

## **A Qualidade Poética do Infinito**

### **A DISTOPIA ESPACIAL**

O tempo, para a civilização Maia, era cíclico. Para contá-lo, criou vários calendários mais ou menos complexos: O TUN (um calendário espiritual composto de 18 meses de 20 dias, num total de 360 dias, mais 5 dias revestidos de particular importância religiosa), o HAAB, (calendário anual ou secular ligado às estações do ano), O TZOLK'IN, (ciclo de 260 dias, os dias de visibilidade de Vénus como estrela da manhã e da tarde; calendário que permitia aos Mayas seguir o ciclo das Plêiades); o calendário circular (que combinava os ciclos de HAAB e de TZOLK'IN num ciclo e 52 anos) e A Contagem Longa (um ciclo de 5126 anos). Cada um destes calendários tinha uma razão de ser profunda e não apenas material; a dimensão espiritual dos eventos tinha tanta importância quanto a sua manifestação concreta e, talvez essa premissa seja aquela que introduz maiores diferenças na natureza do conhecimento destes povos, quando comparada com a da ciência actual.

Os Maias previram a conjunção planetária que se produziu em 21 de Dezembro de 2012 e conhecida de todos os astrónomos: uma sincronização galáctica em que o plano do sistema solar se alinha exactamente com o da nossa galáxia, a Via Láctea. Essa conjunção só acontece de 26 000 em 26 000 anos e está relacionada com a precessão dos equinócios: a terra gira à volta do sol e sobre si própria; oscilando sobre o eixo deste último movimento assegura sempre uma mesma posição em relação ao sol. Mas as constelações vão mudando de posição ao longo dos anos o que faz com que também vá mudando lentamente a inclinação da Terra sobre o plano da eclíptica e em relação a elas. Os Maias perceberam que eram precisos cerca de 26 000 anos (a astronomia actual fala em 25 800) para que uma constelação vista da Terra voltasse a aparecer no mesmo sítio do céu. O conceito de cinco idades solares coincide com esses 26 000 mil anos, sendo que a última idade solar terá tido início em Agosto de 3114 A.C. e fim em Dezembro de 2012 (total de 5126 anos), altura em que o sol do solstício de inverno atravessou a Via Láctea na faixa negra que existe no seu centro. O encontro simbólico do “Primeiro Pai” (O Sol do solstício) com a “Primeira Mãe” (A Via Láctea) marcaria, segundo eles, não o fim do mundo, mas o fim deste

mundo, com a possibilidade de renascimento de uma nova era, com características civilizacionais muito diferentes<sup>1</sup>.

Que sabiam os Maias sem recurso a qualquer máquina que nós não conseguimos saber nem com elas? Ou a antiga Babilónia? Ou o mais antigo Egito?

Visivelmente, algo de precioso na forma de aceder naturalmente ao conhecimento foi sendo esquecido. Não podemos ser indiferentes à ideia de que hoje não concebemos o acesso ao infinitamente grande assim como ao infinitamente pequeno a não ser com o auxílio de tecnologias que prolongam os nossos sentidos (sobretudo o da visão) e com a extensão artificial do espaço que o nosso corpo alcança, mas que outras civilizações tiveram acesso à compreensão do mundo, em tudo o que realmente importava ao entendimento de um sentido da vida, sem esse expediente.

Quem sabe se um dos nossos problemas não reside exactamente nas motivações da procura – afinal o mundo responde sempre à pergunta que lhe colocamos, dando retorno ao caminho feito pelo ponto de vista pressuposto nessa pergunta. O que queremos procurar no espaço e porque queremos viajar nele? Concebemos estar sós neste imenso universo? Ou precisamos muito de nos certificar do contrário? Tememos a limitação do tempo de vida que nos é outorgado? Tememos a destruição irreversível do planeta e precisamos de uma ficção expansionista? Ou queremos simplesmente decifrar as leis da vida e do Universo? As agências espaciais também são patrocinadas por sistemas militares poderosos? Ou têm sobretudo motivações científicas e pragmáticas de outro tipo? Já não podemos viver sem o “tempo real” das telecomunicações?

A reflexão induzida por perguntas como estas é relevante na interrogação de um investimento como aquele que é feito na aventura espacial; é importante também para perceber a natureza do seu impacto colectivo e para enquadrar os fundamentos do fascínio que exerce – um fascínio ligado ainda ao enigma do desconhecido e do longínquo, e a outro nível, à complexidade e “organicidade” mecânicas, à qualidade estética e simbólica das máquinas e aparelhos implicados.

---

<sup>1</sup> Consultar por exemplo George Benedict, *Les secrets de la prophétie maya*, Éditions Trénadiel, 2010

Sabemos como a miragem do progresso se aliou à utopia espacial; mas sabemos como a segunda metade do século XX e a pós modernidade em particular foram longe no questionamento da ideia de futuro associada à de progresso; e podemos autorizar-nos também pensar a utopia espacial como distopia, como perversão duma condição (humana) na ultrapassagem de limites e no desenvolvimento de esforços eventualmente injustificáveis.

## **O INTRUSO CONVIDADO**

O trabalho de Edgar Martins obriga-nos por outro lado à avaliação de uma geopolítica do secretismo e da (in) acessibilidade. Nos locais da ESA (European Space Agency) visitados por Edgar Martins em nove países diferentes espalhados por três continentes, a partir de um protocolo que acolheu o projecto com entusiasmo, a negociação foi constante e o acesso, apesar de real, nem sempre totalmente óbvio. Isso sublinha o facto de que, para a esmagadora maioria, esses são locais totalmente impenetráveis (como o serão os da NASA) que desenham no planeta uma rede de experimentação e decisão ao mais alto nível, forçosamente política e secreta. O “documento” fotográfico é, ou foi, neste caso, desejado e temido, facultado e evitado. O artista encarnou a figura ambígua do intruso convidado.

As imagens desta série têm essa qualidade dupla de apelo e distância. Estar, por exemplo, perante a forma da mão sem ver uma mão é uma experiência inquietante. Não se trata de uma escultura nem de uma representação desenhada ou pintada: sem braço nem corpo associado, a luva de tecido para astronautas que fotografou, camuflada e insuflada, é colocada sobre fundo negro como um fantoche animado e introduz-nos de forma dúbia (sedutora e assustadora) no mundo da artificialidade técnica.

A sensação é semelhante face ao “helmet of a SCAPE suit”<sup>2</sup> ou face ao guarda-roupa de astronautas: são contentores vazios mas fortemente indiciais. A inquietação complexifica-se com a simulação a partir do fato pressurizado, ou com o “ergolier suit”, falsas presenças “corporais” erigidas e dotadas de volumetria.

---

<sup>2</sup> SCAPE (iniciais para Self-Contained Atmospheric Protection Ensemble). Este conjunto de capacete e fato são desenhados para assegurar a protecção de quem faz a manutenção combustível de satélites, e lida com líquidos corrosivos ou ambientes hostis no trabalho aéreo espacial.

Estes são os únicos indicadores, os mais directos, de realidade humana. Não há ninguém nestas imagens (apenas num caso, muito ao longe e anonimamente), e o “corpo” da máquina impõe aos espaços fotografados a sua magnitude e abrangência dominante. Deparamos então com o abismo circular de “poços” profundos, de máquinas em vistas frontais ou em contra-picado, restritivas, claustrofóbicas; de interiores densamente preenchidos, onde proliferam fios, mangueiras, cabos, dispositivos eléctricos e electrónicos, braços articulados, baterias, contentores, esquemas, simuladores, botões, módulos, aceleradores, geradores, antenas, computadores, rockets, satélites, maquetas, peças, robots... Componentes de laboratório e objectos de um museu da ciência. Vemos também imagens de micro secções, imagens de simuladores acústicos (lembrando obras de Anish Kapoor – superfícies brancas nas quais é cavada uma depressão com curvas suaves), e até uma rocha trazida da lua e pertencente à NASA, exposta na Holanda: pedaço mineral sob foco de luz branca, que insiste na sua semelhança com qualquer mineral conhecido na terra e ao mesmo tempo na enorme estranheza de estar aqui, dada a sua proveniência. E no entanto, em sentido lato, a proveniência é de facto comum: a matéria de que é feito o universo.

O carácter asséptico destes lugares exclui-nos deles por serem quase desumanos mas atrai em nós o gosto inexplicável pela “desumanidade” daquilo que parece ultrapassar-nos. Se a complexidade e a estranheza mecânicas são indutoras de enigmas, a nossa distância em relação a elas é indutora de incómoda reverência.

Os espaços são por vezes apreendidos no seu múltiplo preenchimento em contraste com a opção dos grandes planos de peças isoladas. Como terá dito Geoff Dyer a propósito de outra série, “por vezes não existe qualquer sentido de escala” (*The Time Machine*, 2011). Somos convidados e expulsos, atraídos e traídos pelo que (não) nos é dado a conhecer. A mão que a luva não esconde ostenta exemplarmente esse movimento duplo. E se, como afirma Edgar Martins, os lugares que mais desconhecemos são os que estão mais perto de nós (Entrevista dada a Sandra Jürgens, *Arq./a*, 2009), os objectos e lugares secretos da ESA só se tornam próximos, invertendo num primeiro momento a condição de inacessibilidade, para passar, logo a seguir, a negar-nos a legibilidade. São, além disso, cenários numerosos numa vasta simulação: locais de ensaio a cuja ocupação são convidados os verdadeiros intrusos espaciais.

## **SEM GRAVIDADE**

Recentemente, o filme *Gravidade* de Alfonso Cuarón, protagonizado por Sandra Bullock, trouxe ao público uma proposta eloquente do que pode ser a medida humana, emocional e tecnológica da aventura espacial. A 600 Kms de altitude, fora da atmosfera e onde não há gravidade, alguns satélites e muito lixo orbital poluem o sistema planetário e ameaçam a vida dos protagonistas até que (quase desde o início), a cientista fica totalmente só na imensidão escura do espaço e face às máquinas que poderão trazê-la de regresso a casa.

A limitação de oxigénio é um dos obstáculos mais terríveis com que a personagem se defronta no início, no final e em muitos momentos do filme. A mobilidade e a propulsão alteradas pela ausência de gravidade, é outra das constantes. Os afectos e a ligação à vida na Terra tecem momentos intercalares e pontuais de humanização narrativa num cenário labiríntico da mais avançada tecnologia e de absoluta solidão.

O filme reconduz-nos a duas questões deste trabalho de Edgar Martins. Uma delas está relacionada com a faceta trazida à presente série pelo registo fotográfico de diversos objectos pessoais, os poucos que os astronautas são autorizados a levar consigo. Esses objectos são o fio ténue mas essencial que é estendido entre a Terra e o lugar (des)humano em que os astronautas permanecem quando partem em missão. A segunda é a interrogação dessa (des)humanidade: vale realmente a pena? É compreensível a sua ostensiva dimensão contra-natura?

A fotografia e o filme podem ser tão perversos no efeito de maravilhamento quanto eficazes na conotação de interrogações. A leitura desta duplicidade exige distância crítica – a distância que no filme referido e na série fotográfica de Edgar Martins assegura, em cada momento, uma perturbação inapelável.

## **INCIDENTES TEÓRICOS**

*Gosto da ideia de que todos os espaços se alteram para ti e só para ti, de cada vez que os observas. E se abrandares o tempo por uns instantes, talvez consigas captar essa metamorfose.*

Edgar Martins, em conversa com Gerry Badger, 2009

*The accidental Theorist* é o nome dado a uma série de 2007. John Beardsley (“Topologies of Place”, 2008)<sup>3</sup> sublinha a consciência teórica que Edgar Martins tem do seu próprio trabalho como factor de força e sucesso das imagens. O fotógrafo como teórico accidental é, de facto, uma condição endossada por Edgar Martins, que percebe que a par da decisão e da elaboração (e da importância que atribui à dimensão conceptual da obra) há também uma dimensão espontânea e intuitiva. Esse encontro, segundo ele, é potenciado pela forma como “as insuficiências técnicas” da fotografia o conduzem à resolução da imagem.

Quando afirma por exemplo, a propósito de uma série de 2009, que “O buraco negro funcionava como uma metáfora para a razão no seu ponto de exaustão” (*Arq./a*, 2009) está a dar-nos conta desse momento de colapso em que criação cede às forças de uma outra inteligência. A essa possibilidade se acrescenta a da nostalgia, a da inscrição de arquétipos e a do testemunho de uma vaga incompreensão do vazio quando diz algo como: “sem artifícios, sem premeditações, as minhas paisagens levantam a questão da complexidade do inconsciente colectivo. As paisagens representadas nas minhas fotografias são os desertos das nossas circunstâncias. São as paisagens que sobrevivem à nossa ausência” (*ibidem*).

Edgar Martins sabe que a ausência humana nestes lugares é perturbadora e afirma ele próprio que “o observador anseia pelos sinais e sintomas da vida para aumentar o volume visual e acrescentar (ao) lugar a sua identidade social” (*ibidem*). Não será esta uma ideia extensível ao confronto com o espaço interestelar, com todos os problemas que essa transposição coloca e exponencia?

Na afirmação “Sou muitas vezes atraído por espaços onde posso dar prioridade à memória poética e não apenas a topografias” (*Arq./a*, 2009, e Gerry Badger, 2009 ) ressoa parte do título da presente série: *A impossibilidade poética de conter o infinito*. A poesia e a memória não têm o espaço-tempo da topografia, da arquitectura ou da astronomia.

Sérgio Mah Refere-se à série *Dwarf Exoplanets & other Sophisms*, 2007, quando escreve (em 2010) que no trabalho de Edgar Martins há “um domínio necessariamente contraditório entre a presença de uma representação e a ilusão de um

---

<sup>3</sup> Este e todos os artigos referidos a partir deste, neste texto, podem ser encontrados em [www.edgarmartins.com](http://www.edgarmartins.com) em lista organizada por ano (data) e autores.

reconhecimento”. Margarida Medeiros, (2010) sublinha isso mesmo, dizendo: “Assim, o que Edgar Martins nos traz não é a realidade através da fotografia (...) o que traz é a fotografia em si mesma, através da realidade”. A referência temática poderia ligar a série de “exoplanetas” à que agora expõe... Mas as propostas visuais são de natureza muito diferente. A presente série aproxima-se mais daquela a que chamou *The Time Machine* (2011) – um projecto realizado em colaboração com a EDP sobre as suas barragens, lugares e máquinas de produção da electricidade. Geoff Dyer, no texto de catálogo, sublinha o “silêncio poderoso” e o efeito da ausência (das pessoas, de narrativa) nessas imagens. A negação de movimento nas fotografias de Edgar Martins, a fantasmagoria e a artificialidade da imagem (João Pinharanda, 2011) têm o seu reverso nas vantagens da quietude na captura do silêncio e da essência dos lugares. Acerca de uma série de 2001, Beasley afirma reconhecer neste trabalho os princípios da *Vanitas*, do *memento mori* e do *pathos*.

Numa nota de Edgar Martins na mesma publicação, e sobre a série nela reproduzida, lemos: “ Desde sempre foi minha intenção poder fazer convergir, num trabalho emotivo e realista, uma vertente documental e conceptual, enquadrada numa análise reflexiva sobre o *medium* fotográfico e sobre diferentes modos de representação visual”. Interessa-nos esta adjectivação: emotivo e realista, documental e conceptual. O primeiro é aquele em que vacilamos mais. Apesar das diferenças de intensidade a considerar em cada série, as emoções não são óbvias no trabalho de Edgar Martins. São aparentemente negadas pelo carácter asséptico ou minimal dos lugares, pela ausência da figura humana, pela natureza fria da tecnologia presente em tantas delas. O realismo também não é uma característica imediata: a noite, a gestão da luz, a intemporalidade e a abstracção espacial de muitos trabalhos faz pensar antes no universo do sonho, como escreve Jacinto Lageira (2010): “elles s’immatérialisent car elles paraissent rêvés”. A natureza de documento das imagens é relativamente fácil de admitir, sobretudo por ter sido pretendida muito óbvia nesta série (como naquela que realizou para a Fundação EDP), apesar da rapidez com que também podemos passar a duvidar da eficácia destes “documentos” no conhecimento da realidade em causa. O carácter conceptual do trabalho é evidente, apesar da “simplicidade” imediata das imagens. Há evidência e ilusionismo, fascínio e horror em muitas imagens de Edgar Martins, segundo John Beardsley (2008).

Outra nota do artista na mesma publicação fala no “paradoxo da nossa finitude”. Há quem prefira pensar a beleza da nossa infinitude, a par da infinitude do universo,

que o título da presente série evoca. A escolha entre essas duas possibilidades está intimamente ligada à natureza de cada um de nós e à natureza destas fotografias.

Leonor Nazaré

2013

(Edgar Martins, *The Rehearsal of Space & The Poetic Impossibility to Manage the Infinite*, La Fabrica/The Moth House, May 2014)

**Leonor Nazaré** (Caldas da Rainha, 1963), Vive e trabalha em Lisboa. Foi professora entre 1985 e 1998, em Portugal e em França. É assessora de direcção e curadora no CAM, Gulbenkian, desde 1999. Fez crítica de arte no jornal *Expresso* entre 89 e 97 e nalgumas revistas de arte nacionais e estrangeiras; é autora de cursos, conferências, textos de catálogo, entrevistas, artigos vários, livros e trabalho de edição na área da arte contemporânea. Integrou a direcção da secção portuguesa da AICA entre 2004 e 2012. Publicou três traduções literárias.