

THE BIOPIC “O DERRADEIRO GESTO”: THE STRANGE METHODS OF A DISRUPTIVE VISUAL ARTIST AND HIS RELATIONSHIP WITH THE “SENSORY TURN” IN ART

O FILME BIOGRÁFICO “O DERRADEIRO GESTO” OS ESTRANHOS MÉTODOS DE UM ARTISTA PLÁSTICO DISRUPTIVO E SUA RELAÇÃO COM O “SENSORY TURN” NA ARTE

Mário Vaz Almeida

Universidade Nova de Lisboa, Portugal

Abstract

The purpose of this article is to discuss a biographical film produced in Cape Verde (2022). It aims to expose the work of creation and artistic research carried out by its protagonist, the late Cape Verdean painter Dudu Rodrigues (DR), and to prove its extrinsic relationship with a certain line of academic-scientific research that emerged at the beginning of the 21st century.

It turned out that the peak of DR's artistic work, in the year of his suicide in 2014, coincided with the so-called “sensory turn”: a new line of research in the fields of anthropology, neurology and culture that gives due importance to the multi-sensory experience, both in terms of the perception of reality and in terms of artistic enjoyment. It contrasts with a certain artistic and cultural mentality that privileges the sense of sight and that has served as the basis for museum practice since the 18th century.

Specifically, the article explores the fact that the versatile artist questioned the primacy of the sense of sight while, in the academic world, research and investigations of this nature were being carried out by renowned researchers. Ultimately, the article aims to prove that the artist's act of suicide (portrayed in the film) is the tragic culmination of an arduous work process in which he explored life and the search for meaning in art, by the most radical and extreme way imaginable.

Keywords: sensory turn, DR, artist, art, film

INTRODUÇÃO

O presente artigo perfila-se como um produto de uma dada metodologia de investigação em estudos artísticos aplicada na conceção de uma obra de ficção cinematográfica. O texto está dividido em duas grandes partes: a primeira é dedicada ao artista Dudu Rodrigues de quem se fez um filme biográfico produzido em homenagem à sua forma ímpar de estar na arte; e está escrita na terceira pessoa, em forma de discurso indireto livre. A segunda parte é dedicada ao filme “O Derradeiro Gesto” (2022) de Mário V. Almeida e à investigação que deu origem e forma final ao guião e realização; sendo a escrita apresentada na primeira pessoa, num tom mais subjetivo, em forma de monólogo. De salientar que algumas obras bibliográficas são mencionadas no corpo de texto na sua mera função de dados informativos e não como referência bibliográfica.

(I) O ARTISTA

A verve disruptiva do artista plástico DR e o *Sensory Turn*

Cidade da Praia, 2014: Dudu Rodrigues (DR) organiza no átrio do maior banco do país - Caixa Económica de Cabo Verde - a sua grande Exposição intitulada “Tocar para Ver”, dirigida a um grupo de cegos / invisuais pertencentes a uma conhecida associação inclusiva. Com as dez telas expostas, o artista parecia querer confirmar a afirmação atribuída a Milton: de que um conhecimento obtido mediante o sentido do tato é de alcance mais profundo e, portanto, superior à informação superficial de cor e superfície obtida pela visão (Classen 2012).

Todos os quadros foram imaginados e confeccionados exclusivamente para proporcionar uma melhor experiência do tato não só para os cegos, como também, para qualquer pessoa normal que tenha os olhos vendados. Por feliz acaso, nesse mesmo ano de 2014, Tanya Maril Lührman publicava no New York Times o artigo «*Can't Place That Smell? You Must Be American How Culture Shapes Our Senses*»; e deu-se, também, à estampa o “*Ways of Sensing – Understanding of Senses in Society*” dos autores David Howes (antropólogo) e Constance Classen (historiadora cultural), uma obra que explora de um modo mais amplo, o fenómeno de sinestesia, vista não apenas como condição neurológica, mas também do ponto de vista da cultura e das interconexões cósmicas. Estas duas obras vieram reforçar a nova temática de investigação histórica académica apelidada de *sensory turn*¹.

Antes destes dois marcos investigativos, o neurologista britânico Sacks (2005) escrevera um tratado intitulado “*The Mind's Eye: What The Blind See*” no qual se debruçou sobre uma dada experiência de percepção na cegueira com casos sintomáticos observados nos limites da experiência neurológica, como os dos pacientes John Hull e Zoltan Torey. O primeiro, não tendo nascido cego, tornou-se um *invisual* e desenvolveu praticamente uma visão autónoma, experiência que ele descreveu na obra “*Touching the Rock: The Experience of Blindness*”; o segundo tornou-se um *hipervisual* e adquiriu um dom que lhe permite concertar, sozinho, todo o telhado da sua casa apenas com a «força da manipulação precisa e bem orientada do seu espaço mental totalmente flexível e reativa», (Sacks 2005, 41). Outro caso registado pelo autor é o de Geerat Vermeij, um biólogo cego que se tornou capaz de descrever

novas espécies de moluscos, apenas com base nas pequenas variações da forma e do contorno das suas conchas. Perante estes casos relatados, a opinião do neurologista é a de que deve haver, necessariamente, uma certa flexibilidade ou plasticidade no cérebro, pelo menos nos primeiros anos de vida, para que tal aconteça. Uma vez que o cérebro se desenvolve, posteriormente, numa configuração sensorial diferente da dos visuais, entende-se que esse fenómeno físico consiste em *imaginação*, conforme explica o autor:

A imaginação dissolve e transforma, unifica e cria, ao mesmo tempo que recorre aos poderes «inferiores» da memória e da associação. É por esta imaginação, por esta «visão» que criamos ou construímos o nosso mundo individual. (Sacks 2005, 41)²

Sacks (2005) acrescenta, ainda, que a esse nível perceptivo já não se pode dizer o que é visual ou auditivo; o que é imagem ou linguagem; o que é da ordem intelectual e o que é da ordem da imaginação; mas que se trata, sim, de uma fusão de tudo isso, imbuída das nossas perspetivas e valores individuais de modo a criar uma visão holística e unificada.

Parecendo corroborar estas conclusões saídas de uma investigação académica, o artista plástico DR investiu com convicção numa exposição para cegos / invisuais. Mas questiona-se: como é que ele poderia investigar os possíveis significados da sua estranha instalação, bem como a natureza dessa experiência atípica de imersão nos invisuais se, aparentemente, não tivera acesso à informação científica e aos relatórios de feição, como as que foram percorridas por Sacks (2005)? A verdade é que ele nem sequer tem que formular para si essa pergunta, simplesmente por ser um artista e não um académico investigador. E enquanto artista só lhe era possível recorrer à sua intuição, à simples observação pessoal da percepção humana ou a alguns conhecimentos subjetivos de natureza não conceptual; e se, de facto, recorreu a alguns conceitos, estes teriam que ser, naturalmente, empíricos. Não deixa de ser interessante, porém, que, no mesmo ano em que os pensamentos e estudos se consolidavam à volta do *sensory turn*³ DR não estivesse em sintonia com alguma pesquisa artística em torno dessa temática junto dos colegas estrangeiros em residências artísticas internacionais na Holanda, EUA, ou Itália, países onde ele compartilhou experiências por diversas vezes.

O facto é que, para todos os efeitos, a Exposição “Tocar para Ver” marcava, na Cidade da Praia, uma viragem sensorial na forma de se entender a arte, inteiramente assumida por esse artista plástico, sem contemplanções e sem motivações de ordem moral ou religiosa, ficando à mercê de todos os observadores leigos e cultos do país. É bom notar que, na sua adolescência, DR fez experiências de pinturas em pequenas pedras redondas de granito e, posteriormente, na sua idade madura, fê-las em corpos humanos, dando indícios de uma viragem sensorial na sua forma de abordar a arte, consciente ou inconscientemente. O seu talento multifacetado com os materiais de trabalho (graffitis nas paredes das cidades, telas, plasticinas

e o corpo humano), para além de ser a sua marca característica, tornou-se a sua via para a instauração de uma discursividade que ia desde discursos panfletários cabralistas sobre a herança africana até à realidade do *hip hop* e do gueto crioulo, passando pelo seu indissfarçável amor pelas jovens mulheres.

DR teve uma postura singular na cena artística praíense e deixou, a quem viveu esses anos fatídicos, que vão de 2009 a 2014, a impressão de que ele transcendia nas performances artísticas que fazia. As suas inovações eram, habitualmente, frutos de uma verve disruptiva que quebrava barreiras estabelecidas e de uma vontade que se reinventava a cada nova crise de inspiração. Fica para a história da arte e cultura urbana praíense, o seu trabalho mais sóbrio e apolíneo, realizado com o apoio da curadoria do Centro Cultural Francês: um filme criativo de animação *stop motion*⁴ sobre a temática da força dos elementos da cultura tradicional, como o batuque, no contexto moderno do rap urbano. Contra todas as previsões do círculo cultural mais intransigente da Praia que lhe davam como «artisticamente morto», o artista, eternamente jovem, revelou a sua verve criativa com uma entrada de rompante nos meandros da 7.^a Arte: uma espacialização das técnicas analógicas de substituição 2D e animação de objetos através de recorte digital e *renderização* em tempo real, produzindo, tranquilamente, uma curta-metragem de animação.

Foi o primeiro e o único artista plástico cabo-verdiano, até então, a *scanear* o próprio rosto como parte de um processo criativo que envolvia a criação em tela. A relação que ele estabeleceu entre o *corpo* (o dele e os das suas modelos femininas) e a *arte*, posicionou-o na linha investigativa da *sensory turn*⁵, por se tratar de uma prática artística que procura evocar sensações corporais e derivados do tato, com recurso a materiais volumosos e tácteis ou aos contornos do corpo humano.

Em 2012, Constance Classen publicava a obra *The Deepest Sense: A Cultural History of Touch*, um livro sobre uma dada história cultural do sentido do tato, desde a Idade Média até ao período moderno e, nela, o proclamado «sentido mais profundo» torna-se objeto de exploração académica mais séria e assertiva no seio das ciências sociais e humanas. Conforme Classen (2012), a ascensão das artes visuais no século XVIII fez com que a estética tátil caísse em desuso, a favor de uma cultura hegemónica da visão distanciada, com exceção da escultura, em que ainda se podia tocar, e cujos apoiantes ainda existiam. Apesar da dominante visual na prática museológica a partir dessa época, a autora admite que linhas de força do sentido do tato estejam presentes nas pinturas:

A forma de arte que menos envolve o sentido do tato parece ser a pintura. Embora a criação de uma pintura em si exija certamente trabalho manual e um toque de pintura, o produto final - imagens numa superfície plana - pode parecer ter uma relevância puramente visual. No entanto, há uma série de formas em que até as pinturas participam na cultura do tato.⁶ (Classen 2012, 125)

Para a historiadora, uma das raras formas da participação do sentido do tato na pintura está nas representações de natureza alegórica. Nos estudos sobre essas representações, que incidem desde o período da Idade Média até à Modernidade, Classen (2012) faz referência a dois importantes historiadores de arte: Nordenfalk (1990)⁷, que encontrou uma variedade de imagens utilizadas para evocar o sentido do tato e que se traduziam, regra geral, em imagens onde a mão aparece sozinha e evidenciada, ou envolvida numa atividade; e Berenson (1967), que defendeu que certos artistas do Renascimento, nomeadamente, Miguel Ângelo, enfatizaram, em demasia, o caráter tátil das imagens, mais concretamente, pintando exageradamente os ombros em largura e agressividade para apelar mais à imaginação sugerida pelo tato⁸ (Berenson 1967⁹; Classen 2012). A autora amplia uma tese *sui generis* que coloca, em primeiro plano, o tato como sendo o sentido por excelência quando se trata de sentir de forma mais profunda, referindo-se a aspetos sensoriais presentes na eucaristia: o táctil e o cerimonial do gesto eucarístico; assim como, a gustação da hóstia e do vinho. Nada parece escapar-lhe quanto ao que pode ser compreendido no uso multissensorial dos demais sentidos na civilização judaico-cristã: Deus, Animais, Arte e Tempos Modernos. Até mesmo a poesia, que se entende como sendo uma arte intangível, pode envolver, por exemplo, o sentido do gosto. A autora convoca, a esse propósito, o historiador Jacques Le Goff que exemplificou o caso histórico de Luís IX, figura histórica que ficou conhecido por ter afirmado que certas palavras tinham uma boa sensação na boca e que outras lhe causavam uma espécie de aversão particular como é o caso de *rendre*, que lhe arranhava a garganta com os seus dois r's" chamando-lhes "ancinhos do diabo" (Le Goff 2009, 705; Classen 2012, 124).

A proclamada «cultura do tato» influenciou o nosso artista DR, na medida em que lhe fez passar da fase do trabalho artístico puramente visual da tela para a fase do laborioso, performativo e efêmero processo criativo do *bodypaint*. Esta particularidade do artista, evidenciada no filme biográfico em análise, contribuiu para lançar novas luzes sobre o panorama artístico da Cidade da Praia. Historicamente, não terá sido o primeiro a aventurar-se nessa forma de arte, porque já existe em Cabo Verde uma forte cultura do carnaval e pinturas corporais em Mindelo, na ilha de S.Vicente, desde a segunda década do século XIX; mas foi ele o primeiro artista a saber comunicar essa ideia e a defini-la nos *media* nacionais, em termos teóricos e artísticos, como *arte contemporânea*.

Para o artista não se tratava apenas de fazer experiências enquadradas numa pretensa «cultura do tato», mas estendia, também, as suas criações à toda uma «cultura do corpo», percebido como objeto e obra artística total e em movimento. DR não se limitou apenas ao *bodypaint* e às potencialidades criativas que lhe oferecia o corpo feminino como objeto de pintura. Ao entender a importância do *corpo* e do *movimento* para a expressão artística, ele enveredou pela Dança em cena, aderindo a um projeto desafiante

como protagonista da adaptação da peça teatral Macbeth para a dança contemporânea¹⁰, uma criação do famoso grupo cabo-verdiano Raiz de Polon.

O corpo humano está sujeito ao prazer, mas também à dor. Ao artista interessa-lhe ambas as coisas e, tanto um como o outro, lhe servem de inspiração para a criação das obras. Classen (2012) explora, igualmente, o segundo aspeto – a dor – no capítulo 3 intitulado "Painful Times". Segundo a autora, na idade média, o *tato* e a *dor* estão comumente relacionados com a doença e muitas pessoas depositam a sua fé na medicina ou nos santos. Dá o exemplo de Santa Apolónia como a santa protetora dos que padecem de dor de dentes (por lhe ter sido martirizada com a quebra dos dentes infligidos continuamente) e de S. Sebastião, como o santo protetor dos que sofrem de algum tipo de peste (cujas dores são equivalentes aos que são infligidos pelo arremesso de flechas na carne humana – o martírio sofrido pelo referido santo).

De acordo com Classen (2012), santos e monarcas que tinham mãos curadoras eram poucos e inacessíveis na idade média e, por isso, muitos tateavam as relíquias santificadas à procura da cura para os seus males físicos. Conforme a autora, o uso da dor abarca vários campos sociais: instrução, disciplina, dominação, exorcismo, purificação, redenção, transcendência, subversão, estimulação, diversão, punição e dissuasão. Desse conjunto, os mais elevados são, tradicionalmente, os da purificação, redenção e transcendência. A autora recorre aos argumentos de Bernardo de Clairvaux que diz que tais usos acontecem quando a dor é entendida como sendo «diretamente infligida por Deus», ou seja, quando se trata de uma doença. E, em certos casos, o que as pessoas veem para lá da dor não é bem um conhecimento espiritual, mas visões, como é o caso de Lydwine de Schiedam:

Em alguns casos, porém, como o de Lydwine de Schiedam, a dor crónica pode ter parecido um preço aceitável a pagar por uma vida extraordinária de experiências visionárias.¹¹ (Classen 2012, 62)

A separação da realidade quotidiana é um traço presente em todas as manifestações da dor e da doença e é nesse tipo de experiência que o artista DR se manteve, continuamente, no último ano da sua curta vida quando já praticava atos de automutilação. Um dos testemunhos mais pungentes sobre a sua vida é o de que ele se queixava que sentia, por vezes, no seu ser, um forte odor de sangue: uma experiência sensorial profunda e anormal.

O desejo de autoflagelação e a catarse pela dor não estarão longe de um salto significativo na aventura artística da arte contemporânea, isto é, a transformação do corpo em objeto de arte, pura abstração e, nessa condição, a sua alienação para uma extrema forma de arte, tal como fizeram os principais protagonistas da *bodyart* nomeadamente, Chris Burden¹² (o mais arrojado entre todos), Vítor Accancio ou Rudolf Schwarzkogler¹³. Podia ser, seguramente, uma opção a que o artista DR poderia ter acedido se tivesse uma *suprema* curadora de arte, ou pelo menos, seria desejável que assim fosse. Mas aí teria,

necessariamente, que operar uma rutura completa e radical com a pintura; e ter, ao mesmo tempo, uma vontade férrea em chocar um determinado público.

Porém, a transição desejável para a *bodyart* não chegou a acontecer na arte de DR. O malogrado artista não conseguiu resistir à força da doença, recolhendo-se ao seu antro privado e «experimentando» sozinho, num espetáculo solitário, sem público, as suas múltiplas sensações corporais. Penso ter-lhe faltado interpretar o conjunto da sua vida e obra nessa fase difícil: pudesse ele pressenti-lo como uma das múltiplas manifestações da sua verve artística, com direito a um público mais curioso e, com isso, poder manter-se, acima de tudo, vivo (contra tudo e contra todos). Tal como Schwarzkogler, cujas circunstâncias da morte se equiparam a de um suicídio, a pulsão de DR para a doença e morte já se sentia na sua derradeira forma de arte, pois passou a pintar a negro e a destruir as antigas telas, cujos temas eram retratos de antigos membros do bairro onde ele vivia. Num programa de rádio afirmou, sem sombras para dúvida, que se inspirava na «morte» para fazer a sua arte¹⁴. Estaria a comunicar a sua decisão de pôr termo à própria vida como se fosse o seu derradeiro gesto artístico? Em certa medida, arrisquei-me a pensar que o nosso artista, pressionado por um deus desconhecido, operou uma fuga em frente de forma imponderada, ultrapassando a dor em direção à transcendência do corpo e à extrema exaltação da Morte, fazendo disso a suprema exaltação de uma qualquer forma artística intangível.

(II) O FILME BIOGRÁFICO

Escrevi, produzi e dirigi o filme de ficção “O Derradeiro Gesto”¹⁵ para demarcar a arte de DR na sua meteórica passagem pela vida cultural cabo-verdiana. Para os que o conheciam melhor como artista, o filme pretende ser uma homenagem justa; e para os familiares busca trazer uma espécie de consolo e paz de espírito.

O protagonista viveu com a mãe desde o nascimento até a morte, num espaço exíguo e modesto onde improvisou o seu atelier de pintura. Progrediu bastante na carreira artística e chegou ao ano de 2014 em plena ascensão na Cidade da Praia (Cabo Verde). Durante esse ano, debateu-se, terrivelmente, com uma descompensação psicológica e psíquica agravada por uma droga alucinogénica que lhe fora colocada numa bebida alcoólica, durante uma festa: um ato sobejamente conhecido por “Boa Noite Cinderella” (embora o seu caso seja muito mais parecido com o de Daniel Johnston, a quem os amigos persuadiram a consumir uma droga vulgarmente conhecida por “ácido”). DR passou por um internamento psiquiátrico compulsivo, mas recuperou auspiciosamente para participar numa residência artística e exposição internacional nos EUA. Neste país, aproveitou para cumprir um desejo: encontrar-se com o pai desconhecido que emigrou quando ele ainda era bebê. Porém, o almejado encontro corre mal: numa

conversa telefónica com o pai, ambos combinaram um encontro, mas este não apareceu e nunca mais deu sinal de vida. Profundamente dececionado, ao voltar à casa, decide, num derradeiro gesto artístico, trabalhar intempestivamente dez telas para uma exposição dirigida aos cegos / invisuais com os quais procurou criar uma experiência sensorial única, baseada no tato.

A fala do filme é a língua cabo-verdiana e tem como referência inspiradora o *biopic* “Basquiat” (1996) de Julian Schnabel, um filme na categoria *independent arthouse cinema* que retrata a vida desse grande artista plástico nova-iorquino. Não menos importante como referência criativa é a experiência cinematográfica “Last Days” (2005) de Gus Van Sant, dedicada ao líder dos Nirvana, Kurt Cobain. A minha intenção foi o de levar ao ecrã um imaginado «derradeiro gesto do artista» antes da morte, acreditando que ele, provavelmente, terá sido movido¹⁶, por um desejo oculto, antes de pôr termo à própria vida. Coube a mim a tarefa arriscada de representar esse desejo.

A Investigação, a Pré-produção e a Produção

Propus-me explorar a personagem real do protagonista em dois grandes vetores: o «pensador» e o «artista». Relativamente ao primeiro vetor, foi necessário pesquisar o conjunto dos conteúdos literários usados por ele em vida, sobretudo livros, que revelaram alguns dados sobre a sua personalidade, moral e religião. Cedo me deparei com o lado mais cético e enigmático desse pensador, que tinha, na sua pequena biblioteca, livros filosóficos, literatura religiosa do catolicismo, Bíblia em versão de bolso, em perfeita coabitação com um exemplar do Alcorão. No espaço do seu quarto, destacavam-se, ainda, as fotografias pessoais do tempo de escutismo, quadros realistas e excertos dos pensamentos de Amílcar Cabral, o herói africano da independência e fundador da nacionalidade de Guiné-Bissau e Cabo Verde.

Na primeira hora, a investigação ficou logo marcado por um facto inelutável: DR estivera internado no Hospital (psiquiátrico) de Trindade, com depressão maniaco-depressiva e sujeito a uma forte medicação no ano de 2014. Esse dado alterou substancialmente a direção da pesquisa bem como a forma e o conteúdo que o filme iria ter. O que eu já sabia, no início da investigação, é que o seu trabalho e o seu ganha-pão residiam nas artes plásticas. Na altura em que o seu filho nascera e até este perfazer os seus dois anos de idade, DR trabalhou incansavelmente, dia e noite. As suas dez telas feitas, exclusivamente, a pensar na experiência sensorial dos cegos/invisuais, na sua maioria, foram compradas pela Caixa Económica de Cabo Verde que também cedeu o seu átrio para a realização da exposição. O facto relatado por amigos e colegas artistas não deixou dúvidas de que ele consumia *marijuana*, mas não era um viciado crónico. Para traduzir a verdade de que ele não era adicto, apesar de consumidor ligeiro, havia que explorar, no filme, o seu hábito normal de fumar cigarro.

Quanto ao segundo vetor, para dar conta do artista plástico, tinha que formular uma questão simples: o que é que o artista plástico procura em primeiro lugar?

Muito possivelmente, a representação de uma forma material existente na natureza: um *objeto* ou um *rosto*. No seu árduo e longo trabalho do *manuseamento* de materiais para o seu processo criativo, DR transitou das pequenas pedras de calcário, extraídas das praias de mar (que ele pintava quando ainda era adolescente), para as telas pintadas a óleo e daí para o manuseio das plásticas, material que ele utilizou para criar algo novo, de forma surpreendente (para o lugar e a época em que ele viveu): um vídeo de animação *stop motion*.

A mestria ou a técnica disruptiva de um artista na fase embrionária do retrato é crucial para o seu desenvolvimento posterior. Soube que, desde tenra idade, desenhava figuras na madeira da porta da casa. Os primeiros trabalhos sobre tela de DR eram *nus femininos*, retratos realistas de jovens do seu bairro Achadinha de Cima, alguma *natureza morta* e um conjunto de autorretratos. Praticou o realismo na pintura e tentou aprimorar a sua técnica de desenho da fisionomia do corpo humano, embora tenha preferido a pose fotográfica em detrimento da dinâmica de movimento das figuras ou a sua expressividade. Em momentos mais arrojados, aventurava-se por cenários mais oníricos, tácteis e cósmicos na pintura. Só em momentos de alguma lucidez mental, propícias ao despertar de um intimismo com a natureza, é que se voltava para o tema da paisagem.

Primordialmente, havia que resgatar a *vontade* e o estado de espírito vividos por ele, antes da depressão e derrocada. O que ele queria de facto fazer, no ano 2014, o último da sua vida? E como pretendia resolver os obstáculos que se opunham à plena realização desse objetivo artístico e pessoal?

Soube que o seu primeiro maior desejo era obter, finalmente, um maior conhecimento das belas-arts, algo que ele poderia conseguir numa escola de arte ou nas residências artísticas sucessivas que foi fazendo ao longo do tempo. Não estava nada interessado no mero agenciamento para a venda das suas telas. O seu segundo grande desejo era conhecer o pai que emigrou para os EUA, quando ele ainda era bebé. Não conseguiu nem uma coisa nem outra, estando aí, provavelmente, as razões do seu suicídio.

Na qualidade de argumentista do filme, teria que saber simbolizar ambos os desejos frustrados de DR. Em relação ao primeiro desejo que era o de obter mais conhecimentos artísticos, optei por representar a ideia de *progresso* na arte da pintura, que deveria ocorrer algures entre a decadência da pintura de retratos e o início da modernidade impressionista na pintura. Era significativo mostrar em que medida, com a invenção da fotografia, a pintura do retrato entrou em crise e que a representação da paisagem se deu precisamente pela afirmação de um novo paradigma nas artes plásticas, no século XIX, com o movimento do impressionismo, o protagonismo de Claude Monet e a recusa do método *repoussoir*. Teria, também, que engendrar, na mesma linha, um veículo qualquer para a sua transmissão a um artista que se abeira da morte, algo equivalente a um *anjo da morte* (uma ideia que descreverei mais a frente a propósito da cena principal do filme). Em relação

ao segundo desejo – o do seu encontro com o pai – foi necessário operar uma elipse de conteúdo para simbolizar essa grande lacuna na vida dele.

Não seria cómodo nem praticável com o baixo orçamento de que dispunha, fazer uma *biopic* linear do protagonista, desde o seu nascimento até à sua morte. Por essa razão, optei por enquadrar o conflito central do filme no último ano da sua vida, ocorrido em 2014, intercalando-a com *flashbacks* de cenas-sequências dos momentos de sucesso da sua carreira de artista. Quis, efetivamente, transmitir ao espectador a mensagem de que, na sequência do trágico “*Boa Noite Cinderella*”, ele sentiu que já estava a perder tudo e, nesse caso a melhor receita intermedial (para o cinema e para a literatura) é recorrer à experiência de memória da personagem, isto é, ver as coisas do seu próprio ponto de vista.

Os diálogos são uma adaptação dos verdadeiros diálogos mantidos, em vida, pelo DR e que foram relatados pelas pessoas mais próximas dele: a sua mãe, a sua namorada, o seu mentor/colega de profissão e o seu melhor amigo.

No que diz respeito ao design cênico e direção de arte, recriamos o espaço interior da casa do artista: os quadros do artista, os adereços e vestuários, utilizados pelo ator principal pertenceram ao DR quando era vivo. Cedidos pela mãe, serviram para imprimir a autenticidade e realismo ao ambiente físico que rodeava a ator durante as encenações, respeitando, também, com esse sortilégio, o seu mundo interior e as mudanças psicológicas que cada um dos elementos representava. Acreditei que a harmonização desses aspetos com a atuação fidedigna do ator principal poderia levar o espectador a compreender melhor o que se passou à volta do protagonista e a entender a causalidade implícita nas suas ações.

Com essa mesma exigência de *realismo*, parte das cenas de rua foram filmadas na vizinhança real do bairro do artista onde este vivia, e à frente da varanda da sua casa pejada de vasos de flores. As suas melhores telas vendidas, as pinturas murais (desenhos e graffitis) desaparecidas e as fugazes imagens de *bodypaint*, foram recriadas por um artista plástico, duplo do ator principal.

No capítulo da produção e gravação das cenas, segmentei o filme em dez cenas-sequências estruturantes que integraram, organicamente, o interior e o exterior. Nos espaços interiores decorre a vida íntima do protagonista com a sua mulher e o filho menor; o seu momento de trabalho e de solidão no mesmo espaço; e o seu relacionamento com a mãe no interior da casa. Paralelamente, ateliers de exposição, espaços institucionais (salões e halls) constituiram os demais espaços interiores do filme.

Nos espaços exteriores filmamos substancialmente cenas que representam a trajetória artística do protagonista na arte de rua, com recursos estilísticos de documentário e nunca ações conducentes do drama que eu reservei, na íntegra, para a atmosfera íntima dos espaços interiores.

Relativamente à partitura sonora, o filme tem uma peça de banda sonora original e meia dúzia de canções

de discos já lançados no mercado, que constituem a paisagem sonora urbana da cidade, caracterizada de *hip hop* crioulo, ritmos internacionais mais modernos e, como contraponto identitário nacional, as velhas canções tradicionais cabo-verdianas nas vozes de Ildo Lobo. A música tem o papel determinante no filme: fornece uma via grandiosa para refletir o drama presente na história do protagonista do filme. É nos sons diegéticos como as *mantenhas*¹⁷ da rádio e as notícias radiofônicas sobre o falecimento de grandes nomes da cultura cabo-verdiana e personalidades políticas de 2014, que reside boa parte do realismo documental que quisemos imprimir às cenas do quotidiano.

O poder figurativo d' "O corpo do Cristo Morto no Túmulo" de Hans Holbein, O Jovem (1497 – 1543)

Para a cena-sequência principal do filme que conta os últimos dias de sofrimento e alucinações de DR, engendrei um «anjo da morte» que concentra em si o paroxismo da estranheza e das aspirações mais recônditas: uma figura andrógina, misto de mulher com as feições masculinas do verdadeiro Hans Holbein "o Jovem", pintor do século XVI que pintou o famoso quadro "O corpo do Cristo morto no túmulo"¹⁸.

A escolha deste quadro para a cena sequência principal do filme, não surgiu de um mero acaso: o suicídio voluntário para os cristãos, é interpretado como a perda da Fé na autorrecuperação ou na autossuperação humana, por conseguinte, a recusa da ideia de Salvação, que se traduz na imagem de Cristo ressuscitado. Sendo assim, para traduzir a imagética da *perda absoluta da Fé* (que, para um católico como eu, seria o mesmo que não acreditar que Jesus Cristo é Deus), a solução que se me afigurou ao espírito, numa relação de pura *intermedialidade*, foi o de trazer, a partir de uma outra arte, um raro elemento criativo que tenha cerceado, inequivocamente, a condição divina de Cristo.

Num dos textos mais enfáticos sobre a sétima arte, Pasolini (1982) defende que as imagens são *im-signos*, que têm uma forte componente irracional e que o cinema sofreu uma espécie de «violentação» em que os elementos do subconsciente «irracional, oníricos, elementares e bárbaros» (Pasolini 1982, 141) são explorados, no grande ecrã, na forma de «poesia» mas também de «prosas». Sabe-se que a pintura "O corpo do Cristo morto no túmulo" causou um choque emocional em Fédor Dostoiévski, ao vê-lo num museu em Basileia, e que o levou a criar a personagem do Príncipe Liev Míchkin no romance "O Idiota". Na estória, Míchkin a personagem principal, ao contemplar a obra exclamou com evidente preocupação: "Ora, por causa desse quadro outra pessoa ainda pode perder a fé!", provavelmente o mesmo pensamento que ocorreu ao próprio autor Dostoiévski à vista do referido quadro de Holbein, o Jovem. Nessa pintura, Cristo não é representado de forma ortodoxa, na sua beatitude e beleza extraordinária, mas como um cadáver em putrefação numa tela com as dimensões de um caixão.

Conforme Classen (2012), os fatores religiosos desempenharam um papel importante na formação

da aceitação dos cadáveres uma vez que a morte passou a ter um papel central no cristianismo por causa da ressurreição. Mas, apesar disso, nenhum cristão consegue imaginar o cadáver de Jesus como algo contaminante ou repugnante, por se tratar de um corpo santo, repleto de pureza espiritual. Os poderes evocativos dessa figura de Cristo morto, representada por Holbein, é uma transgressão no seio da exegese visual da Arte Cristã, integrando de forma radical o que Didi-Huberman (1994) classifica como a «exploração sistemática num espectro total de constrangimentos e liberdades e possibilidades dos *poderes figurativos*» (Didi-Huberman 1994, 160). Holbein nem sequer considera aquilo que, na terminologia aplicada por Didi-Huberman (1994), se apelida *collocatio*, isto é, a colocação normativa de duas coisas heterogêneas (e.g.: o natural e o onírico) ou uma inclusão recíproca dos lugares no espaço cénico da figura. Recusando a ideia do divino e do humano num único corpo e contrariando uma prática em toda a exegese medieval cristã, o artista limita-se a compor um espaço monocórdico, despojado da figuração da santidade: a *figura* torna-se o próprio *lugar* (o caixão) e retira toda a capacidade imaginativa em redor da morte e ressurreição, heterogeneidade necessária à Fé Cristã.

O quadro parece sugerir, em boa medida, a canção emblemática "They Lay Jesus Christ in his grave" de Woody Guthrie¹⁹ com particular incidência no seguinte verso: "Jesus Christ was a man who traveled through the land / Hardworking man and brave / He said to the rich «Give your goods to the poors / So they laid Jesus Christ in his grave".

CONCLUSÃO

As sobredeterminações de ordem psíquica impedem-me de discernir as razões do suicídio de um grande artista e amigo pessoal, com quem partilhei conversas de grande significado e profunda cumplicidade. Resta-me recuar para uma época antes do início da era Cristã e da chegada de S. Paulo à cidade de Corinto, cinco séculos depois, quando se podia recorrer ao subterfúgio (típico dos Gregos da Antiguidade) para justificar a loucura ou as más ações dos homens, evocado por Nietzsche em "A Genealogia da Moral": "É preciso que um deus o tenha cegado" (Primeira Dissertação, seção 11).

DR era um jovem com mentalidade *bigger than life* que desafiou os limites da tela e da vida em confronto com a visão tradicional da arte e cultura que se vivia em Cabo Verde na primeira década do século XXI. A sua experiência artística aproximou-o, sem margens para a dúvida, das tendências da arte contemporânea como a *action painting*, *body paint*, animação *stop motion* e experiências sensoriais heterodoxas. Teve o privilégio de ser agraciado com diversas *curadorias* nacionais e internacionais que lhe insuflaram uma propensão especial por novos territórios e experiências artísticas. Indisciplinado, rebelde, agitado, perturbador, turbulento, inconformável, inovador, inventivo, engenhoso, não usual, experimental, não convencional e sem precedentes, são os adjetivos que descrevem

DR e são, precisamente, tais adjetivos que Santaella (2018) atribui, justamente, à *arte contemporânea*, por razão da diversidade e heterogeneidade das respetivas manifestações artísticas.

Este caráter disruptivo e contemporâneo do nosso artista plástico levou-o a um patamar mediático de grande visibilidade nacional, mas também de clamorosas incompreensões. Com ele, viveu-se, mais uma vez, o eterno mito do artista incompreendido à semelhança de Van Gogh, num universo ruidoso dos meios culturais e *medias* jornalísticos e no qual a aceitação e integração de todas as formas de arte nos seus contextos apropriados e estudados se torna cada vez mais necessária para a sobrevivência da classe artística, mas, também, para a justa compensação do indivíduo-artista, para que não abdique de si próprio.

Notas Finais

¹ De acordo com Jenni Lauwrens, o interesse pela dimensão sensorial da experiência humana tem vindo a reavivar-se desde a década de 1990 em várias disciplinas académicas, incluindo a história de arte.

² Tradução minha.

³ Ver entrevista com o antropólogo David Howes em que o mesmo extrapola o conceito para o de *sensory revolution*, disponível no link: <https://youtu.be/g8gWScItIEs>

⁴ Ver a animação *stop motion* disponível em: <https://www.facebook.com/dudu.rodrigues1/videos/1922944684113>

⁵ Conforme Jenni Lauwrens, o *Sensory Turn* tem origem na longa tradição empirista da filosofia e da epistemologia que defendia que a conceitualização, a análise, o julgamento, a memória e a imaginação, todas procedem de processos sensoriais. Sendo parte da tradição aristotélica distingue-se do apriorismo platónico.

⁶ Idem 2

⁷ Nordenfalk, Carl. 1990. "The Sense of Touch in Art." In *The Verbal and the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Heckscher*. Edited by Karl-Ludwig Selig and Elizabeth Sears. New York: Italica Press.

⁸ A paixão que DR tinha pela estética do «táctil» denota-se nas ênfases que dava às formas anatómicas do corpo humano (sem veleidades de compará-lo a Miguel Ângelo).

⁹ Berenson, Bernard. 1967. *The Italian Painters of the Renaissance*. London: Phaidon Press.

¹⁰ Ver o vídeo disponibilizado no Youtube: <https://youtu.be/NY47DJVsEI>

¹¹ Ibidem 2.

¹² Ver comentários do artista em "Shoot" (1971) em <https://youtu.be/drZlWs3DI1k~> e "Beyond Limits" em <https://chrisburden.tribl.com/>

¹³ Ver coleção em Art Gallery NSW disponível no link: https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/?artist_id=schwarzkogler-rudolf

¹⁴ Este episódio está representado no filme *O Derradeiro Gesto* (Dir: Mário V. Almeida, 2021)

¹⁵ O filme, estreado em 2022, foi financiado pelo Ministério da Cultura e Indústrias Criativas de Cabo Verde através do Edital II (2019) da Associação de Cinema e Audiovisual de Cabo Verde.

¹⁶ A minha relação de amizade e de admiração por DR começou com uma entrevista que lhe fiz para a escrita de um breve ensaio intitulado "Cultura Audiovisual em Cabo Verde", escrito em 2010 e publicado em livro, pela Livraria Pedro Cardoso, anos mais tarde, em 2016.

¹⁷ *Mantenhas* (significado: "cumprimentos" em crioulo cabo-verdiano) na rádio são aqueles programas de boca tarde ("crepúsculo" em crioulo cabo-verdiano) que emitem dedicatórias e notícias de falecimento.

¹⁸ "O corpo do Cristo morto no túmulo" de Hans Holbein, O Jovem (1497 – 1543) óleo sobre tela, 1521/1522, Kunstmuseum, Basileia – Suíça). Dimensão: 30,5 x 200 cm (semelhante às dimensões de um caixão). Disponível em: <https://pt.mostfamouspaintings.com/mostfamouspaintings.nsf/A?Open&A=7YZN9D>

¹⁹ Cantor *folk* que tinha um estilo peculiar e foi fonte de inspiração para o Bob Dylan que o cantou, com muita lealdade, antes de enveredar pelos caminhos do *rock n' roll*.

BIBLIOGRAFIA

Assis, Paulo de & Schwab, Michael. 2019. *Futures of the Contemporary : Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*. Leuven University Press.

Classen, Constance. 2012. *The Deepest Sense: A Culture History of Touch*. University of Illinois.

Deleuze, Gilles. 2009. *Nietzsche*. Edições 70.

Didi-Huberman, Georges. 1994. "Poderes da Figura. Exegese e visualidade na Arte cristã." In *Revista Comunicação e Linguagens – CECL*, organizado por José Augusto Mourão. Edições Cosmos.

Dostoiévski, Fiódor. 2021. *O Idiota*. Editorial Presença

Howes, David & Classen, Constance. 2014. *Ways of sensing: understanding the senses in society*. Routledge.

Lopes, Maria Inês Afonso. 2015. "Sensory Turn. Quando o Sujeito se Torna o Centro da História da Arte." In *Crise, nº 12: Revista da História da Arte*. FCSH – NOVA / Instituto da História de Arte.

Nietzsche, Friedrich. 2020. *Sobre a genealogia da moral: um escrito polémico*. L&PM Pocket.

Paolini, Pier Paolo. 1982. "O Cinema de Poesia." In *Empirismo Herege*. Assírio e Alvim.

Sacks, Oliver. 2005. "The Mind's Eye: What the Blind See." In *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, organizado por David Howes. Berg.

Santaella, Lucia. 2018. *Uma filosofia disruptiva para uma arte disruptiva*. Revista Eco-Pós. <https://doi.org/10.29146/ecopos.v21i2.20497>

FILMOGRAFIA

O Derradeiro Gesto. 2021. De Mário V. Almeida. Cabo Verde: Square Filmes e Mário V. Almeida. HD. https://youtu.be/MG_hbJw90E8