

TÉCNICAS DE TRADUÇÃO: Tradução Simultânea

João Pinharanda

O universo de António Olaio sustenta(-se de) uma grande diversidade de objectos, técnicas e temas, e estabelece uma intensa dinâmica de funcionamento entre cada um dos elementos que o constituem. Ao mesmo tempo, expõe uma unidade discursiva perfeitamente coerente, continuada e articulada, obrigando o observador consciente a um constante processo de associação e a um activo grau de intervenção no processo de assimilação das obras.

Essa intervenção do observador (a hipocrisia da linguagem de democratização da cultura designa-a hoje por “interactividade” ou “participação”) nunca deixou ser necessária e sempre existiu (mesmo que não teorizada) em todos os momentos e em todos os níveis da história humana. No entanto, é certo que o empenho do observador na obra se tornou mais evidente e necessário nas etapas da arte moderna e contemporânea. Esta exigência cresceu na exacta medida em que o carácter ilustrativo dos temas e das formas foi sendo, de diferentes modos, rejeitado pelas vanguardas. E na medida em que as obras de arte foram ficando dependentes não apenas da vontade individual do criador (numa dimensão ainda romântica e pós-romântica), mas de um código exterior. Um código que, à partida, relaciona as imagens produzidas com reflexões verbais que lhe são laterais, ou prévias, mas determinantes: de ordem semântica, política, estética, filosófica ou outra. Os próprios elementos constituintes das imagens passaram a ser objecto de análise, por separação e interrogação dos seus componentes conceptuais, formais e cromáticos, materiais e espaciais, temáticos, sociais...

Podemos aqui sugerir que António Olaio participa num difuso movimento inverso. O modo, ainda que não perfeitamente claro, como a sua obra rejeita o destino analítico que referimos não surge, nem por ignorância das condições de criação contemporânea nem por militância anti-modernista. São as características próprias do seu método de recolha de dados e de alinhamento de trabalho que determinam quer o afastamento referido quer a dificuldade em classificar o campo de intervenção de António Olaio.

O certo é que, em vez de separar, António Olaio mistura, que em vez de analisar, sintetiza, e que, em vez de interrogar os elementos do (seu) discurso artístico no intuito de lhe eliminar as impurezas, interroga as possibilidades de integrar tudo em tudo. Mas não o faz subordinado às leis do acaso surrealista ou do destino romântico, embora a livre-associação seja uma das suas estratégias de trabalho. António Olaio não se subordina, pois, ao coração que combate a razão, nem explicita uma determinante insubordinação ética,

estética ou política apostada em rejeitar liminarmente o formalismo, o belo, a neutralidade. Por tudo isso, António Olaio não se situa exactamente no reverso da realidade contemporânea, tal como ela existe e sobrevive enquanto sistema global; ocupa os seus interstícios.

Nenhuma solução, nem a do irracionalismo pré-romântico e romântico, nem a do ilogismo dadaísta, nem a da sistematização psicanalítica, nem a rejeição situacionista, nem a sua soma, servem completamente o programa de António Olaio. Do seu processo de trabalho não resulta também qualquer atitude de amálgama indistinta ou eclectismo facilitador. De facto, António Olaio constrói as diferentes etapas e/ou facetas do seu discurso aplicando aos seus elementos constituintes (imateriais e materiais) a atenção permanente de um rigoroso conjunto de métodos pessoais de selecção e associação crítica, embora elas possam surgir “mascaradas” dos seus contrários. Tais métodos derivam de certas e velozes modalidades ou capacidades de relacionamento de níveis muito diferenciados de gosto e racionalidade, tema e *medium*.

É isso que lhe permite lidar e articular, sem rupturas, pares antitéticos, como sejam, por exemplo, a erudição e o *kitsch*, o vídeo e a pintura, a subjectividade memorialista e a intervenção cívica. Para além de um grau de “intuição artística”, que não nos pertence aqui esclarecer (nem talvez seja pertinente evocar numa análise deste tipo), António Olaio mantém e cultiva elevada consciência histórica, informada e crítica, relativamente à arte e ao social. Mas, principalmente, introduz ou exprime esse lastro de conhecimentos e de interrogação crítica através de um estilo (no sentido de uma retórica) de dimensão lúdica e humorística, de uma ironia vasta, derrisória e autoderrisória. Um dos mais claros testemunhos da táctica fusional que determina a obra de António Olaio surge na pintura em que Duchamp, através de um enorme balão de BD, pergunta, com sincera curiosidade, o que aconteceu a Henri Matisse. Dois pólos de uma possível (e real) oposição de valores e sentidos na arte moderna/contemporânea são assim unificados.

Por outro lado, António Olaio é autor da sua própria obra no mesmo sentido em que é actor na (dentro da) sua própria obra e em que cada diferente trabalho (ou série de trabalhos) funciona como conjunto de diferentes máscaras com que se cobre – dramaturgia que encena para cumprir o seu papel de actor. É esse complexo método de trabalho que justifica colocar a *performance* no centro do seu trabalho. Através desse recurso, António Olaio consegue integrar numa unidade discursiva dimensões comportamentais aparentemente inarticuláveis, como sejam a melancolia e o cinismo, a *naïveté* e a crítica; ou domínios, por vezes opostos, por vezes alheios, por vezes mutuamente ilustrativos, como sejam o verbal (palavra), o visual (imagem, abstracta ou figurativa, pictórica ou

cinética), o sonoro (no sentido abstracto do que é musical, ou no sentido concreto do que é palavra falada/cantada) e o performativo, que tudo enquadra e para onde tudo converge.

Um dos traços de continuidade de António Olaio com o passado modernista é exactamente aquela exigência da presença consciente e não meramente intuitiva do observador e da sua participação. Ou seja, António Olaio necessita e exige a presença performativa de um observador ideal, tornado também actor: quer porque, ao ouvir as suas obras musicais/musicadas (concertos subtilmente encenados, como elemento da banda Repórter Estrábico ou já com João Taborda, ou complexos *videoclips* musicais), esse espectador é levado a investir o seu corpo na audição-visualização-interpretação dessas peças; quer porque, ao olhar as pinturas (cujos temas, cores e títulos ou legendas frequentemente repetem/anunciam as obras em vídeo), a memória das músicas associadas e do seu significado performativo renasce no seu corpo performativo. Mas, finalmente, o entendimento completo da obra de António Olaio necessita também do mais clássico trabalho de minuciosa interpretação das referências históricas que cifradamente o sustentam, mantendo assim uma ponte produtiva com a atitude crítica da arte moderna e contemporânea.

A performatividade que percorre e explica o conjunto da obra de António Olaio estende-se assim ao observador através de uma integração que se obtém quer por esforço intelectual quer por prazer sensorial-emotivo. Mas, ao contrário da tradição que o precede, António Olaio não parece procurar um público específico, com uma formação específica, antes se dirige de novo a um público abstracto e geral. Esta dimensão lúdica e de prazer é decisiva para garantir a viragem de ponto de vista de António Olaio relativamente à história que imediatamente o precede. Introduzida no domínio da *performance*, que foi/é um último reduto cronológico e conceptual da intervenção, desmontagem e análise modernista da obra de arte (da obra de arte em sociedade ou da interacção da obra de arte em sociedade com o público) esta estratégia de António Olaio ilustra de modo exacto um dos traços de ruptura com o universo da racionalidade dominante.

O princípio do prazer – embora não se trate de eleger um prazer rápido ou sensual, e possa mesmo tratar-se de um prazer macerado e melancólico – é elemento essencial na explicação da relação de António Olaio com o público, ou seja, com o espectador/observador da obra. Como se ela pudesse (ou desejasse afinal?) dispensar o peso do aparato histórico, teórico e intelectual necessário para “explicar” a generalidade das outras obras modernas. Como se lhe bastasse oferecer a linha de uma melodia simples, um verso que nos faz rir, situações cómicas de palco contrariadas pela presença séria do artista, para reivindicar para os seus trabalhos o estatuto da criação artística e a aprovação,

a compreensão e a adesão por parte de todos os públicos.

Isto explicará, decerto, a permanente e central (nas formas, técnicas, cromias e temáticas) referência à *pop art*, que a *pop* musical, paralelamente desenvolvida no seu trabalho, esclarece e reforça. Do mesmo modo, persiste em António Olaio – através da reutilização de fórmulas e formas dadaístas e surrealistas, nas suas múltiplas soluções de associação e dissociação imagem/verbo – o desígnio simbolista de fazer ou de encontrar em todos nós poetas e artistas.

De facto, António Olaio apresenta-se como um homem vulgar: expõe, nos seus vídeos cantados e musicados, nas suas pinturas legendadas e na articulação que, frequentemente, estabelece entre ambas, realidades quotidianas, situações banais. Mas ao oferecer-nos um discurso sedutor, do qual facilmente recebemos prazer intelectual e físico, António Olaio não está a assumir ou a transmitir nenhum processo de alienação pessoal nem de hipnotismo xamânico. Isto porque protagoniza essas cenas como personagem absolutamente comum ou mesmo ridícula. A frequência com que essa banalidade, dada figurativa e verbalmente, roça o absurdo, o patético e a impossibilidade, a frequência com que a narratividade dos seus longos vídeos-canções e das suas longas séries de pinturas nos conduz a um clima de inquietação, revela um desígnio de interpretação profunda do real quotidiano ou das regras específicas do universo do pintor e da pintura. Somos levados a perceber que o objectivo de António Olaio é o de, através da invenção de pequenos universos claustrofóbicos, onde se comporta como um deus menor, extrair lições mais vastas – críticas ao real e não escapes, críticas racionais e não mágicas. Na *performance* e no *videoclip*, António Olaio pode aparecer-nos como um Buster Keaton. O actor, que tanto poderíamos dizer ser alguém invisível para o mundo como alguém para quem o mundo é invisível, percorre impassível um real agressivo, sem manifestar qualquer indício de entender o que se passa em seu redor e o que a sua acção provoca, embora, de facto, domine, nesse alheamento *naïf*, toda a acção. Já ao nível da articulação verbal dos temas e da articulação dos temas entre si, essa dimensão de exposição crítica do real, e/ou de revelação da verdade por alheamento, parece desprender-se de personagens de Italo Calvino, de um Marcovaldo ou de um Senhor Palomar.

No contexto da multiplicidade de *media* utilizados por António Olaio, tentar perceber qual deles pode ser considerado determinante na análise das suas obras (ou melhor, qual pode ser definido como precedente) pode ajudar-nos a entender o seu projecto de trabalho. Tais

elementos são: a pintura, onde a palavra escrita-lida é essencial como legenda e como imagem, a *performance*, a música, a letra e a voz que lhe surgem associadas, a composição e a encenação, que permitem articular quer o conjunto dos elementos que são da ordem das artes plásticas (as montagens das exposições), quer o conjunto dos elementos que pertence à ordem do espectáculo.

Não podemos deixar de notar o modo como António Olaio se afastou de um destino localista (de comentário local), que poderia ter sido o seu no contexto portuense dos anos de 1980 em que surgiu, e transformou o particularismo de todos os elementos iniciais da sua obra numa linguagem de intervenção global. Mas a resposta à questão que acima formulámos não necessita (deve dispensar mesmo) de qualquer esclarecimento historicista fornecido pela cronologia das diferentes obras de António Olaio. O que nos deve orientar é a certeza de que, no momento actual, não há uma disciplina precedente sobre as outras: a partir de 1984, nela se articula a pintura, a *performance* e a música, e, a partir de 1993, nela se integra o vídeo como *medium* capaz de unificar quer o registo das componentes música-letra-voz (que desenvolveu, primeiro, em *performances* e, depois, em concertos-*performance*), quer a linguagem pictórica, quer a linguagem de *videoclip* musical e televisivo, quer a *performance* (a ordem é arbitrária).

Devemos então esclarecer se, no que por facilidade de imagem literária designámos, logo no início deste texto, como “universo de António Olaio” ou que, ainda por facilidade e correspondência de linguagens (astronómica, filosófica e científica), podemos chamar também de “sistema António Olaio”, existe um centro em redor do qual gravitem as órbitas de tais diferentes disciplinas.

Não parece fácil, no actual estado de desenvolvimento fusional das obras de António Olaio, falar de um centro subordinador. Trata-se mais de uma lógica de rede, de um conjunto de elementos unificado por uma arquitectura próxima da de uma estrutura cristalográfica, que a multiplicação de facetas ajuda a compor. A existir tal força agregadora, ela deve ser identificada com a *performance*. De facto, a *performance* é essencial: como prática pessoal do artista, como prática mobilizadora da acção colectiva dos observadores (ou vontade de acção ou memória de acção) e como lição introduzida pelo próprio artista (e induzida por nós) na multiplicidade de disciplinas de que se compõe o seu trabalho. Essencial ao entendimento e à fruição da sua obra, a *performance* pode existir diluída num corpo de trabalho aparentemente tão fixo nas suas componentes materiais e formais como o são a pintura ou o desenho.

A vontade de pintura é desde logo, em António Olaio, uma vontade performativa. Não se trata exactamente de relevar o acto físico ou o *momentum* real em que a-pintura-

está-a-ser-pintada-pelo-pintor. Também não se trata de registar qualquer efeito directo relacionado com o facto de o espectador ter visto uma pintura, ou de desencadear qualquer acção reflexa motivada por tal observação. Devemos, sim, considerar o movimento de vontade que conduziu o artista à(quela) pintura, que nos conduziu a nós à observação da(quela) pintura; considerar, finalmente, os efeitos (acções ou reflexões) provocados por aquela vontade criativa e por aquela observação crítica – o que recupera para a pintura o estatuto privilegiado de objecto activo.

Em virtude deste entendimento da pintura, percebemos como a maioria delas encerra um testemunho de acção ou uma chamada à acção (*a call for action*), apresenta ou favorece o surgimento de estruturas narrativas completas ou fragmentares (mas sempre abertas). De facto, a pintura permanece em António Olaio como referencial equivalente ao da *performance*, determinando os códigos de composição dos vídeos, do mesmo modo que a *performance* determina a sua temporalidade, e a literatura a sua narratividade.

António Olaio obtém sempre soluções abertas, percorridas por indecisões de afirmatividade ou por dúvidas de figuração, desconcertos irónicos ou cromáticos, ambiguidades semânticas e formais. Esta realidade não impede que possamos considerar a sucessão de *statements* que percorre a sua obra como verdadeira exposição de manifestos programáticos onde a pintura, a vida (na sua dimensão ontológica, fisiológica e política) e a arte são inteligentemente interrogadas. Numa sequência de questões, que parodicamente enuncia com recurso a temas como a casa (enquanto lar e enquanto objecto arquitectónico), a agricultura, o retrato, a paisagem, António Olaio cruza o mundo do real (social e político) e o mundo da arte e do pensamento através de fenómenos como a telepatia, a materialidade dos sons ou determinantes séries sobre a mutação ou metamorfose dos corpos e a capacidade de acção e pensamento autónomos que as suas partes (cabeça, mão, coração) podem alcançar.

No entanto, António Olaio parece troçar de si mesmo, desvalorizar o sentido do que propõe, ridicularizar aquilo em que acredita – actua como um tímido e inseguro (anti-)herói. Já tínhamos visto que é esse o papel que escolhe para si quando se apresenta como *performer*, no campo das artes plásticas, no da vídeo-arte, no do espectáculo musical. São fronteiras que, na sua obra, permanecem sempre indecisas, que tendem mesmo a esbater-se por completo.

No assumir dessa dimensão de expor um conjunto de verdades (um sistema interpretativo do mundo e um programa de acção individual/colectivo), minorizando-se, é interessante quer a solução de apresentação dos seus vídeos em monitores, como se de uma simples emissão televisiva se tratasse, quer a projecção em pequenas e médias dimensões.

António Olaio estabeleceu assim princípios de (pequena) escala, de dimensão doméstica, que conscientemente reforçam os limites objectivos da sua linguagem (do seu fôlego e dos seus destinatários) e confirmam a mensagem que deseja estabelecer e transmitir.

A inicial solução do *playback* (aplicada até à peça *Post-Nuclear Country*) na descomprometida apropriação/reaproveitamento de músicas próprias e alheias, e mesmo a actual solução em que as músicas originais simulam, pela integração num poderoso universo musical (a *country music*), um real anonimato autoral e o uso de uma voz que se nega a todo o virtuosismo do canto, vão no mesmo sentido. As longas narrativas contidas nas letras das canções, e desenvolvidas nas colagens de imagens dos vídeos, são como lengalengas ou colecções de cromos, funcionariam quase como *spellings* mágicos se integrassem uma grande narrativa; mas, afinal, marcadas pelo absurdo crítico das letras e da associação crítica texto-imagem, mantêm-nos bem despertos e bem longe de qualquer irracionalismo xamânico ou alucinogénico.

O que no domínio verbal sabemos designar por jogos de palavras, trocadilhos e *calembours* (e que não devemos temer estudar segundo as regras autónomas da literatura) cruza-se com o domínio da visualidade, através das técnicas do *ready-made*, da livre-associação e do acaso, do cadáver esquisito, do *cut-up* e também da colagem, estabelecendo um trânsito entre campos de saber/fazer revelador de grande inteligência e capacidade de intervenção verbal-visual por parte do artista. António Olaio alcança esta dimensão comunicativa através de uma inventividade notável e da aplicação minuciosa do que poderemos chamar “técnicas de tradução simultânea”: entre o que se pensa e o que se vê, entre o que se escreve e o que se ouve, entre o que se faz/lê e o que se dá a pensar/ver.

Casas Queimadas, 30 de Agosto de 2009