

André Cepeda, “nem sol nem lua”

Galeria Pedro Oliveira, Porto

Novembro 2025

O tempo saltou fora dos eixos, repete-se, no já habitual diagnóstico sobre um panorama cultural contemporâneo que se encontra refém de imaginários apocalípticos, sem que o refrão dê conta da convergência de um renovado assombro com a pré-história e a pós-história. Esta série de fotografias feitas por André Cepeda na antiga Mesopotâmia, região tanto associada ao berço imemorial das grandes urbes, como a alguns dos piores actos de guerra e iconoclasmo em recente memória, conjuga a temporalidade desconjuntada através de uma poética da ruína que não abdica das coordenadas do tempo e do espaço. As imagens não apresentam um só terreno baldio, descaracterizado, ou esvaziado. Pelo contrário, vasculhando espaços urbanos delapidados, confrontam com minúcia, rente à superfície física, as marcas da destruição que saturam paredes e edifícios, à maneira de um palimpsesto, ou uma estratigrafia. As marcas tanto incluem crateras de bala recentes como estruturas decadentes, templos bombardeados ou colunas colapsadas, instituindo assim uma confusão cronológica de vários séculos no mesmo lugar, como se capturando um longo processo de entropia, o testemunho de uma violência continuada, apelando a uma relação mais lenta do presente com o passado. A tonalidade cinza complica ainda mais esta temporalidade, dado que convoca os ecos do velho fascínio da fotografia com as ruínas, ou a linguagem visual de um arquivo. Sem qualquer acção ou sinalética à vista que denuncie quando e onde foram feitas, as diversas escalas de tempo nas fotografias não permitem ao observador situar-se confortavelmente no tempo do depois. Implicam-no numa espécie de longa actualidade em que convivem o passado, presente e futuro, tratando a história menos como um pesadelo e mais como insónia. A legenda não indica senão sumariamente Mossul, Iraque, e as paisagens descarnadas até ao osso, sem sinal da presença humana, apenas se fazem acompanhar dessa imagem enigmática de uma pequena estatueta feminina em terracota, à guisa de uma figura de Tanagra, com sinais óbvios de erosão, mas com os olhos esbugalhados e o silêncio ancestral de uma esfinge.

Aproximando-se tanto quanto possível da materialidade dos espaços destruídos, mais interessado na especificidade física do que na alegoria, André Cepeda evita, assim, a mera ilustração da ruína, situando as imagens algures entre o documento e a metáfora. O procedimento declina, portanto, o inventário arqueológico, a reportagem jornalística, ou a recolha forense, e recusa ceder ao panorama romântico e ao cliché sensacionalista, relacionando-se apenas fragmentariamente com pequenos trechos destas paisagens de escombros (elas próprias, um fragmento), glosando a analogia estrutural entre a ruína e a fotografia, ambas simultaneamente permanentes e provisórias, presentes e ausentes, traços

que ficam do que já não é. Ao mesmo tempo que estabelece um relacionamento diferente com o espaço desmoronado, procura igualmente transfigurar a espacialidade do cenário expositiva, retirando as fotografias das molduras, e encostando-as às colunas de suporte, ou plasmando-as sobre as janelas, enquanto transparências que abrem para uma paisagem de voragem, tumulto e estrago, sobrepondo-se à vida impávida na cidade invicta. A barbárie não só irmana ambos estes locais no quadro de um tempo clássico, e não como uma abstracção da ficção científica, como a ruína se insinua tanto como aquilo que se subtrai de um passado alhures, como aquilo que sobrevive no e do futuro comum.

Ao contrário do célebre “anjo da história” que, segundo Walter Benjamin, voou, com os olhos fixos no passado, para longe da pilha inacabável de detritos, da catástrofe de ruínas acumuladas, embora desejasse “parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído”¹, aqui procede-se ao confronto físico, demorado e pessoal com a multiplicidade de cacos e fragmentos nos seus mais ínfimos recessos, olhando para a ruína menos como um retrovisor do que como uma prospectiva, e trocando a ideia de um relatório particular sobre determinada história natural da destruição, por uma meditação mais ampla sobre o flagelo da devastação. Como notou Martin Heidegger, aliás citado por André Cepeda, a “devastação é maior do que a destruição”, já que a segunda remete, etimologicamente, para a rasura de uma construção, o apagamento de estruturas amontoadas umas sobre as outras, e a primeira designa a impossibilidade de construir enquanto condição, ou seja, a negação do mundo. “A destruição apenas abole tudo o que cresceu e foi construído até agora; mas a devastação bloqueia todo o crescimento futuro e impede toda a construção.”²

Afonso Dias Ramos

¹ Walter Benjamin, “Sobre o Conceito da História” [1942], *O Anjo da História*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 14.

² Martin Heidegger, *What is Called Thinking?* [1952], trad. Fred D. Wieck e J. Glenn Gray, New York: Harper & Row, 1968, p. 29.