

MONUMENTOS E ANTI-MONUMENTOS

HUMBERTO BRITO*

Considerarei lado a lado os livros de Felipe Russo e André Cepeda, *Centro* (2014) e *Anti-Monumento* (2019). Visto que estão os dois connosco¹ e irão referir-se ao que fizeram com conhecimento de causa, posso dizer o mínimo possível sobre circunstâncias e intuitos. Interessa-me antes esquelmatizar alguns pontos de contacto, quer por semelhança como por contraste e até por simetria. Devo, no entanto, começar por enquadrá-los numa continuidade histórica nunca por eles reclamada, ou que quase de certeza não lhes passou pela cabeça em momento algum do processo. Há noventa anos, Walker Evans (1930, p. 128) referiu-se às imagens de Atget por palavras que descrevem bem estes livros. «A sua toada geral», escreveu Evans,

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Departamento de Estudos Portugueses. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através do projecto UID/FIL/00183/2020 e do projecto PTDC/FER-FIL/32042/2017.

1 Este texto foi lido no dia 13 de Abril numa sessão do «Ciclo de Seminários: A experiência da cidade entre arte e filosofia» em que ambos os fotógrafos participaram como oradores convidados. O seu contributo foi registado e pode ser consultado neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=cOyUW9J-gf4>.

«é uma compreensão lírica da rua, uma observação treinada da mesma, uma afeição especial pela pátina, um olho para o detalhe, coisas todas estas sobre as quais infunde uma poesia que não é “a poesia da rua” nem “a poesia de Paris”, mas a projecção da pessoa de Atget.» É esta a qualidade destes livros. André Cepeda e Felipe Russo estão numa minoria entre os fotógrafos. São herdeiros *punk* de Atget.

O facto de terem percursos separados e nem sequer paralelos, excepto no sentido cronológico (Cepeda é apenas três anos mais velho), torna ainda mais interessante a comparação, comparação cujas cidades relevantes são, curiosamente, o Porto, São Paulo e Paris.

Feitas no Porto entre 2014 e 2015, as imagens de *Anti-Monumento* surgiram pela primeira vez em forma de painel, em Paris, na Fundação Calouste Gulbenkian, na exposição colectiva *Au sud d’aujourd’hui. Art contemporain portugais [sans le Portugal]* (cur. de Miguel von Hafe Pérez, 2015) e meses depois, também como painel, na exposição individual de André Cepeda no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (cur. Sérgio Mah, 2016), intitulada *Depois*, e no livro publicado por esta ocasião pela Pierre Von Kleist. Também o trajecto de Felipe Russo teria um destino parisiense: de há anos a esta parte, é professor do Paris College of Art. Tinha acontecido antes uma quase intersecção, que tomo a liberdade de socorrer-me de um excerto de correspondência com ambos para a descrever. Descrevia-lhes nessa correspondência uma coisa que tentarei sugerir mais à frente: que *Anti-Monumento* e *Depois* têm, tal como *Centro*, origem na cidade de São Paulo, onde Cepeda realizou uma residência na FAAP em 2012, de que resulta *Rua Stan Getz* (2015). Julgo que esse é um momento de viragem no modo de fotografar de André Cepeda. Nessa altura, já Felipe Russo saía antes de amanhecer para fotografar as ruas de São Paulo, no âmbito do seu projecto de mestrado no programa de fotografia de Hartford. Ocorreu-me então perguntar-lhes se se tinham cruzado no Brasil. Eis a resposta de Felipe Russo:

Não nos encontramos em São Paulo, não sei a razão. Escutei algumas vezes de amigos que deveríamos ter nos encontrado. Ronaldo Entler, professor da FAAP e um bom amigo me disse que tinha encontrado com André e que tinha pensado em mim. Comentou dos desafios de se deparar com os espaços da cidade carregando uma câmara de grande

formato. Tenho uma cópia do livro Rua Stan Getz que gosto muito. Algumas imagens me marcaram com força. Como alguém que nasceu e viveu na cidade, fui tocado pelo percurso que André propõe. André, foi muito bom ver minha cidade vivida por você. No livro tem uma foto do Mirante do Vale, prédio onde era meu estúdio. Talvez eu esteja lá, dentro do prédio, trabalhando em imagens de São Paulo.

Horas depois, a resposta de André Cepeda não só confirmava que conhecia e acompanhara com igual admiração o trabalho de Felipe Russo, como que vira bastante trabalho dele durante a estadia em São Paulo, partilhando a pena por não se terem chegado a cruzar. Vista no prisma do desencontro, que não poderia ser previsto, a monumentalidade daquela imagem do edifício Mirante do Vale² adquire um sentido próprio, um começo de ficção. Dois sujeitos embrenhados na história privada e nos pequenos dramas solitários do seu próprio processo artístico surgem aqui diluídos contra o pano de fundo da megalópole; metáfora da irreconciliabilidade de experiências particulares, as próprias dimensões da cidade engendram um afastamento ou uma impessoalidade de escala em que existe todavia um aspecto quase bondoso. Apetece dizer que a cidade tem um modo próprio de os manter afastados para o bem deles: para não se distraírem com afinidades e inibições; para que não haja contaminações recíprocas. Ambos procuravam singularizar intuições e não deviam ser incomodados. Há algo de optimista neste panorama. No ponto de vista do desencontro, aquela imagem é uma refutação casual do solipsismo.

Ronaldo Entler toca ali num ponto em torno do qual poderia rodar toda esta apresentação («os desafios de se deparar com os espaços da cidade carregando uma câmara de grande formato»). Ambos os autores se forçam a trabalhos pesados, que a indústria fotográfica hoje vê como anacrónicos e, por isso, desnecessários. Sobre o desfasamento a todos os níveis entre a fotografia enquanto indústria e o entendimento da fotografia que estamos a considerar seria inglório enumerar motivos, visto que tal entendimento da fotografia já era desfasado da indústria nas épocas de Atget e de Walker Evans. Num tempo marcado pela velocidade e pela urgência, são

2 O Mirante do Vale é o prédio mais alto de São Paulo, com 170 m de altura e 51 andares. Terminado em 1966, foi projectado por uma dupla de engenheiros, Wladomiro Zarzur e Aron Kogan.

menosprezadas, para não dizer votadas ao esquecimento, as vantagens de câmaras arcaicas: entre outras, o tipo de «experiência» associado a estas câmaras, cujos processos obrigam a um ritmo particular e a modos particulares de apropriação espacial e de relação com o lugar; as obras de Cepeda e Russo prendem-se com um certo tipo de experiência da cidade, que não é completamente subsumível na experiência da *flânerie*. Nenhum bom *flâneur* se obrigaria a carregar tanto peso; além disso, o fotógrafo, ao contrário do *flâneur*, está envolvido numa actividade produtiva. Está, como muitas vezes se diz, «a produzir trabalho».

De passagem, essa experiência, no que se prende com a caminhada pela cidade, é muito bem descrita por Sérgio Mah (2016, p. 9) na introdução a *Depois*: «a caminhada (o passeio, a ronda)» pode ser vista «como um *processo*, um exercício de confrontação e entrosamento entre corpo e espaço, olho e mente. Trata-se também de pensar a formação de uma outra perspicácia, um olhar com motivações heurísticas, isto é, que procura uma outra compreensão da natureza das coisas, de um saber (ou melhor, de um não-saber) que privilegia o sensível e o subjectivo.» Num depoimento, Felipe Russo (2015, pp. 11-12) descreve este processo igualmente bem, explicando como as suas imagens surgem do encontro de três forças: «a própria imagem» enquanto «acto de transcrição do mundo»; «a busca pelo encontro com a subjectividade»; e o eixo do «mundo» enquanto «possibilidade de encontrar e perceber uma dimensão de entendimento das coisas (...) mais rica e significativa. Caminho por horas na esperança de acessar um nível de atenção ou desligamento (não sei ao certo) em que essas forças se equilibrem e a única possibilidade que me reste seja olhar e perceber.» A descrição de André Cepeda (2015, p. 91)³ vai no mesmo sentido:

A decisão de virar à esquerda ou à direita ou de ir sempre a direito é fascinante e fisicamente exigente. O desconhecido e a descoberta a cada minuto que passa, tudo é novo e a determinação, grande. (...) Quero nunca desviar-me deste caminho sem fim, quero que as ruas falem comigo e me ensinem a observar e me digam como agir. O que me guia são as imagens e são elas que me fazem ver o que quero ver, e descobrir o que nunca vi.

3 Excepto referência contrária, todas as traduções são da minha autoria.

Não só o género de imagens que encontramos nestes livros não pode ser compreendido separadamente de peculiaridades técnicas e de um processo particular na sua origem, em cujo cerne está a caminhada, como o próprio acto de mostrar uma coisa, seja ela qual for, ainda por cima, coisas da cidade cujo interesse visual escapa à maioria dos cidadãos, o próprio acto de apontar para uma coisa, quando se usa uma câmara assim, é em si mesmo um acto valorativo muito particular, um acto, em certa medida, político. Carregar uma câmara grande envolve um género particular de tenacidade e de esperança no que a cidade tem para nos ensinar: envolve um certo género de optimismo. Esse optimismo de fundo é adequadamente descrito por Marria Morris Hambourg (2000, p. 23) num retrato de Walker Evans:

Quando o artista reconhece algo no mundo exterior que se assemelhe com aquilo que esteve a incubar, o seu pensamento inconsciente é libertado para uma imagem, que adquire a sua forma peculiar no fluxo do presente e nunca se pode saber qual é antecipadamente. Ou, como disse Eliot, «Não sabemos, até a casca partir, em que género de ovo tínhamos estado sentados.» Para Evans, o processo era subliminar e quase místico. «Se me interessar», disse, «vem ter comigo ... naturalmente».

Falando entre pessoas muitas das quais já conhecem tudo isto, sinto que não alcanço muito em prosseguir a apresentação *preaching to the choir*. Deixo por isso de lado as questões do grande formato e do encontro com a cidade e passo de uma vez aos livros. Talvez seja bom começar por comentar um contraste flagrante entre *Centro* e *Anti-Monumento*: o modo como cada um deles tira partido de situações de luz absolutamente distintas.

As imagens de *Centro* são fotografadas todas bastante cedo (entre as cinco e as sete, oito da manhã) e quase não há sombras em todo o livro, ou antes, os objectos são banhados por uma luz natural constante ou em bolsas de luz indirecta (se há sombra, explica Felipe Russo, tudo está dentro da mesma sombra), o que lhes concede uma visibilidade sem hierarquias. Tudo o que é importante é importante da mesma maneira, com a ressalva de que quando vemos objectos isolados (isto é, quando as imagens enquadram unidades e não conjuntos), esses objectos adquirem uma construção escultórica – e, nessa medida, uma prioridade visual – mas só por via técnica. Por outras palavras, a partir de objectos encontrados, Russo produz

esculturas com recurso não a lances de luz mas aos movimentos da câmara. São fabricações. Tirando partido das virtualidades da câmara de grande formato, fotografa-os como totalidades cuja volumetria tende a ocupar o centro do enquadramento; essa totalidade tanto pode ser dada pela estrutura encontrada como constituída enquanto tal pelo acto fotográfico. Não precisamos de ser platonistas a este respeito e mobilizar o protesto perfunctório de que não vemos realmente a coisa sob *todos* os seus aspectos. O que aqui importa é termos diante de nós imagens cuja construção escultórica presume um certo modo de contemplação da parte do observador: a passagem destes objectos para o plano bidimensional dota-os da capacidade de serem tomados como monumentos; incita-nos a isso. São, segundo o autor, pequenos monumentos à experiência da cidade, ponto a que voltarei mais à frente.

Por contraste, todas as imagens de *Anti-Monumento* são feitas muito tarde, ou aparentemente tarde, tirando sempre partido da luz artificial. Em vez de totalidades, temos recortes, visões parcelares. Aquilo de que são recortes («o *Monumento ao Empresário* (inaugurado) em 1992 pelo então Primeiro-Ministro Aníbal Cavaco Silva», (Mah, 2016, p. 9)) é aqui da maior importância mas permitam-me falar sobre isso sob a perspectiva da luz em que o artista o encontra. Lembra Sérgio Mah (ibid.) que «Cepeda fez estas imagens durante vários meses, entre 2014 e 2015, período em que o espaço público em Portugal era assolado pelos escândalos financeiros e pelos efeitos da dramática crise económica e social». Sobre este período, há duas coisas a considerar a respeito do processo de Cepeda. Em primeiro lugar, que o *Monumento ao Empresário*, fazendo parte dos seus trajectos quotidianos, era para si uma némesis por uma boa série de motivos. Por um fascínio pelos materiais (vidro espelhado, ferro, madeira, cimento); pela não menos fascinante forma da escultura; pelas singularidades da sua degradação (quer por actos de vandalismo, quer por falta de manutenção, ou seja, por erosão autárquica), mas também – e naquela fase mais do que nunca – por aquilo que o monumento evoca (de novo, nas palavras de Mah (ibid, p. 9): «pela sua enorme carga ideológica, na homenagem que presta a um modelo de crescimento económico que supostamente iria aproximar Portugal dos níveis de desenvolvimento dos países do centro da Europa»). Diante desta escultura, situada num cruzamento da Avenida da Boavista com a Marechal Gomes da Costa, instalara-se por aqueles dias um posto de apoio a toxicodependentes, um posto de distribuição de metadona.

A contiguidade irónica entre dezenas de vidas tolhidas pela alienação e aquele monumento caduco a um modelo de sociedade colapsado (o último mandato de Cavaco Silva na política portuguesa sugeria o fim de um grande ciclo na nossa vida colectiva) não pode senão ter sido percebida de forma muito áspera. Mostrando (ibid., pp. 9-10) «pontos de vista ora parcelares, ora aproximados de segmentos da escultura», as imagens de *Anti-Monumento* são por isso um gesto político: operam «uma fragmentação da [mesma, configurando-a] enquanto anti-monumento, como reversão crítica da homenagem ao empresário (...), assinalando o interesse do artista em articular uma atitude estética com o escrutínio da história».

Em segundo lugar e pelas circunstâncias já conhecidas, o *Monumento ao Empresário* acende-se enquanto tópico de interesse fotográfico ao mesmo tempo que as luzes da cidade se apagam. André Cepeda tem explicado em várias ocasiões que, para poupar na despesa, a Câmara Municipal do Porto viu-se obrigada naqueles anos a desligar a iluminação pública em partes da cidade. A transfiguração da paisagem urbana por este acto administrativo não podia senão ser cativante para o autor de *Rien* (2012) e de *Ontem* (2010), livros profundamente sombrios. Se nesses livros o autor procurou lidar com um fim da linha, se quiserem, o fundo da *polis*, o fundo parecia agora alastrar para o centro; ei-lo à luz do dia, na Avenida da Boavista; ei-lo ao anoitecer, na escuridão forçada municipal. As imagens a que me refiro foram o ponto de partida da exposição e do livro *Depois*, o que de certa maneira admite que nos perguntemos «depois de quê?» Depois da troika? Depois do leite derramado? Depois de anoitecer? Voltando um pouco atrás, gostaria de sugerir que o uso que André Cepeda dá àquela transfiguração da cidade denota uma inflexão no seu trabalho, inflexão que deve tanto à cidade do Porto como à sua passagem por São Paulo. Num sentido, e como escrevi na altura, uma resposta completa à pergunta deve incluir a parcela: depois de *Rua Stan Getz*.

Nem que fosse pelo uso predominante da cor, predominante e não mortiço, as imagens que formam *Depois*, embora um pequeno número delas seja mais antigo, são claramente marcadas pela passagem do autor pelo Brasil.⁴ *Ontem* e *Rien* tinham um aspecto asfixiante que deixa de ter

4 Neste parágrafo e no seguinte, uso com pequenas modificações passagens da minha recensão a *Depois* publicada no *Observador* em 20 de Junho de 2016, por ocasião da exposição e da publicação do livro: Brito, 2016.

prioridade nessa série, passando para primeiro plano a busca de um refinamento cromático e composicional cujo recorte e abordagem, apesar de diferenças óbvias, tem mais parecenças com algumas das imagens de *Rua Stan Getz* do que com trabalhos anteriores. Como observa Mah (2016, p. 7), Cepeda procura «estabelecer uma congruência fecunda entre o tipo de lugares e o tipo de abordagem fotográfica», no entanto, as diferenças tópicas apenas acentuam uma visão forte, um denominador comum. *Depois* era, a esse respeito, uma *tour de force*. A sua paleta aliás magistral, cujas inovações, estou convencido, advêm directamente da passagem do autor por São Paulo, era delimitada pelo espectro cromático das imagens que formam o *Anti-Monumento*, a que me referirei dentro de momentos.

Antes, gostaria de considerar duas outras imagens de *Depois*. Na exposição no Chiado estas imagens surgiam separadas; no livro, surgem lado a lado. A primeira mostra um balcão de falso mármore em tons de sabão azul e branco, iluminado de dentro, reflectindo a sua imagem caótica sobre feixes de azul e cinza e reflexos débeis de púrpura num chão de mármore verdadeiro. Ao mesmo tempo que me parece um (consciente ou não) fantasma paulista projectado algures no Porto, esta imagem recupera ainda o *leitmotiv* da luz emanada de objectos inanimados, metáfora para a ideia de que as superfícies nos falam, ou nos chamam, ou que se acendem para nós, *leitmotiv* encetado em *Depois* logo no conjunto a preto e branco que abria a exposição e o catálogo (a luz reflectida que acende um tampo branco, dando a ideia de uma luz própria; a imagem recuperada de *Rien*, um símbolo solar descoberto nas trevas). Ao lado dessa imagem, surge então no livro, num esquema de cores idêntico, embora resolvido em objectos diferenciados, um mostruário de candeeiros de luz fluorescente: seis rectas brancas delimitadas por suportes de alumínio, em fundo cinzento, contra uma parede turquesa. Se a primeira me parecia um fantasma e um *leitmotiv* (que é em si mesmo uma espécie de fantasma fabricado), a segunda é uma escultura da primeira (o género de escultura que Felipe Russo poderia ter igualmente construído). Voltando ao ponto de partida e por contraste com *Centro*, em *Depois* e em *Anti-Monumento*, toda a luz é artificial. Esta última escultura é, assim, um monumento à pretensão da luz artificial ao estatuto de luz natural: se quisermos, um monumento insólito à espécie humana. Na pior das hipóteses, um monumento à iluminação pública, que deixámos de poder dar por garantida.

Boa altura para nos questionarmos: os monumentos construídos por Felipe Russo, são monumentos a quê? Um rápido inventário talvez nos seja útil. (1) Pegadas no concreto; (2) um saco cinza com livros; (3) um assento de cartão sobre azulejos (para nos sentarmos a ler os mesmos livros? um convite cortês? «sente-se aqui para não se sujar»); (4) uma laje ligeiramente levantada pela pressão do solo; um sinal de trânsito vergado à horizontal, sem sinal agarrado (que género de signo é ainda?); (5) um pilar comido até ao osso; (6) um par de caixotes equilibrado contra a parede (lembra uma figura encostada à espera de alguém, ou uma estátua a um homem-estátua); (7) um portão pós-funcional; (8) uma estrutura de traves no alcatrão, inespecífica; (9) um pneu pousado sobre uma tábua (será banco à paisana?); (10) papelão colado a fita cola numa calçada anónima (será um tapete? será um tapume? será um telhado com casa por baixo? um lugar de venda ambulante? ou, como pergunta Guilherme Wisnik (2014, p. 52), «uma cama usada durante a noite que recém termina? Uma espécie de tampa improvisada para cobrir buracos superficiais no piso?» – faz-me imaginar um penso improvisado sobre uma ferida, como se a cidade se tivesse envolvido numa briga de bar, deixando passar a bebedeira antes de voltar a casa); (11) (uma das minhas preferidas) uma árvore com raízes numa insólita base quadrangular (parece espremida como pasta de dentes por acção de uma latência tectónica; percebe-se depois que o tijolo do canteiro desapareceu; quem o deixou assim?); (11) um monte de pedras rosa e cinza a encher uma estrutura de ferro negra, possivelmente um poste de iluminação, rimando com a paleta do pavimento e do livro inteiro (uma paleta sonolenta, como refere Wisnik (ibid.), «cinza, ocre, bege, branco, rosa»); um súbito rasgão na calçada (será dali a origem das mesmas pedras?); etc. «Vejo os objectos fotografados como monumentos que celebram pequenos gestos de transformação», explica Felipe Russo numa entrevista⁵. Vale a pena voltar ao princípio. Considerados no prisma da primeira imagem, ela adquire assim uma leitura alegórica, ou torna-se um resumo simbólico.

Todo aquele inventário corresponde no fundo a pegadas no concreto. Quando o fotógrafo se defronta com elas, é impossível saber quem as deixou. Para todos os efeitos, são marcas deixadas por mão invisível,

5 «Fotolivro do brasileiro Felipe Russo está entre melhores do ano pela revista TIME», Revista ZUM online, 09.12.2014: <https://revistazum.com.br/radar/fotolivro-centro/> (consultado a 06.12.2021).

cuja anonimidade faz pensar na cidade como entidade dotada de entropia e agência próprias. O livro de Felipe Russo esboça um gesto na direcção de nos mostrar a cidade sob esse ponto de vista impossível, mostrando acções particulares, pequenas violências, esquecimentos, configurações efémeras, sob uma escala extra-humana. A classe de coisas que descrevi como «pegadas no concreto» são aqui como que marcas deixadas *na cidade pela cidade*. Em parte, é a isso que o seu livro ergue monumentos.

O que nos transporta directamente a *Anti-Monumento*. Antes ainda, façamos, porém, um breve desvio por uma analogia e uma desanalogia entre a fotografia e a arquitectura. A fotografia parece-se com a arquitectura no sentido em que ambas são modos de organizar o espaço. Ao contrário, porém, da arquitectura, a fotografia não altera o mundo. A arquitectura é normativa e política. Num vocabulário filosófico, lida com *oughts*. A fotografia trabalha na esfera do *is*, lida com bocados específicos de tempo e de espaço. No seu melhor, a arquitectura melhora um pouco o mundo. No seu melhor, a fotografia aceita o mundo como é. Ajusta-se a ele; não o corrige; deixa-o tal como o encontra. (Fraco consolo, o de tentarmos-nos convencer de que as nossas imagens acrescentam clareza ao mundo ou de que mudam consciências. Nenhuma fotografia resolve qualquer problema, excepto os problemas suscitados pela própria fotografia.) Parece então irónico e paradoxal que muitos de nós tomem como objecto de interesse aquilo que nos frustra e causa sofrimento: os males do mundo, a injustiça, a alienação, a violência, a paisagem alterada, as nossas vidas pessoais. Qualquer fotógrafo sério já se defrontou nalgum ponto da sua vida com este conflito embaraçoso: o de querer que o mundo seja de outra maneira e precisar de que ele seja exactamente como é.

Ilustrando quão comum este conflito é, a fotografia tem um interesse comprovado pelo que está mal. Tanto que Szarkowski (2000, p. 38) sentiu uma vez a necessidade de a defender da exprobração de que a fotografia «[se sente] mais em casa com as más notícias». Isso atribui-se na sua perspectiva a uma tendência mais geral da arte: a de «às singularidades das más notícias [ser] mais fácil dar uso artístico do que às singularidades da felicidade.» Sintomaticamente, muitos de nós não vivem onde querem fotografar e não fotografam onde querem viver; e aqueles de nós que fotografam em redor de casa, tendem a vê-lo sob o prisma do anómalo e do avariado. Com demasiada frequência, o charme das más notícias faz as vezes da perícia

técnica e da perícia humana; substitui-se à paciência, à densidade, à perspicácia visual. Que a fotografia fez mais do que qualquer outra arte para democratizar a esfera de aplicação do conceito de «beleza» (se posso usar esta palavra sem ser mal-entendido), devemos dá-lo de barato. O atrito, o detrito, o esquisito, o destroço, a desordem – para os fotógrafos e, de modo particular, para André Cepeda e Felipe Russo – qualquer coisa existente é visualmente elegível; que coisa, de que maneira ou porquê, nunca se sabe de antemão e nunca se sabe completamente. Assim, todo o fotógrafo atraído pelo «não-eu» conhece bem o conflito, vivido por vezes com ironia e até com sarcasmo, entre desejar que as coisas sejam de outra maneira e afeiçoar-se pelo modo como são.

Uma qualidade destes dois fotógrafos é o silêncio quase absoluto a respeito deste conflito, a tal ponto que este praticamente se dissolve. O gesto de escala de Felipe Russo é um modo de lidar com esse conflito em referência às transformações brutas sofridas pelo centro de São Paulo no arco de memória que se estende da sua vida à vida dos seus familiares mais antigos. Já *Anti-monumento*, em toda a sua democraticidade visual, não deixa de sugerir um sofrimento genuíno com origem num sofrimento colectivo e a justa cólera em relação àquilo que evoca o *Monumento ao Empresário*. Castigada pelo vandalismo e pelas intempéries, pela fuligem automóvel assim como pela negligência política, no fim de contas, marcas *na* cidade *pela* cidade, a escultura de José Rodrigues absorve ali todos os erros da *res publica*. Assume a condição de bode expiatório a espelho e ferro, uma metonímia amarga e conspícua que Cepeda se sente impelido a derrubar, ainda que por ela esteja tomado de fascínio. Enquanto «reversão crítica da homenagem ao empresário» (Mah, 2016, p. 10), o painel de oito imagens mostrado na Gulbenkian de Paris e mais tarde no Museu do Chiado, na medida em que se propõe como «anti-monumento» tem, todavia, um último obstáculo a superar, visto que continua a oferecer-se à contemplação como totalidade gloriosa, pese negativa. (Lembra um pouco o gesto de Rousseau analisado por Pessoa (2014, p. 248) nesta passagem: «Jean-Jacques Rousseau é o homem moderno, mas mais completo que qualquer homem moderno. Das fraquezas que o fizeram falir tirou – ai dele e de nós! – as forças que o fizeram triunfar. O que partiu dele venceu, mas nos lábaros da sua vitória, quando entrava na Cidade, viu-se que estava escrita, como lema, a palavra “Derrota”.»)

A reformulação em livro (agora, em vez de oito, composto de catorze imagens divididas ao meio) cria um dispositivo que funciona como um anti-monumento, cancelando repetidamente a percepção de uma totalidade – para ver a imagem seguinte, a imagem anterior tem de se auto-destruir, dividindo-se ao meio e sendo engolida para dentro da escuridão. Torna-se um objecto com o qual convivemos na condição de estarmos impedidos de aceder à sua totalidade: a condição de cada movimento da máquina que este livro fabrica é a divisão, a fragmentação: o desaparecimento do todo às mãos do leitor.

Referências Bibliográficas

- BRITO, Humberto (20-06-2016), recensão crítica a *Depois*, in *Observador*, disponível em <https://observador.pt/2016/06/20/depois-o-maior-triunfo-de-andre-cepeda/> (consultado em Outubro de 2022).
- CEPEDA, André (2010), *Ontem*, Bruxelas: Le caillou bleu.
- CEPEDA, André (2012), *Rien*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- CEPEDA, André (2015), *Rua Stan Getz*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- CEPEDA, André (2016), *Depois*, Lisboa: Pierre Von Kleist.
- CEPEDA, André (2019), *Anti-Monumento*, Lisboa: Ghost.
- EVANS, Walker (1931), «The Reappearance of Photography», in *Hound & Horn*, Número 5, Outubro-Dezembro, Harvard, pp. 125-128.
- HAMBOURG, Maria Morris (2000), «A Portrait of the Artist», in Maria Morris Hambourg, Jeff L. Rosenheim, Douglas Eklund e Mia Fineman (edição), *Walker Evans*, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art e Princeton University Press, pp. 2-27.
- MAH, Sérgio (2016), «No chão dos olhos», in *Depois*, Lisboa: Pierre von Kleist, pp. 7-10.
- PESSOA, Fernando (2014), *Livro do Desassossego*, Richard Zenith (edição), Lisboa: Assírio & Alvim.
- RUSO, Felipe (2014), *Centro*, São Paulo: edição de autor.
- RUSO, Felipe (2015), «Caminhando ao centro», in *OLD*, Número 47, pp. 11-12.
- SZARKOWSKI, John (2004), in Harriet Schoenholz Bee (edição), *Atget*, Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- WISNIK, Guilherme (2014), «Cidade com sono», in Felipe Russo (edição), *Centro*, São Paulo: edição de autor, p. 52.