

Paulo Mendes: Uma elipse aditiva e incorporadora

Quando, em 1992, Paulo Mendes apresentou na galeria Zero a sua primeira exposição individual — *Sabotagem* —, era todo um programa individual de acção que estava em causa e que viria a ter desenvolvimentos nos anos seguintes. Se quisermos olhar mais atentamente para as obras que aí se expunham é possível reconhecer uma atitude mais ou menos ingénua, mas simultaneamente incisiva, que o próprio título já indiciava e que um pequeno texto policopiado oferecido aos visitantes sublinhava, face ao modo de lidar, no campo das artes plásticas, com os paradoxos das relações entre norma e transgressão, entre interior e exterior, entre proximidade reverencial e distância crítica.

De facto, cada uma das obras reenviava para todas as outras e dialogava com determinados paradigmas da história da arte do século XX de um modo particular. O pequeno espaço da galeria via-se ocupado por vários objectos, produzindo-se assim um intenso ruído visual que era reforçado, como veremos, pela peça central da exposição — “The Conversation”. Mas, o mais curioso é que cada um desses objectos era sobretudo um comentário cínico e mais ou menos distanciado — paródico — de obras ou momentos referenciais da história da arte que ligamos mais facilmente às ideias de contenção e despojamento formal. Esses comentários atravessavam, por exemplo, a pintura abstracta, o minimalismo, a arte conceptual ou mesmo, mais especificamente, as obras de Robert Ryman, Ellsworth Kelly, Frank Stella ou Robert Mangold, para citar apenas alguns nomes. Por outro lado, numa estratégia a que a arte nos foi habituando, convocavam-se também referências do universo da cultura popular, e talvez por isso Warhol, na sua ambivalência, não pudesse deixar de estar presente. Assim, um dos cantos da Galeria era ocupado por uma pilha de caixas de Cutty Sark, [“Yellow Corner (Cutty Sark)”] num óbvio comentário alcoolizante e festivo às caixas *Brillo* de Warhol, mas que também piscava o olho a certas obras do construtivismo russo, entre outras; ou, então, um díptico evocador de Ellsworth Kelly (ou Mangold), [“Composição encontrada nº1 (Díptico Walt Disney)”], cuja composição era simplesmente apropriada de duas vinhetas de banda desenhada da Disney, esvaziadas das suas personagens e tornadas assim numa pintura que parecia enganadoramente reflectir apenas sobre a sua própria condição pictórica.

Aos mesmos princípios obedeciam as peças “Arquivo nº 1” e “Jogo da Glória”. A primeira parodiava as experiências de Robert Ryman acerca da natureza do branco e das qualidades plásticas e formais do espaço pictórico e, a segunda, as *shaped canvas* de Stella, reduzidas, numa escala ridicularizadora, à forma de uma escada que apontava o caminho da glória (ou, se quisermos, em *double bind*, da transcendência). Estes eram jogos com um movimento centrípeto e que remetiam, antes de mais, para o domínio específico da arte. Já “Arquivo nº 2 (Portugal e os seus castelos caídos)”, na sua aproximação aos monocromos da arte abstracta e no confronto entre duas superfícies laranjas — uma pintada e outra em material plástico, mimetizada pela primeira —, cruzava essa dimensão paródica com uma tentativa de satirizar um

determinado contexto sócio-político, tal como acontecia com o ensaio mais paroquial que aparecia com o título “Três por um vintém (José Malhoa)”.

A peça que ocupava o espaço central da sala — duas cadeiras construídas com um banal perfil metálico perfurado e que se encontravam aparafusadas, em posições contrárias, ao tampo de uma mesa —, reforçava os princípios construtivos baseados na paródia e introduzia de um modo mais evidente um outro grau de cacofonia num espaço já de si saturado de imagens e objectos. As lâmpadas que piscavam intermitentemente em cada uma das cadeiras eram acompanhadas por estranhos sons de distante origem radiofónica, ritmando um diálogo marcado pela incomunicabilidade e aleatoriedade. Esse envolvimento sonoro — uma apropriação da música de Stockhausen — apenas vinha conflitar e romper um pouco mais o diálogo absurdo e mecânico entre as duas cadeiras.

Escolhemos precisamente uma referência à exposição “Sabotagem” para começar porque julgamos que esta pode servir-nos como instrumento inicial de análise a um trabalho que, fragmentado e divergente em relação ao seu centro, não parece oferecer muitas hipóteses aglutinadoras, apesar de alguns exercícios de fixação programática que Paulo Mendes tem experimentado regularmente. Nesse capítulo, embora exterior às obras, o texto policopiado que se juntava à exposição poderá ser exemplar. Os principais pontos desse texto, um esboço de manifesto ou programa de acção, podem aqui resumir-se do seguinte modo: a) apresentação de uma vontade desconstrutiva em relação a uma série de princípios do modernismo; b) defesa de uma sabotagem da linearidade da leitura da obra de arte, e, concomitantemente, de uma atitude produtora de ruído (visual, espacial, conceptual...); c) recusa de uma atitude formalista na manipulação da linguagem plástica; d) aceitação dos princípios apropriacionistas e simulacionistas como únicos meios de dialogar cinicamente com a tradição romântica da autenticidade criativa; e) negação das distinções habituais entre original e cópia, propondo um artista-reprodutor por oposição à figura do artista-produtor; f) integração das lógicas de sedução da economia capitalista, e dos seus produtos, no processo artístico; g) defesa de uma atitude inexpressionista, negando os subjectivismos e os lirismos que teriam marcado os chamados anos 80; h) proposta de um realismo mediático ou documental como alternativa crítica e reflexiva face a uma realidade cada vez mais mediada.¹

Como podemos observar, misturavam-se nesse texto uma série de questões que assombram a arte, pelo menos, desde o final do Modernismo. Com efeito, a força tensional presente na arte moderna provinha de um desejo de ruptura e do intransigente culto do novo, o que levava a que cada lance fosse sempre o resultado de uma vontade de transgressão face às amarras da tradição. A arte habitou-se a responder apenas perante as suas regras particulares, numa incessante espiral de auto-questionamento que a impeliu a encerrar-se frequentemente numa estéril circularidade, buscando em permanência a sua própria

¹ Este texto —“Sabotagem” — foi reimpresso no livro que a Mimesis editou sobre o trabalho de Paulo Mendes (Porto, 2002, pp. 2-8).

superação. Bem sabemos que se esta vontade transgressora e de ruptura foi o motor de boa parte da arte moderna, também daí resultaram contradições insanáveis que vieram a revelar-se em todo o seu esplendor ao primeiro sinal de absorção das vanguardas pelo sistema normativo da arte. E esse foi um fantasma que perseguiu a arte contemporânea durante quase toda a segunda metade do século XX.

Mas, a crescente massificação cultural e o domínio avassalador das técnicas de produção e reprodução mecânica de imagens e sons colocaram ainda um novo conjunto de desafios à posição dominante da arte. A reconciliação entre as diferentes esferas da produção cultural foi, como sabemos, tentada heroicamente pelas vanguardas históricas do início do século XX. Apesar de tudo, os diferentes territórios emergiram dessas lutas ainda cindidos. Muitas das práticas artísticas do final dos anos 50 e da década de 60 recuperavam, pois, uma consciência das contradições abertas pela oposição entre uma arte construída sobre os paradigmas do romantismo e toda uma outra produção cultural baseada na massificação dos mecanismos de produção e recepção. Actualmente, quando os poucos espaços exclusivos que a arte foi reservando para si caem uns atrás dos outros, estas contradições ganham uma outra espessura, significativamente expressa no regime indiferenciador das indústrias culturais que tudo implodem no seu fatal efeito de atracção.²

Entre outros aspectos, são estes fantasmas que provocam ainda hoje a recorrência de géneros como a paródia, a sátira, o pastiche, as evocações do burlesco e da farsa e todos os modelos que usam a citação, a apropriação ou a alusão como instrumentos de construção das obras.

O cinismo e a ironia como modelos de distanciamento crítico são, assim, utilizados para lidar com a ideia do final de um desenrolar linear dos fenómenos artísticos ou até, em última instância, do seu total esgotamento. Ora, como consequência natural dessa atitude, os artistas viram-se frequentemente, e uma vez mais, num território armadilhado por uma espécie de auto-encantamento — a arte precisava de continuar a olhar-se ao espelho para, paradoxalmente, se libertar desse efeito hipnótico. Independentemente das boas intenções, o resultado foi amiúde o reforçar dos fantasmas que se procurava exorcizar, mesmo quando a arte, de modo deliberado, se deixou contaminar por outras práticas culturais.

A declaração programática de Paulo Mendes não era mais do que a recolocação destes problemas, apontando um conjunto de soluções para a sobrevivência da arte num contexto de crise que já tinham sido intensamente experimentadas desde a década de 60 do século passado; um novo contexto e uma nova situação geracional pareciam agora solicitar o seu regresso. Na verdade, as estratégias simulacionistas, apropriacionistas, paródicas e/ou satíricas de desconstrução da tradição modernista, a negação da originalidade ou a preocupação com o modo de relacionamento/integração da arte no contexto mais vasto da economia capitalista eram já uma parte daquilo que se encontrava em jogo, há

² Para estas questões, ver, por exemplo, o recente livro de Hal Foster, *Design and Crime: and other Diatribes* (New York, Verso, 2002).

mais de 30 anos, nas obras de artistas como Andy Warhol, Sigmar Polke, Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg ou Gerhard Richter, para citar apenas alguns exemplos mais óbvios.

A hipótese que propomos para uma primeira leitura do trabalho de Paulo Mendes passa exactamente por tentarmos compreender a permanência e a actualização dessas motivações, perspectivando-as a partir dos paradoxos da paródia e da sátira, e também da lógica aditiva e incorporadora que os seus mecanismos de construção sempre implicam.

Sendo verdade que a exposição *Sabotagem* lidava de modo estreito com um conjunto de estratégias *apropriacionistas e simulacionistas*, baralhando as distinções clássicas entre *original e cópia*, sublinhando o papel do artista enquanto *reprodutor*, num quadro de questionamento da hipermediatização do real e das lógicas *sedutoras da economia capitalista*, talvez se encontre mais simplesmente nos princípios da paródia o melhor denominador comum para as obras apresentadas, princípios esses que Paulo Mendes indicava serem o centro da sua actividade *recolectora*: “estes elementos [da linguagem plástica] apenas farão sentido quando utilizados como citação irónica, *paródia* a formas ‘historicamente qualificadas’, numa apropriação cínica, com a única finalidade de entrar num jogo de simulação, de aparências, eliminando qualquer possibilidade de um conteúdo genuíno e de autenticidade estética”.³ Mas como poderão os complexos esquemas da paródia ajudar-nos a encontrar uma chave, ainda que parcial, para uma análise do trabalho de Paulo Mendes?

A paródia confunde-se muitas vezes com outros géneros, como a sátira, embora vários autores defendam uma especificidade da paródia que se encontrará na utilização retórica da ironia e no facto de se tratar sobretudo de um comentário virado para o interior do discurso da arte. Por vezes a paródia é entendida apenas na sua dimensão ridicularizadora, como as clássicas definições de dicionário propõem, insistindo na ideia de uma imitação ridícula de qualquer coisa, por oposição à seriedade da obra parodiada.⁴ Todavia, os mecanismos da paródia são bem mais complexos, conjugando uma aproximação à obra que lhe serve de alvo inicial com um distanciamento crítico que por vezes nos conduz a outros destinos; misturando o efeito ridicularizador da repetição com o gesto reverencial de quem busca uma origem e uma referência; propondo um discurso virado para o interior da própria arte que é muitas vezes cruzado com uma intensa exterioridade dos seus efeitos.

É precisamente um entendimento extensivo da paródia que Linda Hutcheon⁵ assinala ao defini-la como *imitação com diferença e distância crítica*, afastando-se de uma leitura — tantas vezes redutora — baseada apenas nas suas dimensões cómica e ridicularizadora. Para Hutcheon, a paródia opera numa continuidade crítica, podendo “funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer,

³ Citação do texto “Sabotagem”.

⁴ Por exemplo, no Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (6ª edição): **paródia**, *s. f.* imitação burlesca de uma obra literária séria; imitação ridícula de qualquer coisa; (*gr.*) pândega.

⁵ Hutcheon, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1989 (ed. orig. 1985).

simultaneamente, de outras formas estéticas”, demonstrando também ser portadora de um “poder transformador, ao criar novas sínteses”⁶. Assim, a inversão e *transcontextualização* que operam na paródia podem ir “do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial”⁷, partilhando com outros géneros o facto de a sua repetição ser sempre a repetição de outro texto discursivo. Mas Hutcheon refere a necessidade de a separar claramente desses outros géneros, em particular da sátira, o que a obriga a fechar um pouco mais o seu campo de acção: *o alvo da paródia é intramural*, dirigindo-se quase sempre para o interior do discurso, num registo que congrega numa mesma acção afastamento e proximidade. Encontramos aqui um dado fundamental para circunscrever a operacionalidade da paródia, vista assim como uma forma de relacionamento da arte com a arte, num jogo circular que implica repetição e diferença. A clarificação das fronteiras entre a paródia e sátira faz-se, deste modo, distinguindo os respectivos alvos: ao mecanismo intramural da paródia podemos opor a extramuralidade da sátira, que é social e moralizadora “no seu objectivo aperfeiçoador de ridicularizar os vícios e as loucuras da humanidade, tendo em vista a sua correcção”⁸.

Há, com certeza, alguma artificialidade nesta distinção, que só pode ser compreendida como instrumento de análise de casos concretos e dificilmente aceita qualquer generalização. Assim entendida, apenas vem abolir as dimensões sociais e políticas da paródia, confinando-a ao domínio estético e ignorando o carácter híbrido das suas aplicações — como frequentemente acontece com o uso de formas paródicas no interior da sátira, para dar apenas um exemplo. Ainda assim, e para aquilo a que nos propusemos face ao trabalho de Paulo Mendes, a definição *da paródia como jogo e da sátira como lição*⁹ ainda nos virá a ser muito útil.

As exposições individuais que se seguiram à intervenção na Galeria Zero — *Do It Your Self* e *O Processo* —, e que tiveram ambas lugar na Galeria Quadrum, em Lisboa, foram justamente suportadas por uma explicitação desse uso da paródia como comentário crítico realizado a partir do interior da própria arte. Em *Do It Your Self* (1993), o chão da galeria era ocupado em grande parte por um *tapete* de revistas, catálogos e outros periódicos dedicados às artes plásticas. Bordejando esta área compacta, apresentavam-se mais de uma centena e meia de pequenas telas, fechadas em sacos de plástico transparente, que mimavam rigorosamente — até no formato — as usuais e invasivas páginas de publicidade das revistas especializadas do meio artístico. Contudo, na transposição para as telas essas páginas viam-se reduzidas a meros planos de cor, destituídas assim de qualquer outra referência gráfica — textos e fotografias eram completamente obliterados por este processo. Aquelas pequenas telas, até no excesso do seu número, evocavam mais uma vez, na paródia do seu método construtivo — *faça você mesmo* — toda uma história

⁶ Hutcheon, *op. cit.*, p.32.

⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 100, a partir de Vladimir Nabokov.

da arte abstracta. Tratava-se, sem dúvida, de uma acção simultaneamente reverencial e cínica, em que um primeiro e doce gesto se apropriava dessa tradição para num segundo momento a esvaziar parodicamente de qualquer papel fundador. Essas pinturas já não lembravam qualquer genealogia nem eram sequer o alvo central da paródia, servindo apenas como arma de arremesso contra os mitos modernistas da originalidade e dos gestos únicos e irrepetíveis do artista. A instalação incluía ainda uma série de telas acromáticas que se expunham nos painéis que fazem a vez de parede na Galeria Quadrum. De modo farsico, reproduziam-se em cada uma dessas telas diálogos de circunstância sobre a arte. Fechava este circuito uma câmara vídeo que, rodando sobre seu eixo graças a um básico dispositivo mecânico, filmava continuamente o espaço da galeria, transmitindo-se as imagens em tempo real num monitor situado ao fundo da sala. Desse modo simples, a exposição via-se finalmente encerrada num dispositivo retórico e circular que pretendia constituir em si mesmo um organismo fechado.

A exposição seguinte, *O Processo* (1994), continuou a dialogar de perto com este comentário cínico ao circuito da arte, transformando os dispositivos expositivos e a ideia de *vermissage* nos centros da exposição. Mas se os princípios aditivos e incorporadores tinham já uma enorme importância em intervenções anteriores, aqui Paulo Mendes terá levado o exercício ao limite ao incluir o acervo da galeria como parte da exposição — acrescentado de outras obras (suas e de outros autores), de vídeos com entrevistas a artistas, críticos e curadores, e ainda outros objectos, numa disposição espacial que remetia para uma certa transitoriedade (de facto, a exposição foi tomando diversas formas ao longo das suas quatro semanas de duração). A força centrípeta e atractora destes gestos apropriacionistas tem sido a imagem característica do trabalho de Paulo Mendes, que no fundo se alarga a muitas das suas intervenções de curadoria e organização de exposições, marcadas como estão pela indistinção dos papéis comumente atribuídos a artistas e curadores. A função catalizadora assim assumida por Paulo Mendes ao longo da última década — organizando acontecimentos vários e criando frequentemente condições de visibilidade únicas para muitos jovens artistas —, só pode ser entendida como uma extensão natural dessa necessidade de actuar num registo aditivo em que o seu trabalho se alimenta daquilo que à sua volta vai gravitando.

A exposição de 1994 na Galeria Quadrum também representou o fim de alguma coisa. Paulo Mendes vinha dando sinais de um desconforto crescente com a utilização destes mecanismos paródicos que revelavam acima de tudo uma certa endogamia da arte e, sensivelmente desde essa época, o seu trabalho passou a utilizar mais facilmente a presença de um discurso virado para o exterior, buscando amiúde numa politização explícita e moralizadora o motor da sua construção. A peça “A Ninhada” (1993) é talvez o primeiro exemplo desta situação, mas só as primeiras peças mecânicas com as figuras do *Ken* e da *Barbie*, em 1995, ou, mais evidentemente, a instalação “Timor Loro Sa’e – Enterrados Vivos – Trabalho em Progresso”, apresentada em 1996 nas Moagens Harmonia, no Porto, vieram afirmar o abandono dos esquemas puramente paródicos. Em cada uma dessas peças — como em muitas outras que agora seria

fastidioso enumerar — o alvo não era já exclusivamente artístico (na medida em que é possível afirmá-lo assim), tendo-se orientado para uma vontade de utilizar a arte como instrumento de correcção das injustiças e modelo de aperfeiçoamento social.

Será talvez possível arriscar que esta mudança se ficou a dever ao rápido efeito que o *paradoxo central da paródia* — o facto de a sua *transgressão ser sempre autorizada*¹⁰, tornando frequentemente os seus esforços desconstrutivos num sucesso cultural¹¹ — teve sobre o seu trabalho. Com efeito, a sua absorção crítica e institucional foi relativamente rápida e, num contexto nacional, as suas paródias produziram muito rapidamente efeitos — por vezes de sinais contrários. A vontade programática da primeira exposição depressa se viu anestesiada por “esse modo em que a vítima se identifica voluntariamente com a sua derrota, apesar da sua vitória basicamente demolidora, através do riso, sobre os códigos do opressor”¹², que não é mais do que outra forma de explicar o paradoxo da paródia. Na realidade, os mecanismos da paródia são sempre ambivalentes, criticando e reforçando em simultâneo: aquilo que parece uma atitude transgressora e desviante acaba por reforçar a norma, porque *um ataque real seria precisamente autodestrutivo*.¹³ Este paradoxo surge, aliás, porque a paródia, como jogo que é, tem regras próprias que limitam o seu uso. Os seus simulacros para serem entendidos como paródia devem manter-se dentro de certos parâmetros estilísticos e responder às expectativas de um determinado público. A paródia implica uma homogeneização cultural para poder funcionar enquanto tal, na medida em que se o público não for capaz de identificar correctamente as obras parodiadas todo o processo irá ruir pela base.¹⁴

Terá sido então a vontade de escapar a esse paradoxo e o receio de se encerrar num discurso circular — que a paródia tantas vezes comporta — que o levou a esta aproximação ao jogo mordaz da sátira, não deixando, todavia, de recorrer à paródia sempre que necessário. Aliás, como vimos, a separação entre os géneros da paródia e da sátira é algo artificial, e talvez não seja descabido identificar o modo de actuar de Paulo Mendes como uma espécie híbrida a que chamaremos *paródia satírica*. Apesar das alterações visíveis nas suas obras, a paródia — entendida como repetição com distância crítica de outros objectos artísticos — continuou a ter um papel na sua génese. Só que não se tratava já de *jogar* apenas com o material importado de outras paragens, mas antes de conseguir utilizá-lo para dar uma *lição*, na procura de escapar aos paradoxos da paródia através da exterioridade inerente à sátira. Porém, também esse movimento não se faz sem as suas contradições.

A arte sempre revelou uma enorme dificuldade em lidar com a moral, e parece até possível afirmar que por natureza o seu espaço é antes o de uma suspensão que se coloca para lá de qualquer noção de

¹⁰ Ver o capítulo 4 do livro de Linda Hutcheon, precisamente intitulado “O paradoxo da paródia” (pp. 89-106).

¹¹ Cf. Buchloh, Benjamin, “Parody and Appropriation in Picabia, Pop, and Polke”, in *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge (MA) and London, MIT Press, 2000, pp. 343-364 (pub. orig. em 1982).

¹² *Ibid.*, p. 353.

¹³ Hutcheon, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴ Cf. este parágrafo com Hutcheon, *op. cit.*, p. 39-40.

moralidade (ou do seu oposto). Antes de mais porque a ideia de uma lição — ou de uma moral — associada à arte transporta consigo o perigo de uma singularização e de uma classificação empobrecedoras que imediatamente restringem qualquer potencial crítico ou transgressor, sem mais. Depois, também porque a homogeneização cultural a que nos referíamos há pouco é igualmente requisitada pela sátira — numa ainda mais intensa dependência conjuntural —, o que a sujeita a uma rápida obsolescência.¹⁵ No caso de Paulo Mendes, a inclusão de elementos muito díspares nos seus trabalhos resultou numa espécie de cosmopolitismo enraizado numa portugalidade algo peculiar¹⁶, única garantia dessa homogeneização para o contexto nacional.

A nosso ver, o esgotamento desses modelos só veio a ser verdadeiramente confrontado, na obra de Paulo Mendes, com a introdução de uma terceira figura — o boneco —, do domínio do caricatural e do cómico (burlesco?) e que se cruza com o continuado recurso a esse género híbrido a que chamámos, à falta de melhor, *paródia satírica*.

Em 1998, Paulo Mendes realizou uma série fotográfica de auto-retratos — intitulada “Ken c’est moi, Barbie c’est moi, Action Man c’est moi” — em que pela primeira vez essa figura caricatural do boneco se encontrou com os géneros da paródia e da sátira. As fotografias obedeciam a uma rigorosa encenação que parodiava os retratos já icónicos do fotógrafo alemão Thomas Ruff, mas que remetia também para algumas das auto-representações de Andy Warhol (as *polaroids* intituladas “self-portraits in drag”, por exemplo). Por outro lado, essas imagens apropriavam e comentavam cinicamente certas marcas distintivas do trabalho de Mendes, disparando a partir daí em várias direcções. Os três bonecos, representativos de uma determinada industrialização e massificação dos universos lúdicos, tinham já sido utilizados diversas vezes por Paulo Mendes, mas este foi o primeiro momento em que este se transfigurou para lhes dar corpo. Era um movimento incorporador de um novo tipo; já não se tratava apenas de agregar essa densa nublosa de imagens de que se alimentava há muito o seu trabalho mas, num volte-face, de passar a utilizar, manipulando-o parodicamente, até mesmo o seu próprio corpo. O tal mecanismo aditivo e incorporador, até há pouco virado sobretudo para fora, decidiu finalmente absorver também o seu interior, num gesto implosivo.

As fisionomias desses retratos são cómicas, algo ridículas até. E de onde vem esse riso que certas imagens provocam? Bergson, no seu ensaio sobre o riso¹⁷, diz-nos “que uma cara é tanto mais cómica quanto melhor nos sugere a ideia de qualquer acção simples, mecânica, em que a personalidade ficasse para sempre condensada”¹⁸, o que poderia muito bem ser aplicado à série “Ken c’est moi, Barbie c’est moi,

¹⁵ Hutcheon, *op. cit.*, p. 101.

¹⁶ “Para uma boa paródia é necessária uma combinação peculiar de sofisticação e provincianismo...” — Dwight Macdonald, em Hutcheon, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ Bergson, Henri, *O riso – Ensaio Sobre o Significado do Cómico*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993 (1ª ed. port. em 1960; ed. orig. em 1900).

¹⁸ Bergson, *op. cit.*, p. 30.

Action Man c'est moi". São máscaras que provocam uma cristalização do indivíduo através de um efeito de *mecanização artificial da vida*¹⁹. É um corpo que ali está, mas é um corpo que nos dá a impressão de ser uma coisa, um boneco, e é por isso que se torna cómico. Ora, Bergson insiste exactamente nestes pontos: “não existe cómico fora do que é humano”²⁰ mas também que “rimos sempre que alguém nos dá a impressão de ser uma coisa”²¹; isto é, o humano é condição necessária para o cómico desde que convoque também aquilo que lhe é aparentemente mais exterior — a rigidez e os automatismos da coisa mecânica. Esses bonecos, e outros que a partir deles se foram desdobrando, têm vindo a tomar um papel preponderante na obra de Paulo Mendes, alimentados depois de uma dimensão performativa que acentua a derrisão das situações. Essa performatividade só sublinha a mecânica automática e repetitiva dos gestos que, como nos recorda uma vez mais Bergson, diferem profundamente das acções — *as acções são desejadas e conscientes; os gestos são automáticos*²². É o que acontece em “On-Off”, trabalho colaborativo com António Olaio, em que duas figuras vão cantando em *play-back* uma série de músicas, num movimento pendular, ritmado e feito de repetições. A cada contagem — cada vez mais curta — de um cronómetro, os dois homens alternam mecanicamente os seus gestos, como se fossem bonecos articulados comandados por um simples interruptor.

Pensar a *incorporação da figura do boneco* na obra de Paulo Mendes é reflectir, então, sobre esse movimento derrisório do cómico que se vira sobre si mesmo. Aliás, o riso só ganha uma capacidade verdadeiramente libertadora quando se dobra para dentro e esta adopção da figura do boneco é, antes de mais, um lance de possível resposta aos esgotamentos que identificámos. Por isso, talvez resida nessa figura a velocidade de escape deste trabalho, na capacidade de se rir e fazer rir — na acepção mais séria do cómico —, parodiando, em primeiro lugar, o seu próprio interior.

Miguel Leal

Março/Abril de 2004

¹⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² *Ibid.*, p. 103.