroni, Ingres, bringing together the differ-

ent time periods that extend the time of the action, as in other works by Araújo. And they don't shy away. Following in the footsteps of other works, they enter into an unlikely dialogue of off-screen voices. "Shut up! / I won't shut up", two goddesses from another scene repeat on screen.

The melody of voices and languages take part in the verbal action, also woven from texts of diverse provenance (Nietzsche, José Pedro Serra, António Guerreiro, Luís Miguel Nava, Grada Kilomba, Ovid, alongside original texts by Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes, Diogo Bento). Like *collage*, the idea of a *musical score* also applies well to *Pathosformel* (which is musically accompanied by an original composition by Pedro Monteiro using classical themes by Strauss and Francesco Cilea). The title clarifies the work's inspiration in Aby Warburg's concept, in which affinities with Araújo's *modus operandi* cannot be ignored. Here, by offering "a look at the historical past [...] using figures from Greco-Roman mythology in order to reflect on the human condition" (terms taken from the work's synopsis), and thus returning to the concept of memory staged in the present, the work seems to appeal to Warburg's notions of "law of the good neighbour" and "significant traits". If empathy is a means of evoking the experience of loss in *Pathosformel*, it immediately requires us to confront the discontinuous and the simultaneous, with the logic of a network.

It is in the editing that *Pathosformel* is organised into a series of contiguities, in a structure of acts, scenes and episodes delimited by dark backgrounds. As in *Todas as Histórias* [All the Stories] and *Épico* [Epic], both from 2018, and not dissimilar to the device in

*Liebestod* in which the shot of a blue theatre curtain intervenes as a separator, the acts are set within sections numbered with ochre Roman numerals over a dark background. From I to VII, inconsistent with the number of sequences, the episodic actions, the six segments of frescoes, the six segments with still-life paintings that combine a polyphony of voices off-screen and on and interpreted with remarkable clarity. The sequential logic, in line with the predominance of process, does not dispense with *crisis*. The narration is truncated, according to the words in the synopsis. If we take the episodic actions as anchors, we follow unnamed sequences of the Dead Body, Prometheus, Walled Up (with five recurrences), Two Goddesses, Man Dragging a Dead Body, Goddesses of Pleasure and Virtue, Narcissus, End of Desire, Death on the Beach. The Pathos formula serves as a reflection on death and love, commented on by myths and gods. A reflection of human life.

From the tracking shot that pans closely over the corpse of a man who died to "halt time", to the panoramic sequence that widens as it moves away from the figure in a white suit and white hat with black ribbon, sitting on a white canvas chair by the sea at a northern beach. At the beginning of this shot, we hear the film's last voice-over: "The following saying applies to those who seek to think: 'The only conclusion is to love.'" In this final unexpected shot, we realise the immersion in Visconti's *Death in Venice*, its deep romanticism, gaze and Proustian lost time.

And yet instead of hearing Mahler we are surprised once more with a new variation when the "Impossible Life" song erupts (an original score based upon "Impossible Dream") and accompanies the last black dissolve to the

credits. The quixotic song does not assure us the unhappy ending.

We do not know if the irreproachable figure of the man facing the sea has the metamorphosed Dirk Bogarde's masked face on leaving the scene, though we recognise Visconti's spiritually ill character in him. It is possible that the figure walled up in the darkness of the plaster assumes this metamorphosis in the recurring scenes of this episode, also accompanied by off-screen conversations, in which we see the transfiguration of a man into a statue through bandages being stuck to his naked body while posing as a model. Once the task is complete, the lights go out, it becomes dark, the space is deserted. The scene opens another door and unfolds, bringing together the artist's workshop and the film studio, revealing "a film within the film" in the tradition of Shirley Clarke's *The Connection* (1961). The scene of the living sculpture discloses as a set with its filming device, and its different moments also become central in *Pathosformel*. A question of representation, a process to the naked eye.

We can say that *Pathosformel* is a studio film. Other than the scene on the beach and an outdoor scene where a corpse is dragged around (the *raccord* between the two is plausible), everything takes place on set. Sometimes inhabited by grey smoke identical to that which blends in with the ash-grey background of the Goddesses who talk in the iron bed; sometimes lit by the fire of Prometheus; sometimes marked by the edges of the walls which support the women who throw words like darts at Narcissus, lost in his mirrored reflections; at other times packed with busts remains strewn like bones on which a man reclines. Or set for the characters that seem to have stepped out of paintings to engage in conversation or simply face the viewer. Such is the case with the appearance of Vasco Araújo himself in the third act, in a mute theatrical pose with a lush green dress, pearl earring and fake beard. In the first shot of the sequence, still contaminated by the laughter of the frescoes, a wounded look at the camera adds to the enigma and, though brief, holds us.



# The Death of Tragedy: *Pathosformel* and the Melodramatic Imagination

DANIEL RIBAS

The mechanism of timely remorse or redemption through love — the arch-Wagnerian theme — allows the romantic hero to partake of the excitement of evil without bearing the real cost. It carries the audience of the brink of terror only to snatch them away at the last moment into the light of forgiveness. “Near-tragedy” is, in fact, another word for melodrama.

STEINER, 1995, p. 133.

## Introduction

Looking at a work like *Pathosformel* (2020), by Vasco Araújo, we cannot fail to notice the way that, by evoking millennia-old references of dramaturgical tradition, the artist proposes a reassessment of this same tradition. The different sequences in this film rhyme with one another, showing a world where our emotions are constantly challenged, with a cynical cacophony of voices that explore the relationships between the characters. And these characters are always shown as archetypes of another dramaturgical order — stemming from our foundational myths — which, in this work, has entirely lost its purifying aura, just as tragedy promised in its rather more glorious days.

In a metaphor that is made almost explicitly clear, the narrative of *Pathosformel* is divided into chapters, promising a dramatic progression that is far from (intentionally) being achieved. Perhaps that is why the film in-

cludes staged moments that we could call the “making of” the project: there, cacophonous voices, whispering in English — the “universal” *newspeak* — continually intertwine in a kind of continuum over the more basic — and yet necessary — words of distrust, conflict and rumour about love. These moments — which punctuate the film at several points — show the *false* and technical side of cinema, at the same time as filming, with extraordinary delicacy, a man’s transformation into a statue: voices that ruminate among themselves contrast with the crystallisation of a human body in the form of plaster.

There is no question that *Pathosformel* — and we can tell this from the title — evokes a clear tradition: one that comes from tragedy and passes into modern times, to melodrama. In our reading of the film and the world-view it proposes, Vasco Araújo makes a compendium of a melodramatic mode, albeit one that is disguised by its obvious references to even older traditions. For us, and we will argue this in the text, this dramatic game is the clearest sign that we are *lost* in this world of extreme emotions and quick connections.

## The melodramatic imagination

In one of the most influential books in terms of reassessing the dramaturgical modes of our modern age — *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and*

*the Mode of Excess* (originally published in 1976) — Peter Brooks gives a compelling explanation of how literature and theatre (and later cinema) opened up to a “melodramatic imagination.” For Brooks:

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. They assume primary psychic roles [...] and express basic psychic conditions. Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements. (Brooks, 1991, pp. 52-53)

Brooks proposes a reassessment of melodramatic production through a crossing of dramatic models, placing it within a deeper historical context: “melodrama does not simply represent a ‘fall’ from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision. It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into question” (Brooks, 1991, p. 60).

The historical contextualisation of the emergence and consolidation of the melodramatic mode takes place through the need for dramaturgical models to adapt to new modes of living. With the acceleration promoted by the Industrial Revolution and the systematisation of capitalism as an organisation of society, human relationships reconfigured. Matthew Buckley highlights this when he notes that melodrama is “nothing more (or less) than the inevitable concentration and distillation of tra-

ditional narrative form in response to the intensification and acceleration of modes of existence and structures of consciousness over time” (Buckley, 2018, pp. 28-29).

As such, melodrama — as it developed in theatre, literature, classic American cinema (cf. Gledhill, 1987; Gledhill & Williams, 2018; Landy, 1991; Williams, 1998), and later in its cultural modulations over the decades that followed, especially in the European space — is presented as a dramatic model of excess, developed from an “intensified symbolisation of everyday actions, the heightening of the ordinary gesture and the use of setting and décor so as to reflect the characters’ fetishist fixations” (Elsaesser, 1987, p. 56). Above all, this melodramatic mode represents, in its essential construction, a model of excess, centred on social organisation based on patriarchal power. Melodrama studies the forms of power within the most intimate relationships, allowing for criticism and exposure of those power structures through a dramatic intensification combined with a suffocating claustrophobia: melodrama is constructed as an extreme dramaturgical model that will implode through violence.

The idea of claustrophobia also relates to the energy of the *mise-en-scène*, a truly symbolic sign of melodrama and its peculiar and delicate relationship with everyday gestures and objects: they hold a latent metaphorical power in melodramatic characters — always on the verge of exploding, crying or killing. The melodramatic *mise-en-scène* is always a place of illusion: where everything seems to be right; the place where all social structures and their basic requirements of respectability belong. Melodrama assumes this illusory cloak of the real to later reveal the deeper vio-

lence inherent in human relationships and the powers entrenched in them. Melodrama continually wears a cloak of true repression (sexual, social, family-related, etc.) but then cannot tolerate the pressure of the illusion of the real. This closure makes the characters erupt. In short, it is a constant dialectic between an intense claustrophobia of the world, but also a repressed energy that abruptly comes to the surface in the characters. As Thomas Elsaesser astutely notes (1987, p. 67):

the true *pathos* [of classical melodrama] is the very mediocrity of the human beings involved, putting such high demands upon themselves, trying to live up to an exalted vision of man, but instead living out the impossible contradictions that have turned the American dream into its proverbial nightmare.

The melodramatic imagination thus accentuates diverse dramatic and cinematographic characteristics, which allow us to observe their historical time and the social pressures that mark our common existence. Melodrama and its emotional intensifications make clear the dilemmas and contradictions of human relationships, the structures of power and of violent emotional charge with which we are obliged to live.

### The melodrama in *Pathosformel*

Vasco Araújo and his film condense this melodramatic imagination, placing it in play with the archetypical symbols of what would previously have been tragedy. There is, in this sense, a constant dialectic in which the artist

uses these canonised models to reveal that, inside, there is nothing left but an egotistical struggle and a kind of human resentment. The gods are transformed into mere chess pieces on an empty staging. This is why existential dilemmas never result in the sublimation of the human being and, consequently, in the non-existence of a *pathos* that elevates the presence of humankind. On the contrary, we are placed in the middle of nothing more than a spiteful intrigue.

For Steiner, tragedy “in the radical sense is the dramatic representation or, more precisely, the dramatic testing of a view of reality in which man is taken to be an unwelcome guest in the world” (Steiner, 1995, p. xi). For the philosopher, this strangeness stems from an inevitability of human nature. In *Pathosformel*, Vasco Araújo establishes a series of links with these classical traditions, whether by evoking Greek myths such as “Prometheus Bound” or “Narcissus,” or with the constant idea of the presence of a chorus — precisely the sequences of “cinema technicians” we mentioned, who speak during the shooting of a film; or even the torn figures from posters stuck to the walls of the set.

These sequences, derived from tragic models, now appear in a kitsch way, in a kind of palimpsest that confuses the viewer with a deceptively tragic dimension and a nature that is merely an instrument of the cinematographic and dramaturgical device. Prometheus is a lonely man who speaks to camera; the Greek goddesses (Aphrodite and Persephone) chat in bed, unable to overcome a certain vulgarity in their dialogue, allowing them to launch into never-ending mutual and childish demands: “shut up!” The start of the film, with a voice-over in Italian, over a still life, tells us:

At the heart of it all is a crisis, a rupture, a dissonance. The false certainties and comfortable rapprochements have crumbled away. Yet this collapse foreshadows a radical “experience” in which nothing — not even an unhappy ending, can be taken for granted. The emphasis is not on the result, but on the process, the experience. Everything presents itself, first and foremost, as a risk. Every era sees the renaissance of the past that it deserves, and humanity has always had a strain of constructive schizophrenia.

With this beginning and the way this “schizophrenia” is used throughout the narrative, Vasco Araújo gives a sense of a kind of *lightness of being*, which disarms us in a contemporary time when desire must be materialised as quickly as possible. The melodramatic imagination inferred here is one that also produces this modernity of late capitalism. A modernity in which everything flows over our senses. What remains: nothing more than the worn down posters, half torn, unstuck, loose, faded as if they composed a wall of shows that have been and gone, now out of fashion. The historical present of *Pathosformel* shows us the remains of the ruins of the tragic, of the exaltation and questioning of humankind. We are left with some traces of tragic thought, which successively, in each of the episodes, attempt to look at us. But they achieve nothing. It is all pure staging now. Melodrama.

In his description of this liquid world, Zygmunt Bauman looks at time from a new perspective, a time that is now another:

“Instantaneity” means immediate, “on-the-spot” fulfilment — but also immediate

exhaustion and fading of interest. Time-distance separating the end from the beginning is shrinking or vanishing altogether; the two notions, which were once used to plot the passing, and so to calculate the “forfeited value”, of time, have lost much of their meaning, which — as all meanings — arose from the starkness of their opposition. There are only “moments” — points without dimensions. (Bauman, 2000, p. 118)

The chapter structure and the constant redundancy of choral moments — the whispering cinema technicians and the verbose wall posters — in fact demonstrate this instantaneous “atemporality” and the emotional lightness of a man. They are snapshots of a world in constant ambivalence: where we lose an emotional link, which is constantly called into question.

In chapter I, on a clear white set, Vasco Araújo shows us a dead body. The voice explains: “To cease to be loved is to become invisible.” Throughout the diverse “scenes” the artist shows us in subsequent chapters — and apart from the choral elements mentioned above — it is the same theme that reappears: man and his body facing a humanity he doesn’t understand. Whether it is the man who, bound in chains, speaks about his condition; or the man who ineffectually pulls what seems to be a bag containing a dead body, in the midst of an atypical natural landscape (chapter IV); or the man who questions himself in the middle of a wall of mirrors (chapter VI).

These reflective dimensions culminate in chapter V, where they emerge impetuously, with a man fallen to the ground, a knife in a hand, and a woman dressed in white, soiled with blood. There is something passionate

about this chapter, evoking the violent and excessive nature of the melodramatic imagination, but also something of a theatricalisation of the narrative. And it is in this context that Vasco Araújo's film is melodramatically imagined, building a visual *mise-en-scène*, where the falsity of the studio is superimposed on the reality outside. That falsity, almost always composed of panels with worn and torn posters, necessarily calls on a symbolic dimension of this illusory scenery, made for a moment and now lost. Significantly, the posters are mostly torn across the eyes of the human figures shown there. It is as though we are denying the power of existence: we no longer see, we no longer exist. Only the laughter or inconsequential jokes remain. A tragic chorus that is no longer tragic, merely mundane, melodramatic.

## Conclusion

*Pathosformel*, a title referring to Aby Warburg's research into visual imaginary worlds with an emotional charge, is a film placed in a limbo: that of looking at a humanity in a state of loss. Its melodramatic tone — so evident in its over-the-top soundtrack — functions just

as Thomas Elsaesser (1987, p. 56) suggested: "Melodrama confers on them a negative identity through suffering, and the progressive self-immolation and disillusionment generally ends in resignation: they emerge as lesser human beings for having become wise and acquiescent to the ways of the world." This corrosive side of "knowledge" is what most destroys us as melodramatic human beings.

In the final episode, under the remains of classical statues, a voice tells us — as if summarising the argument of the film — in a whisper:

I realise that the human being has a need for solace that cannot be satisfied. It's impossible to know when twilight will fall. Impossible to list all of the cases in which solace will become necessary. Life is not a problem that can be resolved by apportioning light to darkness or the days to the nights, but rather an unpredictable journey between places that don't exist.

This journey ends with a "solar" shot of a figure deluged by the sea, swallowed by the tide. All that's left to save the film is the music. But the man who is there will inevitably drown in his own sorrows.



## Before the Collapse, Your Sweat

PEDRO FARO

I fall deeper and deeper the further I go, it gets sweeter and sweeter the more that I know.

MADONNA, “Deeper and Deeper”, *Erotica*

Pour les dominants, le plus souvent, la politique est une question esthétique: une manière de se penser, une manière de voir le monde, de construire sa personne. Pour nous, c'était vivre ou mourir.

[For the ruling class, in general, politics is a *question of aesthetics*: a way of seeing themselves, of seeing the world, of constructing a personality. For us, it was life or death.]

ÉDOUARD LOUIS, *Who Killed My Father*

[...] um texto onde o cinema se insinua, a um tempo apanhando-lhe as imagens e os seus múltiplos sentidos.

[(...) a text which suggests film, capturing images and their multiple senses at the same time.]

LUÍS MIGUEL NAVA, *A Inércia da Deserção*

A film where the characters open up cracks in the screen?<sup>1</sup> A film about how the staging of love, suffering, pleasure and power is itself staged. I was indecisive as to how I could, should, begin a text on this work by Vasco Araújo, the realisation of which I have followed from the beginning. I went to the beach several times before properly starting in the

last few months, perhaps inspired by the last scene of Araújo's film. Many times I went alone. I walked a lot through the forest that gives access to the beach; I sweated with the heat and with the excess of ideas and commitments that seemed further weighed down by the sound of my steps slowly dragging over the sand, earth and accumulated remnants of plants. I stopped several times to eat Portuguese crowberries, to breathe and observe the sea (or rather, the ocean) among the green frames of pine trees. And I thought about this film by Vasco Araújo. And, by the sea, I sweat. A lot. These emotions brought to mind the words of Roland Barthes: “these signs are at the same time excessive and ineffectual”.<sup>2</sup> For several months I accumulated and compared several sources and readings, at times chaotically, but which all eventually helped me find the points of view, vocabulary, anxieties and emotions necessary for an essay of the kind that follows here; an essay on a work of art that is so complex and full of questions, objects, images, narratives, references and emotions. Indeed, none of it seems insignificant. “In the accomplished work, as in pleasure, man finally enjoys his own impotence.”<sup>3</sup> Is power the opposite of pleasure? Is pain? What is this film? What is it capable of?

1 Reference to Luís Miguel Nava text.

2 BARTHES, Roland, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1991, p. 25.

3 AGAMBEN, Giorgio, *Idea of Prose*, State University of New York Press, New York, 1995, p. 72.

And you guys, when do you change?

As mentioned, I followed the production and creation of *Pathosformel* for several months, from the very beginning of its development. I did this during several visits to Vasco Araújo's studio. Though it was not yet possible to know what the work would finally become, it was already possible even several years ago to see on his wall a complex and mutant mapping of reference images used in this and other works. I also now know that I had followed the work during various trips we made together in which it was possible to witness his enthusiasm for the paintings of Caravaggio, Bronzino and Ingres; and in the various bibliographical references we discussed together about love, memory, ruin, power and so on. Everything that took place up to the actual moment of the work's filming and editing. I also participated in this work by giving voice, in the best Italian I could muster, to one of the various spectral figures in the choir, one of the voices associated with the many posters that inhabit and function as a backdrop to the film. One of these dialogues in particular still resonates with me to this day, in my various dreams and nightmares, having become the source of various reflections:

FEMALE VOICE 1: The question is no longer how I would like to be seen, but who I am.

MALE VOICE 1: Or not what I'd like the "others" to be, but who the "others" really are.

FEMALE VOICE 2: The other isn't actually "other" in and of itself. It becomes "Other" through a process of utter denial to which we are subject...

FEMALE VOICE 1: But the question is: we become subjects, not alienated beings, right?

MALE VOICE 1: Yes, that's right. We have to negotiate our reality. We have to try to repair the damage caused by structures, agendas, spaces, positions, dynamics, subjective relationships, vocabulary — in other words, to give up privileges or certain paths.

FEMALE VOICE 2: Yes, but by sticking to the sidelines we are putting ourselves in a place of resistance, because where there's oppression there are the conditions for resistance.

FEMALE VOICE 1: I want to be free so that my complexity can come to exist.

MALE VOICE 1: And I don't want to be super-human, neither do I want to be sub-human.

FEMALE VOICE 2: Okay, so what matters is that we become a "Self". We are an "I", a Subject; we are describers, authors and authorities of our own reality. And I'm back to the beginning: we become the subject.

FEMALE VOICE 1: You're right. The rain can't take away what is ours.

MALE VOICE 1: That's right...

Must we negotiate reality? The formal narratives articulated in the film's sequential assembly of images collected from various sources results in a work that reveals the dynamics of the *Pathosformel* — a term without literal translation and coined in early 1900 by art historian Aby Warburg (1866-1929) in the context of the principles of his *Bildwissenschaft* (visual culture) and the construction of his unfinished project, the *Mnemosyne Atlas*. In its simplest iteration, *Pathosformel* can be defined as a "pathos formula", an energy of form, a spirit, or formal emotion. Warburg's project sought to facilitate the innovative construction of historical

narratives. Warburg is a key figure in Art History and Iconology and in the interpretation of art through the historical psychology of human expression. Warburg's innovative perspective sees Art History as a series of recurring images that constantly return over time, manifested through unconscious symptoms. This is the source of Vasco Araújo's interest in some of the aspects surrounding the *Pathosformel*, a perspective which accounts for how we relate to represented images and forms according to the kind of knowledge that each articulates in a given engagement between geology, geography, mechanics, topography, photography, art history, visual culture and graphic design, and other domains. The vestiges of time continue to accumulate. Styles accumulate just as paintings from various eras, for example, accumulate in museums and collections, in books and in our own body of knowledge. Vasco Araújo asks: "When we see portraits, I always wonder if we are the same as the people we see. How did these people think? There are many studies about people's mentality, but how did these individuals actually think? What was love for them? What were their anxieties? Their ambitions? How did they exercise power?" What were their anxieties?

Vasco Araújo's *Pathosformel* brings together works and so-called historical elements from various historical periods, reflecting the long duration or diachronic and synchronic universality of various artistic and mythical problematics and processes. In a conversation during the preparation of this text, Vasco Araújo explained that "the title refers precisely

to Aby Warburg's concept, which I am interested in exploring here; it resides in a comparison of images that do not belong to the same style and time, but which present formal similarities in how they express emotions or feelings, thus providing a deeper and more humane analysis or, if we prefer, an analysis of the canonical course of history and its successive styles. This allows us to take a different, more comprehensive view of our construction as humanity."

Within this conceptual framework, Vasco Araújo brings images of Roman frescoes, 16th-century paintings by Bronzino and 18th and 19th-century paintings by Ingres into contact and dialogue. "Yet", he says, "they look like paintings from the same family"; "the only difference is the clothing. The flesh is similar. Did these people really look like that? Or was it a typology of representation of the nobility and of certain people who could afford to have those portraits made in that way, based on ideas of power and its construction? Do we perpetuate the heritage of the construction of power from former times?"

For Horst Bredekamp, the "pathos formula" "represents the alliance of two opposing elements: *pathos*, a momentarily intensified bodily reaction of a kindled soul; as opposed to *ethos*, a constant element of something's nature which is responsible for the control of emotions as a 'formula'. This intersection, rich in conflicts, offers the framework for ever new combinations in which both elements, pathos and formula, can emerge distorted and therefore demand and stimulate reflection."<sup>4</sup>

4 BREDEKAMP, HORST, *Teoria do Acto Icónico*, Imago, KKYM, Lisbon, 2015, pp. 225-226 (our translation).

The film *Pathosformel* works on the basis of the exacerbation of feelings, of the cross-pollination over time of these distressing feelings in various representations. Of feelings, but also more than that. Vasco Araújo is interested in understanding how tragedy and melodrama exacerbate sensation; how anxiety has affected image production such that we no longer feel things prosaically. Rosalind Krauss, referring to Frederic Jameson, reminds us that the total saturation of cultural space by images through advertising, the media and cyberspace defines much of what constitutes postmodernity. This condition is characterised or determined as a time and space in which all details of life become aesthetic experience: “This is what he calls a ‘new life of postmodern sensation’, in which ‘the perceptual system of late capitalism’ experiences everything from shopping to all forms of leisure as aesthetic, thereby rendering anything that could be called a properly aesthetic sphere [...] obsolete.”<sup>5</sup> Does this progressive media contamination result in much of the narrative deformation about the past?

For Hal Foster, an author who has reflected on the dominance of images in visual culture, “the prevalent mode of art viewing today is an affective one. If Kant resumed the ancient question ‘Is the work beautiful?’ and Duchamp formulated the avant-garde query ‘Is the work art at all?’, our primary criterion seems to be ‘Does this image or object move me?’ Where we once spoke of the ‘quality’ of a

work, as judged by comparison with great art of the past, and then about its ‘interest’ and its ‘criticality’, both of which were measured by relevance to contemporary aesthetic and/or political debates, we now look for pathos, which cannot be tested objectively or even discussed much.”<sup>6</sup> In this context, it is important to clarify that *pathos* is a Greek word meaning “that which happens, an incident, accident, experience, misfortune, calamity, emotion, state, condition”. It is an intense emotion awakened in a viewer by a work of art or an event. In rhetoric, it is a method of persuasion that appeals to an audience’s emotions.<sup>7</sup>

Reflecting on *pathos*, Vasco Araújo conceives the film in a self-reflective way which reflects us at the same time. Situated between cinema, opera, video art, performance, theatre and literature, knowing that one thing is not the other, that the means, territories and possibilities of approach are not interchangeable, this film allows us to understand a variety of cultural, sociological, ideological, psychological, narcissistic phenomena as being fundamental to self-awareness. With regard to the constitution of the human being, it is useful to turn to Michel Foucault, for whom “the self is nothing more than relations with oneself. The self is a relationship. The self is not a reality, it is not a structured thing, established from the outset. It is a relationship with oneself.”<sup>8</sup> That is, “the culture of the self means the formation of certain relations with one-

5 KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of Post-medium Condition*, Thames & Hudson, 1999, p. 56.

6 FOSTER, Hal, *What Comes After Farce?*, Verso, London, 2020, pp. 9-10.

7 “Pathos”, in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/pathos> [consulted 13-09-2020, our translation].

8 FOUCAULT, Michel, *O Que É a Crítica? seguido de A Cultura de Si*, Edições Texto & Grafia, 2017, p. 97 (our translation).

self, and in the case of Greco-Roman culture, this formation takes the form of mastery, of sovereignty”. Thus, we could say that “a notion, a practice, a type of experience and a social activity, and I could also add all books, literature, philosophy, etc., which are dedicated to them — this is what constitutes the culture of self”<sup>9</sup>

Starting from similar notions of the “culture of self”, Vasco Araújo tests the relationship between subject and the world, space, time and movement; the mobility of the body and of seeing; the reach of the gaze; the horizon of expectations created from the world; the cohesion and insertion of being in a body in the world around us, of which we are a constituent part; a world that also directs its gaze towards us, which reflects us, breaking down barriers and unidirectional visions. In a more phenomenological, less structural version, we might turn to Merleau-Ponty in *Eye and Mind*: “Visible and mobile, my body is a thing among things; it is one of them. It is caught in the fabric of the world, and its cohesion is that of a thing.”<sup>10</sup> Not feeling things prosaically? In this film, Vasco Araújo explores ancient phenomena, depth, perspective, spatiality, illusion, reality, and visuality. It is as if to say, “[t]hat which looks at all things can also look at itself and recognize, in what it sees, the ‘other side’ of its power of looking. It sees itself seeing; it touches itself touching; it is visible and sensitive for itself.”<sup>11</sup>

## Having things to tell us

Self-awareness is awakened and gives rise to an emancipatory potential in the process of constructing and experiencing the work. Once again, as in other works from his more than 20 years of artistic activity, Vasco Araújo highlights the notion of collective memory, of post-memory, of memory’s construction from fragments, associations and suggestions arising from sensory and defining experience, even if traumatic, recognising their narrative and cognitive properties about reality. All this is revealed, pondered and explored by Araújo as sculptural matter. He knows that alienation from the environment, from the body and from the self has persisted and worsened, that reality is a construction and that a certain passivity about it is constant. The artist thus summons various types of narrative construction in the work, including cinema, visual arts, theatre, and opera: “I like this idea of constructing the image, of putting it in tension between these various forms and disciplines. I am fascinated by opera. When I was little, I saw several operas on television. And it’s remarkable because watching one live is very different to watching one on television. On television it’s already filmed and it’s already a construction of a construction. You’re watching painting, cinema. You see details, gestures, faces.” Superstaging?

The film *Pathosformel* emerges from an idea that Vasco Araújo has incubated for

9 Id ibidem, p. 98 (our translation).

10 MERLEAU-PONTY, Maurice, “Eye and Mind” in *The Primacy of Perception*. Ed. James E. Edie. Trans. Carleton Dallery. Northwestern UP, Evanston, IL, 1964, pp. 159-160.

11 Id ibidem.

many years following his experience of Caravaggio's paintings; an idea related to how human life in the context of so-called Western Culture is and has been dramatised. In other words, about how the dramatisation of a subject is realised. What kind of literary strategies, stylistic and visual resources, and what kind of light treatments, colour, etc. affect the manner in which such emotionally powerful stories are told? In examining these complex processes and questions, Vasco Araújo's work engages essentially with a notion of super-staging, a staging of staging, cynically and poetically dismantling artificiality and the scenic construction traditionally established in various figures and stories. Araújo is concerned with the devices of tragedy and melodrama, two concepts on which he has developed several works and projects, seeking to understand the point at which they meet. As such, in the artist's own words: "Tragedy is not a human thing, an emphasis on humanity or an experience of humanity. And melodrama is precisely the experience of the human or of human feelings taken to an extreme to create even more emotions. And in the midst of all this there is a point at which they meet. At that moment we realise that, after all, it is all ours. They are not just an invention; they are not just to emphasise certain feelings or emotions. It's all ours and, in reality, part of us *for* us." In *Pathosformel*, Vasco Araújo uses a series of figures from Greek and Roman mythology which have in some way shaped the entire so-called Western society in its

manner of thinking and feeling through the stories and representations surrounding them. According to Nereida Villagra, "in the Western world, Greco-Roman myths have been used as a source of inspiration by writers and artists of all ages. Mythology, understood as the corpus of the 'myths' of antiquity, is one of the elements of classical civilisation which has had the greatest impact on European culture".<sup>12</sup> Myth as a perpetuator of power? "Myths were a living tradition that could be modified and reinvented at every use or in every composition. As such, authors and artists who used mythological matter to create their works, as well as gaining access to different traditions, found freedom to innovate, allowing them to develop surprising versions of familiar tales for a particular audience, or to present a myth in such a way as to provoke reflection on political and cultural values, as in the case of tragedy."<sup>13</sup>

Insofar as we are always engaged in the act of construction, Vasco Araújo speculates on how we feel and how we build ourselves publicly and in private. But what actually *is* the act of looking at images which have their own internal time and come from another, which have been dragged along for who knows how long and have been here since long before us? What do they represent to us today? "For most of us, the images probably represent something to do with power. They derive immense value from being in a museum. They are valuable objects, but then they represent us too. They exist in the present, in our time, and they

12 VILLAGRA, Nereida, "Introdução", in PENA, Abel N. (org.), *Eco e Narciso. Leituras de um Mito. Autores e Textos da Antiguidade seguidos de uma Antologia e Autores Portugueses ou de Língua Portuguesa*, Cotovia / Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisbon, 2017, p. 15 (our translation).

13 *Id* ibidem, p. 16.

continue to influence us. They continue to model ways of feeling and representing. They inspire ideologies, social and political models.” Indeed, this is what motivated the artist to place old portraits in dialogue with living bodies/characters: “They continue to speak. They still have things to say to me. The past still has things to tell us.”

What is a dead swan?

The film *Pathosformel* opens with the image of a still-life painting which immediately transmits an idea of time’s passage over things. According to Sónia Talh  Azambuja, “the origin of still lifes as ‘representation of everyday objects, inanimate or edible, of flowers or fruit’, appears in Europe in the late 16th century. Without forgetting the historical antecedents of still lifes, such as Roman frescoes and mosaics, Giotto’s frescoes, medieval illumination and so on, the still-life genre reaches its apogee from the late 16th century. Charles Sterling sees the 17th century as the golden age of still lifes, with Holland, Flanders and France affirming a characteristic style, and Italy and Spain revealing a ‘deeply original conception, with the greatest of their masters painting, among other subjects, still lifes.’” He goes on to mention: “Caravaggio initiates ‘modern still lifes’, no longer seen from above but, so to speak, from the side, from the ground level with the spectator, monumental insofar as they are grouped according to the rhythmic procedures of the

‘big’ painting, producing a striking effect modelled by concentrated illumination”.<sup>14</sup>

About the use of still lifes in his film, Vasco Araújo says they refer to or summon “an action that has already happened, that is portrayed from what remains of it. For me, still lifes have always been seen as something that was experienced and left to the plane of posthumous representation, constructed from its vestiges. We are witnessing remains, as if we had arrived at the scene of an event after the action had taken place. What is a half-peeled lemon? What is a dead swan? Who killed it? Why was it killed? A glass is spilled over. What happened? Was it mere accident?”

On Still Lifes as an academic genre in Western Painting that was especially widespread in Protestant contexts, Hegel points out that the “movement away from the Catholic Church, and its outlook and sort of piety, to joy in the world as such, to natural objects and their detailed appearance, to domestic life in its decency, cheerfulness, and quiet seclusion, as well as to national celebrations, festivals, and processions, to country dances and the jollities and boisterousness of wakes-weeks”<sup>15</sup> was justified by a change of religious paradigm in the countries of Northern Europe. According to Hegel, “the Reformation was completely accepted in Holland; the Dutch had become Protestants and had overcome the Spanish despotism of church and crown”, applying the idea of an honest and serene existence in the representation of natural objects. In this way, the Dutch masters “in all their paintings [...] link supreme free-

14 AZAMBUJA, S nia Talh , *A Linguagem Simb lica da Natureza. A Flora e a Fauna na Pintura Seiscentista Portuguesa*, Nova Vega, Lisbon, 2009, p. 40 (our translation).

15 HEGEL, G. W. F., *Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Vol. 2, Oxford University Press, Oxford, 1975, p. 885.

dom of artistic composition, fine feeling for incidentals, and perfect carefulness in execution, with freedom and fidelity of treatment, love for what is evidently momentary and trifling, the freshness of open vision, and the undivided concentration of the whole soul on the tiniest and most limited things.”<sup>16</sup>

Does the need for truth necessitate the end of art? This would imply that marking an end to art would be to reveal the truth, to represent that which stirs the human soul. The potential of art? For this underlying question, perhaps one can advance the idea that: “The work of art demands our judgment: its content and the exactness of its representation are submitted to a reflected examination.”<sup>17</sup>

Like interludes, images of still-life paintings punctuate the various scenes or episodes in the film. In Italian, superimposed over the first such image, we hear that “in the centre there is a crisis, a fracture, a disharmony. The false securities, the comfortable conciliations have collapsed. This collapse, however, foreshadows a radical ‘experience’ in which nothing, not even an unhappy ending, is guaranteed. The emphasis is not be on the result, but on the process, on the experience. It is with risk that everything appears first of all. Every age gets the rebirth of the past that it deserves, and humanity is nothing if not constructively schizophrenic.” Even before the title appears, an orchestral piece introduces us to this complex one-hour journey through different narratives, mythical (de)codifications, varied temporal dimensions, actions and reflections on love, time and power.

## Credits

Underpinned by Jacques Brel’s “La Quête (Aimer, même trop, même mal)”, the closing credits of the film *Pathosformel* provides us some of the fundamental coordinates at the basis of the project. We learn that Vasco Araújo developed his text and ideas from reading and transcribing works such as Nietzsche’s *The Birth of Tragedy, Or: Hellenism and Pessimism (Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus)*; José Pedro Serra’s *Pensar o Trágico* [Thinking the Tragic]; António Guerreiro’s *O Demónio das Imagens — sobre Aby Warburg* [The Demon of Images — a work on Aby Warburg]; the collected poetry of Luís Miguel Nava; Grada Kilomba’s *Memórias da Plantação* [Plantation Memories]; and, of course, Ovid’s *Metamorphoses*. He also used original texts by Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes and Diogo Bento. For this work of around an hour’s duration, divided into several episodes, blocks or narrative fragments, Vasco Araújo also uses several images sourced from the Art History dating back to antiquity, images he has been interested in for several years, in a relationship that, as usual in his work, problematises notions of staging, time, the contemporary and power: “What we call History is nothing other than the story of the same emotions, the same joys reproduced across bodies and time”?<sup>18</sup> Thus, alongside several images of still-life paintings from the 17th and 18th centuries, among which we detect the enigmatic voice of a kind of narrator, the voice of inner thought or of a superior entity, in Italian, we

16 Id ibidem, p. 886.

17 (Free translation from) HEGEL, G. W. F., *Estética*, Guimarães Editores, Lisboa, 1993, p. 13.

18 LOUIS, Édouard, *Who Killed My Father*, Random House, 2019.

are able to see, alone or in dialogue with some of the characters of this complex film, as if it were a choir, several images of portraits/faces painted by Bronzino, Lotto, Rafael, Moroni, Ingres and frescoes from Pompeii. These faces are reproduced on several posters — affixed in juxtaposition, fragmented, sometimes torn, lacerated — which act as the backdrop for enigmatic reflection on the tragic and melodramatic farce of so-called Western civilisation. We could say that it is these portraits that speak to us, with their memories fractured by the mighty sculptor of time.

Vasco Araújo's film reminds us of a short text on Nietzsche by Giorgio Colli which looks at the usefulness and damage of history on life: "Indeed, the absence of life and its immediacy, of which all reminiscent activity can be accused, and, in a more restricted sense, all history as an investigation, as a remembrance, is something that should be criticised in the same way as all history as an event, as an object. In other words, it is not so much memory or the interrogation of the past which makes us unhappy, but the past itself which reveals itself as objective unhappiness, insofar as the reality of the past as such is nothing more than a remembrance. [...] For those who have regarded the historical impulse as an aberration, a source of unhappiness, and remembrance as a detachment from life, how is it possible to maintain that we need history for life, for action, that we should use the past as a goal of life? This would be the usefulness of history. But how can that which turns away from life lead to life?"<sup>19</sup>

Although Vasco Araújo's work owes much to the world of painting, in a more profound sense, in light of its lapidary association with the idea of memory, life and death, it is a work in the field of sculpture, with its awareness that "a world of violence revolves around these calm forms", as Marguerite Yourcenar writes in her text *That Mighty Sculptor, Time*.<sup>20</sup> Sculptures do not think. They do not sweat. But they do die. In this work, as in others Araújo has produced over the years, we find a confirmation of what Mishima wrote about the Golden Pavilion, that is, "[t]he past does not only draw us back to the past. There are certain memories of the past that have strong steel springs and, when we who live in the present touch them, they are suddenly stretched taut and then they propel us into the future."<sup>21</sup>

### The status of things

In *Pathosformel*, the status of objects ensures the maintenance and extension of memory: "I read that beauty has historically demanded replication. We make more of anything we find aesthetically pleasing, whether it's a vase, a painting, a chalice, a poem. We reproduce it in order to keep it, extend it through space and time. To gaze at what pleases — a fresco, a peach-red mountain range, a boy, the mole on his jaw — is, in itself, replication — the image prolonged in the eye, making more of it, making it last. Staring into the mirror, I replicate myself into a future where I

19 COLLI, Giorgio, *Escritos sobre Nietzsche*, Relógio D'Água, Lisbon, 2000, pp. 36-38 (our translation).

20 YOURCENAR, Marguerite, *That Mighty Sculptor, Time*, Farrar, Straus and Giroux, 1993, p. 60.

21 MISHIMA, Yukio, *The Temple of the Golden Pavilion*, Tuttle Publishing, New York, 1959.

might not exist.”<sup>22</sup> Insofar as the film is made of fragmented, episodic forms, it is also the result of a subjective and creative archaeological organisation in which several seemingly disparate elements appear alongside each other. These elements undergo or give rise to an indecipherably enigmatic experience insofar as they orbit around a kind of secret whose decoding, in our search for truth, will not lead us to any single possibility of truth or to any effective resolution of emotions, issues, prisons and structures. There is no defined pathway. The various scenic objects participate in a notion of sculpture that implies, in turn, text, time and action. It is worth remembering that “the work of Vasco Araújo has focused on identity as a territory of confrontation between the individual and the social play of images of its representation”, as João Fernandes recalls in his 2004 text “O Jogo de Máscaras”,<sup>23</sup> one of the first texts about Vasco Araújo. Fernandes goes on to mention that “if in the case of photography or installation, the social and psychological portrayal of characters becomes predominant, in the artist’s most recent videos, narrative fiction appears as an exercise that reveals a confrontation between characters and the nature of the architectural and ideological space that contextualises and, in a certain way, determines them.” As he has always done, Vasco Araújo asks us to confront our own identity, our will to power and, above all, the deep nature of our self-representations. As Foucault writes, perhaps “[t]he question I

would like to pose is not, Why are we repressed? but rather, Why do we say, with so much passion and so much resentment against our most recent past, against our present, and against ourselves, that we are repressed?”<sup>24</sup>; that is, “to locate the forms of power, the channels it takes, and the discourses it permeates in order to reach the most tenuous and individual modes of behavior, the paths that give it access to the rare or scarcely perceivable forms of desire, how it penetrates and controls everyday pleasure — all this entailing effects that may be those of refusal, blockage, and invalidation, but also incitement and intensification: in short, the ‘polymorphous techniques of power’”<sup>25</sup>

According to Foucault, “Power”, a fundamental concept in this and other works by Vasco Araújo, should be understood: “in the first instance as the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization; as the process which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; as the support which these force relations find in one another, thus forming a chain or a system, or on the contrary, the disjunctions and contradictions which isolate them from one another; and lastly, as the strategies in which they take effect, whose general design or institutional crystallisation is embodied in the state apparatus, in the formulation of the law, in the various social hegemonies.”<sup>26</sup>

22 VUONG, Ocean, *On Earth We're Briefly Gorgeous*, Penguin, New York, 2019, p. 217.

23 FERNANDES, João, “O Jogo de Máscaras”, in ARAÚJO, Vasco (cat.), *Dilema*, Museu de Serralves, Porto, 2004, p. 135 (our translation).

24 FOUCAULT, Michel, *The History of Sexuality*, Vol. 1. Pantheon Books, New York, 1978, pp. 8-9.

25 Id *ibidem*, p. 11.

26 Id *ibidem*, pp. 92-93.

Vasco Araújo shows us that power is both everywhere and self-perpetuating, but not something we acquire: “power is exercised from innumerable points, in the interplay of non-egalitarian and mobile relations.”<sup>27</sup> The artist explores contemporary representations of history, of its various political and social traumas, leading him to examine the possibilities of the representation of representation itself. Araújo works with pre-existing images and seeks to use painting to deconstruct and reflect on the formal conventions that define and codify creation, representation and the established canons thereof. Hence his interest in still life, portrait, historical representation, and so on.

## Mosaic

Let us think of this film, *Pathosformel*, as a mosaic, with various pathways and labyrinths, full of cryptic dialogue and scenarios about life, the capacity of decision and indecision, emotions, speech and listening. Apparently linear, in what appears as a possible narrative, *Pathosformel* is a conundrum that challenges the classical, highly codified progressive direction in which most “stories” are told in cinema or on television or in books, as a way of constructing a logic of possibility and reality. A crescendo of emotions and themes seems to emerge from one scene to the next. We could also say, in the words of Pierre Grimal, that we are faced with “the desire to know how far the human being can go in good and evil, in suffering, submission or revolt in the face of the powers that crush or threaten him”<sup>28</sup>

Essentially sculptural, the film *Pathosformel* opens with the first of several images of still-life paintings — a pictorial genre that, as we have already mentioned, transmits deep moral messages, vanities and states of mind through the representation of an immense repertoire of symbolic objects that are easily recognisable in their everyday qualities. Still lifes, as dividers, demand a momentary reflection on what it is like to coexist with the world of things around us and on how we perceive and think about the reality that is presented before us.

In this initial part of the film, we also find the first of several poster images that reproduce portrait paintings, accompanied or animated by dialogues between three figures who seem to function as a kind of chorus throughout the film. Following this introduction, the artist arranges the various sequences of scenes in blocks delineated with Roman numerals, as if they were chapters of an ancient history. Thus, in block I, an initial tracking shot from left to right moves in parallel to the subject, in this case a body covered in a kind of wrapping fabric or shroud, and from which only the feet can be seen at the end. Throughout this shot, in English, another voice regretfully informs us that this person died to halt time. This voice introduces the question of the act of love, which throughout the film will progressively intersect with another set of questions revolving around suffering, power, time, memory and death. “Ah! He died to halt time...” — we hear. Are we beginning at the end? With a dead body we can hardly see? We think of Eros and Thanatos,

27 Id ibidem, p. 94.

28 GRIMAL, Pierre, *O Teatro Antigo*, Edições 70, Lisbon, 2002, pp. 7-8 (our translation).

love and death: “To cease to be loved is to become invisible.”

Block II, after another image of a still-life painting, begins with a scene of Prometheus bound, a mythical story so often depicted in Art History. In Greek, we are told about his condition, about the consequences of his actions — Prometheus had the audacity to make fire known to mankind — a highly altruistic act of kindness and generosity — and for which he was punished by the gods. For Vasco Araújo, “this, even if unconsciously, still influences us to this day. We are constantly being punished or ostracised because we decide to do something that seemed to us to build more freedom for the human being, or more psychological space.” Prometheus says “I can’t be what I’m not”, and, looking towards us, asks what we see in the morning, whether we can still see ourselves and others, whether we have the capacity to see love in the morning.

Deconstructing the intensity of the previous scene, the faces of the affixed posters, torn and consumed by time and obscured by various overlappings, laugh in chorus and demand their freedom. This is followed by the first of several parts of a scene featuring the covering of a body with plaster, which we can understand as a kind of sculptural enclosure. This scene will reappear in other parts of the film with an audience backstage making a wide range of serious yet frivolous comments about life and love. Are we imprisoned by our body? Two men progressively prepare and add new layers of plaster to the body. “What we do is accumulate, accumulate, accumulate. Accumulation comes from not wanting to see and feel real emotions” — explains Vasco Araújo. He continues: “It is a

type of shell. We are always camouflaging ourselves, always creating a layer of plaster around us. In this case, the man gets stuck inside the plaster, which walls him up. We get walled up.”

To sweat is to think

Block III has three distinct scenes. In the first, in which the walls are covered by the aforementioned posters, we see a character sitting on the head of a statue as if it were a bench. The character is dressed with elements from different time periods, overlaid and recombined, frustrating any precise temporal identity. He holds an egg — *ex ovo omnia?* all life is born from life? — and, with a sweaty face, an effect achieved through the application of Vaseline, he seems to enter into a dialogue in English with those voices that emanate from the posters, seems to comment on a figure that appears in the background. This figure is the artist himself, also sweating, and with a black beard, an earring, and a green dress, possibly from the 19th century or a copy of an iconic green dress worn by Princess Diana. Referring to the film *Julius Caesar* by Mankiewicz, Barthes, in the text “The Romans in Films” in his *Mythologies*, explains that in the film, “all the faces sweat constantly. Labourers, soldiers, conspirators, all have their austere and tense features streaming (with Vaseline). And close-ups are so frequent that evidently sweat here is an attribute with a purpose. Like the Roman fringe or the nocturnal plait, sweat is a sign. Of what? Of moral feeling. Everyone is sweating because everyone is debating something within himself [...]. To sweat is to think.”<sup>29</sup> In other

29 BARTHES, Roland, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1991, p. 25.

words, it is a violent operation. Yet as a sign, it reveals a degradation. “The intermediate sign, the fringe of Roman-ness or the sweating of thought, reveals a degraded spectacle, which is equally afraid of simple reality and of total artifice.”<sup>30</sup> The voices sigh and laugh. They speak of bodies, anatomy, habits, nakedness, skin. Are they speaking of the artist? The heart is time. Everything is renewed in the heart because we know that “love is a dimension like time, not some small thing that has to be made more interesting by elaborate preamble. [...] In music we try to eliminate time psychologically to work in time in such a way that it loses its hold on us, relaxes its pressure. Quoting Wittgenstein again: ‘If by eternity is understood not endless temporal duration but timelessness, then he lives eternally who lives in the present.’”<sup>31</sup>

The next scene takes place in a bed, where two women dressed in white represent the goddesses Psyche and Aphrodite. The virtuous man does not act for pleasure, but necessarily with pleasure. They smoke and talk in Latin, facing one another. The idea of class superiority is emphasised by the presence of gods and desire. These two goddesses of Virtue and Pleasure, respectively, talk about their influence on human beings while arguing and insulting one another, despairing with arrogance, but without enthusiasm, on the future of humanity, on ethics, on free will.

The insults crescendo and continue in a loop of “shut up / I won’t shut up”, until they reappear again later in the film. In this regard, on power and authority, James C. Scott writes that “forms of domination based on a premise or claim to inherent superiority by ruling elites would seem to depend heavily on lavish display, sumptuary laws, regalia, and public acts of deference or tribute by subordinates”.<sup>32</sup> But there are hidden discourses behind this mass of display, hidden statements that are not the subject of reflection. Vasco Araújo explores the domains of the hidden discourse of the dominant classes, that which lies behind power, its exercise, its weaknesses, its codifications: “By definition, the hidden transcript represents discourse — gesture, speech, practices — that is ordinarily excluded from the public transcript of subordinates by the exercise of power.”<sup>33</sup> There are artists who bring this discourse to the surface and inscribe it in the present as a way of confronting and criticising the ruling classes. In turn, “[t]he hidden transcript of the dominant is similarly an artifact of the exercise of power. It contains that discourse — gestures, speech, practices — which is excluded from the public transcript [...]. The masks may get thicker or thinner, they may be crude or subtle, depending on the nature of the audience and the interests involved, but they are nevertheless performances, as are all social actions.”<sup>34</sup> The artist has been deeply interested

30 Id *ibidem*, p. 26.

31 CARDEW, Cornelius, *Towards an Ethic of Improvisation*: [http://www.ubu.com/papers/cardew\\_ethics.html](http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html)

32 SCOTT, James C., *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven, 1990, p. 12.

33 Id *ibidem*, p. 27.

34 Id *ibidem*, p. 28.

in these masks throughout his career as a material with which to work.

In block IV, we see an unremarkable, dull landscape. In it, a man seems to be listening to his own voice wondering about his exclusion, about who he is, about time, “that magnanimous sculptor of death”. He carries with him a bag, the contents of which we are unaware: a body, knowledge, memories, regrets? What form and weight can such abstract qualities have? A voice from within points to a road: “I carry on leaving the last vestiges of memory behind. Fragments of skin with the heart foreseeing the world’s disasters.” In this context, James C. Scott recalls that “[e]ach form of rule will have not only its characteristic stage setting but also its characteristic dirty linen”.<sup>35</sup>

Between blocks we see one more still life, the image of a painting representing quinces on a platter, and the re-emergence of the scene of the plaster casting and the posters/choir: who am I? Who are we? How are we seen?

Block V returns to the scene of the two goddesses in bed, where the insults grow more forthright, and then, again, the scene of the casting of the man in plaster — an activity which seems to be drawing closer to its conclusion of a perpetual enclosure in plaster. Another scene, with a staging that takes us back to a previous one, also with the paintings reproduced on posters, shows a woman standing tensely as she sweats, speaks and looks at us. She is surrounded by an enigmatic atmosphere with the presence of other static figures. There are vestiges of a previous action: we see a man dead on the ground, another with a

knife, another on his back. This woman underlines the importance of unconditional love and mirroring. Do I see you seeing me? The idea of looking in the mirror and reflection will be taken up again almost at the end of the film.

Block VI begins with a still life where we see a swan and other dead birds and the scene of Narcissus, naked, enclosed in a totally mirrored space, surrounded by an immense mirror that reflects him. Everything is duplicated and virtually amplified by the effect of the mirror, ensuring the visibility of reflected existence, the creation of an illusory world, an unreal world, where we almost appear and see ourselves. In this respect it is worth remembering Shilder, quoted by Merleau-Ponty: “Mirrors are instruments of a universal magic that converts things into spectacle, spectacle into things, myself into another, and another into myself.” We see Narcissus in an empty room; there are no objects, only Narcissus. He looks continually, insistently downwards. The mirror is, in its own logic, an eye that we sense on the other side and that looks at us. “Like all other technical objects, such as tools and signs, the mirror has sprung up along the open circuit between the seeing and the visible body. Every technique is a ‘technique of the body’, illustrating and amplifying the metaphysical structure of our flesh. The mirror emerges because I am a visible see-er, because there is a reflexivity of the sensible; the mirror translates and reproduces that reflexivity. In it, my externality becomes complete. Everything that is most secret about me passes into that face, that flat,

35 Id *ibidem*, p. 12.

closed being of which I was already dimly aware, from having seen my reflection mirrored in water”,<sup>36</sup> writes Merleau-Ponty, whose thoughts here are largely dedicated to the questions of sight, the visible and the invisible. Between presence and absence, the existential ricochet is unbearably constant. As Merleau-Ponty writes, “[s]eeing is not a certain mode of thought or presence to self; it is the means given me for being absent from myself, for being present from within at the fission of Being only at the end of which do I close up into myself”.

Narcissus asks, “What am I doing here in this place?” Three voices answer him alternately — are they Echo? They speak to him of loneliness, of self-centredness, of having a voice, of listening. Isolation is Narcissus’ punishment. For Vasco Araújo, “Narcissus’ story emphasises the whole idea of machismo, in that he confined Echo to a cave so that she could only speak through the masculine voice — and not just any masculine voice, but an archetype of beauty and perfection. In turn, he only fell in love with himself, never falling in love with another. He had no room for another. He ended up alone.” This block ends with the conclusion of the scene of the man in the plaster cast, petrified, converted into a monument, isolated from everything and everyone. Scenography is a monument. Monuments also fall.

“Are you listening to me? . . .”: block VII, the last set of scenes, begins in a storeroom filled with statues, sculptures and various plasters. We see a man — Icarus? — on his back, defeated, as if he had fallen and now rests, dead or

alive, over and among various sculpted bodies. In English, the same voice that accompanied the filming of the dead body at the beginning of the film, and of the man dragging a bag, but in an even lower tone now, rousing our ear to attention — an inner voice? — announces “I’m going to die” and reflects on the dangers for those who fly too high, who aspire beyond the possible, on what life is and what it is not: “What comes out of our hearts, comes out hot.” It is a moment in which the dynamics between inside and out are heightened. The artist comments, “Icarus, the one who had such a longing to free himself of everything and to fly and reach the sun, realised that it was not possible after all. He forgot he was just a human being. The scene ends with the phrase ‘what? doesn’t the path run here? then, which one is it? . . .’ and then, after a brief silence, ‘ah, thank you. . .’ We do not know if there is a way forward or not. There is no answer.” As to this question of “which [way] is it”, so keenly pursued by humanity, Steinbeck gives us a pertinent answer: “What we comin’ to? Seems to me we don’t never come to nothin’. Always on the way. Always goin’ and goin’. Why don’t folks think about that? They’s movement now. People moving. We know why, an’ we know how. Movin’ ‘cause they got to. That’s why folks always move. Movin’ ‘cause they want somepin better’n what they got. An’ that’s the on’y way they’ll ever git it. [...] It’s bein’ hurt that makes folks mad to fightin.” — John Steinbeck, in *The Grapes of Wrath*.

The end: *Pathosformel* closes with a shot of a man dressed in a white suit and hat, sitting on a chair with his back to us, facing the

36 MERLEAU-PONTY, Maurice, op. cit., pp. 159-160.

sea alone. “The waves flirt with the images”?<sup>37</sup> We may be reminded of the last scene of *Death in Venice* by Thomas Mann/Visconti. Vasco Araújo dwells on the man seated there, waiting as the waves progressively drench him. The same narrator from the still lifes, in Italian, concludes that “the only conclusion is to love”. We begin to hear the song “La Quête”, by Jacques Brel. The camera recedes to give us an aerial shot over the scene, of the immense landscape of absolute solitude. The entreaty? To dream an impossible dream in order to live. For this film, Vasco Araújo seeks to conceive the body as time, as if we were mapping and walking, the body as duration, the movement of images, gestures. “The last shot of the beach where the camera moves away was im-

portant for me because it emphasises the idea of that person thinking about the film. And in moving away, he is left there forever. We don’t know if he is dead or alive.”

## Confession

Finally, I ask Vasco:

“What do you see in the morning?” — just as Prometheus asked.

“I always see that I have things to do. I have to do things. It never occurs to me to do nothing, to stay here and do nothing. That doesn’t exist. I have to go to work.”

Me: I keep sweating.

37 NAVA, Luís Miguel, “O Mar”, in NAVA, Luís Miguel, *Poesia*, Assírio & Alvim, Lisbon, 2020, p. 42 (our translation).

AKNOWLEDGEMENTS | AGRADECIMENTOS

Nuno Crespo,  
André Baltazar, Daniel Ribas,  
João Pereira, Pedro Monteiro, Diana Roque Ferreira,  
Ministério da Cultura – DGArtes, Estrutura,  
FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto,  
IRMALUCIA Visual Effects, Bosque Concept Store,  
Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri,  
Eftychia Bathrellou, Lúcia Almeida Matos, Luís Pinto Nunes, Diogo Bento,  
Pedro Faro, Alexandre Melo, Isabel Carlos, Pedro Braga Falcão,  
Carla Felizardo, Arlindo Silva, Jaime Neves, Vasco Carvalho, Sofia Serra,  
Rafael Esteves Martins, José Maria Vieira Mendes, Mariana Sá Nogueira,  
Jorge Andrade, Bruno Silva, Paula Sá Nogueira, Patrícia da Silva,  
André e. Teodósio, Cláudia Jardim, Rui Cunha Martins, Francisco Rolo,  
Nuno Nolasco, Joana Barrios, Rita Só, João Abreu, Fernando Santos,  
Luiz Antunes, Francesco Troisi, Tânia Carvalho, Irene Pomatto,  
Maria José Chousal, Maria João Madeira, Matilde Menezes Ferreira,  
Laura Ward, Tomás Frazer, Luís Estarreja, Pedro Melo,  
Telmo Fernandes, Carolina do Lago, Rafael Serralheiro,  
Rita Alves, Luís Royal, Joaquim Lima, Leticia da Costa Gonçalves,  
Rodrigo Queirós, Maria do Céu Araújo,  
Benjamim Araújo, José Nunes,  
Carlos Almeida, Sara Vicente,  
Sara António Matos,  
Miguel Coutinho,  
Penelope Curtis.  
A todos

...

## EXHIBITION | EXPOSIÇÃO

*Gallery* | Sala de Exposições

School of Arts | Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 16.10.2020 > 29.01.2021

*Curator* | Curador: Nuno Crespo

*Coordination* | Coordenação: Diana Roque Ferreira

*Technical Direction* | Direção Técnica: Jaime Neves, João Pereira, José Vasco Carvalho, Pedro Monteiro

*Installation Team* | Montagem: Bruno Fernandes, Nuno Fonseca, Paulo Magalhães

*Education Service* | Serviço Educativo: Margarida Dinis

*Press and Communications* | Comunicação: João Pedro Amorim, João Rebelo

*Graphic Design* | Design Gráfico: Joana Machado – Colônia Design Studio

*Publications* | Edições: João Rebelo

*Production Support* | Apoio à Produção: Maria Silva

*Technical Support* | Apoio Técnico: Pedro Oliveira, Gestão de Infraestruturas, UCP Porto

*Support* | Apoio:

Câmara Municipal do Porto (Programa de Apoio à Programação Artística CRIATÓRIO)  
Direção-Geral das Artes

Apoio Criatório



*Acknowledgements* | Agradecimentos:



ESTRUTURA



Este projecto foi desenvolvido no âmbito do projecto NORTE-01-0145-FEDER-022133, co-financiado pelo Programa Operacional Regional do Norte (NORTE 2020) através do Portugal 2020 e do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER)

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projecto Ref.<sup>a</sup> UID/00622/2020.

## BOOK | LIVRO

*Published on the occasion of the exhibition* | Publicado por ocasião da exposição *Pathosformel*  
School of Arts | Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 16.10.2020 > 20.01.2021

*Artistic Research Collection*  
*Collection Editor* | Editor da Coleção: Nuno Crespo

*Advisory Board* | Comissão Científica: Ângela Ferreira, Erika Balsom, Isabel Capeloa Gil, Luiz Camillo Osorio, Maria João Gamito, Sabeth Buchmann

*Coordination* | Coordenação: Nuno Crespo, Universidade Católica Portuguesa, School of Arts | Escola das Artes, Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR) | Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR)

 <https://orcid.org/0000-0002-1360-8694>

*Editorial Assistant* | Assistente Editorial: João Rebelo

*Concept* | Conceito: Vasco Araújo

### *Texts* | Textos:

*Book* | Livro: Daniel Ribas, Maria João Madeira, Nuno Crespo, Pedro Faro, Vasco Araújo  
*Notebook* | Caderno: Vasco Araújo *based on* | a partir de Cesare Pavese, Douglas Sirk, Grada Kilomba, José Pedro Serra, Luís Miguel Nava;  
*and original texts by* | e textos originais de Diogo Bento, José Maria Vieira Mendes, Rafael Esteves Martins

*Translations* | Traduções: Associazione Socio-Culturale Italiana del Portogallo Dante Alighieri, Eftychia Bathrellou, Kennis Translations, Pedro Braga Falcão

*Graphic Design* | Design Gráfico: Manuel Rosa, Graça Manta

*Proofreading* | Revisão: Helena Roldão

### *Publisher* | Editor:

Universidade Católica Portuguesa, School of Arts | Escola das Artes, CITAR  
Sistema Solar (chancela Documenta)

*Printing and Binding* | Impressão e Acabamento:  
Gráfica Maiadouro SA  
Rua Padre Luís Campos 586, 4470-324 Maia, Portugal

*1<sup>st</sup> edition* | 1.ª edição, *February* | Fevereiro, 2021

ISBN: 978-989-9006-44-7

DOI: <https://doi.org/10.34632/9789899006447>

*Legal Deposit* | Depósito Legal: 479968/21

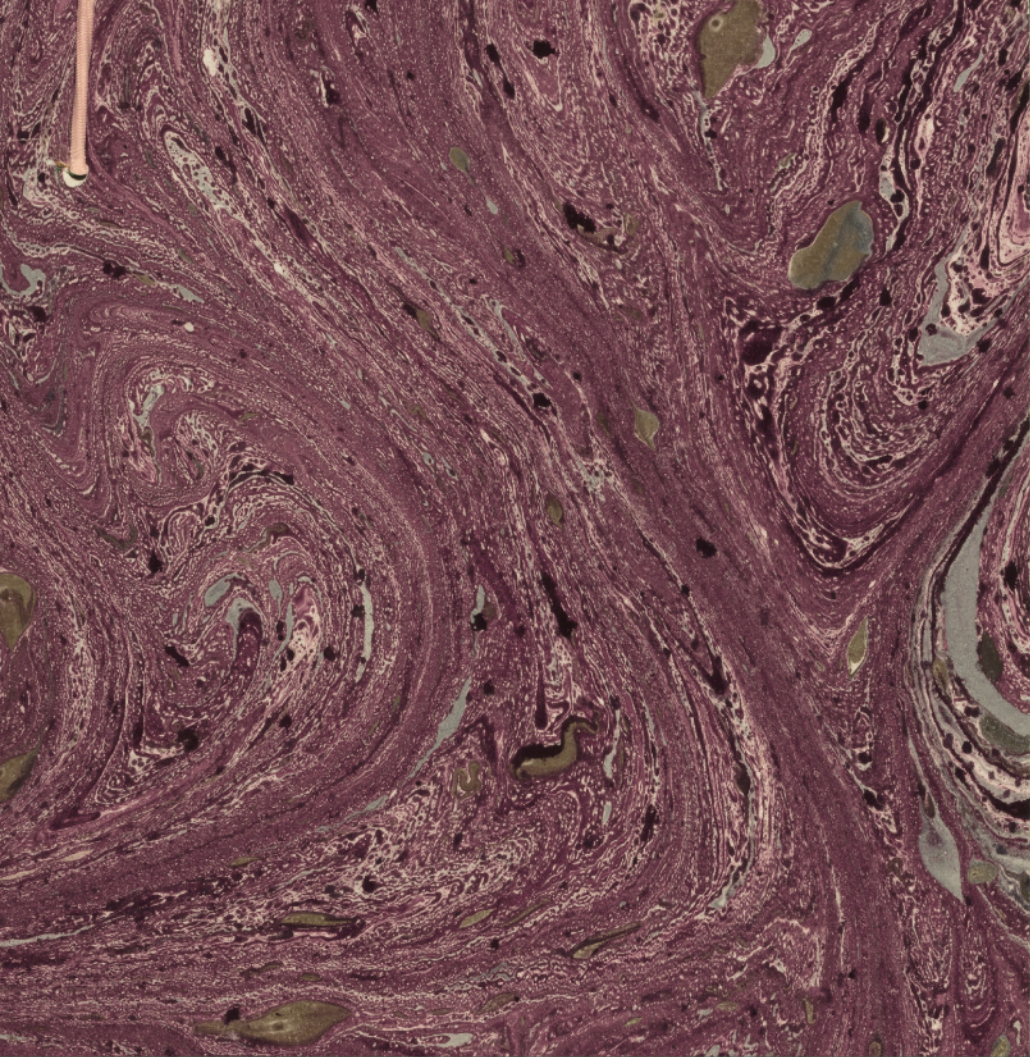
© 2021, Universidade Católica Portuguesa, School of Arts | Escola das Artes, CITAR  
© 2021, Sistema Solar Crl (chancela Documenta)  
© Vasco Araújo (*texts and images* | textos e imagens)  
*Texts* | Textos © *the Authors* | os Autores  
*Photographic Credits* | Créditos Fotográficos:  
Carlos Lobo © Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Porto (pp. 193-199, 217-223, 249, 252-253)











# VASCO ARAÚJO

## PATHOSFORMEL

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**CCO**  
CENTRO CRIATIVIDADE DIGITAL

 **CATOLICA**  
CITAR - CENTRO DE INVESTIGAÇÃO  
EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES  
FEUC

 **CATOLICA**  
ESCOLA DAS ARTES  
FEUC

**DOCUMENTA**