

EDMUNDO CORDEIRO

edmundo.cordeiro@gmail.com

Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas  
Tecnologias (CICANT), Universidade Lusófona, Portugal

## **TODAS AS CARTAS DE RIMBAUD E REBUÇADOS VENEZIANOS. ENTRE UM FILME E OUTRO**

Um fim de tarde, enquanto descia por uma rua íngreme em frente da minha casa, pela qual já tinha subido e descido muitas vezes, dei por mim, entre conversas e brincadeiras, estupefacta, a surpreender o horizonte longínquo, o mar (o rio que eu tomava como mar) e a sua margem antiga e secreta. Subitamente entrevi que tudo aquilo tinha estado à minha espera sem eu o saber, e que bastara um leve erguer de olhos para o reconhecer num misto de incredulidade e plenitude, pois, mesmo sem conseguir ainda dizê-lo, sabia que aquela paisagem, que só naquele momento se me tinha manifestado, me havia precedido desde sempre, *salvando os dias todos* (verso de Goethe, *Alexis und Dora*). (Molder, 2010, p. 14)

### **TODAS AS CARTAS DE RIMBAUD: “MOTIVOS OBRIGADOS”<sup>1</sup>**

Copiar as cartas de Rimbaud – *todas as cartas de Rimbaud* – copiar, mesmo, aquelas cartas em particular. *Todas*, já é uma maneira de dizer.

---

<sup>1</sup> “Motivos obrigados” é o título de um ensaio de Maria Filomena Molder que está editado na íntegra no seu livro de 2017, *Dia alegre, dia pensante, dias fatais* (pp. 179-206), Lisboa, Edições Relógio D’Água. Este texto, na altura inédito, foi muito importante para a existência de *Todas as cartas de Rimbaud* e para o que mora antes e depois, *Rebuçados venezianos*. E muito diretamente, com o estudo de caso sobre *Une histoire de vent*, de Joris Ivens, que faz parte do mesmo ensaio, comecei a montagem de *Todas as cartas de Rimbaud*. Adiante voltaremos a ele.

As maneiras de dizer, isso é o que importa. E deve ser qualquer coisa de extraordinário – deve ser qualquer coisa de extraordinário. *Entender que eu não entendo*. Não sabemos bem o que isso quer dizer, esse ato, por muito boas justificações que se possam dar. É humilde e é soberbo. É trabalho. Copiar as cartas à mão, sim, naquele caderno, com aquela letra, com aquela tinta. O filme é aquela tinta e aquela letra, de Maria Filomena Molder.



Figura 1: Caderno da cópia das cartas de Rimbaud

Créditos: Maria Filomena Molder

Veio-me assim a ideia de fazer um filme com isso, um filme que correspondesse a isso. Filmar e juntar pedaços de tempo-volume é corresponder. Há talvez um conceito para isso: interceder. Pois queria, ou teria, de ficar concentrado no rosto e na palavra dita, e na letra e na palavra lida. Aquela palavra, a de Rimbaud: nossos nervos não podem ficar indiferentes. Interceder é um conceito que o cineasta Pierre Perrault entregou a Gilles Deleuze<sup>2</sup>: “*se tens uma situação, tens um filme*”, dizia Pierre Perrault. Está certo, mas não é uma questão de pragmática. Como pode ser pragmática, confinada, articulada, defendida com todas as novas e velhas armas de auto-combate das teorias escolares do filme, uma atividade que é gigantesca? Gigantesca porque nela é a poesia que se faz, porque nela é Maria Filomena Molder que se diz. Qualquer molécula do sangue é gigantesca.

E é preciso falar dos deveres, neste mundo de direitos? Os deveres do cinema e as circunstâncias de tempo e de lugar. Levantar qualquer coisa

<sup>2</sup> Um desenvolvimento da ideia pode ser colhido no primeiro capítulo de *Pedro Costa e Pierre Perrault. Intercessão, força ficcional, força documental* (Cordeiro, 2013).

do mundo – que já existe, é certo, mas que pode não se ver ou não se saber o suficiente –, para que possa, talvez, perdurar. Olhar para *o que* está à nossa volta, olhar para *quem* está à nossa volta. E corresponder. As palavras de Maria Filomena Molder são vitais, têm um elemento crítico e energético valente: fazem pensar e viver de outra maneira; obrigam a construir. A poesia é um motor.

E, tudo junto com isso, a perplexidade diante da morte: “poder entregar o livro na Biblioteca de Alexandria antes que o fogo tenha sido ateadado” (Molder, 2005, p.16). O filme é uma tentativa de mudar a vida. A partir de uma certa altura, vemos que não há remédio, não há redenção. Só se pode erigir qualquer coisa a partir disso. Tudo vem daí. “Nada se produz sobre a terra que não sirva para combater a angústia” (Hermann Broch, como citado em Molder, 2005, p. 19).

“Um arbusto de pequeno porte” é dito no filme (Cordeiro, 2017). Está preso à terra.

Não é nada fácil filmar alguém – sinto-me um intruso, quero ir-me embora. Tem de haver dádiva. O roubo é transformado em dádiva.

A indistinção dos nomes no filme, tentativa de correspondência com o que é dito no filme: “há alguns idiotas que se tomam por autores” (Cordeiro, 2017), na leitura das palavras de Rimbaud que é feita por Maria Filomena Molder, e que surge quando é por si abordado o tema da originalidade em Goethe. Aqui não há autor, e mesmo assim. Não é preciso dizer que o filme teve de ser feito por alguém e que isso é decisivo – mas isso está muito para lá dos contentores do eu: tem de passar por mim, mas não se trata de mim, trata-se de *alargar mais o império* (o significado de “auctor”, como é por si referido no seminário). Por outro lado, não menos importante, coisas que vêm da infância, certo sentimento de não existência que sempre tive desde a infância – propiciador, é assim, mesmo com as dores que carrega.

“A solidão no espaço é natural”, cantam David Bowie e Seu Jorge. Naquele espaço, naquele lugar, “enquadrar” é natural: é o espaço da infância, da solidão da infância. Imagens dadas pelo instinto, sempre e primeiro, mesmo quando vão para uma composição estudada.

A beleza é o mais importante. Oh, sim! Proibido? Tudo e mais alguma coisa, aqui? Oh, não! Ela não é pré-existente, tem de ser criada, esqueçam. “O belo é uma busca de todos os dias”, tem de se procurar “de todas as vezes”, como é dito no filme (Cordeiro, 2017). E o sublime, outro dos temas abordados por Maria Filomena Molder, se lhe retirarmos as especificações conceptuais, é também uma forma de beleza. Beleza é veneração do

que está fora de nós, atenção e atração pelo que nos é exterior. Não sei se se exclui o medo disso, mas exclui-se o domínio – não se trata de dominar, trata-se de ser atraído.

Alguém disse uma vez diante de uma conhecida pintura, agora no Museu Rainha Sofia, em Madrid: “esta pintura podia ter mais cavalos despedaçados”. Alguém disse? Horror. Mete dó que alguém diga isso. Adiante. O que é primeiro num filme? Ver e ouvir. É preciso querer ver e ouvir. Num filme tem de se ver e ouvir alguma coisa, alguma coisa de inédito, mesmo naquilo que eventualmente não nos seja inteiramente desconhecido à vista e aos ouvidos. Começa depois o resto: começa a relação com o mundo e connosco próprios, a possibilidade de pensar essa relação, começa a verdade. Temos, pois, de exigir um pouco mais de sangue (uma molécula, gigantesca), de olhos e de ouvidos ao espectador. “Cada um tem apenas a experiência que o seu sofrimento lhe concede” (Dostoievski, como citado em Kafka, 2014). Não se trata de ser, mas de tornar-se, como dizia Bob Dylan. Todos os dias, tornar-se. O artista *está feito* se tem a ilusão de que o é; todos os dias, tornar-se, isso está bem. “Se não dás nada à arte, não recebes da arte”.

O título *Todas as cartas de Rimbaud* nasceu logo a 24 de outubro de 2014, quando alinhei alguns pedaços do registo do dia anterior. Escrevia eu a Maria Filomena Molder, nesse mesmo dia, que o título era o enigma. Já devia ter a ideia de filmar a cópia dessas cartas. Mais tarde, chega este correio:

Edmundo, uma coisa e das grandes: eu não copiei todas as cartas de Rimbaud! Fui à procura do caderno e encontrei-o: copiei todas as primeiras cartas disponíveis e decisivas entre 15 de maio de 1871 e maio de 1873, enquanto Rimbaud se tornava o poeta excessivo que era: onde escreve as coisas mais gravadas a fogo: “Trata-se de alcançar o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos” ou “*Je est un autre*”, e transcreve vários poemas que acabou de escrever (e que eu também copiei). Cartas onde abunda a rima interna. Nenhum delas é ainda dirigida a Verlaine (a quem ele escreve pela primeira vez em setembro de 1871, mas na edição da *Pléiade* só vem um resumo, pois a carta se perdeu, coisa que aconteceu com a segunda carta de abril de 1872). Sendo assim, o título do seu filme, que era tão bom e se tornou falso, terá de ser mudado. Neste momento estou varada e não me vem nada à ideia. Mas confio no seu poder imaginativo. (E terei de enviar a todos os presentes esta correção). (M. F. Molder, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2014)

Eis a minha resposta, de imediato:

eu acho que não é motivo para uma decisão dessas! Afinal, a diferença é entre “todas” e “todas as primeiras”. Não vale a pena mudar o título (ainda, nunca se sabe, mas por outras razões) por causa disso. Mesmo assim, no som, pode cortar-se, fazer alguma emenda, se for preciso. Permita que lhe diga: não acho ser necessário enviar aos presentes a correção. Provavelmente, só eu é que dei conta (anotei-o na sala). Presunção minha talvez, mas afinal a diferença é só essa. Podemos falar de viva voz sobre isso. (E. Cordeiro, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2014)

Mais tarde, três (ou quatro) respostas minhas sobre o que pode ser *Todas as cartas de Rimbaud*:

uma resposta, é o *próprio filme*

outra resposta, justa, é que se trata de *uma ideia*

outra resposta, sem ironia, justa também, é que é o *título do filme*

todas as respostas são a mesma coisa (E. Cordeiro, comunicação pessoal, 24 de outubro de 2014)

E depois veio o encontro com o texto “Motivos obrigados”, de Maria Filomena Molder (2017), e com Joris Ivens, etc., e tudo levou mais uma volta – e as imagens de Joris Ivens, que não pude utilizar, foram um bem, por isso; primeiro, por elas mesmas, na composição, e depois porque Marcelline Loridan não autorizou o seu uso<sup>3</sup>, atirando-me assim para a construção

<sup>3</sup> Por exemplo, a) a sequência em que se vê Joris Ivens cair da cadeira no meio da areia do deserto: “numa lentidão inexorável Joris Ivens começa a cair e a sua queda é uma das mais belas cenas de todo o filme: a menina que está a ver tudo, vai a correr avisar, pedir ajuda” (Molder, 2017, p. 199); b) também a sequência das “estátuas” que subitamente começam a movimentar-se: “começa o desfile – numa constelação de fingimento, alterações de escala e potência – das dezenas de guerreiros carregados pelos elementos da equipa e outros, que descem, descem, como nascidos do pequeno palco criado para o efeito, com uma dúzia de degraus. Apresenta-se, então, o herói, de pé, com a sua bengala, usada como o bastão de um maestro barroco, avalia os outros guerreiros, atrás dele, imóveis sombras, familiares das terracotas do primeiro imperador, esperando o seu sinal. Ele bate com força (tão débil) o seu bastão e eis que os guerreiros se movem numa dança austera e funda de quem regressa à vida. Erguendo e baixando os braços sem largarem as armas, começam a descer num ritmo severo a escada improvisada e tosca, e que nos parece uma escadaria sem fim, escondendo a pouco e pouco o velho mágico” (Molder, 2017, p. 205); c) e a sequência das vozes que o vento traz de todos os lugares da terra, e que Joris Ivens procura recolher no ar e registar: “vozes, vozes, vozes, do coração cruel, da brisa suave, vozes diabólicas, perseguidoras, terríveis, vozes que fazem chorar e rir, acalmar, enlouquecer, segredos guardados,

de outras imagens, menos enfáticas, como sempre seria pelo contrário o caso, não por elas, mas pela sua inclusão. Ficaram assim as imagens *mais* do filme, por isso. E o título não estremeceu.

O filme começa com a imagem de uma pintura de Henrique Pousão, com uma *rapariga deitada no tronco de uma árvore*, assim se chama o quadro, com os sons da aurora e com sons de guitarra, muito leves. Esta imagem acompanha o que Maria Filomena Molder está a dizer em *off*, falando das árvores e da sua descoberta da poda e dos seus efeitos. Mas a imagem de Pousão veio para o filme por causa daquilo que é dito por Maria Filomena Molder no *requiem* final, quando menciona as brincadeiras da sua infância – subia às árvores, como os rapazes, diz. Há este elemento de atração entre o início e o fim, que tenho tendência a procurar. Além disso, instala de imediato uma sensação de alegria não gritada; e de leve enigma também, porque quem está em cima da árvore, nas palavras de Maria Filomena Molder, é o homem que está a podar. Este e os planos seguintes são imagens de entrada no filme, e que correspondem ao final do seminário, mesmo antes de Maria Filomena Molder se despedir. O seminário é o ponto de partida do filme e também um dos seus centros: há-de vir logo a seguir a indicação disso, com o respetivo sumário, porque não queria que o espectador parasse a perguntar de onde é que vem a imagem de Maria Filomena Molder a falar – a hipótese dessa dúvida não me interessava nada; o contrário, que se soubesse logo, isso sim, interessava-me, porque a aula é um lugar e um acontecimento muito importantes, tanto por si quanto na ligação a Maria Filomena Molder.

O plano de Maria Filomena Molder no seminário, que vai ter ligeiras variações de quadro e de luz ao longo do filme até chegar a uma espécie de *devir feiticeiro* com os negros, os vermelhos e o branco da luz – podendo dizer-se, ainda assim, que se mantém sempre o mesmo –, derivou do seguinte: tínhamos chegado ali, não conhecíamos ninguém, não podíamos, evidentemente, andar a cirandar com a câmara; e não tínhamos outros interesses, nesse momento. É uma questão de concentração, como no plano do caderno sobre o colo. Sim, não é fácil fazer uma imagem. É um plano a que só se pode chegar a partir da distância, e que, se for conseguido, cria ele próprio distância – não se trata de uma “aproximação”, não se trata de criar familiaridade. Os seus tons de lilás, iluminado sobretudo com a luz

---

comunicados à respiração de cada um, e que desaguam no primeiro sopro, o sopro do primeiro dia, esse que aquele homem, que está a gravar para nós ouvirmos as muitas vozes do vento, tem medo de soltar e por isso lhe volta a entrar pela boca” (Molder, 2017, pp. 203-204); d) e ainda, por todo o lado, o “macaco divino”, Sun Wukong.

que vem do ecrã, na parte esquerda da imagem. Foi uma sorte. É tão forte, extravasa tanto para todo o filme, que dá a impressão de estarmos constantemente a ouvir a aula, quando na verdade vemos e ouvimos muito pouco. Tem que ver com o bloco de pedra (ou aço) que o filme é: escultura.

Concluamos esta parte com a recolha de Kafka, por duas razões. Por causa daquilo que o sofrimento concede. Por causa do agradecimento a Deus por se ser assim e não de outra maneira:

carta de Dostoievski a uma pintora: A vida social anda em círculo. Só aqueles que experimentam um sofrimento concreto se compreendem entre si. Graças à natureza do seu sofrimento, formam um círculo e entreadjudam-se. Deslizam pelo interior do seu círculo, deixam que o outro passe à frente ou, em caso de aperto, empurram-no gentilmente. Cada um se dirige ao outro na esperança de suscitar empatia ou então, mas nesse caso apaixonadamente, já na fruição imediata dessa empatia. Cada um tem apenas a experiência que o seu sofrimento lhe concede; ainda assim, entre estes companheiros, é possível ouvir a troca de experiências tremendamente diferentes. “Tu és assim”, diz um ao outro, “em vez de te queixares, agradece a Deus por seres assim, pois, se não fosses, sofrerias esta ou aquela infelicidade, viverias esta ou aquela vergonha.” Como o sabe este homem? É que ele pertence, e isso mesmo denunciam as suas palavras, ao mesmo círculo do interlocutor, a sua carência de consolo é da mesma espécie. Porém, no mesmo círculo sabe-se apenas e sempre o mesmo. Aquele que oferece consolo não tem sequer o sopro de um pensamento como vantagem sobre aquele que recebe consolo. As suas conversas são, pois, apenas encontros da imaginação, um extravasar dos desejos de um para o outro. Por vezes um olha para o chão e o outro para um pássaro, e com estas diferenças se desenrola a sua convivência. Por vezes, unem-se na fé e olham os dois de cabeças encostadas para alturas infinitas. (Kafka, 2014, pp. 327-328)

### **REBUÇADOS VENEZIANOS: EMBRENHAR-SE EM SI PRÓPRIO**

Uma figura feminina esbatida rodopia e rodopia pelos salões de um velho palácio até se fundir, sempre em movimento, na luz crepuscular.

Maria Filomena Molder dirige-se lentamente para a janela do seu escritório com um livro grande de capa branca nas mãos (o catálogo *Stanca Luce* [2015], do pintor João Queiroz). No livro, na página 71, uma pequena

aranha, um aranhão cor do papel da aguarela, que desliza pela página, naquele modo de andar, deslizar do acrobata por um fio. Voz de Maria Filomena Molder: “não gosto de matar aranhas. Dizem que dá sorte. Mas eu não” (Molder, 2016, p. 406).

Maria Filomena Molder chega à janela, sopra e o aranhão voa. A sua voz, de novo: “levíssimo. Lançado no vazio, incólume aos ataques soezes da força da gravidade” (Molder, 2016, p. 406).



Figura 2: Rebuçados de vidro

Créditos: Edmundo Cordeiro

Da janela, Maria Filomena Molder vem para o interior e sai de campo. Ficamos com a janela. Ouvimos a sua voz:

esta súbita aparição fez-me pensar que deveria haver alguma entrada secreta para animais em estado sonâmbulo e que, tendo-a encontrado, o artista os fez adormecer de novo com a sua agulha de cera, sussurrando o verso de Pierre-Charles Roy, que encontrei em Leopardi (inicia-se um movimento lento em aproximação e sobre a janela): “*Escorregam, mortais, não pressionem*”. (Molder, 2016, p. 406)

Sobre a pedra da bancada da cozinha estão os rebuçados de vidro.

Feitos de vidro da ilha de Murano, os rebuçados venezianos lembram os laços dos bibes e dos cabelos usados pelas meninas em tempos que já lá vão. Objectos de confeitaria mágica, transparentes, coloridos, irradiantes, não poderiam deixar de atrair Luísa Correia Pereira, que comprou

vários na sua viagem a Veneza (dois deles, oferecidos a Jorge Molder em 1991, foram fotografados e fazem parte da série “Secret agent”). Na verdade, o rebuçado veneziano (e qualquer um cujo modelo seja o laçarote) é a figura por excelência do infinito que cabe na palma da mão, mas como é de cristal não está votado a desfazer-se na boca. É só uma promessa irisada de assimilação do infinito ao finito, promessa que se pode quebrar. Daí o seu enorme poder evocativo. (Molder, 2016, pp. 304-305)

Se é sobre o querer-limite ligado ao ato de copiar as cartas do poeta, sobre a passagem pelo fogo da gestação da poesia, *Rebuçados venezianos* é sobre o canto e a dança do pensamento de Maria Filomena Molder (2016, p. 366) – “a dança atravessa tudo aquilo que faço” –, sobre a energia de vida que dela se solta, e em particular no modo como se relaciona com cada obra de arte. Não no sentido de um desenvolvimento cronológico, mas antes colhendo elementos da sua obra que nos possam fazer chegar à sua vida e, a partir desta, entrever o modo como o seu pensamento se enreda com a arte e o mundo.

Trata-se da possibilidade de filmar um dom e uma dádiva (o trabalho continua). Cinema = memória. *Rebuçados venezianos*, título do filme e título de um dos seus livros inteiramente dedicado a obras de arte e a artistas, é uma obra mágica onde o sopro de uma vida e de um pensamento entram como que em combustão espontânea. Como diz em “Só começamos depois de continuar”: “no combate entre a filosofia e a arte, a arte ganha” (Leiderfarb, 2016, p. 58). É interessante que estas relações sejam perspetivadas enquanto um combate, e que a arte ganhe – e também que para Maria Filomena Molder essa vitória e essa derrota sejam muito desejadas.

A fonte de imagens e de sons (tratamento cinematográfico) assenta na apresentação das camadas espaciais e temporais que a montagem articulará a partir de um fio condutor narrativo construído com as inúmeras referências autobiográficas extraídas dos seus livros e por uma palestra a realizar por Maria Filomena Molder para o filme, com o título “Embrenhar-se em si próprio”.

Sujeitas à investigação e ao progresso de um filme-investigação que depende da relação viva entre quem filma e quem é filmado, são três as grandes camadas do filme:

- o levantamento de arquétipos de infância bem como o registo de imagens soltas e pequenos gestos e acontecimentos, a partir de referências autobiográficas explícitas que os seus textos contêm;

- a encenação de elementos da obra de Maria Filomena Molder, desde certas histórias fundadoras, como a *Cantata profana* de Bartók, imagens originárias de problemas humanos e de pensamento, à relação com certas obras e artistas com os quais o seu pensamento se enleia – como diz: “fui descobrindo que na arte e na poesia tinha, não exemplos ou ilustrações, mas o laboratório onde os conceitos filosóficos começam a aparecer” (Ribeiro, 2013, p. 21);
- e a palavra e o envolvimento entre professor e discípulos na palestra intitulada *Embrenhar-se em si próprio*.

As camadas são transversais à partição do filme em seis capítulos, cujos títulos correspondem aos títulos dos seus livros: enumeremos esses títulos-capítulos – *A metamorfose das plantas*, *Semear na neve*, *O absoluto que pertence à terra*, *O químico e o alquimista*, *A nuvem e o vaso sagrado* e *Rebuçados venezianos*. São títulos que irradiam para além dos livros em causa. Tomamo-los como uma matéria que é imediatamente sonora e visual, sendo o seu sentido construído por uma relação inesperada de imagens ou por um subtil enigma. São como frontispícios, funcionam enquanto remissões para paisagens de sensações e horizontes de imaginação: com eles se pretende estruturar as relações entre diferentes espaços onde evolui Maria Filomena Molder e o que dela emana. O nosso objetivo é fazer com que uma marca muito nítida, muito material, sonora, do trabalho de Maria Filomena Molder – os seus títulos – possa ser a matéria de uma espécie de forma. Não se trata de expor o conteúdo destes livros, mas de o encontrar e de o devolver de outra maneira – da vida para a obra, da obra para a vida e o mundo.

Dentro de cada um dos capítulos, a narrativa a construir, a decorrer da análise final (trata-se da montagem), vai agregar:

- a palavra proferida, seja por Maria Filomena Molder, seja por outras vozes e presenças (pode haver outras vozes, remetendo simbolicamente também para si) – cumulativamente, as vozes vão edificando um coro, ao longo do filme;
- objetos que o seu pensamento toma como seus, obras de arte de artistas contemporâneos a que procurou corresponder ou com os quais procurou defrontar-se; por exemplo, mediante esta conceção carnal da pintura:

quase se pode dizer, contra todos os idiotas de serviço, que enquanto o leite se soltar do peito das mulheres, alagando as blusas, e o menino bolsar, soberanamente satisfeito, enquanto a criança sujar com lama as mãos, o rosto

e o bibe, e a nossa pele for ferida, a pintura há-de existir.  
(Molder, 2016, p. 402)

Ser como os pássaros que não deixam vestígios do seu voo no ar: eis o desafio supremo a que nenhuma forma de arte pode aspirar, em que fracassa qualquer gesto artístico.  
(Molder, 2016, p. 98)

- O investimento nos livros *Rebuçados venezianos* (Molder, 2016) e *Exercitações* (Molder, 2000); neste último caso, entre a poesia e o fantástico, as descrições da vida em bruto dos morcegos, as imagens de terrores de infância.

Se em *Todas as cartas de Rimbaud* se partia da palavra proferida num seminário, aqui pretendemos alargar o horizonte de construção à escala da sua obra escrita, tomando o livro *Rebuçados venezianos* como guia.

## PRÓLOGO: IMAGENS SOLTAS

“A minha vida assentava na convicção de que só me dizia respeito aquilo que não compreendesse” (Molder, 2016, p. 363). Adaptação de elementos biográficos de *Rebuçados venezianos* – que são também notas de pensamento: podemos começar, por exemplo, com o aranhicho a descer pela página 71 do catálogo *Stanca Luce*, de João Queiroz. Ou pela dança, conforme a vertigem das páginas que dão conta da experiência de assistir ao espetáculo de Merce Cunningham e Carolyn Brown:

quando acabaram de executar a última peça desabou uma tormenta no mar revolto do Tivoli, as palmas misturavam-se com gritos e estrondosos batimentos dos pés. Não podia crer no que ouvia, mas era o que eu queria ouvir. E foi assim que – sem o saber – contribuí o mais que pude para a grande pateada que assinalou o primeiro dos dois dias de espetáculo da companhia de Merce Cunningham em Lisboa. (Molder, 2016, p. 365)

## PRIMEIRO CAPÍTULO: “A METAMORFOSE DAS PLANTAS”

Introdução de elementos dispersos, do fantástico da história dos morcegos extraída de *Exercitações* (Molder, 2000), ao primeiro canto da filosofia, com John Cassavetes (Ventura, 1984) – “o que é filosofia? *Filos* quer dizer amigo e amor, e *Sofia*, o estudo de qualquer coisa. Trata-se do estudo

do amor. Ter uma filosofia é saber como amar, saber onde colocar o amor” (Ventura, 1984). E reminiscências de infância, o elemento fundamental. E entramos na palestra “Embrenhar-se em si próprio”. A sua primeira parte, intitulada “a solidão como limpeza, uma questão fisiológica”. E as plantas são também – talvez sobretudo – *quem* assiste à palestra.

### SEGUNDO CAPÍTULO: “SEMEAR NA NEVE”

Encenação livre do libreto da *Cantata profana*, do compositor húngaro Béla Bartók, parte principal do capítulo. Trata-se do desenvolvimento do mito do caçador que é caçado, ou que se transforma na caça. É um texto síntese, alegórico de muitas coisas em Maria Filomena Molder: desde a relação com o pensamento de Walter Benjamin à influência de elementos imagéticos húngaros – imaginamos que também por via da vida em comum com Jorge Molder. O *passeio* de Robert Walser, que surge “semear na neve” nas célebres fotografias, é outro dos elementos evocativos.

### TERCEIRO CAPÍTULO: “O ABSOLUTO QUE PERTENCE À TERRA”

Vamos do som do “metrónimo oculto sob as lages, que soeitra o compasso do sopro humano” (Molder, 2010, p. 65) – que é o bater do coração (Memorial de Rumbula, em Riga) –, à conversa banal sobre o tempo enquanto “uma das mais elevadas manifestações das forças cósmicas” (Molder, 2010, p. 65). Início das explorações visuais em torno das histórias dos morcegos, provenientes de *Exercitações* (Molder, 2000).

### QUARTO CAPÍTULO: “O QUÍMICO E O ALQUIMISTA”

Nos algares das Serras d’Aire e Candeeiros, todo este capítulo trabalhará fontes visuais e dramáticas de *Exercitações* (Molder, 2000) em torno dos seres da noite: “os morcegos da minha raça, uma das mais nocivas de todo o mundo, são gerados pela violência, quando as mães vão já na idade alta”. Em articulação com o tema da segunda parte da palestra: “a razão não é independente da animalidade, mas é exatamente a sua revelação”.

### QUINTO CAPÍTULO: “A NUVEM E O VASO SAGRADO”

O elemento principal do capítulo é a conclusão da terceira parte da palestra de Maria Filomena Molder – “embrenhar-se em si próprio, uma metamorfose incerta”. A narrativa interna decorrerá daqui comandada pela palavra. Elemento de composição: a exploração de relações diretas entre a

caligrafia de Maria Filomena Molder e os desenhos de Goethe e Rui Chafes, bem como a escrita-pintura de António Sena. Outros serão convocados.

## SEXTO CAPÍTULO: “REBUÇADOS VENEZIANOS”

Uma vez, a Luísa Correia Pereira comprou em Murano uns rebuçados feitos de vidro e ofereceu ao Jorge [Jorge Molder, o marido], que os fotografou para a série “The secret agente”. Entretanto, ela fez um pequeno óleo chamado *Rebuçados venezianos*, que nós comprámos. É um nome que implicava uma série de nexos. É como uma discussão entre mim e ela – em que ela ganhou. Entre a arte e a filosofia, a arte ganha. (Leiderfarb, 2016, p. 58)

Tiraremos as consequências do conteúdo da sua palestra – acontecimento, matéria inédita. Já estamos em casa de Maria Filomena Molder: atenção aos movimentos do dia, eles são *infinitos*, como é dito em relação aos rebuçados venezianos na epígrafe acima, um infinito que cabe na palma da mão.



Figura 3: Luísa Correia Pereira. *Sem Título*.  
Óleo sobre tela, 1991. Coleção privada

Créditos: Edmundo Cordeiro

## AGRADECIMENTOS

As Figuras 1 e 2 neste texto, bem como as comunicações pessoais, são uma cortesia de Maria Filomena Molder ao autor.

## REFERÊNCIAS

- Cordeiro, E. (2013). *Pedro Costa e Pierre Perrault. Intercessão, força ficcional, força documental*. Creative Space-Amazon.
- Cordeiro, E. (2017). *Todas as cartas de Rimbaud* [Filme]. Edmundo Cordeiro.
- Kafka, F. (2014). *Diários*. Edições Relógio D'Água.
- Leiderfarb, L. (2016, 28 de maio). Só começamos depois de continuar. *Expresso*, 53-58.
- Molder, M. F. (2000). *Exercitações*. Edição de Autor.
- Molder, M. F. (2005). *O absoluto que pertence à terra*. Edições Vendaval.
- Molder, M. F. (2010). *Símbolo, analogia e afinidade*. Edições Vendaval.
- Molder, M. F. (2016). *Rebuçados venezianos*. Edições Relógio D'Água.
- Molder, M. F. (2017). *Dia alegre, dia pensante, dias fatais.*: Edições Relógio D'Água.
- Ribeiro, A. M. (2013, 10 de novembro). De onde vem Maria Filomena Molder? *Público*, 18-25.
- Ventura, M. (Realizador). (1984). *I'm almost not crazy: John Cassavetes. The man and his work*. [Filme]. Cannon Group.

### Citação:

Cordeiro, E. (2021). *Todas as cartas de Rimbaud e Rebuçados venezianos*. Entre um filme e outro. In H. Pires & Z. Pinto-Coelho (Eds.), *Transartes, arte expandida e novas linguagens* (pp. 57-70). CECS.