

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal

(1958-1975)

Volume 1: Parte I-II

Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias

DOUTORAMENTO EM CIÊNCIAS E TEORIAS DA ARTE

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A Nova-Figuração nas artes plásticas em Portugal
(1958-1975)
Volume 1: Parte I-II

Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias

Tese Orientada pela Professora Doutora
Cristina Azevedo Tavares

DOUTORAMENTO EM CIÊNCIAS E TEORIAS DA ARTE
2008

*À minha filha Sofia Dias
que nasceu com esta tese*

INDICE

Volume 1

9	Abstract (versão portuguesa)
10	Abstract (english version)
11	Agradecimentos
15	Introdução
23	I. Introdução teórico e histórica à nova-figuração
23	1. Da Figura
23	1.1. Figura, forma, <i>figural</i> e figuração
36	1.2. Depois da abstracção: a figuração pós-representativa
59	2. Da Nova-Figuração
59	2.1. Contextos e genealogias da «Nova-Figuração»
63	2.2. A figuração em tempos de abstracção
71	2.3. Neo-dadaísmo e Nova-Figuração: a recolha de iconografias
74	2.4. «Pop Art» e Nova-Figuração
79	2.5. A Nova-Figuração em França: «Nouveau Réalisme» e «Figuration Narrative»
89	3. Teoria e crítica da «Nova-Figuração» em Portugal
89	3.1. O neo-realismo: «forma» ou «conteúdo»
108	3.2. A génese da abstracção na década de 1940
117	3.3. Afirmção e entropia da abstracção na década de 1950: «abstracção» ou «não-figuração»
125	3.4. Depois da abstracção: as origens da «Nova-Figuração»
155	II: Primeiro momento: a Figuração após a Abstracção
157	1. Joaquim Rodrigo
157	1.1. A fase abstracta: o «lugar» do quadro
165	1.2. A Memória como Narração (a influência Luena)
180	1.3. A Memória como itinerário topológico (a influência aborígene australiana)
191	1.4. «O pintar certo»
200	1.5. «O único quadro-tipo-possível»: a «pintura telemática» (e considerações finais)
211	2. Paula Rego
211	2.1. Figurando o Informal
230	2.2. Polifonia figurativa e narrativa
245	2.3. Narrativa do Corpo
253	2.4. Considerações finais
263	O Grupo KWY
279	3. René Bertholo
277	3.1. A fase abstracta: experiência e procura
282	3.2. Depois da abstracção e antes da nova-figuração (correspondências com Jan Voss)
291	3.3. Os «quadros de acumulação»
311	3.4. Os «Modelos Reduzidos» (objectos e electrónica)
319	3.5. Os «Quartos de Dormir» (e regresso à pintura)
322	3.6. Os «Quadros de Repetição» (e «quadricromias»)

329	4. Lourdes Castro
329	4.1. Da primeira figuração escolar à fase abstracta: a leve passagem do informe
331	4.2. Depois da abstracção e antes da nova-figuração: as caixas – «Assemblage» de memórias
336	4.3. Sombras e contornos
356	4.4. As sombras recortadas em <i>plexiglas</i> (e invólucros de chocolate)
363	4.5. As linhas dos contornos de sombras bordadas em <i>lençóis</i>
365	4.6. Interlúdio: o «Teatro de Sombras»
367	4.7. Sombras e contornos do mundo vegetal (e considerações finais)
377	5. Costa Pinheiro
377	5.1. Da primeira figuração à fase abstracta: infantilismo e «Do Sofrimento»
380	5.2. Génese neo-figurativa: «Quadros Históricos», «Paisagens e Figuras»
386	5.3. Plenitude neo-figurativa: «Os Reis»
398	5.4. Interlúdio: «Project-Art»
404	5.5. Fernando Pessoa e «Paisagens de Atelier»
413	6. António Areal
413	6.1. <i>Paisagens metafísicas</i> (surrealismo)
415	6.2. Interlúdio abstracto: <i>Texturas de gestos</i> (informalismo)
417	6.3. Cubos e Caixas (objectos e pinturas)
425	6.4. Novas Caixas: o desejo do «nada»
435	6.5. As últimas séries de pinturas (e últimos desenhos)

Volume 2

443	III. Segundo momento: a Nova-Figuração depois da Figuração
444	1. Marcações neo-realistas
447	2. Marcações <i>informalistas</i>
453	3. Marcações <i>modernistas</i>
459	4. Marcações <i>surrealistas e metafísicas</i>
503	7. Júlio Pomar
503	7.1. A fase neo-realista
509	7.2. Momento de transição: <i>gesto e figura</i>
517	7.3. « <i>O Teatro do Vazio</i> »
530	7.4. « <i>O Teatro de Eros ou dos Corpos</i> »
532	7.5. « <i>O Teatro Gestual</i> »: tigres, poetas, índios e fábulas (e considerações finais)
541	8. Sá Nogueira
541	8.1. Primeira figuração: melancolias (retratos, jardins e cafés)
848	8.2. Gestos de <i>Pubs</i> e paisagens londrinas: <i>colagens</i> e marcações da <i>Pop Art</i> inglesa
557	8.3. Erotismo e pornografia em telas foto-sensíveis: « <i>Shunga</i> » e « <i>Entropo</i> »
560	8.4. A parábola afectiva
563	9. Nikias Skapinakis
563	9.1. Primeira figuração: melancolias (retratos e paisagens)
573	9.2. « <i>Para o Estudo da Melancolia em Portugal</i> »
590	9.3. « <i>Parafiguração</i> » e « <i>Outras Paisagens</i> » (« <i>Internas</i> », « <i>Mirabolantes</i> », « <i>Imprevistas</i> » e « <i>Falsas Paisagens</i> »)
595	9.4. « <i>Retratos de Ausência</i> » (e considerações finais)

599	IV. Terceiro momento: a Figuração depois da Nova-Figuração
683	O Grupo de Évora
691	10. Henrique Ruivo
691	10.1. Entre Évora e Lisboa: o início
692	10.2. Em Lisboa: série «Areias» e «colagens»
696	10.3. Em Itália: os «relevos»
710	10.4. A «Série Negra»
712	10.5. Relevos de papel, paisagens de cor e quadros-máscaras
717	11. Álvaro Lapa
717	11.1. As primeiras exposições e a colagem
722	11.2 «Homem sem esforço, sem propósito, sem utilidade»
733	11.3. Fragmento
739	11.4. Autobiografia
750	11.5. Hermenêutica do vazio
758	11.6. Ética
763	12. António Palolo
763.	12.1. O início e as primeiras neo-figurações
774	12.2. Abstracção 1: da cor como forma à «terceira cor»
777	12.3. Retorno à Figuração: o corpo masculino como figura
778	12.4. Abstracção 2
781	13. Jorge Martins
781	13.1. Informalismo atmosférico
783	13.2. O Teatro da luz: a luz no espaço – a <i>dobra</i> e o <i>sulco</i>
794	13.3. Fase norte-americana: a luz sem objecto
797	13.4. O desenho da luz
800	13.5. Anos 80: a luz como geradora de espaço – a « <i>mimesis nua</i> »
807	13.6. Escultura e últimas encenações
811	14. Eduardo Batarda
811	14.1. Ironia e caos: figuração e excesso
823	14.2. Eclipses 1: camuflagens
829	14.3. Eclipses 2: ocultações
833	15. José de Guimarães
833	15.1. Inícios entre Europa e África: a génese do «morfema»
840	15.2. A abertura das formas
847	15.3. A escultura bífase
851	15.4. Considerações finais
857	16. Noronha da Costa
857	16.1. Transparências: o translúcido
860	16.2. Objectos
869	16.3. A figura enquanto difusão: o ecrã
881	16.4. Os filmes de Noronha da Costa
883	16,5. Pinturas efémeras, pinturas com pedras, vultos de mulheres e limões
888	16.6. Considerações finais e outras reflexões
895	A Nova-Figuração e a escultura
901	17. João Cutileiro
917	18. Clara Menéres
925	Conclusão
947	Índice Onomástico

Volume 3

Anexos: Contextos

- 7 I. Arqueologia da «Figura». Antes da *mimesis* moderna
- 13 II. Contexto 1: A emigração artística
- 21 III. Contexto 2: Os Críticos de Arte e a renovação da secção da AICA portuguesa
- 43 IV. Contexto 3: Galerias e Mercado de Arte
 - 43 1. O Mercado de arte
 - 50 2. As Galerias de Arte
 - 68 3. A *Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA)*
 - 74 4. A *Fundação Calouste Gulbenkian (FCG)*
- 77 V. Contexto 4: Para um Museu de arte Contemporânea: a utopia de um século (1911-1983)
- 85 VI. Contexto 5: As exposições colectivas (1958-1975)

Bibliografia

- 127 Índice bibliográfico
- 129 Bibliografia Geral (Artes Plásticas e Nova-Figuração)
- 138 Bibliografia Geral (Teoria da Arte)
- 148 Bibliografia Geral (Arte Portuguesa)
- 163 Fortuna Crítica
- 188 Exposições Colectivas
- 238 Artistas

- 381 Índice iconográfico

ABSTRACT (versão portuguesa)

A *Nova-Figuração* emergiu com sentido histórico por oposição ao domínio da arte abstracta no segundo pós-Guerra. Pertencendo a um tempo cultural pós-metafísico e sem a mesma consistência da percepção do real e da verdade, ela redefiniu a questão da figuração fora da autoridade e exclusividade do *sistema tradicional de representação*. A *figura* já não apresentava a mesma estabilidade ontológica, para passar a operar experimentalmente, em pluralidade e abertura.

Enquanto na arte ocidental ela enquadrava movimentos como *Pop Art*, *Nouveau Réalisme* ou *Figuration Narrative*, no caso português verifica-se uma síntese destas orientações, localizadas particularmente em cada percurso artístico.

Foi paralelamente à superação da querela neo-realista entre *forma e conteúdo*, como depois da querela entre *figuração e abstracção* necessária à afirmação da abstracção nos anos 50, que emergiu a nova-figuração ao longo da década seguinte. Perante novos projectos figurativos a crítica de arte participou na construção da noção de «nova-figuração», definindo um espaço cultural próprio na arte portuguesa.

Numa primeira fase entendemos a génese criativa da nova-figuração como processo ainda assente numa superação de experiências abstractas (na primeira metade dos anos 60), com destaque para os projectos de Joaquim Rodrigo, René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro ou António Areal. Activando o esforço de reinvenção de tradições figurativas, sobretudo herdadas do surrealismo e do neo-realismo, desenvolveram-se as obras de Eduardo Luiz, Carlos Calvet, Cruz-Filipe, Júlio Pomar, Nikias Skapinakis ou Sá Nogueira. Outros nomes surgiram na segunda metade da década ou seguinte, já sem necessidade de superar a recente tradição abstracta, casos de Henrique Ruivo, Álvaro Lapa, Palolo, Jorge Martins, Batarda, José de Guimarães, Noronha da Costa, entre outros.

Na dinâmica portuguesa a nova-figuração permitiu reequacionar as vanguardas numa exploração experimental que, ao contrário da abstracção, era dirigida ao mundo e o abarcava.

- Abstracção
- Arte Portuguesa
- Figura
- Nova-Figuração
- Representação

ABSTRACT (english version)

In the aftermath of World War II, *New-Figuration* emerged as an historically significant trend in opposition to *Abstract Art*. As a style belonging to a post-metaphysical cultural period (without the same solid perception of “realness” and of “truth”), it redefined issues of *figuration* outside the authority and exclusivity that characterized the *traditional* system of representation. In these new settings, *figuration* ceased to present the same ontological stability and started to function at the experimental level with plurality and openness.

While in western art it framed movements such as *Pop Art*, *Nouveau Realism* or *Narrative Figuration*, in the Portuguese fine art scene we find a kind of synthesis of all these artistic tendencies, marking idiosyncratically each artist’s production.

Neo-Figuration emerged in the 60s as a result of the double quarrel that opposed *form* and *content* (*neo-realism* quarrel) on the one hand, and *figuration* and *abstraction* (crucial for the establishment of abstraction in the 50s) on the other. Facing emergent figurative works of art, Portuguese art criticism was involved in the construction of *neo-figuration* as a concept that resulted in the definition of a cultural space of its own in the Portuguese fine arts field.

In this dissertation we depict firstly the creative genesis of *New-Figuration* as a process that was constructed in the aftermath of the abstract experiences of the first half of the 60s, as it can be emphasized in the work of artists such as Joaquim Rodrigo, René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro or António Areal. However, stimulated by the idea of reinvention of *figurative* traditions (mostly inherited from *Surrealism* and *Neo-Realism*), artists such as Eduardo Luis, Carlos Calvet, Cruz-Filipe, Júlio Pomar, Nikias Skapinakis or Sá Nogueira, developed their work.

Some other names emerged in the second half of the 60s and throughout the 70s that did not demonstrate the need to move beyond the abstractionist tradition. This is the case of Henrique Ruivo, Álvaro Lapa, Palolo, Jorge Martins, Batarda, José de Guimarães, Noronha da Costa, among others.

In the Portuguese fine arts scene, *New-Figuration* allowed rethinking the avant-garde, and contrary to *abstractionism*, it was directed to the world, while embracing it at the same time.

- Abstraction
- Portuguese fine arts
- Figure
- New-Figuration
- Representation

Agradecimentos

Uma investigação como a presente, em função da ambição académica que a rege e da vivência que envolve, não se pode efectuar sem uma plataforma de apoio, convívio e orientação, institucionais e não só, em que se move. Os agradecimentos tornam-se inevitáveis e necessários, só sendo injustos pelos esquecimentos que, por descuido, possam acontecer.

Antes de tudo, leambramos que este processo teve início na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde o projecto deu os primeiros passos, com agradecimentos vários na Instituição, de orientadores, professores e colegas de seminários ou ainda colegas e alunos da nossa docência em mestrado e licenciaturas. Como uma espécie de proto-história marcaram bastante os desenvolvimentos do nosso trabalho.

Da presente história da nossa investigação, começamos inevitavelmente com uma palavra gratidão à Professora Doutora Cristina Tavares que, apesar de receber a pesada herança de um projecto já nascido noutra instituição, manifestou um constante apreço, apoio e condução ao longo deste processo, tendo-nos fornecido incentivo e confiança. Às conversas, sugestões e disponibilidade, um especial agradecimento. Muitos dos contactos e de material encontrado foi possível ou, pelo menos, facilitado, graças à intervenção da Professora Cristina Tavares.

Um agradecimento ao Professor José Fernandes Pereira não só porque de fora nos soube incentivar e, sobretudo, de quem nunca esquecemos a dívida por, ainda enquanto aluno de licenciatura, termos recebido um incentivo que nos faz estar hoje aqui a defender uma tese de Doutoramento, após o entretanto percurso e investimento de uma tese de Mestrado defendido na Universidade Nova de Lisboa.

Na Faculdade de Belas Artes leambramos e agradecemos os conselhos que ao longo destes anos nos foram proporcionados por parte do Professor Fernando António, da Professora Margarida Calado e do Professor António Rodrigues.

No vasto percurso de tempo e espaço que esta tese atravessou, vários agradecimentos se tornam inevitáveis e necessários. Primeiro, aos colegas mais recentes da FBA-UL que nos souberam receber, em vários casos com o sabor a regresso. Também consideramos importantes as tertúlias e as impressões trocadas em vários convívios. Foi o caso das nossas conversas com (e permitam-nos por momentos descurar as hierarquias e títulos académicos) José Carlos Pereira, António Matos, João Pais, Carlos Vidal, Tomás Maia, João Peneda, Luís Jorge Gonçalves, Eduardo Duarte, entre outros mas, em especial, das tertúlias mais alargadas e cúmplices com o José Quaresma. Já em extensões destas tertúlias, leambramos o António Cadima Mendonça e a Catarina Patrício.

Aos colegas de mestrado e da UNL-FCSH de outras tertúlias, que não esquecemos e que em muitos casos mantivemos, e nos acompanharam em fases iniciais mais intrincadas e de transição deste projecto: Pedro Roxo, David Santos, Manuela Braga, Ana Ruivo, Bárbara Coutinho, Sofia

Lapa, Filipa Candeias, Luís Baptista e, havendo mais, não podemos deixar de sublinhar a Rita Macedo por todos os conselhos e materiais gentilmente fornecidos e partilhados.

A vários artistas plásticos uma palavra de agradecimento, por nos terem recebido com simpatia e disponibilidade para um diálogo com as memórias da sua produção artística e outras.

Primeiro, ao René Bertholo e Elna que tão afectuosamente nos receberam em Ribeiro do Álamo (Algarve). Não nos esquecemos a recepção calorosa do René e da Elna na sua casa no Algarve, primeiro com a Rita Macedo, ainda no âmbito da investigação para a exposição e catálogo do KWY, depois já no desta investigação. Nem nos esquecemos dos convívios que ligavam almoços, lanches e jantares, no Algarve ou já em Lisboa, nem das deliciosas saladas da Elna. Fica a mágoa da partida de René durante o nosso trabalho, a cuja obra esperamos deixar algum contributo no lamento de não ter chegado a ler o nosso esforço de a interpretar.

Ao Henrique Ruivo e ao modo simpático como nos acolheu no seu atelier e em sua casa, para nos aproximar da sua memória artística e das suas produções, sobretudo as ainda tão esquecidas do seu exílio italiano.

Um reconhecimento pelas conversas com o João Vieira e a Lourdes Castro, estas no âmbito do trabalho para a exposição do Grupo KWY ou ainda, fora deste âmbito, com Gil Teixeira Lopes. Ao Professor Lima Carvalho um agradecimento especial pelo modo como nos guiou pela sua colecção, nos facilitou documentação e relatou memórias. Ao Rui Mário Gonçalves e Eurico Gonçalves por conversarem connosco com amizade sobre a questão da nova-figuração entre outras coisas. Ao Eurico Gonçalves um agradecimento pela motivação com que nos conduziu na SNBA, em deambulação pela antologia da sua obra, ajudando-nos a posicionar perante o modo como abordou a nova-figuração no seu percurso criativo. À Maria Gabriel pela franca simpatia e disponibilidade com que nos recebeu e acompanhou na exploração da memória artística do seu atelier. À Sofia Agrela, o carinho com que nos recebeu e a generosidade com que nos falou da memória de Joaquim Rodrigo e da sua pintura, sempre com uma profundidade humana que nunca esqueceremos. Ao Rocha de Sousa pelo modo como nos recebeu no seu atelier, disponibilizou a documentação e acesso à sua produção dos anos 60 e 70, além da disponibilidade para conversar connosco sobre a época e o tema que trabalhámos.

Das Bibliotecas e arquivos onde trabalhámos, uma palavra de apreço a vários funcionários que nos aturaram e apoiaram na procura de elementos, casos da Biblioteca Nacional, da Hemeroteca, da biblioteca da FBAUL, da biblioteca do departamento de História de Arte da Universidade Nova de Lisboa, do extinto Centro de Documentação da FCG e na Biblioteca Geral da mesma instituição ou ainda do Centro de Documentação do Arco, entre outros.

Um agradecimento à Galeria 111, ao modo como nos deixou observar e fotografar obras do seu acervo, muito rico para a memória da nova-figuração em Portugal, e como nos deixou consultar

o seu arquivo documental. Fica também o registo humano e disponibilidade por parte da Dra. Arlete de Brito, no modo como nos recebeu, atendeu e conversou connosco sobre várias memórias da galeria e de artistas a ela ligados. Naturalmente aos seus funcionários, de que destacamos a disponibilidade da Afilina Pinto do Centro de Documentação.

Ao Rui Palmeiro da Galeria Fernando Santos de Lisboa, que nos facilitou a consulta de catálogos além, claro, das conversas que tivemos.

Agradecemos à *Galeria Antiks* de Lisboa o modo como nos recebeu, com simpatia e interesse pelo nosso trabalho, disponibilizando documentação e acesso a obras do seu acervo relevantes para a nossa investigação.

À Sociedade Nacional de Belas Artes e ao Sr. António Silva, agradecemos a disponibilidade para consultarmos catálogos do acervo desta instituição e que não encontrávamos em nenhum outro centro de documentação.

Ao Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, um agradecimento pelo modo como nos foram disponibilizadas informações sobre o acervo da sua colecção, muito especialmente a Dra. Leonor Nazaré como também a colaboração da Dra. Patrícia Rosas.

Ao Carlos Alcobia um agradecimento pelo apoio em questões informáticas que nos facilitaram a apresentação e impressão deste trabalho.

Agradeço à *Fundação para a Ciência e a Tecnologia*, a bolsa de investigação concedida em fase do decurso deste trabalho, que forneceu o apoio material e temporal para o seu melhor desenvolvimento e nos possibilitou, em fase difícil, adiantar a nossa investigação e pesquisa deixando-nos prontos para a escrita. A esta Instituição agradecemos a condição de Bolseiro de Doutoramento, entre 1 de Janeiro de 1999 e 31 de Agosto de 2002, no âmbito do Programa *Praxis XXI*.

Agradecimento ainda ao *mano* José Carlos Dias, que nos soube ouvir e disponibilizar elementos das suas colecções de livros e discos e aos meus pais, sempre orgulhosos do nosso trajecto.

A finalizar, um agradecimento não académico, mas de vida, à minha filha que nasceu com esta investigação e à qual fui vendo crescer com esta tese, permitindo-nos divisar qual a verdadeira relevância das coisas. Se uma tese é de grande importância e responsabilidade num percurso profissional para um docente académico, uma filha é o mais importante de tudo para um pai. Para que ela um dia perceba que, se não estive sempre presente, foi devido ao esforço desta tese – e esperando que ela um dia possa partilhar comigo algum orgulho deste esforço. Apesar do prazer que nutro pela investigação, que espero esta dissertação manifestar inequivocamente, não substituo esta pelo sorriso da minha filha. Para além de outras razões de pai, de sobejo, estas bastam para lhe dedicar todo este empenho.

Introdução

«Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e
que, contudo, precisamos aprender a vê-lo»
(Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*)

«Mas dê-se mais importância ao movimento manifesto ou ao
monumental, segundo as épocas e segundo as escolas, a pintura nunca
está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal»
(Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*).

«O objecto desobedece à nossa metafísica»
(Jean Baudrillard, *As Estratégias Fatais*).

A heterogenia metodológica, por vezes conflituosa, no campo das ciências sociais em geral, sobretudo no campo artístico, impede a definição e sustentação de uma metodologia única, exclusiva ou, muito menos, definitiva. As várias metodologias operam como modos diferenciados de questionamento por vezes em torno de análogos objectos de estudo, como também são estruturadoras de uma perspectivação e pluralidade interpretativa. Esta heterogenia coloca tanto a dificuldade das escolhas e das estratégias de investigação, como cria novas disponibilidades como ferramentas que são. A dimensão operativa com que essas metodologias se estendem ao investigador, por implicarem opções, obriga a um posicionamento, ou seja, a uma definição de metodologias estruturantes em determinada investigação.

Uma investigação em história e teoria das artes visuais implica como primeira asserção a consciência do que nos surge culturalmente como obras de arte no interior de um campo inquiridor que é o mote da investigação, questão que nos coloca perante o desejo de proximidade da obra de arte como o primeiro e privilegiado objecto de investigação. Mas essa obra de arte é um objecto cultural cuja legitimidade de escolhas e valores contextualizados implicam um confronto com esse mesmo contexto. A investigação não tem no objecto artístico um exemplar neutro previamente definido, para ter que se confrontar com a memória interpretativa e de certo modo *judicativa* que estabelece os parâmetros de uma representação *cultural* do objecto de estudo¹. Quando vamos ao

¹ Sobre «valor cultural» relativo à noção de «aura» da obra de arte tradicional cf. Walter Benjamin, «A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica» in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, pp.71-113.

encontro do objecto este já lá está, mas nunca abandonado nem neutro, porque sempre resultado de uma dimensão simbólica em que os significados (e não só) se movem. Qualquer circunscrição de uma investigação é já gesto semântico que não nasce de si, mas de uma espera anterior.

Uma investigação em torno de um tema como a «nova-figuração», surgido por necessidade cultural de resgate semântico de uma produção artística, não se circunscreve nem como conceito definido nem numa localização histórica precisa. Não sendo um estilo, nem sequer uma linha estética, ela responde à necessidade de um tempo se entender como esforço de saída do espanto provocado pela criação artística. Ela não foi um tipo de figuração esteticamente determinada, aliás caracterizou-se pela pluralidade e, várias vezes, corrupção de um tradicional noção de *figura*, levada ao limite ou a um extremo em que se desguarneceu – embora numa necessária articulação histórica com a questão da abstracção (também ela plural), porque só no interior desta relação a nova-figuração podia ser devidamente entendida. A valorização de um tempo genealógico², de conceitos e propostas artísticas, em torno das quais se foi definindo a noção (abrangente) de «nova-figuração», foi um esforço assumido como determinante nesta investigação.

Do objecto para o contexto criativo, como primeiras construções históricas de sentido, de onde emergem os processos hermenêuticos, normalmente passando da crítica de arte para o ensaio e a história da arte, uma investigação em história da arte tem que ter presente o objecto (artístico) acompanhado dessa profundidade e horizonte de sentidos dos textos que sobre ele ou perto dele actuaram: a crítica e o ensaio sobre arte. A nossa investigação assume uma posição, no seu esforço de compreensão, que pretenda dar continuidade às interpretações utilizadas como fontes, tão situadas no seu tempo como nós no nosso. Por isso, interpreta e escolhe os textos de uma necessária *fortuna crítica*. Consideramos que a interpretação será mais produtiva e justa se assentar num processo de relações com outras obras, tanto por proximidade como por afastamento de projectos artísticos, do mesmo ou de outros artistas mas também estar atenta a uma memória interpretativa sobre o mesmo ou similares objectos culturais. Como que orientando o

² Relativo à noção de «genealogia» de Foucault, enquanto modo de «restituir a aparição de uma singularidade a partir de múltiplos elementos determinantes, dos quais não aparece como produto, mas como efeito». Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*, Madrid: Editorial Tecnos, 2003, pp.31-32.

processo hermenêutico evita-se o que Umberto Eco chamou de «interpretação paranóide»³.

Mas constatamos a primeira dificuldade de qualquer investigação: a distância entre os objectos e as palavras, ou esse silêncio e indiferença de cada objecto perante os discursos, espécie de armadilha que tudo pode permitir⁴. Perante a imanência dos objectos artísticos, só nos resta a artimanha da palavra, que não pode procurar reduzir as coisas a conceitos e, muito menos, a neles fixá-los, para se comprometer num esforço hermenêutico em movimento, de procura de uma profundidade que é uma acção em torno do objecto, como que o cercando com as dúvidas, as interrogações e as constatações, articuladas na formulação de sentidos. Daí a circularidade do nosso discurso, espécie de movimento espiralado que recusa o estabelecimento de anteriores interpretações (nossas ou de outros), não as recusando, antes as utilizando como impulsos dessa procura interpretativa. As interpretações retomam-se não como repetições, mas lançadas em novas relações, onde melhor se procuram definir e ajustar, num esforço de compreensão e perspectivação. Do mesmo modo a nossa escrita não procura a afirmação, mas a constatação, como algo encontrado num determinado momento e processo de investigação, como uma asserção momentânea. A escrita procura deixar esse rasto de esforço e descoberta que se pretende efectuado em proximidade com a produção artística. A produção artística, que surge ao investigador sempre já com (mais ou menos) sentidos, passa a mover-se segundo este tempo que é esse rasto hermenêutico. Os sentidos e valores resultam desse esforço como sua produção – mas, também, como algo que lhe sobrevive às dúvidas e hesitações. As *obras* merecem essa *demora* e esse *esforço*, no sentido em que tanto os convoca como os suporta. Nos melhores casos, elas aceitaram esse esforço exactamente porque nele não se suspenderam. Procura-se esse processo de encontro de significados, onde a pergunta e a resposta emergem cúmplices.

³ Sobre esta questão em Eco, cf. Peter Bondanella, *Umberto Eco e o texto aberto. Semiótica, Ficção, Cultura Popular*, Lisboa : Difel, 1998, p.138-164.

⁴ «Ora, o enigma inverteu-se: antigamente era a Esfinge que fazia ao homem a pergunta sobre o homem, que Édipo julgou resolver, que nós todos julgámos resolver; hoje, é o homem que faz à Esfinge, ao inumano, a pergunta sobre o inumano, sobre o fatal, sobre a desenvoltura do mundo face às leis objectivas. O objecto (a Esfinge), mais subtil, nada responde». Jean Baudrillard, *As Estratégias Fatais*, Lisboa: Editorial Estampa, 1991, pp.158-159.

A Fenomenologia procurou no início do século fundar uma ciência objectiva com acerto num «regresso às próprias coisas»⁵, lançando a importância de manter uma proximidade com o objecto, exigida como processo dialógico e como posição ética sobre as origens de um discurso. No âmbito de uma relação com o objecto artístico, tal proximidade torna-se ainda mais premente. A reflexão sobre a arte, histórica e crítica, é sempre um *discurso* com o perigo retórico de se sobrepor a ela. Por isso, não deve ser o discurso a guiar a interpretação das obras, mas estas a orientar o primeiro, ou mesmo a provocá-lo. Deve-se evitar que os conceitos se antecipem e imponham às obras, para antes emergirem da interpretação destas.

Nas artes plásticas o privilégio está numa percepção, como manifestação cultural dessa requisição, na linha de Merleau-Ponty. Um saber efectuado a partir de uma experiência primordial acerta-se com o risco, a surpresa e o espanto⁶, abertura constante a uma fundação de sentido e potencial geradora de um processo hermenêutico.

Mas esta hermenêutica tem que se apresentar adaptada ao objecto proposto como artístico. Ela tem que se fundar num olhar, com eficácia metodológica e interpretativa: uma espécie de *hermenêutica do olhar*. O estruturalismo gestáltico, e sobretudo alguns textos clássicos de Rudolf Arnheim⁷, assumem aqui uma eficaz dimensão operativa, com o apoio de alguns clássicos da definição de uma *sintaxe visual*, em autores como Henri Matisse⁸, Wassily Kandinsky⁹ ou Paul Klee¹⁰. Estes exemplos fornecem conceitos e estratégias que nos colocam em proximidade com a produção artística, actuando no seio da sua interpretação como agentes operativos, procurando assim evitar que os conceitos funcionem como domesticação prévia do sentido, mas antes que despontem a partir das dificuldades que essa mesma produção provoca com a sua irreduzibilidade material. Trata-se de aceitar o objecto, enquanto se nos apresenta como artístico, como esse «sensível irreduzível» de que falou Theodor Adorno¹¹, sublinhado a sua imanência e autonomia como base de uma opacidade e de um hermetismo que

⁵ Jean-François Lyotard, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1986, p.18.

⁶ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992, pp.15-17.

⁷ De Rudolf Arnheim sublinhamos as seguintes obras com esta dimensão operativa: *La Pensée Visuelle*, Paris, Flammarion, 1976; *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Pioneira Editora 1986, 4ª edição; *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*, Lisboa, Editorial Presença, 1988; *O Poder do Centro*, Lisboa, Edições 70, 1990.

⁸ Henri Matisse, *Escritos e Reflexões sobre Arte*, Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.

⁹ Wassily Kandinsky: *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 1987.

¹⁰ Cf. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris: Éditions Denoël, 1985.

¹¹ Cf. Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, s/d, p.156.

impõe dificuldades de compreensão; ou seja, de fazer dessa irreducibilidade o próprio horizonte de um esforço hermenêutico.

Como metodologia, propomos uma circularidade hermenêutica inspirada em Gadamer que funcione também em função da compreensão do objecto artístico, portanto um círculo hermenêutico como modo de aprofundamento de uma interpretação cúmplice da percepção. Para Gadamer, a *verdade* não é entendida como uma adequação entre sujeito e objecto, havendo a necessidade de transcender esta dicotomia por uma compreensão que a apreenda (verdade) como *um acontecimento e abertura do sentido: a verdade como um acontecimento do ser*, um resultado da sua *história*. O sujeito não se pode neutralizar neste processo de captação da verdade nunca se apresentando num estado de *imparcialidade objectiva*. Lançado como *ser-em-situação*, ele não se pode colocar entre parêntesis no próprio acto em que procura compreender.

Neste sentido, a compreensão não é *reprodutiva* mas *produtiva*, nunca se efectuando como uma recepção passiva perante a autoridade do objecto, visto que o intérprete transporta conceitos que se incorporam necessariamente na *situação presente* da sua interpretação¹². Não se deve separar o *saber da investigação histórica* e o *ser histórico*¹³, pelo que qualquer acto de compreensão se apresenta como consciência histórica finita. Não há verdade em si, pelo que o sujeito não vai mais em busca dessa verdade que não lhe pertence, mas sim e apenas daquela que é acontecimento e compromisso, isto é, *histórica*. Por outro lado, a compreensão não é um comportamento subjectivo relativo a um objecto, mas pertence à história realizada do próprio ser que se compreende¹⁴. Não se pretende uma posição absoluta, mas um caminho de *experiência*. O sujeito do acontecer da experiência não está no sujeito, mas na *mobilidade da própria experiência*¹⁵.

A compreensão de um *objecto cultural* não é uma apropriação isenta, mas confronto e participação, inserida num processo histórico que coloca o cognoscente no interior duma tradição própria (quer a conheça ou não) e posiciona esse seu acto de compreensão. A ingenuidade do «objectivismo histórico» é acreditar «poder prescindir

¹² Cf. Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Eddiciones Peninsula, 1997, p.35.

¹³ «Tal como em Aristóteles, num plano bastante diferenciado, veremos que o conhecimento histórico é simultaneamente saber histórico e ser histórico». Hans-George Gadamer, *O Problema da Consciência Histórica*, V. N. de Gaia, Estratégias Criativas, 1998, p.70.

¹⁴ Cf. Idem, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, pp.13-15

¹⁵ Cf. Luís E. de Santiago Guervós; *Gadamer*, Madrid, Ediciones del Orto, 1997, p.26.

de si mesmo na compreensão»¹⁶. Como tal, não há interpretação arbitrária nem neutralidade da personalidade do intérprete, tal como não há objectividade absoluta, mas um *grau definível de exactidão*¹⁷ resultante dessa *impossibilidade duma subjectividade pura e da sua inevitável inserção numa tradição*. Recusa-se a perspectiva que opunha sujeito e objecto para se estabelecer, numa linha *heideggeriana*, uma pertença recíproca que se efectua por essa linguagem tornada *fonte do conhecimento*: «o conhecido encontra-se já dentro do horizonte do cognoscente, mas apenas porque o cognoscente está dentro do mundo que o conhecido co-determina»¹⁸. Compreender implica assim uma tensão entre a *participação* e o *confronto* com a tradição cultural, numa acção que, ao mesmo tempo, *impregna valores e gera valores*¹⁹. Uma investigação em história e teoria da arte confronta-se com os objectos artísticos, lidos à luz de uma tradição impregnada de sentido, a partir da qual se produz conhecimento. Essa «tradição», na linha de Gadamer que temos vindo a assinalar, é um suporte construtor e mediador de sentidos, entre nós e o objecto, pelo que temos que situar essa tradição ao mesmo tempo que nos situamos perante ela.

A estrutura do nosso trabalho procura adequar-se a estas questões metodológicas. Debatidos os conceitos através da sua genealogia, procurou-se o debate da nova-figuração a partir das produções artísticas. Optou-se por uma sistematização por artista plástico, segundo grupos definidos a partir das marcações *históricas* (e não *estéticas*, que se dispersariam na sua pluralidade) a que chamámos «momentos» da nova-figuração. Nesta atenção a cada produção artística por criador plástico, segundo a sua diacronia, avaliava-se o surgimento e afirmação de uma dimensão neo-figurativa, sempre implicada na produção anterior e posterior. Esta diacronia, como estrutura base, permitia relações sincrónicas, de questionamento e relativização hermenêutica, sem prejuízo estrutural. Por outro lado, esta estrutura permitia-nos o acerto com essa desejada atenção à produção, eixo em torno do qual um esforço de compreensão se efectuou.

¹⁶ Carsten Dutt (editor), *En conversación con Hans-Georg Gadamer. Hermenéutica - Estética - Filosofía Práctica*. Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p.37. «La consciencia histórica tiene que aprender a comprender-se mejor a sí mesma y a reconocer que los esfuerzos hermenéuticos siempre están codeterminados por un factor histórico-efectivo». *Ibidem*.

¹⁷ Cf. Hans-George Gadamer; *Op.Cit*, p.9.

¹⁸ Cf. Gianni Vattimo; *As Aventuras da Diferença*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.30.

¹⁹ Cf. William Outhwaite, “Hans-Georg Gadamer”, in *As Ciências Humanas e os seus Grandes Pensadores* (sob a direcção de Quentin Skinner), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p.54.

No entendimento da produção artística exploraram-se tanto as relações *diacrónicas* como as *sincrónicas*. Utilizou-se a primeira como estruturante necessária para ir ao encontro das genealogias, desses momentos onde uma figuração emergia como «nova» ou passava a ser «nova». Tal divisão por criadores plásticos foi a preferida, porque seria no interior de cada uma que os processos históricos de mutação se podiam processar, ao encontro dessas divergências da linguagem que se dispõem como potenciadores de sentido. As continuidades e mudanças no percurso de uma produção artística tendem a ser momentos decisivos de inquirição e busca do significado de um projecto criativo. Daí que, nos casos historicamente mais relevantes, nos propiciássemos a um entendimento da continuidade da obra até praticamente à actualidade, numa outra profundidade de relações – na ideia de que a produção actual resulta sempre da *anterior*, fornecendo sentidos a esta. A dimensão *sincrónica* surgiu sempre que se verificou pertinente para proporcionar sentidos à interpretação das obras. A *sincronia* e a *diacronia*, sendo ambas processos de relação, evitam que as palavras se suspendam solitárias perante as coisas, como únicas, onde tendam a adquirir um significado absoluto como forças semânticas convergentes e absolutas. Deste modo, tais relações permitem tanto um ajustamento como um aprofundamento das interpretações. Conceberam-se ainda anexos de enquadramento cultural relativos às artes plásticas, a que chamámos «contextos», com a função de nos estabelecerem uma panorâmica da actividade artística contemporânea coeva com a génese e afirmação da nova-figuração, com ou sem relação directa com esta.

Achou-se preferível esta organização e não outra como, por exemplo, segundo linhas estéticas implicadas na nova-figuração. A heterogenia destas, variedade que atravessava uma mesma produção, várias vezes simultânea e ambigualmente, tornaria confusa e dispersa a reflexão. Preferiu-se que tais linhas fossem reivindicadas como conceitos operativos do agenciamento de sentidos ou, se quisermos, como modos de interlocução com as produções, por vezes no esforço refutado de as integrar em determinada orientação.

Numa primeira parte ou *momento* de análise das obras, agruparam-se os artistas plásticos que protagonizaram a génese de uma situação neo-figurativa na primeira metade da década de 1960, na superação de projectos ou experiências abstractas. Iniciado com Joaquim Rodrigo e Paula Rego, primeiras referências históricas no espaço crítico português, seguiram-se elementos do *Grupo KWY* (Lourdes Castro, René Bertholo e Costa Pinheiro), com actuação mais visível em destacados centros culturais

européus. Uma última parte analisa ainda a produção de António Areal, cuja obra marcaria a nova-figuração em meados da década, entre este e outros *momentos* balizados.

Um segundo *momento* confrontou artistas plásticos que mantiveram, pelo menos com clara dominância, uma insistência na figuração (mesmo em tempo da arte de domínio da abstracção como paradigma de arte moderna), sendo a partir deste esforço que a procuraram tornar «nova». Após o confronto com algumas linhas estéticas figurativas anteriores à nova-figuração, destacaram-se as renovações de Júlio Pomar, Sá Nogueira e Nikias Skapinakis com partes mais alargadas e com maior esforço de interpretação, que assumimos como situações figurativas que souberam efectuar um interno processo renovador.

Um terceiro *momento* procurou determinar heranças apontadas pela própria nova-figuração, numa síntese proposta sobre a produção de vários artistas plásticos emergentes em meados da década de 1960 ou princípios da seguinte, já após a génese da nova-figuração e, nesse sentido, também já superada a querela entra a abstracção e a figuração, ou seja, analisaram-se as figurações após as novas-figurações, tal como se debateram ainda questões em torno da abstracção após a nova-figuração que na segunda metade da década de 1960 levou a que a crítica da arte fizesse nascer a expressão de uma «nova-abstracção»²⁰.

²⁰ Cf. António Rodrigues, “Anos de ruptura”, in catálogo da exposição: *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*, Lisboa: Palácio Galveias, Outubro 1994.

I. Da Figura

1.1. Figura, forma, *figural* e figuração

«Na figura assenta o todo, que engloba mais do que a soma das suas partes, e que era inalcançável na era da anatomia»

(...)

«A Figura não pode ser apreendida pelo conceito geral e intelectual de infinito mas pelo conceito particular e orgânico de totalidade»

(Ernst Jünger, in *Der Arbeiter*, 1960-1965)

Das suas origens latinas como *figurare* à sua vasta extensão ao âmbito da retórica, às suas extensões medievais como «profecia em acto» (Erich Auerbach)²¹ ou como poder heurístico (Didi-Huberman)²², o termo apresentou uma miríade de sentido que, mais que o desviou, lhe forneceu uma profundidade e pluralidade de assumpções.

Segundo Didi-Huberman (n.1935) seria o Renascimento a fazer da «figura» um «termo visível, um termo isolável e descritível». E teria sido Alberti (1404-1472) a encetar «o domínio completo do *aspecto* “figurativo” sobre a *virtualidade* “figural” medieval», o que, confundido com o nascimento do discurso da história da arte por Vasari (1511-1574), se tornava restrito à transparência representativa da *mimesis*²³. O século XV, sobretudo através das velaturas modeladoras da escola flamenga e a espacialidade da perspectiva florentina, concebeu um novo *sistema de representação* que encerrava o grafismo simbólico medieval. Se a Idade Média tinha uma tradição da *figura* de âmbito retórico, ela reformulava-se no Renascimento como fundamento sensível exactamente quando emergiu o que chamaremos *sistema clássico ou tradicional de representação* – e a figura colocou-se ao serviço desse sistema de representação ao ponto de, quando este terminou, era o próprio sentido de figuração nele constituído que significava o sistema. Por isso, tempo de fé na representação liberta das meras imposições de um código iconográfico supra-natural. A verdade passava a fundar-se a partir do real, numa ordem natural que se subtraía ao poder da abstracção e aos códigos da Idade Média. O

²¹ Erich Auerbach, *Figura*, Alençon: Éditions Belin, 1993. Ver anexo 1: “Arqueologias da «Figura». Antes da *mimesis* moderna” do terceiro volume do nosso trabalho.

²² Georges Didi-Huberman, “Exégèse et visualité dans l’art chrétien », in, *Encyclopaedia Universalis - Symposium*, Paris, E.U., 1990, p.615 (tradução portuguesa in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edições Cosmos, n.º20, 1994, p.159-177).

²³ *Ibidem*. Para introdução à teoria e história da *mimesis* na arte ocidental, cf. Valeriano Bozal, “II.

real e o natural passavam a exercer uma autoridade sobre a imagem ao absorverem o poder de referente numa representação que recuperava a *mimesis*. As artes retraíam a autoridade do conceito sobre o real e invocavam a *aderência ao sensível*²⁴, estabelecendo um sistema de representação que testemunhava uma eficácia daquilo que é representado sobre o representante»²⁵.

Este sistema sustentaria uma curiosidade e domínio da realidade que dominaria até ao século XIX. No nosso caso, não só é nesta orientação que a noção de *figura* interessa, como estas mesmas reflexões nos orientam judiciosamente porque elas coincidem com o nascimento de um *novo sistema de representação* que iria orientar as artes plásticas ocidentais durante alguns séculos. Ao mesmo tempo, permite-nos adiantar que a «figura» não teve sempre um sentido *mimético* e representativo.

Segundo Étienne Souriau (1892-1979), a origem etimológica latina de «Figura» significa «forma aparente de um corpo»²⁶. Por seu lado, «figurar» seria uma relação entre dois seres, quando se empresta a um a aparência de outro²⁷, remetendo-nos para a dimensão designativa da *mimesis*. Portanto, se a «figura» fala de uma forma que se autonomiza, o acto de «figurar» investe-a numa relação com outro exterior. Diríamos que a «figura» *apresenta* e o acto de «figurar» *representa*.

Segundo a *lei da simplicidade* das teorias da Psicologia da *Gestalt*, o que caracterizaria a figura seria, não a procura da imitação do real, mas a eficácia de uma estrutura significante²⁸. Tal eficácia da *figura* coincide com o momento em que surge alguma «coisa» coerente e organizada à percepção e que se dá proporcionalmente à de uma massa amorfa e indistinta que se tornaria o fundo dessa mesma «coisa». Por isso, Kurt Koffka (1886-1941), um dos mais famosos psicólogos da *Gestalt*, perguntava porque é que «víamos as coisas e não os buracos entre elas?»²⁹. A *figura* pede como seu o limite que a separa do fundo e que a faz avançar em sobreposição perpendicular ao olhar. Ela

Mimesis”, in *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, 1997, pp.37-102.

²⁴ Cf. Fernando Gil, *Mimésis e Negação*, Porto: Inova, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, pp.84-85.

²⁵ *Ibidem*, p.37.

²⁶ Na antiguidade grega era o termo «ídolo» (*eidôlon*) que significava aparência, simulacro, a simulação do aspecto exterior, em que o visível é fim em si. O termo «ícone» (*eikôn*) seria mais tardio (século V a.C.), traduzindo-se então por essência, símbolo, abertura para além, numa ultrapassagem do olhar. Cf. Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique*, Paris, Le Seuil, 1996, capítulo «Figuration et Image», pp.378-394.

²⁷ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (publié sous la direction de Anne Souriau), Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p.744.

²⁸ Rudolf Arnheim, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Pioneira Editora, 1986, p.213.

²⁹ Charles E. Osgood, *Método e Teoria na Psicologia Experimental*, Lisboa: Fundação Calouste

diz também qual o lugar da superfície como fundo e suporte que se estende por detrás de si³⁰. A figura é *organização unitária e global*, impondo um fundo sobre o qual se sobrepõe enquanto se destaca para o observador, pelo que a pregnância da figura é proporcional à sua segregação do fundo. Assinalar uma figura numa imagem é sobrepô-la a um fundo, implicando profundidade virtual do plano da superfície.

A *figura* compromete uma extensão espacial em que se situa e que permite à figura colocar-se e definir-se enquanto tal (no sentido em que se contorna). Ela é ocupação que se auto-determina no seu próprio fundo, do qual se separa devidos às suas qualidades próprias. A figura é um conjunto estruturado (e, neste sentido, *forma*) que se estende e suporta numa extensão que lhe serve de substrato e no interior do qual apresenta descontinuidades qualitativas, demarcando-se numa ordem e limite próprios. A «figura» enquanto estrutura ou organização destaca-se sobre algo (que, nessa relação, se torna «fundo») adquirindo autonomia sobre o próprio material que a suporta ou lhe serve de continente³¹. A *figura* surge ao apresentar uma organização interna que a separa do «fundo» indiferenciado³². Na superfície que lhe serve de suporte, ela é esse momento de intransitividade de onde irrompe como uma segregação pregnante. A continuidade global de uma extensão enfraquece a estruturação formal da figura como, por exemplo, num quadro impressionista de Claude Monet.

Por seu lado, *Forma* vem do grego «eidos», enquanto aspecto e visão mais ligada à noção de ideia de Platão, do grego «morphê», enquanto forma, sonho e beleza, como ainda do grego «typos», enquanto modelo que imprime um perfil ou contorno (próximo de «figura», o que lhe estende e complica o significado histórico e actual³³). Por tendência *forma* contrapõem-se a *matéria*, numa orientação aristotélica em que a *forma* seria a estabilidade ou momento de invariância conservada no devir da *matéria*, uma

Gulbenkian, 1982, p.257-258.

³⁰ No âmbito da psicologia da percepção, são clássicos os estudos de Edgar Rubin sobre a relação forma/fundo. Segundo este autor, entre outros princípios, a figura tinha o carácter de objecto ou «coisa» (*Ding-charakter*) e o fundo era relativamente informe e tem o carácter de matéria ou substância; a figura parece fenomenalmente mais próxima no espaço do que o fundo; o fundo parece estender-se continuamente por detrás da figura; a figura é delimitada e o contorno pertence à figura. Cf. Charles E. Osgood, *Op.cit.*, p.258-259. Cf. também Rudolf Arnheim, *Op.cit.*, p.216-222.

³¹ Podemos assim ter várias «figuras» nas várias manifestações culturais, na pintura, na escultura na literatura ou na música. Cf. L.-M. M. (Louis-Marie Morfeaux), “Forme (psychologie de la)”, in *Vocabulaire d'esthétique* (publié sous la direction de Anne Souriau), Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp.764-765.

³² Paul Guillaume, *La Psychologie de la Forme*, Paris: Flammarion, 1979, p.74.

³³ Cf. «Forma», in *Dicionário de Estética* (direcção de Gianni Carchia e Paolo D'Angelo), Lisboa: Edições 70, 1999, p.144-148.

suspensão perceptível do devir que sustentaria os processos metamórficos e que nos permitiria retomar a ligação à *ideia* (*eidos*).

Na génese dos princípios teóricos da *Gestalt*, as experiências e hipóteses de Christian von Ehrenfels (1859-1942)³⁴ sugeriam que a percepção comporta uma *forma* que é diferente do conjunto da matéria sensível, não lhe sendo redutível nem se reduzindo à adição dos elementos sensoriais, sustentando-se antes numa estrutura própria e imediata. Neste sentido, a *forma* refere uma ordem perceptiva imediata e global. Tal como uma *melodia* (que seria a *forma musical*) é transponível, podendo manter-se a mesma «forma» (enquanto *figura* que reconhecemos) apesar de mudar de timbre ou instrumento, também a *forma visual* se pode manter reconhecível apesar de mudar de materialidade. Assim, seria possível representar uma mesma «forma» visual com outras cores e formas, apesar de se mudar a sua expressão.

Há portanto proximidades entre a noção de *forma* e de *figura*. Num esforço de libertação da confusão entre ambas as noções podemos dizer que enquanto a *forma gestáltica* fala da totalidade que se organiza como configuração autónoma, remetendo para o processo estrutural de uma organização perceptiva, a *figura* seria, ainda numa orientação da psicologia da *Gestalt*, essa totalidade enquanto parte que se segrega. A pregnância é esse «poder de eclosão», de «produtividade» em que «a forma chegou até si, que é ela», como diz Merleau-Ponty (1908-1961)³⁵. Para nós, este *chegar a si da forma* é a *figura*. A *forma* liga-se mais à saída de um caos, está mais implicada numa dimensão física e matérica e compromete uma organização qualitativa. Daí que a *figura* faça maior ligação (por oposição) com o *fundo* de onde se destaca, enquanto a *forma* se centra na ordem *gestáltica* da figura que se segrega. Neste sentido, a *forma* é a estrutura que se organiza e faz avançar a *figura*, ou seja, ela é o substrato perante o qual a *figura* se organiza e destaca. Ou ainda, procurando sintetizar, a *forma* é a *estrutura*³⁶ do elemento que se apresenta organizado e se destaca à percepção: a *figura*. Assim, tem mais sentido dizer que, se a forma é um todo e unidade coerente que possibilita a *figura*, então o significado e o reconhecimento dá-se na *figura* e esta resultará de uma *configuração ou disposição estrutural da forma*³⁷. É isso que nos permite aproximar da

³⁴ Cf. Paul Foulquié, Gérard Deledalle, *A Psicologia Contemporânea*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p.231-133.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p.195.

³⁶ Como mero exemplo: «Forma é, de facto, antes de tudo, estrutura». Alfonso Alvarez Villar, *Psicologia del Arte. Estudos de Psicologia de la Cultura*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, p.72.

³⁷ Cf. Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (publié sous la direction de Anne Souriau), Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p.763.

apetência da figuração à representação. Se a *forma* não implica uma representação *mimética*, mas apenas uma organização que se destaca à recepção, ela facilita a determinação dessa organização e, portanto, da correspondente *figura*. Consideramos que uma proximidade da *figura* com a *forma* seria uma espécie de «figura não figurativa»³⁸, fazendo dessa figura uma *figura pura*³⁹. Apesar desta proximidade, a noção de figura implica uma proximidade com a de configuração, de limite e contorno que a forma (gestáltica) pode não ter⁴⁰.

Segundo Rudolf Arnheim (1904-2007), «embora a configuração visual de um objecto se determine em grande parte por seus contornos externos, não se pode dizer que eles *constituam* a forma»⁴¹. Para este autor a configuração «nunca é percebida como apenas a forma de uma coisa em particular», mas como «um tipo de coisa», numa aferição tendencialmente «semântica»⁴². A *forma* pede e refere-se a um «esqueleto estrutural» e uma materialidade própria. A *figura* começa a requisitar uma significação. A história da arte abstracta foi o exemplo em que a forma se despiu de referências externas para ter que encontrar a semântica de uma figuralidade agregada aos significantes.

Neste ponto em que se frisa a importância da arte abstracta, interessa sublinhar o processo das artes plásticas da era contemporânea enquanto «retraimento do espaço pictural», que fez das artes visuais um fim em si, conquistando a sua autonomia num exercício «d'après peinture». Segundo Bernardo Pinto de Almeida (n.1954), o «palco» de Vélazquez (1590-1660) sobretudo com a *representação da representação* de *As Meninas* em que se passava a «representar (ou retratar) a representação e não a ilusão», a «vitrine» de Manet (1832-1883) e a «superfície» de Cézanne (1839-1906), seriam fases determinantes desse processo que é o da própria arqueologia da arte abstracta⁴³.

³⁸ Manuel de Castro Caldas, *A Figura e o corpo. O regime da figura nos «monstros» de Picasso*, Lisboa: Imprensa Nacional, casa da Moeda, 1987, p.17-18.

³⁹ Esta noção, que consagra a abstracção e ao mesmo tempo nos faz reconhecer a sua contribuição para a nova-figuração, é compatível com a de Charles-Pierre Bru de «figures non-figuratives ou figures pures» enquanto «figure sans figuration», «usage figuratif des éléments proprement dits» ou «élément-figure ainsi réduit à l'essentiel»: «La figure pure (...) n'est figure que dans le tableau». Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'Abstraction. Essai sur le problème actuel de la Peinture*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955 (citações de pp.96-99).

⁴⁰ Esta noção gestáltica não coincide com a de Heidegger que considera que a «Forma» resulta de um «colocar-se-no-limite»: «Aquilo que se coloca no seu limite, completando-o, e assim permanece, tem forma, *morphe*». Cf. Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.69. Sobre esta questão no âmbito das artes visuais, ver síntese de Herbert Read, *As Origens da Forma na Arte*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, p.83.

⁴¹ Rudolf Arnheim, *op.cit.*, p.83.

⁴² *Ibidem*, p.89-90.

⁴³ Cf. Bernardo Pinto de Almeida, *O Plano da Imagem. Espaço da Representação e Lugar do Espectador*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.

Num ensaio clássico sobre *A Vida das Formas*, Henri Focillon (1881-1943) deu atenção à relação e dependência da forma com a matéria que a suporta: «Uma forma pode conservar a mesma medida mas muda de qualidade segundo a matéria o instrumento e a mão. (...). Uma forma não o é sem suporte, e o suporte já é forma». A vida da forma «corporiza-se na matéria», de modo que esta seja apreciada como «estrutura e acção» necessária à primeira⁴⁴. Com estas noções, entendemos que a *forma* está mais ligada à *matéria* que a suporta, com maiores implicações estruturais e físicas, enquanto a *figura* está mais vinculada à *imagem*, com maiores implicações simbólicas, semânticas e culturais. A *forma* enforma-se porque ocupa e tem lugar no espaço e no tempo, onde surge, se estabiliza, se metamorfoseia e se desfaz. Ela apresenta a possibilidade de morfogénese e de metamorfose, de uma acção temporal de transformações qualitativas ligadas às suas potencialidades físicas que se implicam no processo de figurabilidade. Portanto, a *forma* é uma força formativa dinâmica que anima as *estruturas figurativas* e se implica nos lugares e extensões espaço-temporais das *figuras*.

Contudo, não nos parece correcto afirmar que à *figura pura* se possa chamar uma mera coisa. A *forma*, enquanto estrutura de uma *figura pura*, sobretudo enquanto dada à atenção no campo da arte, implica uma ordenação que se compromete no mundo do sujeito. Mesmo não reconhecível ou representativa desse mundo, ela já não pode ser uma *mera coisa oferecida* à percepção, tendo que ser, pelo menos, um «isso» (ou desejo de algo) que se *organiza na percepção*, algo que compromete e confronta o sujeito no seu mundo histórico. Resistindo à nomeação, como elemento cuja força de organização e disponibilidade perceptiva não apresenta correspondência na ordem do reconhecimento e da nomeação e se mantém irreconhecível como *mera figura* ou «isso», a *figura pura* seria assim um momento onde a *forma* se organiza em excesso à percepção e desafia a *figurabilidade*. O *processo figurativo* não deixa de se desenvolver como resposta à questão da identidade que a *forma*, enquanto organização de estímulos, provoca. A *figura pura* desenvolve-se do desafio de toda a *forma*, porque esta revela a impossibilidade de não ser *Nada* e a indisponibilidade de ser apenas qualquer coisa, para procurar ser *algo* (figura).

Já se observou que a filologia do termo «figura» implica uma extensa e variada história e significação, obrigando a estender o seu sentido e, ao mesmo tempo, a procurar

⁴⁴ Henri Focillon, *A Vida das Formas. Seguido de Elogio da Mão*, Lisboa: Edições 70, 1988, p.31, 56.

especificar as suas variantes. Se, como vimos, a noção de *figura* implica a de *forma*, como uma espécie de substrato ou processo perceptivo da *figura*, não podemos descurar outra problematização que nos estende a noção de *figura* à de *figuração*.

Como se adiantou atrás, «Figuração» tem origem latina de *figurare*, relacionando-se com a representação, tanto na tradição de imitação pelo natural como de fantasia e imaginação. A *figuração* seria assim uma ordem da figura enquanto análoga a um modelo real ou ideal, origens perante as quais a figura encontraria a sua justiça de significante. A *figura* instaura e integra a ordem cultural das convenções e esquemas de imitação, apesar de uma certa flexibilidade interior a esse convencionalismo⁴⁵. Como veremos desenvolvido adiante, relativamente aos esquemas convencionais de representação, a relação destes com o referente representado depende mais da «relação com a precedente tradição figurativa»⁴⁶ do que com o próprio referente. A *figuração* será esse lançamento da *figura* para o interior de um esquema de equivalências com referentes exteriores, definindo um dos princípios necessários a qualquer *sistema de representação*. Não se trata de réplica, mas de funcionamento e operatividade da figura no interior desse sistema.

Segundo Anne Souriau, a *Figuração* «representa o aspecto sensível dos seres e das coisas», sublinhando uma dimensão «representativa» (pareceça sensível com uma coisa que a separa de apenas significar a coisa) de um «mundo sensível»⁴⁷. Étienne Souriau apontava um 1º grau, no qual a *figuração* é sensível em si (cores, formas, texturas, etc.), portanto significante; um 2º grau em que representa outra coisa, sendo portanto significado do referente; e um 3º grau, que significa ideia ou significação do significado (que se constrói no interior do representado)⁴⁸.

⁴⁵ «Seja como for, e contanto que se conserve à noção de convencionalidade uma certa flexibilidade, não há dúvida de que os processos imitativos são todos simbólicos e convencionais. (...). Em pintura, a passagem do objecto à *figuração* não é casual e indeterminada, mas pressupõe, por exemplo, a organização espacial da imagem e, por conseguinte, uma certa forma de projectar sobre a superfície o espaço tridimensional, a escolha dos traços a reproduzir e um certo uso da cor e do desenho em função da relação figura-fundo, e assim por diante. Pelo contrário, são justamente estas escolhas e a sua contextualização que permitem distinguir um quadro de outro e inseri-lo numa determinada tradição figurativa condicionando a própria recepção». M. Mónica, “Imitação”, in *Enciclopédia Einaudi*: 25. *Criatividade – Visão*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992, p.24.

⁴⁶ *Ibidem*, p.24.

⁴⁷ Anne Souriau, “Figuratif”, in Étienne Souriau, *Vocabulaire d’esthétique* (publié sous la direction de Anne Souriau), Paris: Presses Universitaires de France, 1999, p.743.

⁴⁸ Esta relação entre formas de 1º grau e 2º grau foi apresentado por Souriau em *L’Avenir de l’esthétique*. A relação da representação entre este 1º e 2º grau de Souriau, assenta numa analogia sensível pela pareceça entre o sensível-significante e o sensível-referente. Cf. *Vocabulaire d’esthétique* (publié sous la direction de Anne Souriau), Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp.782-783.

O significante não é um duplo do referente: ele sugere-o sendo aparência. O próprio facto de existir poder de «ilusão» indica que significante e significado não coincidem. Se engana o olho é porque ilude uma coincidência que não existe, porque faz parecer ser o que não é exigindo uma origem prévia ao significante perante a qual a cópia prova o seu valor e verdade. Portanto, mantém-se a noção de que a *figuração* é um natural prolongamento da *figura* no sentido de reconhecer e discernir formas por equivalência com o real.

A forma estaria ligada a essa primária e imediata «captação de aspectos estruturais mais evidentes»⁴⁹, como o aparecer de algo, pelo que consideramos corresponder a essa *qualquer coisa* que se apresenta ao sujeito. A percepção dá-se nesse aparecer que faz com que, como disse Heidegger, só possam existir *coisas* e não o *Nada*, porque o *Nada não-é*⁵⁰. A *figuração* seria o *parecer* da coisa, esse momento em que a forma se torna reconhecível e nomeável, passando a pertencer ao mundo do sujeito, deixando não só de ser *mera coisa* (que, cremos, deixa de ser na imediata ordenação da *figura pura*) tal como já não pode ser um *mero «isso»* regulado pelo sujeito⁵¹.

Qualquer *signo* só pode surgir como uma *matéria determinada por uma forma*, como uma estruturação significante que lhe orienta o sentido de uma «finalidade interna», segundo a noção *kantiana*⁵². Se tanto a *forma* como a *figura*, porque implicadas mutuamente, funcionam ambas num correlato intencional, numa perspectiva fenomenológica *entre o aparecer do objecto e a intencionalidade do sujeito*, o que poderia levar a uma generalizada indiferenciação dos termos, poderemos considerar que, a partir das reflexões adiantadas, enquanto a *forma* é sobretudo um processo de estruturação perceptiva implicada na matéria do *objecto* e mundo percebido, a *figura*, e ainda mais a *figuração*, funcionará mais ao nível de uma construção cognitiva que implica mais o *sujeito*.

⁴⁹ Rudolf Arnheim, *Op.cit.*, p.37. A não captação de modo imediato, estruturado e global da forma estaria ligada a uma patologia, a *agnosia visual*. *Ibidem*, p.44.

⁵⁰ Em “A questão fundamental da Metafísica”, Heidegger confrontou-se com a questão: «Porque é afinal ente e não antes Nada?». Cf. Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.9-59, 123-125. Esta questão também é abordada por Herbert Read, *As Origens da Forma na Arte*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965, p.83.

⁵¹ Pensamos com a proximidade dos conceitos de *noesa (actos intencionais do «eu»)* e de *noema (objectos intencionais ou «isso»)* tal como são trabalhados por Edmund Husserl, no sentido de algo que não está nem no acto nem no objecto, mas na sua correlação que coloca o «mundo na consciência». Se a *noese* é o conjunto ou estrutura de actos do espírito que conhece correlativa da estrutura do objecto, o *noema* está na linha de mira da consciência, «no» pretendido, sendo imanente à finalidade da consciência como pretensão e não como conteúdo. Para síntese, cf. Jean-François Lyotard, *A Fenomenologia*, Lisboa, Edições 70, 1986, pp.32-34.

⁵² Cf. Jean Petitot, “Forme”, in *Encyclopædia Universalis – vol.9*, Editeur à Paris, 2002, p.641-642.

Portanto, se a *forma* pertence à consistência originária de um aparecer que irrompe como organização à percepção, a *figuração* seria da ordem de um reconhecer, onde a delimitação e a estabilidade da organização perceptiva se tornariam parte do mundo e da história do sujeito. Assim, a distinção e semantização das coisas percebidas pertence à *figuração* como via para um compromisso histórico-cultural da forma. *Entre a forma e o figurativo* processa-se essa percepção como *acontecimento*, na «qual o homem apenas acontecendo entra na História», esse «acontecimento que possui o homem» e o faz «entrar-em-cena, o «entrar-na-apresentação (...) do homem como histórico»⁵³. Entre a forma e a *figuração* desenrola-se um compromisso físico e semiótico, da matéria e dos sentidos, onde a distinção assume um *lugar* no espaço e no tempo.

Para a Psicologia da *Gestalt*, a *forma* apresenta-se com unidade global de modo instantâneo e imediato à recepção. A captação das estruturas de uma figura seria inata. Esta noção recusava a linha empirista, procurando limpar quaisquer interferências da experiência individual. Contudo, foi demonstrado que a experiência influencia a capacidade e temporalidade de percepção da forma⁵⁴. A experiência, estruturando expectativas do sujeito e relativos graus de aprendizagem ou performatividade perceptiva de reconhecimento, influencia a percepção da forma. Este retorno empirista, que não destrói certos princípios da *Gestalt*, embora os corrija e relativize, permitem relacionar a forma com o reconhecimento, portanto, com a representação. Propomos chamar a esta *forma* que emerge entre uma dimensão inata e as várias interferências de afetividades e memórias, onde participa a memória⁵⁵ e a experiência como modo de reconhecimento, de *figura visual*. O que desejamos sublinhar é que nas imagens, enquanto avaliadas na sua complexidade de objectos culturais, o seu «papel da

⁵³ Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.156.

⁵⁴ Se a *forma*, na linha da Gestalt, apresenta fundamentos inatos, a acuidade perceptiva desta não deixa de se influenciar por hábitos e experiências, segundo processos de «adaptação perceptiva» e de «diferenciação perceptiva». Não é possível falar de um inatismo absoluto nem de um empirismo total. Cf. Henry Gleitman, *Psicologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p.251-258. O próprio Arnheim está atento às influências da experiência. Cf. Rudolf Arnheim, *Op.cit.*, p.41-44.

⁵⁵ Esta valorização da memória vai ao encontro da noção apresentada por Jacques Guillerme na *Encyclopædia Universalis* francesa de 2002. O autor considera que: «figurer, c'est composer des formes symboliques dans un espace spécifique». E acrescenta: «La figuration suppose une aptitude à discerner et reconnaître des formes, autrement dit, à composer les objets dont la réunion institue une mémoire culturelle. (...). De même qu'une mémoire des structures est la norme de la reproduction organique, la figuration suppose une remémoration active, elle est la révélation même de la mémoire». Jacques Guillerme, «Figuratif», in *Encyclopædia Universalis*, Éditeur à Paris: Encyclopædia Universalis France, 2002, p.379-381.

significação»⁵⁶ apresenta uma força organizadora à *gestalt* que determina também o que reconhecemos como *figura*. É só aceitando esta dimensão que se torna possível especular sobre as convenções e sistemas culturais de representação, tais como foram trabalhados, no âmbito da história da arte, por autores como Gombrich ou Francastel, como adiante apontaremos. Ou seja, o *sistema figurativo* pode exercer influências e mesmo coerções sobre a *figura pura*.

Em *Discours, Figure* (1971), Jean-François Lyotard (1924-1998)⁵⁷ desenvolveu uma noção de «*Figure*» (do discurso), não como duplo da ideia inexprimível e inefável, seja esta uma «expressão sensível» (Hegel), seja uma cópia degradada (Platão), mas como manifestação do «espaço intensivo do desejo» reflectido na superfície da obra como «absolutamente outro». Todo o «discurso» é mensagem por omissão, pelo que, quanto mais ordenado e perfeito se apresenta mais esconde, ou seja, é nas hesitações e nas falhas que o discurso se revela. O que este «discurso» esconde *está no* «discurso mas não é ele próprio um «discurso», sendo uma verdade *no* «discurso» que lhe dá sentido, mas que não é *dito* por ele e só se encontra latentemente: a «*figure*» *do discurso*. Para Lyotard a presença latente da «*figure*» é para a arte um elemento perturbador que lhe dá valor e potencial (em oposição à arte «bem concebida»), porque é nesse nível latente que «algo» está a acontecer.

Invertendo a dimensão platónica, que colocava o sensível inferior à ideia e a imagem inferior à palavra, tanto na ordem das hierarquias como das precedências, o século XX procurou o *ver* e o *visível* que a palavra não alcança, o silêncio inatingível do mundo que está lá antes da palavra ou o *visível antes do discurso*. Nesse silêncio perscruta-se a origem da linguagem. O sentido encerra-se na palavra negligenciando o sensível. Trata-se de o libertar perscrutando as franjas do silêncio, acção de que a arte seria agente privilegiado: «O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é um desmentido à posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura que não é significada (...)»⁵⁸. A transcendência do símbolo potenciada na arte seria a *figura* enquanto manifestação espacial que abala o espaço linguístico. Se o verdadeiro símbolo *dá a pensar (donne à penser)*, ele encontra-se antecipado na

⁵⁶ Charles E. Osgood, *Op.cit.*, p.253-255. Para síntese sobre ao *inatismo* ou aquisição na organização perceptiva, cf. *Ibidem*, p.266-270.

⁵⁷ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck, 1971.

⁵⁸ «Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours. La position de l'art indique une fonction de la figure, qui n'est pas signifiée, et cette fonc-

franja desse silêncio do ver. Se todo o objecto se pode tornar discurso, também há em todo o discurso um «outro» silencioso reservado ao «ver», espaço que Lyotard considera de «beleza» e de «diferença» (*différence*). Tal *figura* silenciosa habita o discurso, estando fora e dentro do discurso. Para Lyotard, esta dimensão silenciosa e visual do discurso, esta sua expressão inconsciente de força, fornece a verdadeira espessura do discurso. Trata-se de ir ao encontro dessa «profundidade do visível», dessa «distância» e «negação implicada no visível», desse «ver constitutivo» fenomenológico sob a visão feita. Lyotard questiona, no seio do discurso, essa dimensão de «profundidade do visível», essa «negação implicada no visível» que se incorpora no discurso, reconhecendo que esse «poder figural que trabalha o discurso, ele é a sua primeira expressão». O *Figural* seria um regime de constituição da forma do discurso, uma sua dimensão inconsciente cujo silêncio legitima a desnecessidade da nomeação (da palavra) e do discurso, como da sua representação⁵⁹. Trata-se de *re-encontrar* esse momento em que o signo é gesto, em que é ainda visual, e onde se manifesta a doação de sentido. No sentido de Merleau Ponty, que influenciou estas reflexões de Lyotard⁶⁰, trata-se de descer a um *quiasma* original⁶¹.

Com uma reflexão mais directamente implicada na pintura, Gilles Deleuze (1925-1995) distinguiu entre a *figura* colocada numa dimensão «figural» (conceito inspirado em Lyotard) ou a *figura* numa dimensão «figurativa»⁶². O «figurativo», na linha do que se adiantou, implica a «relação de uma imagem a um objecto», relacionando «figuras» e impedindo-as de autonomia. A «figura» pode contudo isolar-se, recusando a narrativa e a ilustração. Se há a via da abstracção, Deleuze sublinha outra, que reconhece na pintura de Francis Bacon, afirmando que o pintor irlandês isolava as figuras lançando-as para o «puro figural», destruindo o figurativo e *dando uma chance à figura*. Assim, era

tion autour et jusque dans le discours». *Ibidem*, p.13.

⁵⁹ «En face du discours, il y a la figure-image; dans le discours, il y a la figure-forme. Le redoublement de l'une sur l'autre est ce qui permet peut-être à la poésie de représenter la distance présente. (...) La figure-forme est la présence du non-langage dans le langage. Elle est quelque chose d'un autre ordre qui est logé dans le discours et lui confère son expressivité». *Ibidem*, p.49.

⁶⁰ Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris: Klincksieck, 1971, sobretudo capítulo: «Le Parti Pris du Figural». Lyotard explora sobretudo aspectos da obra incompleta de Maurice Merleau-Ponty editada postumamente com o título *Le visible et l'Invisible* (1964) que, por seu lado, apresentava momentâneas derivações da ontologia de Heidegger: «O sentido é invisível, mas o invisível não é o contraditório do visível: o visível possui, ele próprio, uma membrana de invisível, e o in-visível é a contrapartida secreta do visível, não aparece senão nele (...)». Maurice Merleau-Ponty, *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p.200.

⁶¹ Cf. *Ibidem*, pp.236-245.

⁶² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, p.12.

possível romper a figuração enquanto efeito do acto pictural, ou dessa figuração pré-pictural enquanto espaço de probabilidades, mas também de clichés processuais: «Um conjunto visual provável (primeira figuração) foi desorganizado, deformado pelos traços manuais livres que, reinjectados no conjunto, vão fazer a Figura visual improvável (segunda figuração)»⁶³. Entende-se também nestas palavras, que o *figural*, enquanto segunda figuração, ao se libertar da primeira figuração, está também liberta da correspondência referencial. Já não é a *cópia mimética* que a conduz, porque os «acidentes» de concepção da pintura se intrometem e desviam do parecido. Trata-se de procurar a figura num «estado puro» que já não se justifica perante um referente prévio, nem num modo representativo anterior, mas na valorização do «facto pictural»; ou, tal como nos interessa para a nova-figuração, da valorização de uma dimensão processual. Deleuze refere também, nesta concepção, a produção de «uma nova semelhança no conjunto visual, onde o diagrama deve operar e realizar-se»⁶⁴, uma «nova semelhança» que, efectuada depois de expurgar a dependência do referente, o reencontra postumamente. O *figural* relaciona-se com o *figurativo* tal como o *possível* e o *potencial* realiza-se com a *unidade realizada*.⁶⁵ O acidente do *figural* perante a *figura* abre uma brecha na estabilidade desta, um desvio que obriga a um reencontro, a uma nova estabilização ou realização da unidade global da *figura*. O *figural* impede a noção estática e universal da *figura* suportada na *forma gestáltica e estruturalista* e lança-lhe essa espécie de «reposição permanente de enigmas»⁶⁶, uma expansão que rompe a sua estabilidade e que serve ainda para um deslocamento da função *mimética*.

Resumindo, entende-se aqui um esforço de libertar a concepção da *figura* de condicionamentos prévios à concepção da pintura, sobretudo os condicionamentos dos referentes prévios do mundo, fornecendo-lhe virtualidades que pesquisam desvios e outras *con-figurações* (ou *re-figurações*), mas para aceitar que um mundo referencial possa, mais tarde, nela se reconhecer. Este é, como avaliaremos adiante, um dos aspectos mais determinantes da nova-figuração.

O *figural* não é só um regresso a uma forma primária, mas também ao seu processo de formação, onde actuam as forças da sua génese, onde não está ainda essa estabilidade

⁶³ *Ibidem*, p.92.

⁶⁴ *Ibidem*, p.113.

⁶⁵ «O percurso que vai do *figural*, que tem estatuto de possível, para o *figurativo* é uma realização; O retorno do *figurativo* para o *figural*, uma análise que cinde o realizado em realizável e condição de realização». Claude Zilberberg, “Análise discursiva e enunciação”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edições Cosmos, nº20, 1994, p.90.

⁶⁶ José Augusto Mourão, “O trabalho da figura: metamorfose/anamorfose”, in *Revista de Comunicação e*

que permita perguntar o que a figura quer dizer, mas apenas como se gera, num esforço para se *tornar figura*, que não tem ainda lugar definido, mas que é acontecimento e transitoriedade, em que o tempo não é ainda da história do sujeito (da percepção como sua pertença) mas do *significante* e do seu esforço de constituição, de um *admir figura* que é a sua tensão e esforço. O *figural* será uma *arqueologia da figura* e o *lugar de mudança* onde ela se pode constituir mas também dissipar, onde ela tende para os seus limites e estrutura, onde se faz ou se desfaz como figura⁶⁷.

Sintetizando as anteriores reflexões, a noção de *figura* que propomos atravessa e dá-se tanto no seu processo arqueológico (o *figural*), na sua estabilidade formal (*figura pura*) como na sua identidade e reconhecimento (*figuração/figurativo*). O *figural* é o nervo e a carne da *figura*, processo em devir e constitutivo, um movimento que *vai ao encontro do acto de figurar* ao procurar a sua estabilidade formal. O *figural* já tem potencial referencial, mas este está virtualmente e adiado. Por seu lado, há um destino para se cumprir da *figura pura*, no qual o referente se poderá depois reconhecer, encontrando assim um processo *figurativo* que não estava na sua origem. A *figura pura* contém uma estruturação formal (que o *figural* apenas deseja) e prepara o desejo de identidade e reconhecimento da *figuração*. Enquanto *figural*, a figura é precária, estando em devir e mudança, sendo esse desejo de estabilidade fundador da possibilidade auto-significativa da *figura pura*. Enquanto *figura pura* ela coincide consigo e é auto-significante. Enquanto *figuração* ela é *parecer ou significação* de algo, levando a figura para além de si mesma como significante, tornando-a *médium* de um sentido para a reportar a uma exterioridade por parecença, sugestão, indicação, simbolização ou outros modos. Se o *figural* é movimento desviante para o interior da figura, dobramento ou fuga sobre si, e a *figura pura* uma espécie de aproximação à sua condição de significante, material e estruturalmente, a *figuração* é movimento para o exterior. Consideramos que a *nova-figuração* é um espaço cultural da *figura* onde todos estes momentos podem acontecer, autonomizando-se ou relacionando-se entre si. Portanto, um espaço cultural onde a *figura* já não apresenta a mesma estabilidade ontológica que tinha no sistema tradicional de representação, para passar a operar experimentalmente, em pluralidade e abertura.

Linguagens, Lisboa: Edições Cosmos, nº20, 1994, p.128.

⁶⁷ «Ce n'est plus la structure matérielle qui s'enroule autour du contour pour envelopper la Figure, c'est la Figure qui prétend passer par un point de fuite dans le contour pour se dissiper dans la structure matérielle». Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, p.24. Sobre o dissipar da «Figure» na «estrutura material», cf. o capítulo «Athlétisme», *Ibidem*, p.21-27

1.2. Depois da abstracção: a figuração pós-representativa

«Hoje [a arte] é um fim em si. Isto é um problema bem mais importante que o de a arte ser figurativa ou não»
(Marcel Duchamp, entrevista com Katharine Kuh).

«Il [Andy Warhol] a affirmé le monde dans son évidence totale, les stars, le monde post-figuratif (puisque'il n'est ni figuratif, ni non figuratif : il est mytique)»
(Jean Baudrillard, *Le Complot de l'Art*).

No contexto das intermitências e processos de avanço e recuo entre a abstracção e a figuração, a nova-figuração da década de 1960 assumia uma espécie de destino que encerrava essa antinomia e a sua possível dialéctica no processo vanguardista. Neste sentido, não se apresenta com muito cabimento a sua avaliação como mais um «regresso à ordem», tal como se consideraram os realismos entre as duas Guerras. Se estes assinalavam uma maior marca social e política (sobretudo a *Nova Objectividade* alemã), em que a *imagem se colocava no interior da política*, ou de uma *politização da imagem*, a nova-figuração foi um outro processo, onde a atenção iconográfica dominava sobre a dimensão político-social, numa dominante *política da imagem*. A própria dimensão social da nova-figuração deu atenção ao papel e estatuto da imagem no espaço social e não tanto à colocação do social no interior dessa imagem. E se os realismos das décadas de 1920 e 1930 significaram um recuo perante as primeiras vanguardas, por necessidade de uma denúncia social que implicava uma maior definição mimética na representação das coisas, a nova-figuração assentou numa readaptação e superação histórica do espírito das vanguardas, perdendo o receio de assumir a figura ou os perigos de ideologização a esta associados. Era a própria figuração que se tornava objecto de um manuseamento crítico através da perversão das estruturas e códigos *miméticos*. Se os realismos desses anos entre-Guerras se efectuaram como retracção das pesquisas abstractas e sem estas terem cumprido totalmente a sua história, a nova-figuração superava a abstracção como projecto e destino cultural, transportando consigo a memória histórica desse destino cumprido, na qual a *abstracção não surgia nem como projecto cumprido nem inacabado, mas integrado*.

A nova-figuração não foi uma reacção à abstracção, nem um recuo perante ela, numa lógica dialéctica histórica de teor vanguardista, mas um extravasamento da abstracção

relativamente à dimensão de *exclusividade* que a caracterizava como destino e como opção cultural, rompendo a autonomia com que ela radicalizava os elementos significantes para os ligar ao mundo. Após a afirmação da autonomia dos elementos plásticos, a nova-figuração funcionou como sua reposição a um plano de referências, num processo de *inclusão* que restabelecia vínculos e cumplicidades entre a autonomia significativa com um mundo de *referências* (que, atente-se, não é o mesmo que os *referentes* de um signo icónico). Tal ligação ao mundo passava a transportar a memória e consciência desses elementos significantes. Neste sentido, o ser do significante já não procurava a semelhança mimética, porque já não era o *parecer* que concebia o *ser dos referentes*.

A afirmação do significante, que acompanhava o retrocesso da *mimesis* como objectivo da pintura⁶⁸, atingia a sua plenitude nas abstracções do segundo pós-Guerra. A imagem perdia essa ilusória *transparência* de se ver o mundo *através* dela, para chocar contra a *opacidade* da pincelada, como mancha de matéria e cor reveladoras de um gesto. E se as novas-figurações «substituíam uma estética materialista em favor de uma estética do significado»⁶⁹, tal já não se podia efectuar sem as consciências que a primeira trazia. Não cedendo à *mimesis* nem à *abstracção*, entendendo-se num movimento de pesquisa entre estes dois pólos, a nova-figuração experimentava-se entre a dicotomia não por antinomia, mas numa abertura de possibilidades e variações no interior dos quais vários projectos se poderiam determinar e individualizar.

A nova-figuração surgia no início da década de 1960, numa época de necessidades políticas e ideológicas, de utopias sociais manifestas sob a sombra da Guerra-fria – e, em simbólica sintonia, o muro de Berlim levantava-se em 1961. O regresso às iconografias (e, como veremos, não tanto às representações icónicas) era também um esforço de levar a vanguarda ao espaço social, retirando-a de uma clima de excepção e isolamento iconoclasta. No paradoxo, a nova-figuração tencionava colocar-se simultaneamente entre a aceitação (evitando a vanguarda sem público) e a agressão⁷⁰, que a defendia de uma inócua assimilação. E assim se demarcaria do *regresso à pintura* que se efectuariam nos anos 80, então como domínio de um espectáculo do mercado e da indústria, que recebia e constatava a vanguarda em todo o lado, onde se disseminava e enfraquecia. Este último regresso à pintura, depois da parábola das experiências

⁶⁸ Cf. Arthur Danto, *Después del Fin del Arte — El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999, pp.92-93.

⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p.94.

comportamentais e conceptuais (que seriam continuidades de atitudes mais alargadas da *nova-figuração* dos anos de 1960), faziam da aceitação de mercado e institucional o clima de uma situação pós-vanguardista. As novas-figurações tinham sido o preâmbulo de uma debatida *morte da pintura* dos anos de 1970, enquanto que o *regresso à pintura* dos anos 80 foi uma retoma da pintura depois da sua morte, como uma Fénix renascida no interior do espectáculo do mercado. Daí que este regresso se apresentasse também como mitificação estratégica, do renascimento de uma morte apenas parcial. Algumas manifestações descobriam-se apenas nesses anos 80, embora já acontecidos desde os anos 60 e 70 – sobretudo lembrando os casos dos pintores iniciais do neo-expressionismo alemão, ou ainda de Gerhard Richter (n.1932) ou Sigmar Polke (n.1941). Neste sentido, pode-se olhar para as novas-figurações como processos de sobrevivência da pintura durante as narrativas da sua morte ao mesmo tempo que constituíam o espaço de sucesso e de mercado para a arte que os anos 80 herdariam e solidificariam.

«Se a arte é imitação, cumprirá não esquecer que tudo nela
é significativa. Na experiência estética somos afectados não
pelas coisas mas pelos signos»

(Jacques Derrida, in *De la Grammatologie*, 1967).

A teoria da arte do século XX esclarecera a dimensão de construção da representação *mimética*, apontando-a como mera convenção. Tal consciência trazia consigo a fragilidade de um sistema unitário de representação elaborado sobretudo no século XV entre a escola florentina e a flamenga.

Em *Arte e Ilusão* (1960), Ernst Gombrich (1909-2000) avaliara a obra de arte enquanto *representação*, vendo-a como «esquema» e verificando-lhe uma historicidade própria que lhe fundamentava a convencionalidade⁷¹. A representação, como *esquema*, era sempre um *outro* da realidade, um modo de lançar a multiplicidade do mundo num plano que, como acto cultural e criativo, e aceitando variações no interior desses *esquemas*, provocava novas relações com a realidade. Os «esquemas» são hipóteses sobre o mundo, que resistem ou não, num risco de ensaio e erro possível. Para Gombrich a história da arte assenta no facto de que *só se vê o que se quer ver*, pelo que

⁷⁰ Cf. Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Londres: Calmann and King, 1996, p.13.

⁷¹ Ernst Hans Gombrich, *Arte e Ilusão*, São Paulo, Martins Fontes Editora, 1986. Para síntese desta questão, Cf. Francisca Pérez Carreño, “Arte e ilusión”, in *Historia de las ideas estéticas I* (dirigido por

não se pinta o que se vê, mas vê-se o que se pinta. Os significados dos «esquemas» condicionam e guiam a própria percepção do mundo. Não há objectivo exterior, original e preciso, mas os registos de uma *relação de apreensão*, que fornecem não a verdade original do mundo, mas essa mesma relação de apreensão e entendimento do mundo pelo homem. Em Gombrich não se verificava nenhuma defesa da abstracção, antes retirava da representação *mimética* qualquer possibilidade de um destino único, para nela se apontar uma variedade histórica de «esquemas» que se articulavam como guia da história das artes visuais. Seria no falhanço da sua credulidade perante o mundo e afirmando-se como mediadora que a *mimesis* revelava a sua riqueza.

Esta questão pode ser avaliada através da perspectiva, considerando-a uma estrutura determinante no sistema tradicional de representação. Erwin Panofsky (1892-1968) já afirmara que a perspectiva era uma «forma simbólica» reveladora de uma determinada «concepção de espaço» (*Raumvorstellung*)⁷². Embora valorizando a perspectiva como modo de representação, sublinha as diferenças que esta manifestou, avaliando-as como experiência perceptiva na Antiguidade, como espaço agregado no pré-Renascimento, como espaço sistemático, porque lógica e objectiva, no Renascimento ou como oblíqua e subjectiva no Barroco. Tratava-se já de encontrar variações, segundo determinadas vontades culturais, da representação do espaço segundo os princípios da perspectiva.

Pierre Francastel (1900-1970) considerou que o «espaço figurativo» é convencional, que o espaço representado nunca é o espaço real mas sim um sistema de signos figurados assente na construção de um dispositivo próprio de representação do espaço real⁷³. Francastel apresentou o «pensamento figurativo»⁷⁴ como um sistema de espaço e tempo de relações estáveis que se deve separar e que não se deve reduzir a mero duplo do pensamento verbal. A dialéctica do espaço e do tempo é um elemento permanente de qualquer criação figurativa. O que *significa* num «sistema figurativo» não são os elementos isolados, mas a sua montagem ou combinação, o esquema relacional das partes. Os signos figurativos surgem não por relação a uma descrição do real, mas como testemunha de sistemas mentais. A mudança nos sistemas de representação passa sobretudo por uma alteração dessa dialéctica espaço/tempo ou da transformação das

Valeriano Bozal), Madrid: Historia 16, 1997, p.259.

⁷² Erwin Panofsky, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa: Edições 70, 1993. Argan considerou que Panofsky avaliara uma «tradição icónica, entre tantas outras possíveis», caindo assim «o preconceito da prioridade e centralidade da arte clássica, ou seja da arte baseada no princípio da *mimesis*». Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p.153.

⁷³ Cf. Omar Calabrese, *A Linguagem da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1986, p.47-48.

⁷⁴ Cf. Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris: Éditions Gallimard, 1989, sobretudo p.50-69.

suas relações. Qualquer imagem só pode ser vista e apreendida quando integrada num sistema coerente e, por conseguinte, desenrolada num tempo de representações significativas. Importa assim constatar a intervenção do tempo em toda a apreensão espacial susceptível de fazer nascer uma figuração. Só assim se pode abordar o problema da formação e das mutações de um sistema figurativo. O seu estudo sobre a génese da noção de espaço no século XV passou por entender não um momento, nunca fixável, nem sequer uma mera transferência de signos, mas o processo de mutação de um *sistema*. Nesta continuidade, sublinhou na arte de finais do século XIX e inícios do seguinte, sobretudo o cubismo, um processo de destruição de uma representação unitária do espaço, como o *fim de um sistema figurativo* assente em determinados modos de relação espaço/tempo – não podendo deixar de afirmar a necessidade de edificação de um novo sistema espacial que considerou terem «alguns traços gerais já perceptíveis»⁷⁵. Para nós, esse processo foi um *fim de um sistema unitário de representação* e dos seus modos de relação de espaço e tempo, que sobrevivera secularmente em variações que não perturbavam uma ordem interna.

Defendendo uma dimensão cognitiva como objectivo da arte, Nelson Goodman (1906-1998) insistiu na convencionalidade de qualquer *sistema de representação*. O «símbolo estético» só funciona como tal no «âmbito de um sistema». A representação é sempre convencional e, de modo algum, se deve confundir com a semelhança. Para Goodman «não há um olhar inocente», pelo que «nada é visto a nu nem nu». Não há nem olhar inocente nem olhar absoluto⁷⁶. «Não funcionando como um instrumento isolado e independente», o olhar chega «sempre atrasado», porque tanto o que vê como o «modo como vê», estão regulados simultaneamente «pela necessidade e pelo preconceito»⁷⁷. O olhar não espelha o real, porque *apodera-se e faz mundo*. O mundo visto é sempre traduzido no interior de uma *versão do mundo*. Nunca se copia uma coisa tal como ela é (porque há vários modos de ser e de se apresentar do objecto, como se confrontara e demonstrara o cubismo), mas tal como é apoderada por algo.

Se a metafísica determinou com a sua ontologia forte um sentido estável de real e de

⁷⁵ *Ibidem*, sobretudo p.252. «Mon ambition est de montrer comment c'est une erreur de croire au caractère éternellement privilégié du système de représentation plastique de la Renaissance» ; ou ainda : «J'ai voulu montrer comment l'espace plastique de la Renaissance avait cessé de répondre aux besoins fondamentaux de la société moderne». *Ibidem*, p.136 e 252.

⁷⁶ Nelson Goodman, *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa: Grávida – Publicações, 2006, p.23-24, 38-41. «Os mitos do olhar inocente e do dado absoluto são cúmplices perversos». *Ibidem*, p.40.

verdade, então o sistema tradicional de representação tinha uma ancoragem forte para se sustentar num processo *mimético*. Por seu lado, como reflectiu Martin Heidegger (1889-1976), toda a representação ou toda a nomeação via-se obrigada a insistir numa prova perante um enunciado prévio com o qual a coisa tinha que estar conforme para ser verdadeira. O que ficava alheio era o espaço para a «não-verdade» e o não-ser, o que incluía todas as potencialidades de um *poder-ser*.

Em *Sobre a Essência da Verdade*, Heidegger criticou a tradicional noção de verdade como o que é «efectivo», «em conformidade» ou «que concorda», assente na concordância do enunciado com a coisa. Mas se o enunciado está conforme a coisa enunciada, então não é a coisa mas a proposição que está conforme (concorda). «Ser-verdadeiro e verdade significam, aqui, concordar num duplo sentido: primeiro, a concordância de uma coisa com o que previamente se pensa sobre ela, em seguida, a conformidade do que é visado no enunciado, com a coisa». Este duplo carácter significa que «a verdade é o assemelhar-se da coisa ao conhecimento»⁷⁸ – limitando o conceito de verdade como conformidade de um enunciado com uma coisa.

Heidegger fornece-nos exemplos de *conformidade*: por exemplo a conformidade de duas moedas de cinco marcos colocadas lado a lado⁷⁹. Neste caso ambas são de metal, redondas e servem para pagar, não tendo nenhuma delas de renunciar de si para ser «idêntica» à outra. Outras questões se levantam quando afirmamos perante uma delas que «a moeda é redonda»: passamos a ter de um lado a *moeda na realidade*, que é de metal, é redonda e que «paga»; e de outro o *enunciado* que não é de metal, não é redondo nem serve para pagar, portanto que não renuncia a si para se tornar moeda, permanecendo o que é (enunciado) na semelhança a «outro» não idêntico. O enunciado não se torna semelhante para *referir-se e representar*, ou seja, para *dizer da coisa tal como esta é*. Neste processo, a coisa permanece em si enquanto o «que se opõe» e, ao mesmo tempo, para se representar, efectua um atravessar de um *aberto de encontro*, um «aparecer da coisa no percurso de um vir-ao-encontro» consumado num «âmbito aberto» de um «comportamento». Então é o enunciado que se corrige no estado de aberto do comportamento (que, por sua via, é o que possibilita a correcção). O enunciado deixa de ser o lugar exclusivo e essencial da verdade (verdade já não

⁷⁷ *Ibidem*, p.39.

⁷⁸ Martin Heidegger, *Sobre a Essência da Verdade*, Lisboa: Porto Editora, 1995, p.19.

⁷⁹ Cf. Idem, “A possibilidade interna da conformidade”, in *Op.cit.*, 1995, p.24-30. Ver também exemplo através de «árvore», in Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, pp.90-91.

originariamente na proposição), exigindo-se a liberdade do comportamento e a sua historicidade como porvir e possibilidade. Ora, a inconstância desta liberdade histórica da acção e do comportamento, não cabe na verdade metafísica, imperecível e eterna. «A liberdade descobre-se agora como o deixar-ser dos entes»⁸⁰, que é o contrário da indiferença e abandono, mas antes um confiar-se ao aberto, como entregar-se ao desvelamento do ente. A verdade precisa da não-verdade, pois se esta é esse desvelamento (onde a correcção é possível) ela surge do próprio velado. A abertura acontece na desocultação do ente. O que falece é uma verdade prévia que sustenta a repetição e a semelhança, uma verdade que diz o que «é», obrigando à sua contemplação passiva, que na sua consistência resiste ao devir e à abertura das coisas⁸¹, provocando essa passagem, tal como Heidegger chamou, do «in-siste» para o «ek-sistir». O esquecimento do oculto, característico do humano enquanto procura da segurança no acessível, caracteriza-se pela «persistência» – trata-se do *in-siste*, como oposto ao *ek-siste* do deixar-ser o ente. É neste último, porque se manifesta a liberdade de deixar ser o ente, que se pode revelar a realidade ocultada como não-verdade na ontologia metafísica: «A essência da verdade manifesta-se como liberdade. Esta é o *ek-sistente* e desocultante deixar-ser o ente»⁸².

Heidegger afirmara que, na metafísica, «o Uno enquanto unidade unificadora torna-se normativa para a determinação ulterior do ser»⁸³; Habermas (n.1929) consideraria que a «metafísica tinha-se apresentado como a ciência de tudo o que é universal, imutável e necessário; (...)»⁸⁴ e que o Idealismo procurava ainda assegurar «a primazia da identidade sobre a diferença e da ideia sobre a matéria»⁸⁵; Alain Badiou (n.1937) acrescentaria que a Metafísica é a «inspecção do ser pelo Uno»⁸⁶. Tais constatações participam numa cogitação sobre o colapso da metafísica e das dificuldades do pensamento ocidental em assegurar novas estabilidades ontológicas. O que defendemos é que a superação da metafísica no pensamento ocidental coincide com o fim do último grande sistema de representação e que o espaço cultural da pós-Metafísica é aquele em que se vai mover a nova-figuração. Em *O Fim da Modernidade*, Gianni Vattimo

⁸⁰ Idem, *Sobre a Essência da Verdade*, Lisboa: Porto Editora, 1995, p.35.

⁸¹ Cf. Idem, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, pp.106-107.

⁸² Idem, *Sobre a Essência da Verdade*, Lisboa: Porto Editora, 1995, p.43.

⁸³ Martin Heidegger, *Nietzsche*, cit. In Alain Badiou, *Meditações Filosóficas. Volume I: Breve Tratado de Ontologia Transitória*, Lisboa: Instituto Piaget, 1999, p.28.

⁸⁴ Jürgen Habermas, *Pensamento Pós-Metafísico*, Coimbra: Almedina, 2004, p.40.

⁸⁵ *Ibidem*, p.57.

⁸⁶ *Ibidem*. Note-se que, nesta obra, Badiou reflecte as possibilidades de uma nova ontologia a que chama «pensamento da multiplicidade inconsciente» ou do «múltiplo radical».

(n.1936) efectuou uma louvável síntese da crise da metafísica na era contemporânea reflectindo sobre as suas implicações na estabilidade do *ser* e da *verdade*, sobretudo a partir dos desenvolvimentos do pensamento de Nietzsche e Heidegger. Se no século XIX a afirmação da história significou uma primeira fase de dissolução do ser, no século XX, uma segunda fase que seria da crise da própria história enquanto estrutura linear e de progresso, portanto uma crise da teleologia ou da «ontologia da história», levou a um «enfraquecer do ser» e a uma fragilidade da ontologia metafísica. Como tal, desejou-se outra experiência da verdade a que Vattimo avaliou como «experiência estética e retórica»⁸⁷.

Ultrapassada a autenticidade do mundo e a estabilidade do sujeito, perde-se a autoridade de uma verdade prévia e o que se passa a valorizar é a *experiência*. O mundo oferece-se como evento e o sujeito move-se na sua própria historicidade. A forte estabilidade da ontologia metafísica é substituída por uma «ontologia fraca», na qual o ser deixa de ser algo que permanece para se tornar algo que passa e se modifica, oferecendo-se como evento num estado de abertura, para já não se acertar como uma estrutura ou presença estável: «porque a verdade não é uma estrutura metafisicamente estável, mas evento»⁸⁸. Esta questão, que implica uma «revolução operativa», coloca a estética como centro filosófico da relação que se passa a requerer com a verdade, portanto da arte como «instituição da verdade» como propôs Heidegger⁸⁹. Mas, por outro lado, a própria *representação tradicional*, fundada e legitimada na justeza de uma simetria sujeito/mundo, já não podia funcionar como paradigma. Por isso, como afirmou Habermas, em situação pós-metafísica, «as relações entre a linguagem e o mundo, entre a proposição e o estado de coisas, tomam o lugar das relações entre o sujeito e objecto»⁹⁰.

A crise da representação assentou na crise ontológica da simétrica entre o sujeito e o mundo, da autoridade e unicidade do sujeito *cognoscente* e da estabilidade de uma verdade da realidade. Tratava-se de uma crise ontológica de dois sentidos e de uma fractura ontológica na sua mediação. A certeza humanista emergente no século XV assentara na simetria da unidade e identidade destes dois pólos (que o sistema da perspectiva renascentista poderia simbolizar) ou, se quisermos, na simetria de confiança

⁸⁷ Cf. Gianni Vattimo, *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, pp.16-17.

⁸⁸ Alain Badiou, *Op.cit.*, p.64.

⁸⁹ É a orientação de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte* (cf. Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70). Ver aplicação de Gianni Vattimo, *Op.cit.*, pp.93, 103.

humanista entre a verdade do mundo e a certeza do sujeito. Ela começara a ser abalada com a «dúvida» de Descartes (1596-1650), mas a sua crise foi histórica e desenrolou-se ao longo da era contemporânea, num processo em que o mundo deixava de ser lugar da verdade, para se tornar «local da experiência»⁹¹. Nesta nova situação, a arte deixava de ser *o modo de representação desse mundo*, para ser *modos de produção de mundos* – que não produzia mais a verdade do mundo, passando a produzir mediações com o mundo ou obrigando a que, como disse Nelson Goodman, a «compreensão e a criação» andem juntas⁹².

A figuração já não se podia aceitar em função da estabilidade ontológica de uma verdade metafísica que se impusesse como autoridade prévia de uma representação, para se substituir por uma figuração de gesto experimental e poder fundador, não através daquilo que é a figura enquanto estabilidade de uma representação, legitimada pelo referente, mas o que se processa no *como* ou no *modo* de figurar, portanto, numa deslocação para a expressão do significante. A figura deixa de ser a estabilização de uma mediação com uma verdade estável do mundo, para se tornar a mais directa fundação de uma *verdade em porvir*. Daí, tal como abordámos através de Deleuze, essa simpatia da figura, após o colapso do tradicional sistema de representação, para se inclinar para o processo genético ou desviante do *figural* – alicerce de uma *figura* menos firme que a tradicional, porque tremida no devir do gesto, na cesura do fragmento ou na perda de substância da sua dispersão e dissolução.

A nova-figuração move-se no âmbito de uma cultura pós-metafísica, de modo que a procura da verdade já não actua pela repetição mas pela diferença, pela abertura e liberdade como possibilidade de revelação do não-revelado. A dimensão negativa, crítica ou experimental da nova figuração assenta na impossibilidade de se aceitar e de já não ser possível uma verdade estável, autoritária e prévia, para se passar a jogar na errância, na instabilidade, flutuação ou oscilação dos signos e das coisas. A heterogenia e o facto de a nova-figuração ter os registos de confiança de valor análogos aos da abstracção, deve-se ao facto de se desviar da repetição e reprodução das coisas, para antes as produzir e fundar, ou seja, de *figurar com carácter revelador*. Evidentemente, nunca no tradicional sistema de representação ocidental a autoridade ontológica de carácter metafísico conseguiu coarctar a errância e ambiguidade das coisas nem, muito

⁹⁰ Jürgen Habermas, *Op.cit.*, p.34.

⁹¹ Gianni Vattimo, *Op.cit.*, p.26.

⁹² Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, Porto: Edições Asa, 1995, p.60.

menos, a dimensão criativa e produtiva da arte. A questão é que, na nova-figuração, porque o tempo é outro e porque ao mesmo tempo que se fechava o trabalho da «suspeita filosófica» do século XIX e início de XX (Marx, Nietzsche, Freud), a arte despertava da sua própria crise da representação e da parábola abstracta na impossibilidade de um retorno a esse tempo de confiança ontológica. A estabilidade da verdade já não estava presente para ser contemplada e reproduzida. Não só já não havia a culpa de desvio a uma verdade outorgante, como o seu esforço se tornava de lide contra tal ingenuidade.

Com o fim da semelhança e a crise do anterior sistema de representação de credulidade metafísica⁹³ a figuração já não podia assentar na *mimesis*, conceito que necessita de uma estrutura lógica que faculte a repetição, visto que assenta numa imobilidade que sustenta a permanência e a contemplação. Como reflectiu Valeriano Bozal (n.1940), a partir de uma metáfora de Winckelmann (1717-1768), a *mimesis* é como o reflexo de Narciso, uma reprodução de uma estabilidade do sujeito, mas que só existe se as águas forem cristalinas (com conotação classicista) e não turvas⁹⁴. Nessa impossibilidade, porque com a crise da metafísica já nenhuma verdade se apresenta sem águas turvas e porque não há uma estabilidade a revelar, qualquer noção de representação já não se podia reger pela justeza de uma *repetição* («não se pode reproduzir o que não há») e passava a só poder ser aceite como *produção*⁹⁵.

Em sintonia, Michel Foucault (1926-1984) afirmou em *A Palavra e as Coisas* que «a episteme clássica conhecia um tempo metafisicamente forte»⁹⁶, um «saber como modo de ser prévio e indiviso entre o sujeito e o mundo»⁹⁷, em que uma ontologia forte determinava a verdade do ser e impunha a repetição da *mimesis*. Em continuidade, reconhecia que a era contemporânea nascia com o lançamento de uma descontinuidade à epistemologia tradicional, uma distanciação entre o conhecimento e o real, entre o signo e o referente. Com o fim de um «princípio do contínuo» entre o signo e o mundo, que se estabelecia sobre um metafísica forte⁹⁸, falecia o sistema de representação

⁹³ Fernando Rampérez, *La Quiebra de la Representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Madrid: Editorial Dykinson, 2004, p.243.

⁹⁴ Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estéticas I*, Madrid: Historia 16, 1997, pp.91-92. Ver também, Fernando Rampérez, *Op.cit.*, p.255.

⁹⁵ Cf. Fernando Rampérez, *Op.cit.*, p.248-255.

⁹⁶ Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, 1998, pp.253.

⁹⁷ *Ibidem*, pp.295.

⁹⁸ *Ibidem*, pp.252-255.

clássica ou tradicional: «A representação está em vias de não mais poder definir o modo de ser comum às coisas e ao conhecimento. O próprio ser do que é representação vai cair agora fora da própria representação»⁹⁹. A linguagem estava pronta a libertar-se da representação. A partir de então o signo já não podia comunicar sem suspeitar de si. Esta suspeita lançava-se também sobre o sistema de representação. O signo passava a comunicar não só numa plataforma de ambiguidade e opacidades, de extravio da certeza da verdade, como se via mergulhado numa auto-reflexividade em que a linguagem se tornava problema para si própria. Consequentemente, duas vias se abriam: por um lado uma formalista de tendências auto-referenciais; por outro, uma perda de inocência, de dúvida lançada sobre a ligação entre o signo e o mundo, entre a palavra e as coisas ou entre a imagem e os referentes¹⁰⁰.

Como diria Derrida (1930-2004), tratava-se de um não-lugar ou *différance* entre o signo e o mundo. Para Derrida a *representação*¹⁰¹ tornara-se mesmo uma palavra de língua morta, passando a existir um inevitável hiato (*différance*)¹⁰² entre o significado e a realidade. A realidade exterior era sempre um *outro* e um *diferido* para o signo. O signo passara a constituir-se nessa trama de diferenças, nesse corte entre o significante e a própria coisa. Esta perda da origem referencial implicava também uma perda de uma verdade ancorada no real e dada antes do signo para o legitimar: para Derrida o signo já não registava a verdade, porque era ele que *produzia a verdade*¹⁰³, colocando-se na instância emergente de um *querer-dizer* (e não de *dizer algo*).

No século XX e no âmbito das artes plásticas, a fragmentação da janela *albertiana* efectuada sobretudo pelo cubismo e com a significativa parábola da história da abstracção, perturbou não só o esforço mimético como a própria existência de um sistema unitário nos seus processos de representação. Segundo Jean Baudrillard (1929-2007), a arte ocidental perdeu, ao longo do século XX, a unidade de um «sistema de representação» e mesmo o próprio «desejo de ilusão»¹⁰⁴. Retomando as ideias de

⁹⁹ *Ibidem*, p.283.

¹⁰⁰ Cf. Fernando Rampérez, *Op.cit.*, pp.43-46.

¹⁰¹ Cf. Jacques Derrida, *A Voz e o Fenómeno. Introdução ao problema do Signo na Fenomenologia de Husserl*, Lisboa: Edições 70, 1996, pp.62-65.

¹⁰² Na nossa síntese tomámos atenção às diferenças entre a «*différance*» de Derrida e a «*différence*» ontológica de Heidegger, cf. Luc Ferry, Alain Renaut, *La Pensée 68. Essai sur l'anti-humanisme contemporain*, Paris: Gallimard, 1988, capítulo «De la Différence à la Différance», pp.204-214.

¹⁰³ No sentido em que a verdade já não precede a linguagem, mas antes é produzida por esta. Cf. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.

¹⁰⁴ Jean Baudrillard, in *Le Complot de l'Art. Illusion et désillusion esthétiques*, Paris: Sens & Tonka, 2005, pp.53, 94.

Gombrich, tal corresponderia ao fim de um «esquema» cultural e aglutinador de representação, e com isso o fim de um olhar inocente ou ingénuo. A nova-figuração deve entender-se como sequência e mesmo reacção ao fim dessa ingenuidade para o qual a parábola da abstracção foi determinante.

A nova-figuração emergiu num tempo onde já se compreendia que a pintura era sempre convenção de uma *representação*, que a realidade não podia estar plena nela apenas porque lhe fazia referência, conflito antigo que marcou sobretudo a história da pintura desde, pelo menos, o século XIX, entre o espaço tridimensional para lá do quadro e o bidimensional do quadro. A figuração, usada como impossibilidade *mimética*, tornava-se um modo de distanciação crítica e poética perante as referências – ou mesmo, de perda e nostalgia. A tendência para o objecto (*assemblage, ready-made...*) surgia como complemento, de modo que o referente se destituía como origem e princípio hierárquico, visto que o que se *representava coincidia com o que se apresentava*, quebrando-se a distância da ilusão mimética e a referência deixava de se impor como origem prévia e fundadora do valor e verdade da representação. A figuração não se legitimava mais perante um referente que a antecedia. Por isso, ela já não se apresentava como cópia para ser ela própria geradora e fundadora. O sentido deixava de estar dependente de uma verdade prévia e exterior à representação perante o qual a imagem seria sempre cópia, para passar a produzir-se *na própria imagem*¹⁰⁵. O sentido e o valor da representação passava a pertencer ao próprio *código interno da imagem* e não a um motivo prévio a que esta tenha que responder (o referente) como seu destino (o representado). Assim, surgiam diferentes princípios (ou mesmo códigos autistas) sem sistema único aglutinador, apenas preceitos que se justificavam e legitimavam em cada projecto.

A nova-figuração herdou dos modernismos do princípio do século XX que a pintura não era um meio para a concepção de um análogo figurativo da realidade, mas é sobretudo um fim em si mesma. A pintura tomava consciência que se dava com a *imagem*. A nova-figuração confrontava a figura não só com o mundo exterior, mas também com outras imagens e representações, assumindo-as também como iconografias citáveis, sendo a sua relação, sobretudo com uma panóplia iconográfica da era dos media de massas e da reprodutibilidade, um mundo de signos e imagens, de circuitos e trocas. A

¹⁰⁵ Aproximamo-nos das ideias de Jean Baudrillard sobre as três ordens dos simulacros»: a *contrafacção*, a *produção* e a *simulação*. O antigo sistema de representação sustentou a «contrafacção»; com outra

referenciação passava a surgir apenas depois da consciência da figuração – no sentido em que as formas eram primeiro *figura* e só depois *mundo referenciável*, passando assim a ser esta a procurar e *provar os seus sentidos na imagem*.

Daí que a nova-figuração não se confunda como um *novo realismo*. Além de a dimensão figurativa não responder a uma reconstrução de um sistema de representação, nela a realidade não é demasiada nem é mais importante que a arte. Não se trata, como nas duas décadas entre Guerras, um regresso à figuração para representar um real cuja importância assim o exigia. Mais ainda, o que está em causa na nova-figuração é que se trata da crise do próprio *princípio da realidade* devido à referida perda de autoridade por parte do referente real¹⁰⁶, um «desaparecimento do próprio real que ameaça a existência da pintura»¹⁰⁷. *Não é o real que está mal* (tal como foram marcados os realismo de entre-Guerras) mas a *estabilidade e confiança nos modos de relação com esse real*.

O cubismo ou o expressionismo, apesar da desconstrução ou da deformação do anterior sistema de representação, ainda se colocavam como este, numa relação com o mundo exterior como motivo ou modelo prévio que a imagem atravessava. Portanto, eram ainda representação, no sentido em que a imagem era signo de algo exterior que lhe pré-existia pertencendo ao mundo. A questão era ainda *reconhecer* na imagem o mundo que ela significa. Por seu lado, a nova-figuração «deixa de trabalhar sobre o motivo, sobre o modelo, sobre a natureza, ela vai tomar os seus temas na realidade cultural da imagem já mediatizada, ela postula que a realidade não é mais a natureza mas o que é fabricado pela sociedade»¹⁰⁸. A imagem interpõe-se entre o sujeito e o real, ameaçando a relação sujeito/objecto da representação clássica. Trata-se de «substituir o reino do objecto pela soberania da imagem»¹⁰⁹, perdendo-se tanto o mistério como a autoridade simbólica e de prova de verdade do primeiro. A partir daqui tinha-se «mais mundo da representação

especulação a nova-figuração teria analogia com a «simulação». Cf. Idem, *A Troca simbólica e a morte I*, Lisboa: Edições 70, 1996, pp.84-142.

¹⁰⁶ É de novo Jean Baudrillard, com a sua *teoria do simulacro*, quem desenvolve esta noção de crise do princípio da realidade: «O princípio de realidade coincidiu com um determinado estágio da lei do valor. Hoje, todo o sistema oscila na indeterminação, toda a realidade é absorvida pela hiper-realidade do código e da simulação. É um princípio de simulação que doravante nos rege, em vez do antigo princípio da realidade». *Ibidem*, p.11.

¹⁰⁷ José Gil, “Antes do signo, depois da imagem”, in catálogo da exposição: *Jorge Martins. Pintura*, Lisboa: Culturgest, 9 Maio a 26 Agosto 2001 (reed. in Idem, «Sem título». *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2005, pp.208-221).

¹⁰⁸ Marie-Odile Briot, *Nécessité de la Peinture. De la liberté de l’art moderne. Abstraction/Figuration*, Paris: Éditions Cercle d’Art, Paris, 1994, p.41.

¹⁰⁹ Henry-Pierre Jeudy, *A Sociedade Transbordante*, Lisboa: Edições Século XXI, 1995, pp.77-85.

que representação do mundo»¹¹⁰, o que significava o colapso do clássico sistema de representação e o princípio de funcionamento cultural da *nova-figuração*.

As reflexões de Didi-Huberman sobre os «Phasmes»¹¹¹, acerca de «animais sem cauda nem cabeça», permitem-nos prolongar e acertar as nossas ideias. O «phasma» é um ser sem corpo, carecendo de fronteira e existindo sem se mostrar. É uma forma escondida que faz do seu corpo o próprio fundo onde se esconde, incorporando o fundo ambiente onde nasce e vive ao se transformar nele. O cenário é o que ele come e onde ele habita, não aquilo sobre o qual ele se destaca por descontinuidade, como uma *forma-figura*, mas aquilo em que ele se torna. Não mera camuflagem confundindo o olhar, mas *transformação no «outro» por coincidência ontológica*. Os «Phasmes» não têm identidade própria, porque cada um é o cenário que habita, de que se alimenta e no qual se transforma. Ele reconhece-se nesse processo de dissemelhança, de carência de fronteira e delimitação. Não uma forma autónoma sobre o fundo, mas esse tornar-se fundo para ganhar autonomia informe. O «phasma» afirma-se como domínio de uma interioridade sobre a fronteira limite, impedindo a sua delimitação e segregação. A sua desapareção é o seu estilo de aparição; a sua forma o informe; a sua figuração uma desfiguração.

Didi-Huberman desenvolve que o «phasma» anula a *mimesis*, «quebrando a hierarquia de qualquer imitação». Já não mais o modelo e a representação ou cópia, mas a cópia que devora o modelo, processo de *reversibilidade cópia/modelo* em que modelo e cópia deixam de existir. Ao devorar a origem e precedência do modelo, a cópia morre e anula-se a *mimesis*. Neste excesso de perfeição imitativa, ao ponto de a cópia já não copiar e iludir o modelo, para o devorar e tornar-se nele, o que se desfaz é a própria imitação. Quando ele copia o modelo este já lá não está porque foi devorado no acto de copiar. O modelo imitado é que se torna um frágil acidente da cópia e não o contrário, numa imitação extrema que substitui o modelo ou em que a cópia devora o que imita. Numa inversão das hierarquias ontológicas da *mimesis*, a cópia torna-se o «outro» que copia¹¹². Nunca se assemelhando a si, a não ser quando rouba a identidade do outro numa *mimesis radical*, o «phasma» não tem identidade própria, nem semelhança

¹¹⁰ Jean-Louis Andral, “Tous les pluriels du rien et du singulier”, in *Art contemporain en France*, Paris: Ministère des Affaires Étrangères, 1996, p.25.

¹¹¹ Georges Didi-Huberman, « Apparaissant, disparate » (1986), in *Phasmes. Essais sur l'Apparition*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1998.

¹¹² «Le moins-être a Mangé l'être, possède l'être, il est à sa place». *Ibidem*, p.18.

consigo, porque se torna *dissemelhante* ao devorar o modelo, portanto, no próprio excesso de *semelhança* com o modelo. Tal como a alegoria do mapa da fábula de Jorge Luís Borges (1899-1947), explorada por Jean Baudrillard, em que os cartógrafos de um Império «desenham um mapa tão detalhado que acaba por cobrir exactamente o território»¹¹³, falece a precedência do território sobre o mapa. O mapa já não representa o território, porque a ordem inverte-se. O mapa passa a preceder o território e a produzi-lo e falece a tradicional ordem de representação. Tal como o «phasma» passa a produzir o cenário onde desaparece, também o mapa passa a produzir o território onde desaparece como mapa. Em ambos já não há a autoridade prévia de um modelo, em que a verdade da representação se reconhece.

Se pensarmos nos paradoxos da ilusão mimética e nos seus processos de desmascaramento, verificamos comparativamente que eles não funcionam no «phasma». No mítico concurso entre Zeuxis e Parrásio, em que Zeuxis engana Parrásio ao representar um pano que Parrásio tenta afastar para ver a pintura, quando o pano era a pintura, o gesto de Parrásio é impossível e nessa impossibilidade desfaz-se o poder de ilusão. Também na lendária história de Cimabue que tenta apanhar a mosca pintada pelo discípulo Giotto sobre uma figura que este pintara, a ilusão desmascara-se na futilidade do gesto¹¹⁴. A mosca que não se pode caçar revela e denuncia o poder de ilusão ao tornar o gesto de caça irrisório. A mosca pintada exhibe-se à caça porque não se pode caçar. Por seu lado, o «phasma» esconde que se pode caçar ao esconder que *é* ilusão. O «phasma» está para além da *representação*, porque na sua *mimesis* total se substitui ao referente, ou seja, porque a sua aparição se dá no desaparecimento do modelo ou referente. O «phasma» emerge do informe para se tornar figura por desfiguração, numa *mimesis* radical que devora e aniquila o referente.

Algo análogo, enquanto perda da precedência e razão de ser do referente acontece na nova-figuração. Também a pós-abstracção, quando quis tornar-se figurativa, emergiu do informe para ocupar o lugar da primazia ontológica do referente. Este era colocado de fora ou em diferido dessa primazia, o que significava o fim do seu próprio fundamento. A nova-figuração desenvolveu-se numa emergência do informe sem precedência do referente, recuperando uma figuração que passava a produzir sentido real, tal como o «phasma» passou a produzir o cenário ou o referido mapa de Borges passou a produzir território.

¹¹³ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.7.

¹¹⁴ Cf. Georges Didi-Huberman, «Images-contacts » (1997), in *Op.cit.*, p.28-34.

A *figura* deixava de estar dependente de uma ligação mais ou menos eficaz com o referente, para também assentar nas possibilidades críticas e poéticas das distâncias e equívocos da própria mediação tornada consciente. A realidade exterior não decidia mais a qualidade ou o valor iconográfico da imagem, para antes passar a ser a própria imagem a encontrar outros sentidos para si própria. Neste sentido, era o mundo (já não podendo funcionar, em verdade, como *referente*) que agora surgia *aposteriori* para se reconhecer na imagem, invertendo a tradicional relação com o referente: agora «é este que se refere à imagem, que se agarra a ela para não soçobrar definitivamente»¹¹⁵. A imagem já não acreditava representar o mundo, no sentido em que, como linguagem, já não reflectia esse mundo, porque antes o constituía. Já não se tratava das relações que a imagem conseguia estabelecer com os referentes exteriores, mas o que se podia apreender e reconhecer desse exterior tornado referente através da sua produção na própria imagem. Assim, mais que o colapso do referente, verifica-se uma inversão das suas hierarquias e precedências. Por exemplo, o que está em jogo nas reproduções do ícone «*Marilyn Monroe*» de Andy Warhol (1928-1987) não é o *motivo* Marilyn Monroe (1926-1962) enquanto existência (curiosamente acabada de falecer), mas a sua existência cultural enquanto imagem. O que se reconhece nas imagens de Warhol, não é a Marilyn real, mas a imagem conhecida dela. Não se trata de justificar a imagem por uma Marilyn autêntica e verdadeira, mas das imagens de Marilyn que já se separaram dela e se tornaram domínio público. Assim, entende-se que nenhuma das reproduções de Warhol, nas suas variações, não seja mais verdadeira que outra, porque já não se trata de estar mais parecido ou em correspondência com o referente (a verdadeira Marilyn) como seria no retrato tradicional. Elas justificam-se umas às outras, indiferentes a esse *mesmo* que sobrevive às suas diferenças e que já não consegue actuar como verdadeiro referente-modelo, porque as *imagens de Marilyn* de Warhol nascem a partir de *imagens de Marilyn*. Não teria sentido que a própria Marilyn não se reconhecesse nas *Marilyn's de Warhol*¹¹⁶, porque estas correspondem já ao seu reconhecimento no domínio público. As imagens de Warhol eram efectuadas a partir das imagens já produzidas na cultura de massas, perante as quais a própria Marilyn chegaria tarde de mais para tentar provar

¹¹⁵ Cf. José Gil, *Op.cit.* Apesar de estarmos em plena concordância com estas ideias, José Gil coloca-as como questão pós-moderna dos anos de 1980-1990, quando consideramos que ela era já presente na arte da década de 1960.

¹¹⁶ Pensamos, por exemplo, na apreciação de Denis Diderot perante um retrato seu pintado pelo famoso retratista oitocentista Louis Michel Van Loo: «Assez ressemblant. (...) je vous préviens, ce n'est pas

qualquer impostura da imagem. As imagens de *Marilyn* manipuladas por Warhol nasceram já órfãs de qualquer referente.

Por isso, na nova-figuração, mais do que *representar* o referente, tratava-se de o *produzir, expor ou criticar*. Na linha das reflexões de Paul Klee, o *imaginário* deixava de ser o que se desenvolvia depois da associação mimética, passando antes a imiscuir-se (e a porfiar-se) a partir do significante e na abertura ou disponibilidade mimética deste. O imaginário passava a preferir desenrolar-se na génese da forma num *devoir-figura*¹¹⁷.

A *figura*, como significante e como meio, suspendia-se no seu movimento para o referencial e obrigava o mundo a vir até si. O referente (real ou ideal) não funcionava mais como uma verdade (modelo) à qual o significante se tinha que cingir, para se tornar mais uma imagem a ser citada, um resgate ulterior necessário ao estatuto de figura. Podia devolver-se tanto o mundo à imagem como a imagem ao mundo, porque tal mundo já não existia previamente a esta, para antes se vir reconhecer nela. Não é o referente que produz o sentido do significante figurativo. É este último que produz o sentido do referente (ou um ambiente referencial). O referente já não apresenta a primazia de modelo e é nesta inversão que a nova-figuração encontra um potencial crítico (de modo que a própria política se pode reencontrar no interior da estética sem a colocar ao seu serviço). A figura surgia como estabilidade e unidade após a exploração de virtualidades.

A nova-figuração surgia também auto-reflexiva por natureza, como figuração de uma consciência da *imagem* (podendo parodiar a própria *mimesis*). A figura funcionava noutra grau de operatividade com eficácias meta-figurativas (ou como *meta-imagem*). O uso de elementos narrativos, de tempo e espaço, ou de diferentes graus de *mimesis*, serviam para efectuar uma interrogação da própria figuratividade, que a protegia da dependência dos referentes e conteúdos representados. Certamente, depois do grau zero das formas (Malévitch) e da redução dadaísta e conceptualista (Duchamp), só assim a imagem podia sobreviver.

A *consciência do significante* atravessou a questão da nova-figuração e vinculou-a à herança da abstracção. Esta consciência dos elementos plásticos, presente num processo representativo, tornava desnecessária a exclusividade da abstracção como

mois». Cit. in Pascale Dubus, *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris: Éditions L'insolite, 2006, pp.57-59.

¹¹⁷ Paul Klee, *Op.cit.*, p.23.

reconhecimento do significante, mas nunca o seu fracasso histórico (no sentido em que era a consciência da abstracção que passava a devolver-se à representação do mundo).

O significante assumia-se como medialidade pura, que não se excluía totalmente de funções operativas de carácter *mimético*, mas recusava anular-se e subordinar-se a estas. É exactamente ao se afirmar como meio depurado da realidade que a arte abstracta deixava de o ser, tornando-se também realidade ela própria, determinação significante carregada de experiências, memórias e vontades. Mediante tal autonomia e tautologia, evitavam-se as convenções e virtuosismos da representação *mimética*, para se encontrar outros modos de manusear e interferir no espaço de ligação aos referenciais.

A nova-figuração encontrou na ironia, ou mesmo na paródia, modos de entendimento das suas distanciamos com os referentes, afectando a sedução *mimética* mesmo quando ela tendia a subsistir, ao efectuar uma expropriação de figuras dos seus contextos e sentidos originais. A auto-destruição das relações referenciais provocava efeitos meta-linguísticos (meta-formais e meta-referenciais) através dos quais a figuração procurava escapar à representação do mundo e à verosimilhança aristotélica como valor da imagem, para procurar ser ela própria um mundo. Perdia-se o prazer aristotélico da ilusão *mimética* e, ainda mais, o desejo de *rectificação do mundo* da arte de *representação* como um lugar privilegiado de uma imagem correctora (do bem e do belo) de mundo, que marcou os idealismos que atravessaram a representação nas artes visuais ocidentais. Mais do que ser representado, o mundo passava a citar-se e a resgatar-se para se *apresentar* como crítica assente na sua opacidade e apatia irónica¹¹⁸.

Na superação da oposição entre *abstracção* e *figuração*, o mundo exterior deixava de se confundir com a imagem. A imagem propõe-se como o espaço e o momento privilegiado de confronto ou reflexo especular, e já não *mimético*, dessa realidade: já não se trata de representar o mundo mas de lhe descodificar sentidos e afectividades, de lhe encontrar códigos e expressões, em que a imagem assume a sua distância mediadora e já não *ilusão* da identidade. *Representar* deixa de ser *esquecer a plasticidade da imagem*, para antes se acompanhar com as qualidades visuais e tácteis da pintura¹¹⁹, concebendo um *efeito representativo sem mimesis nem ilusão*.

A retoma da figura não foi acompanhada de uma clareza perceptiva ou transparência de sentidos de interpretação. Apresentando-se com falhas de sentido e provocando a

¹¹⁸ Cf. André Malraux, *O Museu Imaginário*, Lisboa. Edições 70, 2000, pp.17-19.

¹¹⁹ Cf. Fabrice Midal, *Petit traité de la modernité dans l'art*, Paris: Pocket, département d'Univers Poche, 2007, pp.104-115.

interrogação, propõe-se como estímulo receptivo e de alteração da *praxis*. A imagem manifesta ainda a sua resistência, entre o paradoxo, o enigma, a paródia, a elipse, a parábola, ou outras figuras de estilo, que servem essa recusa da figura a reduzir-se a um mero reconhecimento referencial. Renitente a uma eficácia da verosimilhança, era possível à imagem neo-figurativa retomar uma representação que se apresentasse com uma estranheza tão intensa como a da abstracção.

Essa consciência auto-significativa, essa atenção ao poder mediador do significante, passava a apresentar a figura também como distanciação com a realidade, cujo sentido deixava de se centrar na procura de satisfazer a ilusão da presença referencial desse mundo, para antes sublinhar essa distância ou mesmo a sua perda e irrecuperabilidade. A *nova-figuração* foi marca cultural de uma disfunção representativa (*mimesis*) com os referentes.

Daí, tal como já se insistiu, a *nova-figuração* não foi uma nova estilização da figuração como acção exercida a partir da figura, como foram, por exemplo, os regressos aos realismos dos anos 20 e 30 na arte internacional ocidental. Antes, intersectava a consciência abstracta com a figuração, repensando-a e reinventando-a a partir daí. Perante o confronto histórico com a nova-figuração, a abstracção tornou-se um falso problema porque se tomava a consciência que ela não só reinventara a arte como, sobretudo, reinventara a *figura*. Depois dela a figuração não poderia mais ser a mesma, confrontada com a auto-consciência significativa, para lá da consciência das suas possibilidades de ilusão. A nova-figuração não se opõe, antes justifica a abstracção como marca de uma época. Supera-a como destino exclusivo da produção artística, na construção da modernidade, e fornece-lhe outras mediações com o mundo sem perda de consciência de si. Historicamente, a nova-figuração não deixava de justificar o século XX como culturalmente dominado pela questão da abstracção no âmbito das artes plásticas, mas atenuava a sua dimensão vanguardista ao quebrar a dicotomia entre abstracção e figuração como suporte dialéctico entre uma vanguarda e uma retaguarda. Do mesmo modo, e porque se tornavam referências históricas, as próprias formas abstractas tinham-se tornado *mundo* e podiam citar-se como figuração, perturbando assim a segregação teórica entre *abstracção* e *figuração*. Na arte erudita de finais dos anos 50 do século XX, a abstracção multiplicava-se e saturava-se em projectos, passando a existir mais que a figuração. Era neste espaço de excesso e de entropia que se refazia a figuração.

Se a abstracção foi a descoberta do significante para lá da figuração referencial, a nova-figuração foi a redescoberta da figuração latente no significante. A nova figuração invertia assim o aforismo de Jean Bazaine (1904-2001), que marcara o espírito de aventura e descoberta da abstracção: «No fundo do real jaz a abstracção»¹²⁰, passando a reencontrar-se a figuração no fundo da abstracção. A abstracção, ao mesmo tempo que perdia o seu valor simbólico de vanguarda, como destino certo do projecto de modernidade artística, entrava em entropia ao manifestar um constante resíduo de figuração, o que fazia que ela própria se tornasse figuração ao se tornar referenciável como *ícone* histórico, ou seja, ao se redescobrir como mundo referencial depois de existir como significante puro.

Depois da decisiva parábola da abstracção, a nova-figuração, embora numa estética de modernidade que assumia a mesma ética de não se sacrificar à ilusão *mimética* como modo de se religar aos referentes, exemplificara como a *abstracção reinventara a figura*. A aventura abstracta parecia manter-se colocando-se entre o significante e o referente, por um lado afirmando a sua mediação, por outro recusando a ilusão *mimética*.

Entendendo que a tradicional noção *mimética* de *representação* apontava para uma exterioridade, canalizando a imagem para a função de *signo de algo* e pondo a figura ao seu serviço, a *nova-figuração* sustinha-se no fascínio pelo seu estado material antes do domínio (ou mesmo consciência) do representado.

Se a *representação* tradicional remetia para o referente e para a capacidade da imagem para o *simular*, cujo ideal de representação de um referencial era tão eficaz e imediato quanto melhor a figura como significante se esquecia, a nova-figuração imiscuía-se na imagem e nos *modos* actuates e operativos dos seus elementos como *meios* de representar esse referente. Se a *mimesis* tradicional sobrepunha a representação sobre a figuração, provocando a elipse ou desaparecimento perceptiva dos elementos significantes em função da manifestação do referencial, a nova-figuração passava a privilegiar a figura, deixando clara a presença desses elementos significantes, antes esquecidos na percepção, como decisivos protagonistas da construção da imagem. A *representação* já não aglutinava o significante, para antes deixar presente o acto da sua própria constituição. Na impossibilidade de uma verdade da *representação* e na assumpção da sua desnecessidade cultural, era a retoma da *figuração*, com a sua auto-consciência de

¹²⁰ Jean Bazaine, cit. Fernando Pernes, in catálogo da exposição: *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.147.

significante (ou de consciência abstracta), que adquiria relevo. Superando toda a necessidade ilusória de uma tradição desmascarada desde os movimentos pré-vanguardistas do século XIX (impressionismo e simbolismos), a nova-figuração nunca procurou fazer a percepção esquecer que está perante uma ficção, antes pelo contrário, fez da constante reivindicação de se estar perante uma ilusão um dos seus fundamentos. Como que o referente surge tarde de mais perante a reivindicação significativa da figura. A nova-figuração estabilizava essa marca da arte moderna que foi a «subordinação do objecto ao quadro», tal como sublinhou André Malraux (1901-1976) em *O Museu Imaginário*, sintomaticamente editada em 1964, em pleno apogeu da génese da *Pop Art* e da *nova-figuração*: «o que a nova arte procura é a inversão da relação entre o objecto e o quadro, a subordinação manifesta do objecto ao quadro. (...). À representação do mundo segue-se a sua anexação»¹²¹. O quadro deixava de se fazer em função dos *referentes*, para se efectuar em função dos *significantes*. Esta conquista, que foi destino e, por isso, radicalização da abstracção, mantinha-se em situação neo-figurativa.

Ao perder a inocência de uma *mimesis* de crédula ilusão (*trompe l'oeil*), a *nova-figuração* evitava apresentar mal-entendidos entre a *imagem significativa* e o *modelo referencial* que não fossem manuseados intencionalmente. A realidade exterior deixava de ser algo pré-existente que a imagem procurasse depois representar, passando o significativo a afirmar-se primeiro para, só depois, surgir a realidade exterior em busca de sentidos que agora se estabeleciam nessa distância e estranha inversão. A figura já não podia surgir com cultural relevância como identidade mimético-iconográfica de uma realidade referencial prévia, de que ela seria mero reconhecimento, passando a surgir num processo de estranhamento, como se fosse a primeira vez. A figura expunha-se como genealogia da imagem, exibindo os elementos operativos da sua própria construção.

Mais ainda, adiantamos que o próprio mundo real passa a chegar depois de um *mundo da arte* que lhe está prévio. Depois do crescente processo de *autonomia da arte* ao longo da Era Moderna e Contemporânea, esse *mundo da arte* impôs-se como primeiro paradigma em que o objecto se reconhece e interpreta, onde ele funda a sua dimensão significativa aí previamente densificada, para só depois surgir a requisição de eventuais referências e ligações ao mundo. Esta questão implica-nos numa nova situação, em que um código e um valor se impõem previamente ao eclodir dos sentidos e razões dos

¹²¹ André Malraux, *Op.cit.*, p.61.

objectos e imagens que *já estão* determinados como *artísticos*. É neste contexto, em que a imagem já não se justifica perante um *mundo exterior* mas perante a prioridade do *mundo da arte*, podendo aí problematizar-se como representação e linguagem, que funciona muita da estratégia neo-dadaísta – que, como adiante veremos, consideramos crucial no processo cultural neo-figurativo, aspecto evidenciado nos processos relativos à imagem dentro da imagem ou da imagem como *ready-made*.

Depois do *iconoclasmo abstracto*¹²², que nada queria representar nem citar fora de si, uma das marcas internacionais da nova-figuração foi a citação, não de referentes mas de *signos-figuras*. Imagens do imaginário quotidiano, da cultura industrial ou museográfica eram apropriadas como significantes, na deslocação e perturbação da sua origem referencial (como imagem de uma imagem) ou objectual (na colagem e *assemblage*). *Citar e parodiar* implicava sempre uma mudança de contextos, sendo sempre transformação, problematizando mesmo a questão do plágio¹²³ que surgia negativamente especulativa nas suas estruturas legais ainda sustentadas na romântica noção de autor. Os sentidos decidiam-se num jogo de aparição e reaparição, tal como nos seus hiatos, como processos de mobilidade semântica da imagem. No processo de citação, a imagem passava a revelar o poder de nos escapar, resvalando-se na sua efemeridade e na possibilidade de ressurgir transfigurada. Daí que, tal como entendeu Derrida ao reconhecer que nunca havia actualidade do *passado*, implicando a emancipação da sua irrecuperabilidade por imposição de um novo ser, *citar modificava e construía*.

A verdade não é algo que se esconde no mundo exterior e que a linguagem vai descobrir por desvelamento, como pensou o racionalismo cartesiano; antes, está também na linguagem e constitui-se por esta. Como questão da nova-figuração que nos interessa sublinhar, importante na destituição do velho *sistema de representação* (e de sentido de figuração), agora a figura, como signo e imagem, não nasce depois do *conceito* nem do *referente* para o dizer; antes surge primeiro e chama-o(s) a si. O sentido emerge da «recorrência do signo»¹²⁴ e não da verdade da realidade. Sem autoridade da verdade

¹²² Cf. Alain Besançon, *L'image interdite*, Paris: Éditions Gallimard, 1994, p.14. O autor sublinha os grandes ciclos de iconoclasmo: o platónico; o bíblico («O interdito da Torah»), com a sua noção de «idolatria»; a ambiguidade da Idade Média cristã; o protestante, iniciador do ciclo moderno do iconoclasmo; e, mais recente e laico, o simbolista e da arte abstracta.

¹²³ Cf. AA.VV, “Dossier: à qui appartiennent les images?”, in *Art Press*, Paris, nº284, Novembro 2002, pp.25-39.

¹²⁴ Cf. Cf. Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água, 1991 (1971, edição original), p.32. Esta questão enquadra-se nas reflexões sobre a «imagem da imagem» que também interessou à teoria artística. Cf. Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, Paris: Flammarion,

prévia nem transparência do signo entende-se que se desenvolva uma «nova agenda na qual os meios de representação se tornam o objecto de representação»¹²⁵.

Estudando o signo e as suas definições, verificou-se que as orientações formalistas e estruturalistas também avaliaram as relações entre o significante e o significado, em mútua auto-consciência, entre os quais se vai colocar de modo privilegiado a acção cultural da nova figuração. Também a herança da *Psicologia da Forma*, visível na sistematização de Rudolf Arnheim, na sua aplicação às artes visuais através da noção de *pensamento plástico*, salientava dimensões abstractas e puramente visuais, antes de qualquer iconografia, em imagens ricas de significado referencial. Neste sentido, uma imagem figurativa continha sempre um conteúdo abstracto que sustinha o seu «pensamento visual»¹²⁶. Enquanto implicada numa actividade perceptiva, qualquer figura é cognição, implicando estruturas imediatas que lhe são próprias, anteriores a qualquer ligação a uma exterioridade referencial. A sua origem não é o referente, mas outra inerente à materialidade do significante e que se funda nas leis da percepção.

Depois das abstracções e das linhas formalistas e estruturalistas da estética, que procuraram sistematizar o signo, entrava em crise a utopia da autonomia significante da arte, que foi marca da arte abstracta, também ela tornada sistema de reclusão e exclusão. Contudo, ela descobria para a forma que esta continha a sua própria origem. A partir de então a figura podia ser pura e auto-genética, ser produtiva e experimental, prescindindo ou antecipando-se ao referente, e assim animando o processo neo-figurativo. Na explosão figurativa desenrolada por implosão do referente, o signo visual figurativo não estava mais refém de uma verdade prévia e descobriu-se a vasculhar no interior de uma procura e produção de sentido imagético, portanto, na *pluralidade e abertura da própria figurabilidade*.

«O ritmo de um questionar é, em si mesmo, o caminho de um pensar que, em vez de fornecer representações e conceitos, se experimenta e se prova a si mesmo como modificação na relação com o ser».

(Martin Heidegger, *Sobre a Essência da Verdade*, conferências de 1930 e 1932)

1987, pp.99-115.

¹²⁵ Cf. Arthur Danto, *Op.cit.*, p.29.

¹²⁶ Cf. Rudolf Arnheim, *La Pensée Visuelle*, Paris, Flammarion, 1976 (1969, edição original). Idem, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Pioneira Editora 1986, 4ª edição.

2. Da Nova-Figuração

2.1. Contextos e genealogias da «Nova-Figuração»

A expressão *neo-figuração* supõe, numa dimensão histórica que ela própria implica, que a noção de figuração se apresente como um retorno após um momento *não-figurativo* (ou mesmo *anti-figurativo*). Se a *figura* pode ser um elemento sincrónico e meta-crónico, uma questão formal e semântica, o sufixo «neo» influi-o de uma dimensão histórica em que se deve entender. Problematizar tal expressão obriga a uma integração histórica no interior da qual várias questões não só se colocam como emergem. Do ponto de vista histórico, ela não deriva directamente de outra figuração anterior, perante a qual seria desenvolvimento ou metamorfose, mas de um tempo da sua recusa, que foi a arte abstracta. A nova-figuração está directamente implicada numa *pós-abstracção* («Néo-figuration post-abstraite»¹²⁷). Daí a *nova-figuração* ter sido também apresentada como *figuração abstracta*¹²⁸ ou *outra-figuração*¹²⁹, sem retorno e assente na descrença tanto da *mimesis* como da abstracção enquanto destinos, objectivos e função da pintura.

Como já adiantámos, a *nova figuração* dos anos de 1960 não apresentava o mesmo sentido dos realismos da pintura europeia nas décadas de 1920 e 30, onde a expressão apresentava o sentido histórico de um «regresso à ordem», como necessidade de denúncia e ironia do primeiro pós-Guerra que necessitava de regressar à figuração como suporte referencial de uma imagem que tanto podia ter uma tendência *amarga* como uma *amável*: ou seja, por um lado denunciar o trauma da Primeira Guerra; por outro, esquecê-lo, retomando (e aproveitando) o prazer (mais que a alegria) de viver.

França, Alemanha ou Itália (excluindo o caso soviético como situação peculiar com o seu «realismo socialista» que, embora também enquadrável neste processo, foi mais imposto e repressivo com as vanguardas do que uma reacção interna às mesmas), entre outros, foram os principais países desse regresso aos *realismos*, por processos

¹²⁷ Expressão usada por Henry Galy-Carles; “Lettre de Paris”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº15, Dezembro 1973, pp.63-65.

¹²⁸ António Areal; “A figuração abstracta”, in catálogo da exposição *Novas Iconologias*, Lisboa: Galeria Buchholz., Março 1967

¹²⁹ Michel Ragon usava a expressão «outra figuração» num texto publicado no *Jornal de Letras e Artes* centrado em Jean Dubuffet, Fautrier e no grupo *Cobra*. Michel Ragon; “Uma outra figuração”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº44, 1 Agosto 1962, p.13.

diferentes, segundo movimentações sócio-culturais específicos entre as duas Guerras. Se a expressão de *realismo* surge mais do que a de *figuração*, tal salienta também uma dimensão social e política que marca o tempo dessa cultura dos anos de 1920 e 1930, na ressaca da primeira Grande Guerra e na antecipação da segunda. Este foi o sentido de um recuo perante os extremos dominantes nas vanguardas históricas: cubismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo, e entre estas as dominantes abstractas que tinham representado uma intencional crise da figuração e da representação inerente ao próprio processo vanguardista. Mas essas figurações movimentavam-se através do manuseio expressivo de momentos dessas mesmas manifestações vanguardistas: estilizações, deformações ou bizarras associações serviam os diferentes modos de actuar desses realismos, permitindo-lhe uma dimensão de modernidade e actualidade (e, por vezes, subversiva, sobretudo na «nova objectividade» alemã ou no surrealismo).

Os realismos de entre-Guerras, mais do que uma reacção à abstracção, atenuavam os modos de representação do real característico das primeiras vanguardas, do fauvismo ao expressionismo, do cubismo ao futurismo, do dadaísmo ao próprio surrealismo. Era sobretudo uma estabilidade do real representado numa nova ordem ou mesmo num novo classicismo – um *classicismo das primeiras vanguardas*. Este classicismo, que marcou por exemplo a produção *picassiana* entre 1919 e parte alargada da década seguinte, seria assim uma das facetas de um alargado regresso à ordem¹³⁰. Não foi um recuo nostálgico para uma situação anterior a essas vanguardas. Fez-se na sua continuidade e é só em relação a elas que se deve destacar tanto o seu sentido de «regresso à ordem» como o de «neo». Não procurou superá-las historicamente, nem foi resultado de uma perturbação do seu destino estético, mas a necessidade de um recuo que retirasse a produção artística do seu excesso de autonomia e heteronomia, para antes a colocar em sintonia com as crises sócio-culturais provocadas pela Guerra, numa espécie de necessário regresso que permitisse um fôlego em que as próprias vanguardas se podiam repensar, olhando-se retrospectivamente enquanto projecto de modernidade e modo de actuação social, cultural e histórico. O regresso à ordem era assim uma necessária revisão do processo histórico das primeiras vanguardas. Não foi por acaso que Picasso retomava a sua produção pós-cubista exactamente no ponto em que se situava antes da problemática *Les Demoiselles d'Avignon*, portanto aos finais da fase

¹³⁰ Sobre o «classicismo» na arte das primeiras vanguardas, Cf. Valeriano Bozal, “Classicismo: necesario e imposible”, in catálogo da exposição: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 9 Outubro de 2001 a 13 Janeiro 2002, pp.11-31.

rosa e ao classicismo que aí se insinuava (que faziam parte da génese do quadro-problema *Les Femmes d'Alger*), para o desenvolver num deflagrar monumental e límpido da forma. Como também poderá ser considerado um «regresso à ordem» a abstracção de Kandinsky na sua fase da Bauhaus que, contudo, não foi nenhum regresso ao real representado: era abstracto mas preenchendo o seu *espírito na arte* de pedagogia e, por isso, de extensões sociais. Na Alemanha, o regresso à ordem manteve-se expressionista (Otto Dix, Käthe Kollwitz) ou mesmo dadaísta (George Grosz), embora com preocupações humanistas, de conteúdo social ou mesmo político.

Relativamente, o segundo retorno histórico à figuração, que marcou a década de 1960 e que é a nossa questão, não foi de regresso à ordem perante o domínio da abstracção do segundo pós-Guerra, fosse ela geométrica ou expressionista. Mais do que a necessidade de uma referenciação crítica do mundo, a nova figuração problematizou a própria figuração, sendo a sua aproximação efectuada por um hiato crítico. Mais do que recuo à figuração que a abstracção chegara a sonhar ultrapassar, foi um avanço para lá da referenciação (tal como avaliámos atrás). Mais do que um regresso à representação, problematizou esta e estendeu-a para além dos regimes tradicionais da pintura. Já não incluía os problemas tradicionais do *realismo* nem do *naturalismo*, o primeiro dominado por questões sociais e no primado do sujeito humano, o segundo pela natureza – ambos ultrapassados como *mimesis* a partir da segunda metade do século XIX. A nova-figuração dos anos 60 apresentava uma dimensão mais lata na relação com os referentes, procurando abarcar novas e descuradas iconologias, e articulou-se com um interesse pelas questões formais e materiais que lhe sustiam e equilibravam uma não exclusiva vertente abstracta.

O sufixo da «neo»-figuração teve o seu sentido perante a abstracção que tinha sido a vanguarda necessária para a crise e traumatismo do segundo pós-Guerra, fazendo dela a principal questão do tempo no âmbito das artes plásticas. Por um lado, uma abstracção geométrica racional, herdeira do neoplasticismo de Mondrian, do suprematismo e do construtivismo russo ou do grupo *Abstraction-Création*, que via na arte uma pedagogia e uma ordem positiva, com dimensões utópicas de melhoria da existência. A arte acreditava assim servir uma cultura e sociedade saídas do caos e do trauma da guerra, ajudando a resolver os problemas da sua reconstrução e reabilitação. Por outro lado, uma abstracção intuitiva e vitalista, herdeira de Kandinsky e do automatismo psíquico

surrealista, que procurava revelar as purezas do inconsciente, numa expressão imediata e livre desconfiada da razão e da civilização, apresentava-se como manifestação da crise dessa mesma cultura. Uma era um «fenómeno de sociedade», a outra era uma angústia individual e subjectiva. Se a primeira mostrou o que a cultura ocidental do pós-Guerra quis ser, propondo-se como saída utópica do seu estado presente, a segunda mostrou o seu profundo desespero e mal-estar de espírito: «De um lado, a arte como projecto, do outro, a arte como destino. A primeira censura-se-lhe o ser abstracta, utópica; à segunda, o facto de se render sem combate. Depois tornar-se-à palpável que as correntes construtivistas que, com o seu projectismo a todo o transe, se propunham configurar “historicamente” o futuro da sociedade, careciam de relação histórica com a sociedade real; e que as correntes opostas, anti-rationais, revelavam com extrema clareza a situação histórica de facto, por mais contraditória que pudesse parecer em relação à suposta coerência da história. Mas que o projecto era verdadeiramente utopia e que o destino era história só hoje podemos afirmá-lo»¹³¹.

Esta segunda linha defendia a subjectividade individual na sua mais imediata expressão, onde a corporalidade como acção criativa se subtraía à racionalidade como espaço de consciência e de ideologia. A acção do corpo e do instinto era a expressão máxima da subjectividade e da liberdade criativa, perscrutando-se como a expressão individual no seu estado puro. Esta *estética da acção*, que escapava ao controle da teoria, a que a abstracção geométrica menos resistia, fazia do informalismo a expressão que melhor marcou o segundo pós-Guerra. Nos finais dos anos 50, a imagem do artista livre, cujo corpo lançava as tintas em liberdade sobre a tela vinculava-se como a última imagem romântica possível para o pintor. Era uma arte individualista como expressão da única universalidade possível.

Se, por um lado, nem todo o expressionismo abstracto foi extrema recusa da iconografia nem da representação (em exemplos que adiante abordaremos), por outro resistia à abstracção através do próprio *excesso de real* e de materialidade das coisas, que sobretudo o informalismo matérico europeu explorou, em que se podem sublinhar Tàpies ou Burri. Nestes, a presença da matéria dificultava a sua identificação com o vulgar conceito de abstracção nas artes plásticas.

¹³¹ Giulio Carlo Argan, cit. in Renato de Fusco, *História da Arte Contemporânea*, Lisboa: Editorial Presença, 1988, p.147.

Alberto Burri (n.1915) explorou a matéria pobre (sendo, de algum modo, precursor da *Arte Povera*) que reciclava como artística, explorando a sua expressividade no próprio esforço de as aparentar à pintura, numa espécie de *trompe l'œil* invertido em que é o mundo real que se quer iludir como pintura. O real queria tornar-se pintura, mas esse mesmo real manifestava uma resistência a partir da sua irredutibilidade matérica e do seu excesso de presença.

Antoni Tàpies afirmou o *ser-aí* da matéria táctil e fenomenológica. Com esta noção, em que a matéria é muro e barreira afirmando-se como *coisa*, com a sua opacidade e mistério, obriga-nos a ver e a assumir a sua realidade. Tratava-se de um «realismo integral» como «grau-zero» da abstracção¹³². Se em Burri o real ainda se iludia como pintura, em Tàpies expunha-se *como algo em si que nada alude nem ilude*. Já não há cópia nem contrafacção porque não há a comparação a estabelecer com um original referencial prévio. Se a abstracção pictórica decidiu-se na retirada das referências, no fim de um processo de representação que implicasse a referência como origem prévia dessa representação, o *realismo integral* de Tàpies coloca-se para lá da representação e, por isso, da abstracção, porque o representado faz coincidir o significante com o referente ou é o próprio referente que se expõe como origem de si próprio. Não um significante depurado de referentes, mas coincidente com estes, deixando assim de lhes estar previamente para lhes passar a estar simultaneamente.

2.2. A figuração em tempos de abstracção

O esforço de um encontro histórico com a génese artística da nova-figuração depara com um fundo surrealista que se cruza com Paul Klee (1879-1940). As reflexões de Merleau-Ponty sobre o desenho em Paul Klee permitem-nos a melhor aproximação a esta questão. Segundo Ponty, este desenho deixa «sonhar uma linha», «de ir linha», permitindo essa «inflexão» de «valor diacrítico», «de si para si da linha»¹³³, e a partir dessa autonomia estabelecer um desvio gerador, um *lapsos* que cria e faz eclodir a figuração. A figuração não nasce a partir de um referente que o desenho tem que registar e representar, antes é a linha que encontra uma potencialidade figurativa perante

¹³² Dora Vallier, *A Arte Abstracta*, Lisboa: Edições 70, p.221.

¹³³ Michaux, *Aventure des Lignes*, cit. in Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa: Vega, 1992, p.60.

a qual a realidade se poderá reconhecer. É o poder abstracto do desenho que cria a figura, que move uma «criação como génese»¹³⁴ ou, tal como afirmou Paul Klee, segundo uma das mais epigráficas frases para a arte do século XX (que serve tanto para a abstrac o como a figura o), «a arte não reproduz o visível, a arte torna visível»¹³⁵, ou seja, não se reproduz o visível (referente) porque se produz o visível (a figura) antes de qualquer referente. A figura emerge do grau zero do visível.

Esta via sonhadora da linha, que divaga com destino alienado para depois se surpreender como figura, cruza-se com o automatismo psíquico surrealista (e que se revelaria uma das fontes mais ricas do manifesto surrealista para os desenvolvimentos das artes plásticas nas décadas de 1940 e seguinte). Porém, neste caso, que procura fintar o controle da razão para a concep o da figura, a urgência e imediatez contrasta com a dimensão divagante e sonhada de Paul Klee. O que no automatismo psíquico era ímpeto e antecipac o ao controle, em Klee era desvio e acidente. Contudo, ambas encontram as possibilidades de uma *referencia o póstuma*   concep o da figura (paradoxal a própria lógica da referência que   *ser prévia*), ou seja,   sempre o mundo que se vem reconhecer na imagem, assim mantida pura relativamente ao mundo exterior enquanto se concebe. Klee inverteu toda a lógica do anterior sistema de representa o. A figura já não nasce para se corresponder a um referente prévio, perante o qual justificava a sua verdade, para nascer por si própria e em si ter que encontrar uma *verdade*. Já não era o referente, mas o significante, que determinava a *verdade* da figura. Mediante a crucialidade desta questão na nossa reflexão,   natural apontar-se Paul Klee como um dos nomes mais determinantes numa arqueologia da nova-figura o.

Uma menor contribui o para a nova-figura o, mas com relevância que se merece referenciar, foi fornecida por uma figura o que se equipava com denota es prévias ao mundo exterior, que depois se integravam e relacionavam em situa o absurda na imagem perante essa mesma constata o referencial, casos de Salvador Dali (1904-1989), Oscar Dominguez (1906-1957) ou Paul Delvaux (1897-1994). Ao contrário do *desvio* de Klee ou do automatismo psíquico, não se verifica uma mesma travessia da abstrac o plástica nem um grau zero do visível. Nunca há imagem pura, porque esta está sempre denotada e conotada na concep o de absurdos. No entanto, esta via permitiu a explora o do onírico e do humor como distanciac o crítica e absurda.

¹³⁴ Paul Klee, «De l'Art Moderne » [1912], in *Op.cit.*, p.28.

¹³⁵ Sendo uma a mais citada e lapidar, são duas as frases documentadas com o mesmo sentido : «Parce qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de temp rament, mais rendent visible une

Contudo, no espaço surrealista há um projecto que, por vias diferentes das apontadas relativamente a Paul Klee, contribuiu decisivamente para a crise do tradicional sistema de representação, que foi o de René Magritte (1898-1967). Em *La Trahison des Images* (*A Traição das Imagens*, 1928-1929), a inscrição «Ceci n'est pas une pipe» contradiz e denuncia a ilusão da figuração de um cachimbo. Através do paradoxo de enunciados, a palavra mata a ilusão. Por seu lado, em *La Condition Humaine* (*A Condição Humana*, 1933), num paradoxo da ilusão, o quadro continua a paisagem vista através da janela, confundindo-se nela. A impossibilidade que a mente reconhece na imagem, porque mantém a eficácia ilusória enquanto representação (aparte uma certa precisão gráfica e fria que caracteriza Magritte e se torna eficaz nas suas denúncias perceptivas), mata a ilusão. O «dépaysement» típico que Magritte provoca no seio da imagem lança uma vertigem sobre a distinção desse momento «onde acaba a realidade e onde começa a representação»¹³⁶. Perante a estranheza e o absurdo, a mente reconhece que só no interior da imagem a ilusão da pintura poderia ser tão perfeita, desmascarando o poder ilusório do sistema tradicional de representação. A sua pintura instala na estranheza da representação uma clivagem «entre um objecto e o que o representa» ou entre o «objecto real» e o «objecto representado»: «Un object ne fait jamais le même office que son nom ou son image»¹³⁷.

Relevante é também a importância de Pablo Picasso (1881-1973) e a sua reinvenção da figura. Se o cubismo significou o derradeiro fim do sistema tradicional de representação, crise lançada pelo quadro-problema *Les Femmes d'Alger*¹³⁸, quebrando a estrutura espacial de visão figurativa, o trabalho pós-cubista de Picasso foi o de *re-inventar* a representação no próprio seio da crise da representação. Nas suas últimas obras, Picasso efectuou variações de *obras-primas* da cultura museológica ocidental, reinterpretadas no interior dessa crise de representação que explorou simultaneamente como modo plural e pessoal de expressão, em que cada quadro único poderia ser reinterpretado de múltiplas maneiras, sempre identificadas como *picassianas*. Mitificado como o mais genial pintor do século XX, agente de uma das

vision secrète»; «L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible ». *Ibidem*, pp.31, 34, respectivamente.

¹³⁶ Cf. Fernando Rampérez, *Op.cit.*, p.19.

¹³⁷ René Magritte, cit. in Gaëtan Picon, *Le Surréalisme*, Genève : Éditions Albert Skira, 1995, p.142.

¹³⁸ Tivemos a oportunidade de reflectir sobre este quadro, enquanto crise da impossível síntese do tradicional sistema de representação pictórica com as recentes crises adiantadas no processo pós-impressionista, implicando a necessidade do esforço de *re-construção* de um novo sistema, esforço esse que foi em parte a questão cubista. Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, “Vanguardas e Linguagens (situações pictóricas)”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa: Edições Colibri, nº13, 2000, pp.167-181.

mais marcantes revoluções da representação pictórica, o que aprofunda o sentido cultural da dimensão tautológica e até autista de tal pesquisa, Picasso confrontava a pintura dessa pós-revolução ou destruição de um tradicional sistema de representação confrontando-se com várias obras-primas desse mesmo sistema¹³⁹. A citação ou paráfrase realizada em séries confrontava as possibilidades da figuração após o fim de um sistema unitário e definido de representação. Relevante é que tal pesquisa de Picasso, iniciada em 1954 com o ciclo em torno de *As Mulheres de Argel* de Delacroix¹⁴⁰, cruzou-se historicamente com a emergência neo-figuração.

Apesar dos anos seguintes ao segundo pós-Guerra serem dominados pela questão da abstracção, não deixaram de se desenvolver importantes projectos figurativos, vários deles reflectindo esse tempo entre a ressaca do holocausto e a emergência da Guerra-fria. No interior do expressionismo abstracto e, sobretudo, do informalismo europeu, vários projectos apresentavam-se com teor ou tendência figurativa, casos de Willem De Kooning, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, elementos do Grupo *El Paso*, como Antonio Saura ou Manolo Millares ou ainda, do grupo *Cobra* (Karel Appel, Pierre Alechinsky, Asger Jorn, Corneille). Nestes artistas plásticos, a exploração do gesto ou da matéria actuava contra a figura em génese ou em dissolução, num processo de dramatização articulado com a própria dialéctica de *aparição/desaparição do ícone*.

Verificava-se uma assumpção da *figura* e, por vezes, das suas referências apesar da valorização do gesto ou da matéria. A figura desculpava-se no seio de tais explorações enquanto figuração informe, não se rendendo ao referente, mas à própria matéria ou gesto, de onde simultaneamente emergia e se afundava, ou seja, a figura não pertencia à representação mas ao significante. Daí desenvolverem-se peculiares relações com a

¹³⁹ Podemos considerar este exercício só possível após a conquista de um espaço pictórico puro, da passagem de uma pintura «d'après nature» por uma «d'après peinture», relativa à passagem de uma formação nas academias por outra que se efectuava por uma história da arte que os espaços museológicos sistematizaram e tornaram público a partir de princípios do século XIX. Manet teria sido o primeiro exemplo deste exercício. Para desenvolvimentos desta questão, cf. Bernardo Pinto de Almeida, *Op.cit.*, pp.126-131.

¹⁴⁰ Em 1950 pintou, de modo isolado, *Mulheres na Margem do Sena* segundo Courbet ou, no ano seguinte, *Massacre na Coreia* inspirado em Goya. A primeira série seria em torno de *As Mulheres de Argel* de Delacroix (iniciado em 1954). As mais importantes seriam as cerca de 58 pinturas a óleo e mais de 150 desenhos e esboços fazendo referência às *Meninas* de Velázquez (iniciadas e quase todas produzidas em 1957) ou os 27 quadros inspirados no *Almoço na Relva* de Manet (iniciadas em 1959 e do qual desenvolveria um ciclo mais pessoal em torno de *O Pintor e o Modelo*, que iniciaria em 1963). No início da década seguinte seria marcante a série em torno de *O Rapto das Sabinas* de David. De modo mais disperso citaria, várias vezes e ao longo da década, obras de Rembrandt. Cf. catálogo da exposição: *Le Dernier Picasso. 1953-1973*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1988, sobretudo o ensaio de Marie-Laure Bernardac, "Picasso, 1953-1973: La Peinture comme modèle", pp.17-52.

figuração, entre a sua constituição e a sua destruição, recuperáveis em situações neo-figurativas.

Por exemplo, no espaço norte-americano, De Kooning (1904-1997) passava da abstracção ao figurativo numa mesma pincelada elástica que simultaneamente *concebia* e *destruía* a figura. Na Europa, Jean Dubuffet (1901-1985) surgia em 1945 com a expressão «*Art Brut*», referindo-se a uma arte anti-decorativa, contra qualquer ordem racional ou noção de beleza, numa simpatia pelos valores selvagens e espontâneos próprios das crianças e dos loucos e, por isso, anti-cultural e anti-estética¹⁴¹. A sua produção plástica revelava figuras numa tosca e pouco refinada concepção (por vezes, narrativa) em que matéria e gesto se manifestavam numa cúmplice dimensão *grafitiana* de pobreza e rudeza. Membro do grupo *Cobra*, Karel Appel (1921-2006) pintava com a mão esquerda¹⁴² sendo destro, procurando um desajeitamento que melhor sentido adquiria na concepção de uma figuração assim tornada rude, de modo a salientar a brutalidade gestual e matérica da sua concepção. A figuração era necessária por valorizar o gesto na própria inoperância virtuosa deste para a conceber.

Tais atitudes deixavam uma figuração residual a um violento processo criativo em que a matéria e o gesto subjugavam ou torturavam a própria figura que constituíam. A figura permitia assim que se acentuasse uma marcação existencialista. Se historicamente esta orientação se justificou na destruição e na recusa da iconografia e da figuração, deixou nesse mesmo processo a própria figura enquanto ícone de uma destruição – e, deste modo, a própria figuração adquiria outras expressões e renovava-se. O processo que a rejeitava era o mesmo que a regenerava. A figura gerava o seu próprio espaço vital devido ao seu carácter dinâmico, tal como está mais *em situação* que numa *posição*, numa tensão entre o corpo da figura e o espaço pictórico. Tratava-se de uma tensão entre a figura como signo e o gesto como expressão, entre sujeito e mundo, entre um movimento «autocêntrico» e um «alocêntrico»¹⁴³. Mais do que uma superação e saída, estas precoces marcações neo-figurativas foram extensões do informalismo. Daí que, em situações várias, este processo de corrosão da figura regressasse enquanto devolução histórica da figura.

¹⁴¹ Émile Laugui, “Expressionism since 1945 and the Cobra Movement”, in *Figurative Art since 1945*, London: Thames and Hudson, 1971, pp.88-89.

¹⁴² Sobre a carga negativa e política do uso da mão esquerda em Karel Appel, ver: Jean-Clarence Lambert, “Appel. La voie de la Main Gauche”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº36, Março 1978, pp.16-23.

¹⁴³ Cf. Simón Marchán Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Madrid: Ediciones Akal, 1986, p.28.

Na escultura refira-se a importância para este tempo e em sintonia com esta relação dramática com a figuração, os trabalhos de Alberto Giacometti (1901-1966) a partir dos anos 40, com as suas figuras frágeis reduzidas a um filamento matérico, como que esmagadas com o espaço envolvente no qual se procuram erguer e andar, expressões que o escultor transferiu para a pintura e desenho de figuras em filamentos lineares nervosos; ou de Germaine Richier (1904-1959), com figuras deformadas tanto devido ao espaço exterior, que as atrofiava como com o próprio volume, sempre concebidas por superfícies não polidas e fragmentadas, ou revelando um interior oco (um interior que as referidas esculturas de Giacometti não aceitavam).

*«Eu espero ser capaz de fazer figuras surgindo da sua própria carne (...)
e de fazer figuras tão pungentes como uma crucificação»*
(Francis Bacon)

Menos envolvidos com o informalismo, houve históricas resistências figurativas em pleno domínio da arte abstracta, sendo mais imediato o caso inglês, onde a abstracção não se impôs como noutros espaços culturais. Uma dimensão trágica atravessava esta figuração que a colocava em sintonia cultural com as abstracções expressionistas. Figurar era também desfigurar e desfigurar era dar figura; portanto, figurar era sobretudo *transfigurar*¹⁴⁴. Nesta resistência figurativa assinalada em Inglaterra no que formularia a Escola Figurativa de Londres destacaram-se Lucian Freud (n.1922), Frank Auerbach (n.1931), Leon Kossof (n.1926), Michael Andrews (1928-1994) ou, sobretudo, Francis Bacon (1909-1992). Bacon situou o início da sua obra com *3 Estudos para figuras na base de uma Crucificação* (1944), onde se manifestava uma agonia visceral e orgânica, uma espécie de grito emitido por um só órgão. Desenvolvendo espaços sem luz nem ar, constrangidos em forma de arena ou gaiola, situava as figuras (em geral solitárias ou em luta) numa espécie de palco de cerimónias (também remissível para o circo ou a tourada). Tal efeito concentrava-se na figura, sobre a qual desenvolvia uma pincelada que agia contra si própria (*pincelada dialéctica*) deformando e arrancando as superfícies das figuras (peles), tornando-as carnes e vísceras e fazendo do acto pictórico uma matança ritualizada sem significado nem mito. Francis Bacon

¹⁴⁴ Cf. Fabrice Hergott, “Figuration, défiguration”, in catálogo da exposição : *Manifeste. Une histoire*

constrangia o gesto no espaço, que assim se ritualizava, e concentrava-o nas carnes ou, sobretudo, no rosto (retrato). Assim, o olhar apenas procura uma *identificação dilacerada*. Lucien Freud deformava as figuras na forma e na perspectiva, determinando poses agressivas para o observador. O que Bacon deformava para dentro da figura, agredindo-a, Freud deformava para fora, estendendo-a no acto de expor a sua pose. As poses das figuras de Bacon estavam submetidas para o sacrifício a efectuar pelo pintor, enquanto as de Freud estavam perante o observador, com o qual confrontavam a estranheza do seu *estar*.

Em França destacaram-se os nomes de Gruber e Balthus. Francis Gruber (1912-1948), amigo de Giacometti e como este desenvolveu figuras humanas esqueléticas, que depois situava solitárias e nuas em espaços indigentes no que ficaria conhecido como pintura *miserabilista*. Balthus (Balthazar Klossowski) (1908-2001) desenvolveu um *erotismo intimista* assente na pose tão solene como inútil de jovens raparigas. Era o *voyer* que justificava a pose, implicando-se na sua ambígua imoralidade.

Em finais dos anos de 1950, a arte abstracta surgia como imagem de sucesso e consagração da modernidade, sendo já valimento dos prémios das grandes exposições internacionais (Veneza, São Paulo). Mas este sucesso apresentava-a como um novo academismo. Entre o sucesso de uma abstracção iconoclasta (onde a não-figuração se apresentava como a principal ideologia), que se academizava para as novas gerações, e a nova imagem da sociedade (industrial e de massas), onde a imagem assumia outra e decisiva importância, numa saturação iconográfica, situava-se a encruzilhada dos novos artistas. Entre a *arte como expressão de vida* da primeira e a *vida na arte* da segunda, se iria propor grande parte da produção artística dos anos 60 nas suas várias expressões (nova-figuração; objectualismo; performance). O salto entre o individualismo universal do informalismo, que recusava a figuração como um dos seus (poucos) principais princípios, e a iconografia saturada de figuração das imagens da cultura de massas, da imagem industrializada, foi como que o salto do *anti-kitsch* para o *kitsch*: e, neste salto da cultura erudita para a popular, o *kitsch* perdia sentido como marca diferenciadora das vanguardas. Em 1964, o prémio atribuído a Rauschenberg na *Bienal de Veneza* era o prémio certo para uma transição que se estava a desenrolar. A *Pop Art*, ou mais acertadamente uma neo-figuração enquanto marcação dadaísta, mantendo resíduos do

parallèle, 1960-1990, Paris: Centre Georges Pompidou, 23 Setembro a 13 Dezembro 1993, pp.112-113.

expressionismo abstracto, encontrava nesse prémio uma encruzilhada sincrética que o tornava estrategicamente adequado.

A figuração regressava com outras dificuldades de entendimento público que chegavam a ser quase tão dominantes como as da abstracção. A figuração não regressava como *consciência feliz*. Depois da abstracção, o regresso à figuração não podia ser inocente, não se podia basear na fé de uma representação transparente e objectiva do mundo, mas pela sua apropriação e problematização, mesmo que o fizesse silenciosamente numa mera descontextualização de referências iconográficas apropriadas. A realidade tendia a problematizar-se na dimensão crítica de uma figuração que não assentava mais ao fascínio técnico da *mimesis*. A abstracção, seja por razões do informe do expressionismo abstracto, seja pela dimensão estrutural da abstracção geométrica, perturbara a boa *gestalt* de uma figura tradicional. A nova-figuração efectuava esse retorno da *figura*, mas nem sempre com a mesma sustentação *gestáltica* ou referencial da figuração do sistema de representação pré-abstracto. A figura tornava-se um meio de a pintura se continuar a questionar, numa orientação que, vista assim, não era ruptura com a abstracção, mas uma espécie de continuidade, como se a abstracção fosse um movimento de contracção e a nova-figuração o de distensão de uma mesma atitude.

Se a nova-figuração surgia tendencialmente ligada à pintura, não seria tanto por contraponto à abstracção anterior, afinal assente nos médiums tradicionais. Outra extensão se coloca se englobarmos na nova-figuração uma linha *neo-dada* que consideramos, pelo menos, afectar a nova-figuração. Num esforço de especificação dos movimentos artísticos, cremos que se corre o risco de se esvaziar certas contaminações, como a do neo-dadaísmo na nova-figuração. E se a pintura mantém privilégios como médium, tal deve-se a esta funcionar como «lugar crítico» privilegiado de «pensar a imagem», fazendo-a durar e provocando a sua imobilização. A nova-figuração coloca-se também nesse hiato «entre a imagem e o real» e, por isso mesmo, coloca-se perto do acto do *ready-made*¹⁴⁵. Afinal, o objecto *ready-made* de Duchamp é processualmente análogo à *imagem já feita* de Warhol, como adiante avaliaremos.

Neste sentido, adianta-se o entendimento que a nova-figuração está longe de se reduzir a uma superação da abstracção. Ela manifesta-se plural para além da busca de uma situação vanguardista que ultrapasse a direcção convergente e exclusivista da abstracção e que vai ao encontro de um novo contexto sócio-cultural e político, relativo à sociedade

¹⁴⁵ Marie-Odile Briot, *Op.cit.*, p.63-64.

industrial avançada ou à Guerra-fria. Consideramos que o entendimento histórico e cultural da questão neo-figurativa obriga a reflecti-la na divergência e pluralidade que se encontra tanto nas suas influências como nas suas manifestações. Se na primeira, o expressionismo, o surrealismo e o neo-dadaísmo são matrizes necessárias a certas genealogias históricas, a neo-figuração significa, na sua amplitude, uma questão iconográfica e metodológica que abarca a *Pop Art*, a figuração narrativa e ainda o neo-dadaísmo americano e o *nouveau réalisme* francês. Esta noção ampla de nova-figuração, encontra acordo em vários autores¹⁴⁶, dos quais sublinhamos Simón Marchán Fiz¹⁴⁷.

2.3. Neo-dadaísmo e Nova-Figuração: a recolha de iconografias

Outra questão a considerar na determinação da nova figuração foi a *ironia* e a *redução*¹⁴⁸ manifestas nas linhas neo-dadaístas e com certas aproximações na *Pop Art*. A *assemblage* dadaísta, na sua recolha de materiais e ícones pobres, também recolhia elementos da cultura industrial ou de massas, indicando-se assim como um antepassado de certas linhas da *Pop Art*. Um ensaio histórico da *Pop Art* apontou como «protótipo pop» a famosa colagem *For Käte* efectuada por Kurt Schwitters em 1947¹⁴⁹. No âmbito do gesto artístico, se o *neo-dadaísmo* se ligava mais à *assemblage* «Merz» de Schwitters, a *Pop Art* estaria mais próxima do *ready-made* de Duchamp, divididas entre o vitalismo do primeiro e a indiferença do segundo. Estas distâncias conceptuais com os referentes do quotidiano forneciam um sentido histórico diferente entre o panorama pós-abstracto de finais da década de 1950, relativamente ao *regresso à ordem*

¹⁴⁶ Apreciação próxima de Gérard Gassiot-Talabot, «Figuration (nouvelle)», in *La Grande Encyclopédie*, Paris: Librairie Larousse, 1973, p.4879-4881. Contudo, este autor valoriza a figuração narrativa que, enquanto crítico, esteve mais directamente envolvido, como veremos, e desvaloriza o *nouveau réalisme* e a marcação neo-dadaísta. Relativamente às manifestações da nova figuração, este autor sintetiza-a nas seguintes linhas: expressionistas, pós-surrealistas, procura de estruturas, emblemáticas, higiene da visão, ou o registo frio e depurador.

¹⁴⁷ Marchán Fiz estruturou o campo neo-figurativo, em quatro grandes linhas: uma expressionista, derivada do expressionismo abstracto e do informalismo; uma *pop*, relativa sobretudo ao espaço americano e inglês; uma fantástica e surrealista; e outra social e crítica, que incluía a *shocker pop* ligada à evolução *underground* e a figuração narrativa e crítica. Esta perspectiva não individualiza, como nós propomos, uma linha neo-dadaísta, que se absorve na *Pop Art* e na social e crítica. Cf. Simón Marchán Fiz, *Del Arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Madrid: Ediciones Akal, 1986. Para estruturação análoga da nova-figuração, cf. Alfonso de Vicente, *El arte de la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona: Ediciones del DRAC, 1989, pp.128-134.

¹⁴⁸ Segundo a perspectiva de Renato de Fusco que enquadra o dadaísmo numa «linha da redução». Cf. Renato de Fusco, *Op.cit.*, 1988

¹⁴⁹ Cf. Lucy R. Lippard, *A Art Pop*, Lisboa: Editorial Verbo, 1996, p.12.

dos realismos dos anos 20 e 30, como do regresso à pintura dos anos 80. A marca do tempo, à entrada dos anos 60, coincidia com a redescoberta do dadaísmo, o que reorientava o processo artístico. Com esta sintonia para o tempo, evidente no *nouveau-réalisme* francês ou em Jasper Johns (n.1930), Robert Rauschenberg (n.1925), Edward Kienholz (1927-1994), Lucas Samaras (n.1936) ou ainda Jim Dine (n.1935) nos Estados Unidos (levando à expressão *junk culture*, de âmbito anglo-saxónico), ou ainda em casos isolados como o italiano Piero Manzoni (1933-1963), permite-se uma aproximação do dadaísmo à *Pop Art* (e daí à nova-figuração) que lhe altera algumas convencionabilidades.

Na linha de Schwitters (1887-1948), as *Combine Paintings* de Rauschenberg tanto confundiam material e mensagem como misturavam a *assemblage* com *action painting*. A materialidade dos seus quadros (ao ponto de se assemelharem às *décollages*, que foram exercício neo-dadaísta europeu) absorvia as figuras e ícones nele lançados com o mesmo tipo de gesto que lançava as tintas. A matéria dessacralizava de tal modo a superfície que objectos e imagens conhecidos não pareciam assemelhar-se a nada. A sua famosa *Cama* (1955) resvala entre ser uma cama e ser um quadro. O suporte não é uma superfície vazia e disponível, mas uma coisa entre coisas que actua como uma espécie de campo magnético¹⁵⁰. Do mesmo modo, a famosa série *Flags* de Jasper Johns lançava semelhante dúvida ontológica, entre as pinturas serem um quadro ou uma bandeira.

A história da arte já arriscou afirmar que o dadaísmo estava no interior das manifestações neo-figurativas e da *Pop Art*¹⁵¹, revelando-se em aspectos como uma «tendência para a despersonalização»¹⁵² que nos faculta estabelecer relações entre a «altiva indiferença» ou «ironia e cinismo metafísico» de Duchamp (1887-1968)¹⁵³ e a apatia de Andy Warhol. Se Duchamp tinha ironia e até cinismo de conteúdo conceptual, Warhol insistia na retórica da frieza e da apatia.

O *neo-dadaísmo* determinou uma atitude certa que não nos permite tornar estanque a questão da nova-figuração perante um fenómeno que lhe foi praticamente simultâneo. Tal como formalmente encontramos antepassados da *Pop Art* em Kurt Schwitters,

¹⁵⁰ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, p.595-596.

¹⁵¹ Cf. Dora Vallier, entretien avec Jean-Paul Ameline et Harry Bellet, Février 1993, in catálogo da exposição: *Manifeste. Une histoire parallèle, 1960-1990*, Paris: Centre Georges Pompidou, 23 Setembro a 13 Dezembro 1993, p.78.

¹⁵² Lucy R. Lippard, *Op.cit.*, p.11.

¹⁵³ *Ibidem*, pp.20, 23.

Stuart Davis (1894-1964) ou Fernand Léger (1881-1955), podem encontrar-se outras na atitude dadaísta de recolha de materiais e iconografias da cultura de massas, tal como na indiferença estética coadjuvante dessas mesmas recolhas (sobretudo no *ready-made* de Duchamp). Expressões como *assemblage*, *ready-made*, *object trouvé* ou *art brut*, tornavam-se cada vez mais usuais comprometendo este tempo com um acto de resgate e recolha de coisas do mundo e não apenas na concepção de coisas.

A *collage*, a *assemblage* ou o *ready-made*¹⁵⁴ eram atitudes processuais que tiveram a sua travessia na história de Dada e que eram recuperados para o quotidiano do mundo da arte à entrada da década de 1960. O *saber fazer* ou habilidade na transformação de algo, que tanto implica o gesto do sujeito como a matéria, sofria alterações com tais aproximações dadaístas da neo-figuração. Com o *ready-made*, Duchamp invalidara qualquer gesto manual e qualquer transformação da matéria. Tinguely (1925-1991) efectuou esculturas-máquinas que faziam pintura, mediadoras e substituidoras do gesto criativo humano. Yves Klein (1928-1962) pintou com pincéis vivos, corpos que obedeciam às suas directrizes, mas que substituíam qualquer gesto do seu próprio corpo na execução. Niki de Saint-Phalle (1930-2002) disparou (e pediu a outros como Tinguely a Rauschenberg para dispararem) contra telas e *assemblages*, por vezes com balões de tinta que escorriam quando furados com os tiros, colocando o gesto numa exterioridade casual. Warhol utilizou processos mecânicos que esvaziou a expressão do seu gesto pessoal. Lichtenstein (1923-1997) esfriou o seu gesto imitando imagens resultantes de processos mecânicos. Arman não pintava nem esculpia, apenas recolhia e acumulava objectos que traziam a memória de anteriores utilizações e degradações. Spoerri fixava objectos quotidianos imediatamente após terem sido usados em encontros ou convívios. Nestes exemplos de acções, entre outros, de distância, retirada ou frieza do gesto criativo, empobrecia-se o sentido da arte enquanto *tékne*, enquanto habilidade de um fazer operativo agido sobre a matéria. A *décollage* e a *assemblage* seriam exemplos de marcações dadaístas onde o gesto ainda mantinha alguma presença, mesmo que residual. Por oposição às marcações do expressionismo abstracto, que assumiam o calor do gesto e da acção, a nova-figuração ironizava a gestualidade e fazia predominar uma concepção irónica, fria ou, por vezes, alienada. Esta anulação ou apatia

¹⁵⁴ Além destes modos, Catherine Grenier refere «accumulation», «affichistes», «moulage», recyclage», «recouvrement», referindo um novo artista realista como «récepteur». Cf. Catherine Grenier, «Nouveaux Réalismes et Pop Art, l'Art sans l'Art», in catálogo da exposição: *Les Années Pop. 1965-1968* (sous la direction de Mark Francis), Paris: Centre Pompidou, Galerie 1, 15 Março a 18 Junho 2001.

do autor era uma resposta ao modo de produção da cultura industrial e de massas, cujos autores e origens não se manifestam, deixando o objecto ou ícone surgirem como signo de um milagre (o «estatuto miraculoso do consumo» de que falou Jean Baudrillard¹⁵⁵), sem culpas nem provas da verdade e do real.

2.4. «Pop Art» e Nova-Figuração

«Gostaria de ser uma máquina»

«Não me quero aproximar de muito perto.

É por isso que a minha obra está tão afastada de mim»

(Andy Warhol)



Andy Warhol, *The Twenty-Five Marilyns* [As Vinte e Cinco Marilyns], 1962, serigrafia sobre acrílico sobre tela, 205,7x169,5 cm, Estocolmo: Moderna Museet

Por outro lado, a nova figuração enquadra-se num processo de apreensão de recentes *iconologias* que os novos *média* de massas e reprodutibilidade da imagem forneciam e

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1991, pp.21-23.

que, de modos diferentes, confrontavam a arte erudita, sendo incorporadas em manifestações como a *Pop Art* inglesa e norte-americana ou, de modo mais crítico, o *nouveau réalisme* e a *figuration narrative* francesas.

Nascida em Inglaterra em meados da década de 1950¹⁵⁶, a *Pop Art*¹⁵⁷ teria renovado lançamento no espaço norte-americano¹⁵⁸, reagindo ao domínio do expressionismo abstracto e substituindo o *mito* Pollock pela *star* Andy Warhol. Se a *Pop Art* norte-americana se mostrou aparentemente mais crédula e crítica na apropriação de uma iconografia pré-existente, significando uma ruptura mais clara com a geração e estética do expressionismo abstracto, a vertente europeia, sobretudo continental e com o seu foco parisiense através do *nouveau réalisme*, seguiu os seus reflexos de modo mais céptico, criando distâncias críticas com essas iconografias. Assim, nas vias europeias, são mais visíveis heranças que marcaram o informalismo que então se superava: a emoção da gestualidade expressionista, o onirismo alusivo e distanciador das referências do surrealismo, ou a ironia de provocação conceptual do dadaísmo. Embora sociológica e anti-subjectiva, a *Pop Art* britânica e norte-americana não eram nem crítica social nem uma romântica e idealista arte do povo.

¹⁵⁶ Para a história da arte, a *Pop Art* nasceu em Inglaterra, em exposições colectivas como *Parallel of Life and Art* (1953, Londres: Institute of Contemporary Arts), organizada por Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson e Alison e Peter Smithson, ou *This is Tomorrow* (1956, Londres: Whitechapel Art Gallery). No catálogo desta última era reproduzida a colagem de Richard Hamilton intitulada *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, que se tornaria um ícone iniciador do imaginário da *Pop Art* internacional Cf. Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pp.48-54. Em carta de 16 Janeiro de 1957, Peter Smithson lançava uma das primeiras definições de *Pop Art* considerando-a «Popular (designed for a mass audience); Transient (Short term solution); Expendable (easily forgotten); Low Cost; Mass produced; Young (aimed at Young); Witty; Sexy; Gimmicky; Glamorous; Big Business». Cf. catálogo da exposição *Les Années Pop. 1965-1968* (sous la direction de Mark Francis), Paris: Centre Pompidou, Galerie 1, 15 Março a 18 Junho 2001 (documento 57.1).

¹⁵⁷ O termo *Pop Art* seria um desenvolvimento da expressão inglesa «popular art» surgida em 1955 tanto por Leslie Fiedler como por Reyner Banham. Cf. Simón Marchán Fiz, *Op.cit.*, p.31. Seria no espaço americano que surgiria a expressão *Pop Art* por Lawrence Alloway, crítico de arte em *The Nation*. Cf. Arthur Danto, *Op.cit.*, p.141.

¹⁵⁸ As exposições colectivas marcantes foram *The New Painting in Common Objects* (1962, Califórnia: Pasadena Museum of Art), *The New Realists* (1962, Nova Iorque: Sidney Janis Gallery), esta misturando as recentes manifestações pop com o neo-dadaísmo americano e europeu, as duas exposições *Six Painters and the Object* (1963, a primeira no Museu Guggenheim de Nova Iorque e a segunda no Los Angeles County Museum), que ainda misturava o neo-dadaísmo americano com os artistas da pop. Já sob o título de *Pop Art* realizavam-se as exposições *Pop Art Americain* (Paris: Galerie Ileana Solnabend), *The Popular Image Exhibition* (1963, Washington Gallery of Modern Art), *Popular Art* (1963, Kansas City), «*Pop! Goes the Easel*» (Huston: Contemporary Art Museum), *Pop Art USA* (1963, Oakland Art Museum), *Mixed Media and Pop Art* (Buffalo: Albright-Knox Gallery) ou *The Popular Image* (Londres: Institute of Contemporary Arts). Dos vários nomes, destacam-se Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Tom Wesselmann ou James Rosenquist. Nomes como Claes Oldenburg ou Georg Segal enquadravam-se numa via entre a pop e o neo-dadaísmo. Cf. Anna Maria Guasch, *Op.cit.*, pp.85-97. Para síntese, cf. Simón Marchán Fiz, *Op.cit.*, p.34.

A *Pop Art* não trazia apenas a figuração – trazia-a enquanto ícone já concebido e não enquanto elemento ligado a um referente como sua origem. Em Warhol os ícones surgiam tão novos como desgastados ou consumidos, questão que nos tem permitido sublinhar um dos aspectos mais marcantes da nova-figuração, no sentido em que assinala uma figuração cujo sentido não se justifica mais perante a realidade natural como tinha sido a do sistema figurativo anterior, sendo antes recolhido de uma realidade cultural onde, quase sempre, *já é imagem*. De uma origem mundana e vulgar, rejeitando o subjectivismo individualista e *egótico* do expressionismo abstracto, tais iconografias já feitas e já consumidas no anonimato da cultura industrial, sublinhavam a frieza do gesto artístico (Warhol; Lichtenstein) ou a própria apatia do *autor* (Warhol)¹⁵⁹. Na *Pop Art* a dimensão fria e apática do autor confrontava o esplendor e brilho de uma iconografia tão alargada como estabelecida socialmente, ao mesmo tempo que actual (embora sempre gasta e usada nesse resgate do quotidiano onde já pré-existe disseminada e sem autor) e de repetição industrial, ao mesmo tempo que recusa a interioridade emocional e de profundidade inconsciente do informalismo. Se a abstracção expressionista ou o informalismo recusavam os signos e imagens da *cultura de massas* e se refugiavam numa subjectividade radical, como que escapando a uma história colectiva mergulhando na individual, as novas expressões enquadráveis na problemática da nova-figuração, confrontavam-se com as novas iconografias e os novos media, numa dimensão que tanto tinha de pesquisa formal, como conceptual, política ou social. A leitura da imagem deixava de se fazer em função de si, única e excepcional, para se fazer num intercâmbio em que se produzem, se reproduzem, se associam ou se trocam, num *vai-e-vem* entre a excepcionalidade e a vulgaridade, entre a *obra* e a *coisa*¹⁶⁰.

Mas, se a origem dos signos remetia a um repertório de um suposta dimensão do *vulgar* (e não propriamente *do banal*¹⁶¹) e quotidiano, o seu destino anulava criticamente essa origem. Se nessa origem a lógica comunicativa era a do consumo, no destino o processo era de recepção artística. A perturbação do *vulgar* na arte erudita coincidia também com

¹⁵⁹ Temos referido uma apatia mais cínica que ética, ao contrário da morte do autor defendida por Michel Foucault através de uma «linguagem que não é falada por ninguém», no desejo desse «ser da linguagem» que «só aparece em si mesmo com a desapareição do sujeito». Cf. Michel Foucault, *O que é um autor?*, Lisboa: Vega, 2002.

¹⁶⁰ Cf. Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, p.517.

¹⁶¹ Aceitando, como Jean Baudrillard, que a banalidade é o que deixa de existir nos objectos da sociedade de consumo, porque todos passam a significar para além do regime de utilização (serventia). «Numa palavra: não existe a essência do quotidiano e do banal e, por consequência, não há arte do quotidiano»; e o «sucesso da arte *pop* reside na acentuação de tal facto». Cf. Jean Baudrillard, *Op.cit.*, p.124.

a sua perda. Se falecia uma estratégia vanguardista de oposição da arte erudita ao vulgar e ao *kitsch*¹⁶², não era com o fim da ordem dos mesmos, porque a perturbação do vulgar no espaço da arte erudita só podia acontecer na manutenção dessa ordem. Nem a arte se pode dissolver no quotidiano nem captar o quotidiano como tal¹⁶³.

Ao transportar para a arte erudita os «signos já feitos»¹⁶⁴ e *vulgares* da cultura do consumo e dos *média* de massas, a *Pop Art* confronta-se com uma consciência do estatuto e do lugar próprio do artístico. A *Pop Art* norte-americana, mais do que criticar os signos da sociedade de consumo, confronta o *lugar* e *espaço* da arte erudita. Por isso mesmo, esses signos já não apresentam a mesma suposta vulgaridade da sua origem. A sua origem dita vulgar sustenta a impossibilidade de serem banais num espaço que os recusa, implicando desmascaramentos no modo de funcionar do mundo da arte. Arthur Danto (n.1924) fala em «transfiguração do banal»¹⁶⁵, nessa transposição de um objecto para o espaço da arte onde, como diria Marc Jimenez (n.1943), já não é alterado por uma transformação anterior mas por uma interpretação posterior¹⁶⁶. O que nos interessa é que não há inocência nessa transfiguração ou reinterpretação do vulgar. Perante o colapso de um modo de *fazer*, ou mesmo de *ser da arte*, perturbando a prévia legitimidade ontológica daquilo que deve ser «arte», o que a determina é o *lugar que pode fazer funcionar* artisticamente qualquer objecto. A *anestesia estética* de Duchamp ou a *apatia* de Warhol, apenas sublinham as potencialidades desse funcionamento e a sua determinante especulação simbólica. É no seio da autonomia desse *lugar da arte* que as novas-figurações vão saber actuar.

Roy Lichtenstein resgatava não só ícones como também um grafismo resultante das técnicas de reprodutibilidade, ampliando com rigor quadradinhos da banda-desenhada (*comics*), que retirava não só do seu contexto cultural como também narrativo (ao isolá-los das pranchas a que poderão ter pertencido), chegando a reproduzir a retícula tipográfica. Deste modo, além da vulgaridade do motivo recolhido, apresentava-o numa *ausência de estilo* que era a simulação da forma industrial. Ao representar manchas de

¹⁶² «Aonde quer que exista uma vanguarda, geralmente encontra-se, também, uma retaguarda». Clement Greenberg, “Vanguarda e *Kitsch*” (1939), in *A Indústria da Cultura*, Lisboa: Editora Merediano, 1971, p.196.

¹⁶³ Cf. Jean Baudrillard, *Op.cit.*, p.124. Para esta questão poderíamos também sugerir o exemplo de Heidegger entre a bota da camponesa e a bota da camponesa pintada e como esta última revela a essência da primeira retirando-a do seu esquecimento na *serventia* (tese que deixa supor a vulgaridade, porque ainda aceita recortar uma dimensão funcional e de *serventia* do objecto). Cf. Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1992.

¹⁶⁴ Jean Baudrillard, *Op.cit.*, p.122.

¹⁶⁵ Cf. Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris : Éditions du Seuil, 1989.

¹⁶⁶ Cf. Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris: Éditions Gallimard, 2005.

tinta ao estilo da *action painting* norte-americana, nos modos de *não estilo* da impressão da banda-desenhada, como que congelou o gesto. Tornado gráfico, tal gesto deixava de ser índice e perdia qualquer referência à acção do corpo de um *sujeito-autor*.

Andy Warhol retirava ícones já consumados e consumidos da cultura industrial, repetindo-os numa mesma superfície. Além do confronto do vulgar com a arte, que explorou nos produtos dos supermercados (sopas *Campbell's* ou a *Coca-Cola*), Warhol confrontava também o *glamour* com a arte como se este viesse substituir determinadas tradições do mundo da arte, tais como o *dandysmo*. Um esteticismo refinado e frívolo, apolítico e andrógino, na linha dessa *sensibilidade «Camp»* abordada por Susan Sontag (1933-2004) em 1964¹⁶⁷.

Tal excesso mundano do ícone, na insistência de um «mesmo» já obsoleto de tanto visto, deixa-nos contudo perante uma distância com o real. As *Marilyn's* de Warhol são meras imagens, são dadas na camada da superfície e, por isso, facilmente reproduzíveis. A Marilyn Monroe autêntica não se reproduz (como atrás dissemos, o início das reproduções de Warhol coincidiam com a sua morte, sintoma da sua impossibilidade de sobrevivência à imagem, mas sobretudo a desnecessidade da sua existência perante a imagem), mas a sua imagem tem reprodutibilidade infinita, mesmo nas pequenas variações tornadas indiferentes perante a sustentação desse *mesmo* que é já só *imagem e ícone*. A autêntica Marilyn torna-se inatingível, incognoscível, mas isso não é drama para a sua imagem reproduzida, porque esta oferece-se na saturação da transparência e da multiplicidade. O referente (a verdadeira *Marilyn*) é o que se perde por excesso de um *mesmo* insistido em *imagem*. Já só há ícone sem prova do real, num excesso de ver (mas não tocar)¹⁶⁸ do *mesmo* por exclusão do real a que esse mesmo se refere (nos filmes de Warhol, este excesso de ver e impossibilidade de toque era levado à saturação e absurdo). Já não se trata de cada *imagem de Marilyn* ser parecida ou não com a *Marilyn original* porque não se trata de fidelidade da cópia a um original. Já não se coloca a questão da verdade da cópia porque já não há original, visto que cada imagem nasce já como ícone puro e autónomo. Portanto, já não é de *semelhança* que se trata, ordenada «segundo um modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer

¹⁶⁷ Susan Sontag, ««Camp» – algumas notas», in *Contra a Interpretação e outros ensaios*, Lisboa: Gótica, 2004, pp.315-336. Ver ainda sobre «Le Style “Camp”», catálogo da exposição: *Les Années Pop. 1965-1968* (sous la direction de Mark Francis), Paris: Centre Pompidou, Galerie 1, 15 Março a 18 Junho 2001, documento 64.42. Acerca do dandysmo, cf. o clássico de Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, in *Écrits sur l'art*, Paris: Librairie Générale Française, 1992, sobretudo parte “IX. Le Dandy”, pp.535-539.

¹⁶⁸ David Cronenberg, entrevista in “A. Warhol & D. Cronenberg. Supernovae et désastres”, in *Art Press*,

reconhecer», mas de *similitude*, que se desenvolve numa «relação indefinida e reversível do similar ao similar»¹⁶⁹. A primeira servia a *representação*; a segunda alimenta a *repetição*.¹⁷⁰

Por outro lado, a repetição, segundo técnicas mediadoras de execução, também anulava o estilo individual enquanto *grafia* pessoal, questão que atrás abordámos. O desejo de Warhol em ser uma máquina¹⁷¹ cumpria-se por oposição ao desejo de ser corpo, de ser essa existência física e emocional da pintura de acção (*action painting*). A procura da apatia, da indiferença e da insignificância, permitia adquirir uma «intensidade espectral» indomável «ao discurso crítico e estético». Tal como os ícones representados, sempre diferentes enquanto significantes, mas sempre esse «mesmo» intocável pela sua reprodutibilidade, o próprio Andy Warhol adquiria uma dimensão inatingível e enigmática. A impossibilidade de banalidade assente no esforço de insignificação tornava-o essa dimensão de fetiche absoluto de uma «presença sem desejo» e espectral que repousa no tédio¹⁷². A fama de Warhol dava-se na retórica da assubjectividade e da neutralidade, em que o «eu» se declarava através dessa retirada da subjectividade e dessa presença apática.

As caixas *Brillo*, mais perto da orientação dadaísta e do *ready-made* de Duchamp, lançavam a dúvida sobre a diferença entre a caixa real e a de Warhol, baralhando as ordens de autenticidade. Se a arte da era moderna afirmou a sua existência no esforço de ser fiel à verdade do real único, a arte contemporânea tinha que se separar do real reproduzido para existir. Na série *Doit-Yourself* (c.1962), que imitava ilustrações para pintar característicos dos periódicos, Warhol anulava o gesto pessoal e substituía-o por processos mecânicos que solicitavam o gesto pessoal ao observador. Não só *qualquer coisa podia ser arte*, como *qualquer um podia ser artista*.

Paris, Outubro 2006, nº327, p.52-57.

¹⁶⁹ Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro: Editorial Paz e Terra, 1988, p.61. Foucault parece ter inspirado as teorias da representação e do simulacro de Jean Baudrillard atrás apontadas. Cf. Jean Baudrillard, *A Troca simbólica e a morte I*, Lisboa: Edições 70, 1996, pp.84-142.

¹⁷⁰ «A semelhança tem um “padrão”. Elemento original que ordena e hierarquiza a partir de si todas as cópias, cada vez mais fracas, que podem ser tiradas. Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre sobre ela». Michel Foucault, *Op.cit.*p.60-61.

¹⁷¹ Inspirado nesta frase, David Cronenberg considerou a série *Silver Disaster* como auto-retratos de Andy Warhol. Cf. David Cronenberg, *Op.cit.*.

¹⁷² Cf. Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1996, p.105-115. «A glória repousa sobre o tédio como a aura das imagens sobre a insignificância». *Ibidem*, p.114.

2.5. A Nova-Figuração em França: «Nouveau Réalisme» e «Figuration Narrative»

Em França as manifestações próximas da *Pop Art*, embora também apropriando-se de objectos e iconografias da cultura industrial, revelaram-se mais críticas, em duas tendências dominantes que se completavam. Uma, *neo-dadaista*, estava mais centrada na problemática do objecto e foi marcante no *nouveau réalisme*. A outra preferia a figuração e o exercício da pintura ficando conhecida como *figuration narrative* ou *critique*. Em ambas, uma dimensão crítica diferenciava-as da linha *pop* inglesa e, sobretudo, norte-americana.

Espaço de lançamento de jovens criadores plásticos, e onde se manifestaram e cruzavam os alicerces da nova geração francesa na linha dos *nouveaux réalistes* como da *figuration narrative*, foram as exposições *Donner à Voir*, que tiveram como organizadores Pierre Restany, J. Pierre, G. Gassiot-Talabot, J. C. Lambert ou R. J. Moulin, todos eles envolvidos numa renovação das artes plásticas francesas na superação do informalismo e do abstraccionismo lírico e uma orientação decisiva na génese da nova-figuração francesa. Também as exposições *Une Nouvelle figuration* (comissariada pelo crítico francês Jean-Louis Ferrier na galeria *Mathias Fels*, em Novembro 1961) e *Nouvelle Figuration II* (comissariada por Michel Ragon na mesma galeria em Junho do ano seguinte) permitem articular um cruzamento histórico, quase de passagem de testemunho, entre uma anterior figuração informalista e uma emergente figuração crítica e narrativa. A primeira exposição agarrava uma linha em que o informalismo se cruzava com a figuração representativa, efectuando o levantamento de um espaço de excepção representativa numa época de domínio da abstracção¹⁷³. Na segunda, estes nomes cruzavam-se com outros, em geral mais novos, que iriam assinalar novas tendências no espaço francês em função dessa intenção narrativa. Se a exposição de 1961 procurava os resíduos figurativos de um grupo de artistas com obra já reconhecida e filiada ao informalismo do segundo pós-Guerra, a de 1962 preferia alguns novos artistas que tinham nessa conotação figurativa o sentido emergente da sua produção¹⁷⁴. Serão estes últimos que se encontrarão nas exposições históricas da nova-

¹⁷³ Estavam presentes nomes como Giacometti, Lapoujade, Matta, Stäel, Dubuffet, Fautrier, Appel, Jorn, Corneille, Bacon, Saura, Maryan ou Rebeyrolle. Cf. Gérard Gassiot-Talabot, « Figuration (nouvelle) », in *La Grande Encyclopédie*, Paris: Librairie Larousse, 1973, p.4879-4881.

¹⁷⁴ Se Baj ou Lindström tinham estado na primeira, na segunda surgiam Adami, Arroyo, Klasen, Monory, Erro ou Télèmaque. O prefácio do catálogo, da autoria de Michel Ragon, dando continuidade à anterior

figuração francesa conotadas como figuração narrativa. Louis Ferrier (n.1926) seria ainda autor de um texto de 1963 relevante no espaço francês, intitulado «L’Idée de Nouvelle Figuration». Nele defendia a anterior articulação entre a herança informalista e a emergência figurativa¹⁷⁵.

«*Les Nouveaux Réalistes considèrent le Monde comme un
Tableau, le Grand Œuvre fondamental dont ils
s’approprient des fragments doté d’universelle signifiante*»
(Pierre Restany, manifesto *A 40° au-dessus de Dada*, 1961)

«*Le peinture figurative comme celle dite abstraite sont
aujourd’hui condamnées ! On parle beaucoup d’un retour au
réalisme figuratif... C’est exact, il se prépare, mais il est bien naïf
de penser aussitôt, comme certains, au retour à la nature morte ou
au paysage*»
(Yves Klein, «Le réalisme authentique d’aujourd’hui»,
in *KWY*, Paris, nº11, Printemps, 1963)

Antecipado com os *affichistes* (Raymond Hains, Villeglé ou F. Dufrêne) no início da década de 1950, as propostas de Yves Klein, do monocromo à exposição do *Vazio* (*Le Vide*), as máquinas de pintar de Tinguely, as acumulações ou o *Cheio* (*Le Plein*) de Arman, o *Nouveau Réalisme* nasceu a 27 de Outubro de 1960 na casa de Klein. Estavam presentes, Arman, Dufrêne, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé e Restany. Dos nomes que ficariam ligados ao grupo, faltavam apenas César (1921-1998), Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle e Christo. Nesse encontro fundador nasceu a declaração «*Nouveau Réalisme = Nouvelles approches perceptives du réel*».

Em Abril de 1960 alguns deles tinham-se apresentado na *Galeria Apollinaire* de Milão com o título *Les Nouveaux Réalistes*. O prefácio era de Pierre Restany (1930-2003) e ficaria encarado como o primeiro manifesto do grupo. O crítico referia a «introdução de uma etapa sociológica ao estado essencial da comunicação». Em Maio de 1961 na Galeria J de Paris seria a exposição *40° au-dessus de Dada*, cujo prefácio seria

exposição, «faz um inventário de tudo o que tinha mantido a permanência da representação na altura em que se exerceu plenamente a hegemonia da abstracção», que entendemos ser ainda o espírito destas duas exposições, mais retrospectivo que (ou só indirectamente) prospectivo. *Ibidem*, p. 4880.

¹⁷⁵ Jean-Louis Ferrier, «L’Idée de Nouvelle Figuration », in *Les Temps Modernes*, Paris, nº158, 1963.

considerado o segundo manifesto de Pierre Restany¹⁷⁶. Neste sublinhava-se a reintegração no real através do *ready-made* já não visto como modo de negatividade, «mas elemento de um novo reportório expressivo». Em Junho de 1961, a exposição *Le Nouveau Réalisme à Paris et a New York* tinha novo prefácio de Pierre Restany com o título «La réalité dépasse la fiction». Em Outubro de 1962, nova exposição em Nova Iorque e novo prefácio de Restany intitulado: «Un nouveau sens de la nature». Em Janeiro de 1963, já após a morte de Klein, o grupo despedia-se com a exposição *Les Nouveaux Réalistes* no âmbito do *Festival do Novo Realismo* em Munique na *Neue Galerie im Künstler Haus* da cidade, com novo prefácio-manifesto de Restany com o título: «Le nouveau réalisme: Que faut-il en penser?», onde começava por questionar «Le nouveau réalisme est-il Dada?».

Segundo Restany, com o *Nouveau Réalisme* o *ready-made* abandonou a sua dimensão negativa, para afirmar uma positiva¹⁷⁷ ajuizada numa «nova expressividade». Na linha do *ready-made duchampiano*, não se tratava mais de representar o real mas a sua apropriação. Porém, interessava uma dimensão crítica do quotidiano resgatado que interessava pouco à anestesia estética de Duchamp ou à apatia de Warhol. À *indiferença e concisão da nomeação* de Duchamp, os *nouveaux réalistes* preferiam a *intenção e acumulação da recolha*. Restany observaria no *ready-made* de Duchamp um «baptismo moral do objecto», considerando que nos *nouveaux réalistes* o que interessava em tal baptismo era o que ele «implica como acção prática e como fenómeno de linguagem»¹⁷⁸. Mas a *anestesia estética* de Duchamp apresentava para Restany a possibilidade de uma ética. Considerando que a apropriação, enquanto escolha, supõe uma ética, a apropriação *nouveau realiste* resvalava da questão estética para uma posição ética¹⁷⁹.

São significativas as diferenças com a *Pop Art*. Se Restany reconheceria sempre a sociedade industrial como a principal fonte da arte, diríamos que para a *pop* a fonte já

¹⁷⁶ Em 1960 expuseram Arman, Dufrêne, Hains, Yves le Monochrome, Tinguely e Villeglé. Em 1961 expuseram Arman, César, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Villeglé. Cf. Livro de exposições espanhol. Cf. Anna Maria Guasch, *Op.cit.*, pp.77-81.

¹⁷⁷ «Nous voilà dans le bain de l'expressivité, sans volonté polémique caractérisée, sans autre prurit de justification que notre réalisme. Et ça travaille, positivement». Pierre Restany, «Les Nouveaux Réalistes», prefácio do catálogo da exposição na Galeria Apollinaire de Milão em Maio 1960. Reed. in catálogo da exposição: 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 Maio a 7 Setembro 1986, p.284-265.

¹⁷⁸ Pierre Restany, «La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle. Un entretien avec Pierre Restany », in *Ibidem*, p.19.

¹⁷⁹ Catherine Millet, «L'esthétique bascule dans l'éthique», in *Artpress 2 (Les Nouveaux Réalistes / The*

estava na sociedade de consumo antes da arte. Daí que uma problematize os pressupostos de transferência enquanto a outra deseje apropriar-se fria e neutralmente, apreciando a inevitabilidade dos processos de reintegração. Se o *Nouveau Réalisme* se centrava na produção e na máquina, a *Pop Art* preferia a aparição milagrosa dos objectos e ícones já consumados e prontos a consumir. Restany contrapunha a reciclagem poética do real a partir de uma recolha a que chamaria «objets-plus», porque lhe reconhecia operações linguísticas como a «décollage», a «compression» ou a «accumulation» que tendiam a criar esse «mais»¹⁸⁰, enquanto a *pop norte-americana* efectuava uma desafectada e fria apropriação, diríamos *neutra*. Se a *Pop Art* preferia o sentido comum do eternamente novo da reciclagem, ou do acabado de reciclar, de um produto que apesar de já o conhecermos e usarmos mantém a aparência de novidade, o *Nouveau Réalisme* preferia esse sentido do recentemente usado, no próprio momento em que deixava de ser novo. Assim, é possível considerar que enquanto a *pop* se sustentava numa iconografia do desejo, da incitação ao consumo, nesse momento de sedução e oferta de um *pronto a usar*, o *nouveau réalisme* questionava os produtos como objectos na tradição da *natureza-morta*, questionando as origens (a produção) e as mudanças de estatuto (valor de troca), litigando esse lugar crítico na fronteira dos valores de troca económicos e simbólicos. Daí reagir à anulação do autor efectuada pela *Pop Art*, preferindo arrastar o gesto expressivo do expressionismo abstracto para o acto de recolha de modo a transmutar esse *autor* em *recolector* de «uma arqueologia do presente»¹⁸¹. Este realismo já não se enquadrava no âmbito de sistemas de representação, mas de apropriação, recolha e acção. O real não se representava porque se tomava directamente de emprestado no interior de uma nova inscrição que deseja despoletar uma «dialéctica entre a arte e a vida»¹⁸².

Restany consideraria que a maior cumplicidade do *nouveau réalisme* teria sido com o neo-dadaísmo americano, com quem partilhava «preocupações comuns», e seria este o elo do mais eficaz diálogo entre Paris e os Estados Unidos à entrada da década de 1960¹⁸³. O espectro do *nouveau-réalisme* movia-se entre uma via neo-dadaísta mais

French New Realists), nº4, Fevereiro-Abril 2007, pp.5-7.

¹⁸⁰ Cf. Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris: La Différence, 1990, p.74-76.

¹⁸¹ Nicolas Bourriaud, “Formes usagées, actualité du nouveau réalisme / Used Forms. Nouveau Réalisme Today”, in *Artpress 2 (Les Nouveaux Réalistes / The French New Realists)*, nº4, Fevereiro-Abril 2007, pp.21-30.

¹⁸² Catherine Grenier, “Nouveaux Réalismes et Pop Art, l’Art sans l’Art », in catálogo da exposição *Les Années Pop. 1965-1968* (sous la direction de Mark Francis), Paris: Centre Pompidou, Galerie 1, 15 Março a 18 Junho 2001.

¹⁸³ Pierre Restany, “La prise en compte réaliste d’une situation nouvelle. Un entretien avec Pierre

caracterizadora, nas máquinas de Tinguely ou no cheio das acumulações de Arman, mais próximo do neo-dadaísmo americano de Jasper Johns ou Rauschenberg, e o espiritualismo do vazio e do monocromo de Yves Klein mais perto do *Grupo Zero* alemão ou dos *achromos* de Piero Manzoni. Se na primeira tudo se parecia resgatar e incorporar na arte, a segunda retirava e esvaziava para deixar falar a matéria residual como arte. John Cage (1912-1992), a quem Restany chamou «gourou dada» e «catalizador de síntese»¹⁸⁴, seria um exemplo de síntese e de aproximação destas duas vias no campo da música: por um lado compunha utilizando qualquer som como música; por outro deixava-nos o silêncio que, sempre impuro, nos alertava para o som ambiente sempre residual a esse silêncio.

Contudo, se de um lado temos o *nouveau réalisme*, que pode ser considerado o primeiro momento de atilho com a realidade quotidiana, com a sua forte marcação neo-dada no modo de apropriação, dinamizado por Pierre Restany, no espaço francês é mais comum associar a nova-figuração à linha da *figuração narrativa ou crítica*. Podendo ser considerado como um segundo momento de apropriação iconográfica da realidade na escola parisiense, a *figuração narrativa* apresentava-se mais iconográfica e representativa que o *Nouveau Réalisme* (embora seja pertinente apontar a obra de Martial Raysse (n.1936) como um bom cruzamento entre estas duas linhas, cruzamento peculiar que fazia dele provavelmente o mais *pop* dos artistas da Europa continental¹⁸⁵). Menos marcada pelo objecto e pela *assemblage*, centrava-se na tradição pictórica, suporte e técnica com que assumia a recolha de iconografias do quotidiano da cultura industrial e de massas. A *banda-desenhada* e o *cartazismo* seriam dos meios mais generalizados dessa apropriação. Se o *nouveau réalisme* se alinhava no neo-dadaísmo, a *figuração narrativa* estariam mais perto da *Pop Art*, para logo se afastar com a sua forte marcação crítica e política. A *Pop Art norte-americana* foi mesmo criticada por essa ausência de negatividade crítica das iconografias da cultura industrial de que se

Restany », in catálogo da exposição 1960. *Les Nouveaux Realistes*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 Maio a 7 Setembro 1986, p.21. Restany frisava os sucessos de Tinguely, Saint-Phalle e Arman (referindo ainda o de Martial Raysse, posterior e, com melhor sentido, mais enquadrado na *Pop Art*). Sublinharia ainda pares de afinidades entre os artistas Klein/Jasper Johns, Chamberlain/César, Chryssa/Hains e Stankiewicz/Tinguely. Para este diálogo ver panorama de Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris: La Différence, 1990, sobretudo capítulo «Nouveau Réalisme et Pop Art», p.9-72.

¹⁸⁴ Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris: La Différence, 1990, sobretudo capítulo «Nouveau Réalisme et Pop Art», p.28.

¹⁸⁵ Cf. Jean-Luc Chalumeau, *Nouvelle Figuration. Une histoire, de 1953 à nos jours : Figuration narrative, Jeune Peinture, Figuration Critique*, Paris : Éditions Cercle d'Art, 2003 p.19.

apropriava. O *cartazismo ou estética do poster* parecia aproximar as duas tendências. Mas o que numa se revelava de consciência política e crítica, que ironizava e confrontava os próprios meios formais, a outra utilizava a frieza mecânica e asubjectiva de tais meios para anular essa mesma dimensão crítica, deixando-a numa ambiguidade que a crítica e a história da arte teria dificuldades em resolver¹⁸⁶. Daí que a repetição irrisória de iconografias em Warhol só se possa comparar com as estruturas narrativas que estão nos antípodas de qualquer neutralidade semântico-ideológica.

Se os *nouveaux réalistes* se enquadravam numa linha neo-dadaísta da redução, com carácter mais conceptual, a figuração narrativa enquadrava-se mais nas linhas da expressão e do onírico, explorando técnicas e materiais mais tradicionais da pintura (tela, pincéis, óleos a que se juntava a novidade das tintas acrílicas) para ganhar em acuidade sócio-política o que perdia de cínica e distante frieza. Surgida como crítica iconográfica, ela recuperava a *figura* para lhe poder provocar e estabelecer uma dimensão negativa assente na sua consciência cultural.

As exposições marcantes de afirmação desta linha narrativa foram *Les Mythologies Quotidiennes* (ARC, 1964), *La Figuration Narrative dans l'art contemporain* (Galerie Creuse, 1965) e *BD et figuration narrative* (Musée des Arts décoratifs, 1967), todas elas assinalando uma vertente mais perto de uma cultura dos meios de comunicação de massas. Se a exposição *Les Mythologies Quotidiennes*¹⁸⁷ se caracterizam pela captação de iconografias do quotidiano, as duas exposições seguintes sublinhariam uma dimensão narrativa como um dos seus modos de funcionamento. Poderíamos dizer que as «mitologias quotidianas» seriam mais abrangentes e, por isso mesmo, mais perto de uma noção de nova-figuração pictórica (para melhor separarmos das atitudes neo-dadaístas do *nouveau réalisme*). A *figuração narrativa e crítica*, por esta ordem, seriam campos mais restritos de uma noção de *nova-figuração* o que faz desta uma noção mais alargada¹⁸⁸. Se a *nova-figuração* era sublinhada na recolha de um imaginário quotidiano

¹⁸⁶ Cf. Bernard Ceysson, entretien avec Jean-Paul Ameline et Harry Bellet, Octobre 1992, in catálogo da exposição: *Manifeste. Une histoire parallèle, 1960-1990*, Paris: Centre Georges Pompidou, 23 Setembro a 13 Dezembro 1993, p.35.

¹⁸⁷ Gerald Gassiot-Talabot consideraria a noção de «nouvelle imagerie» [«new imagery»], criada por José-Augusto França em 1963 e que adiante avaliaremos, com felizes proximidades com as orientações das *Mythologies Quotidiennes*. Cf. Gerald Gassiot-Talabot, “Everyday Mythologies”, in *Figurative Art since 1945*, London: Thames and Hudson, 1971, p.274 (p.302, nota 2)

¹⁸⁸ «La Figuration narrative restreinte le champ de la Nouvelle figuration (catégorie large) pour retenir certains artistes à partir de critères formels (la fameuse temporalité) et surtout politiques». Gérald Gassiot-Talabot, in *Figuration Narrative* Éditions Jacqueline Chambon ; cit. in Jean-Luc Chalumeau, *Nouvelle Figuration. Une histoire, de 1953 à nos jours : Figuration narrative, Jeune Peinture, Figuration Critique*, Paris: Éditions Cercle d'Art, 2003 p.9.

e da cultura de massas, a *figuração narrativa* salientava a dimensão temporal como um dos seus modos de funcionamento sublinhadas nas exposições que se seguiriam mantendo quase todos os mesmos artistas plásticos (*La Figuration Narrative dans l'art contemporain* de 1965 e *BD et figuration narrative* em 1967). Por seu lado, a *figuração crítica* sublinhava uma dimensão política, de preocupação e participação ideológica, um modo de comprometimento que se acentuaria ao longo destas exposições. Alain Jouffroy falaria de «uma nova pintura de história»¹⁸⁹ que justificava esta cumplicidade elaborada no espaço francês entre a *narrativa* e a *política*. Para avaliar esta dimensão política destaque-se obras como *Les 4 Dictateurs* (Salazar, Franco, Hitler, Mussolini) que Arroyo enviou para a exposição *Les Mythologies Quotidiennes* (1964), levantando polémicas oficiais pelo facto de dois dos ditadores ainda estarem vivos (Salazar e Franco), ou ainda as séries *The Bay of Pigs* (1967) ou *Intérieur Américain* (1968) de Erro (n.1923).

Tendo no crítico de arte Gerald Gassiot-Talabot (1929-2002) o seu principal mentor, depois também com a aceitação e simpatia por parte de críticos como Jean-Louis Pradel ou Alain Jouffroy (n.1928), a *figuração narrativa* procurava em França dar resposta e alternativa ao *nouveau réalisme* através de um maior interesse pela pintura e com maior simpatia com iconografias da cultura de massas. Funcionava assim como compensador da tendência dadaísta do *nouveau réalisme* através de uma maior aproximação à *Pop Art* norte-americana e britânica. Reagindo ao iconoclasmo do expressionismo abstracto, tal como o *nouveau réalisme*, não saía da pintura para o objecto. O *nouveau réalisme* substituía a *representação* pela *apresentação* objectual, tornando-a assim *coisa em si*, auto-manifestada como ícone: estando no lugar de si própria e não de *outra coisa*, tal como era o problema semiológico do ícone. A *figuração narrativa* resgatava as referências mais óbvias das novas iconologias, problematizando-as nessa recontextualização. E, do mesmo modo, ampliava a dimensão cosmopolita da cultura francesa, necessitada dessa abertura na recuperação, algo nostálgica, de um protagonismo perdido após as vanguardas históricas.

Em 1965, no âmbito da exposição *La Figuration Narrative dans l'art contemporain*, Gilles Aillaud (n.1928), Eduardo Arroyo (n.1937) e Antonio Recalcati (n.1938)

¹⁸⁹ Cf. Alain Jouffroy, *Le monde est un tableau. Textes sur l'art moderne et d'avant-garde*, Paris/Marseille: Éditions Jacqueline Chambon, 1998 (sobretudo textos compilados na parte III com o título «La Nouvelle Peinture d'Histoire», onde são trabalhados nomes como Monory, Fahlström, Larry

efectuaram uma obra comum, uma série de oito painéis que se tornaria um símbolo da figuração narrativa: *Vivre et laisser mourir, ou la fin tragique de Marcel Duchamp*. Num manifesto que acompanhava a apresentação na *Galeria Creuze*, condenavam Marcel Duchamp à morte, acusando-o de não ter «espírito de aventura, liberdade de invenção, sentido de antecipação e capacidade de elevação». Marcel Duchamp, que *ultrapassara a pintura retiniana* e que *anestesiara esteticamente o objecto artístico* via-se citado, narrado e tornado iconografia, reintegrado numa imagem retiniana, de tal modo intencionalmente crítica e estética ao ponto de representar um crime. Ainda vivo¹⁹⁰, Duchamp era ironizado numa morte simbólica, num efeito de ricochete da história artística do século XX, onde o próprio acto mais iconoclasta podia ser resgatado no interior de uma iconografia. Se Marcel Duchamp não morria nesse manifesto pictórico¹⁹¹, também se expurgava a sua acção como fim da pintura retiniana. Se a *Marilyn* de Warhol era representada como ícone vivo quando acabara de falecer, Duchamp era um ícone (de iconoclasmo) «assassinado» antes de falecer.

Citando o *Nu descendo umas escadas, A Noiva* e o *Urinol (Fonte)*, Duchamp era *posto a nu*, lançado pelas escadas abaixo e, no final, enterrado por Rauschenberg, Oldenburg, Martial Raysse, Warhol, Restany e Arman, vestidos de marines norte-americanos. Daí ser uma obra que ao mesmo tempo absorvia com consciência o trauma *duchampiano* no mundo da arte e, simultaneamente, ratificava o fim de uma linha vanguardista iconoclasta, análoga à que Lichtenstein efectuara perante a gestualidade da abstracção expressionista. Era uma perspectiva histórica de novidade e rupturas que sofria uma inflexão¹⁹², fazendo desta obra não propriamente das obras mais importantes, mas certamente dos mais declarados manifestos da inflexão dos tempos artísticos.

Todas estas linhas neo-figurativas encontram o seu enquadramento num momento de superação da primeira era industrial. Às memórias críticas da *Nova Objectividade* alemã, associava-se aos novos ícones e imaginários da «cultura industrial» (noção de Adorno e Horkheimer em *A Dialéctica do iluminismo*) ou da «cultura tecnológica» (Marcuse em *Eros e Civilização* e *O Homem Unidimensional*), noções que procuravam

Rivers, Fromanger Lindner, Adami, Dufour e Rancillac).

¹⁹⁰ Em entrevista, Duchamp seria confrontado por esta obra, vendo nela busca de publicidade e escândalo. Cf. Marcel Duchamp, entrevista com Pierre Cabanne, *Engenheiro do Tempo Perdido*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p.159-160.

¹⁹¹ Marc Jimenez, “Marcel Duchamp «assassiné»”, in *Op.cit.*, pp.82-84.

¹⁹² «Au nom de la nécessité en soi de la peinture, afin paradoxalement de la réinsérer dans l’histoire, pour que s’accomplisse sa perpétuelle dialectique avec la vie». Marie-Odile Briot, *Op.cit.*, p.69.

novos entendimentos do capitalismo avançado e que teriam desenvolvimentos vários no espaço francês na década de 1960, casos de *Mithologies* (1957) de Barthes, *A sociedade do espectáculo* (1967) de Guy Debord, *La Vie quotidienne dans le monde moderne* (1968) de Henri Lefebvre, *A Sociedade de consumo* (1970) de Jean Baudrillard, coevas posições teóricas perante o que também se apresentou como «sociedade da abundância» ou «neocapitalista»¹⁹³.

Este é o tempo do primeiro estágio da *Sociedade de Consumo*, em que se manifestavam as primeiras dificuldades em carregar as utopias produtivas e progressistas das primeiras vanguardas e em que a cultura industrial perdia a sua ingenuidade, ou seja, em que as estruturas de produção produziam para lá da necessidade, do progresso ou da utopia, onde tais estruturas se reestruturam para se sustentarem no seu próprio excesso, para além de fins e de objectivos já superados¹⁹⁴.

«A arte pop produz assim imagens radicais:
à força de ser imagem, a coisa é desembaraçada de todo o símbolo»
(Roland Barthes, «Esta velha coisa, a arte...», 1980, in
O Óbvio e o Obtuso)

«Warhol é o primeiro a introduzir o fetichismo
moderno, o fetichismo transestético, o de uma imagem
sem qualidade, de uma presença sem desejo. (...).
[As imagens] resultam da elevação da imagem à
figuração pura, sem a menor transfiguração. (...).
Neste sentido, Warhol é o primeiro artista a atingir o
estádio do fetichismo radical, estágio ulterior ao da
alienação – estágio paradoxal de uma alteridade levada
ao seu extremo de perfeição»
(Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*)

¹⁹³ Cf. Salgado de Matos, “A arte na sociedade industrial”, in *Situação da Arte. Inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses* (volume organizado por Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Mateus), Lisboa: Publicações Europa-América, 1968, pp.347-368.

¹⁹⁴ Apesar de manterem a noção de «cultura industrial», que salienta uma dimensão produtiva, a dimensão de auto-sustentação da sua própria máquina produtiva são ideias que já estão presentes em Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974 (1944, edição original). Para desenvolvimentos com maior incidência nas estruturas da sociedade de consumo, cf. Guy Debord, *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: Edições Afrodite, 1972 (1967, edição original); ou ainda, cf. Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1991 (1970, edição original); *Idem, Para uma crítica da economia política do Signo*, Lisboa: Edições 70, 1981 (1972, edição original).

3. Teoria e crítica da «Nova-Figuração» em Portugal

3.1. O neo-realismo: «forma» ou «conteúdo»

«Preceito bom
De aconselhar
A quem é novo
E sente o dom
Que faz cantar:
— Não especular
Nem com o mar
Nem com o povo”

(Carlos Queiroz, *Breve Tratado de Não-Versificação*).

O termo «neo-realismo» surgia em 1938, por Joaquim Namorado (1914-1986), nas páginas de *O Diabo*¹⁹⁵, como expressão de um reivindicado acerto da cultura portuguesa com a «vanguarda mundial». O termo teria uma espécie de alternativa na expressão «Realismo Humanista»¹⁹⁶, que surgiria em Março de 1939 no mesmo periódico, num artigo assinado por Mário Ramos, com uma inspiração mais directa do *realismo socialista* soviético¹⁹⁷ e deixando mais visível o próprio artifício de passar despercebido à censura¹⁹⁸. Nascido primeiro no âmbito da literatura¹⁹⁹ e da teoria²⁰⁰, só teria

¹⁹⁵ Joaquim Namorado; “Do Neo-Realismo — Amândio Fontes”, in *O Diabo*, Lisboa, 21 Dezembro 1938.

¹⁹⁶ Mário Ramos; “Realismo Humanista”, in *O Diabo*, Lisboa, 25 Março 1939.

¹⁹⁷ A expressão surgira antes nas páginas do mesmo semanário num artigo sobre Gorki, de onde parece ser resgatada. Jean-Richard Bloch; “O Realismo Humanista de Gorki”, in *O Diabo*, Lisboa, 13 Março 1938.

¹⁹⁸ O termo *neo-realista* vingaria historicamente, embora com alguma insatisfação por parte de alguns dos seus mentores que criticavam a sua inadequação. Cf. Augusto M. Seabra, “Mário Dionísio: «Fui sempre anti-stalinista” (com entrevista a Mário Dionísio), in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Abril 1982, pp.20-21-R; João Carreira Bom, Maria José Mauperrin, “Joaquim Namorado: «Staline só é problema para os anticomunistas» ” (com entrevista a Joaquim Namorado), in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Abril 1982, pp.22-23-R.

¹⁹⁹ Sublinhe-se as obras precursoras de Soeiro Pereira Gomes (*Esteiros*) e Alves Redol (*Gaibéus; Marés; Porto Manso*), além de Fernando Namora (*Casa da Malta; Minas de S. Francisco*), Manuel da Fonseca (*Aldeia Nova; Cerro Maior*), Afonso Ribeiro (*Escada de serviço*), Aquilino Ribeiro (*Aldeia; Trampolim*), Leão Penedo (*Circo*), ou as obras iniciais de Vergílio Ferreira (*Vagão J; O Caminho fica longe; Onde tudo foi morrendo*) e de Carlos de Oliveira (*Casa na Duna; Alcateia*). Na poesia sublinhe-se as edições do *Novo Cancioneiro* (1940-1946).

²⁰⁰ Sobretudo na polémica entre as páginas da revista *Presença* (1927-1940) e do jornal *O Diabo*, debate que se encontraria também no interior das páginas do jornal *O Sol Nascente* (1937-1940) e menos na revista «socialista» *Pensamento* (1930-1940), isto numa primeira fase de formulação (note-se que foram periódicos terminados no mesmo ano de 1940); para depois apresentar mais seguro carácter doutrinário nas páginas dos periódicos, hesitante na *Seara Nova* (1921-1973 e mais determinada na *Horizonte* (1942-1943), na *Vértice* (desde 1942) ou n’*O Globo* (1943-1950).

verdadeira expressão plástica no imediato segundo pós-Guerra, como resposta a uma prévia determinação teórica de carácter ético, o que não deixava de ilustrar um segundo momento, entre o arranque e a afirmação, do neo-realismo. Um texto decisivo, no âmbito das artes plásticas, seria protagonizado por Álvaro Cunhal (1913-2005), então jovem desenhador amador e futuro líder histórico do Partido Comunista Português, que, em 1939 e também nas páginas de *O Diabo*, lançava o debate entre as noções de *forma* e *conteúdo*, termos que seriam determinantes na especulação teórica *neo-realista* no âmbito das artes plásticas (com alastramento às outras artes, mas com menor proveito na música²⁰¹). Respondendo a um inquérito, Álvaro Cunhal afirmava que uma arte apenas «moderna na forma» seria «incompleta», tanto mais que «formas novas podem conter um significado velho e retrógrado» enquanto «formas velhas — ainda que excepcionalmente — podem conter um significado moderno e progressista»²⁰². Anos mais tarde, sob o pseudónimo de António Vale, o mesmo Álvaro Cunhal retomaria a mesma posição, já nos alvares de afirmação da arte abstracta em Portugal, e mais consciente dos perigos de defesa do *conteúdo* relativamente à *forma*: «Aceitando como fundamental e elementar a diferença entre forma e conteúdo, combatendo o formalismo e defendendo uma arte de tendência, corre-se o risco de ser tido por intruso no campo sagrado de criação artística e por insensível às obras de arte»²⁰³.

O debate entre *forma* e *conteúdo*, que em sentido europeu se colocaria no interior da oposição entre *idealismo* e *marxismo*²⁰⁴, ou entre a irredutível autonomia da arte e a sua integração num papel social e histórico, surgia em Portugal em sintonia com a própria génese da teoria neo-realista e alheia (ou, pelo menos, distante) às primeiras experiências abstractas verificadas nos mesmos anos 40. O debate entre *forma* e *conteúdo*, correspondia a uma necessidade programática interna ao próprio *neo-realismo*, não por oposição aos projectos abstractos que começaram a surgir em meados dos anos de 1940, mas por oposição às estilizações dos modernistas associadas aos *presencistas* ou às protegidas pelo Estado Novo: ou seja, a *forma em si* incomodava

²⁰¹ «(...) em nenhuma arte como na música a oposição forma-fundo, forma-conteúdo, tem menos razão de ser, é mais artificiosa e pode conduzir a erros graves». António Vale (Álvaro Cunhal), “Cinco notas sobre Forma e Conteúdo”, in *Vértice*, Coimbra, nº131-132, Agosto-Setembro 1954. Este trecho procurava alimentar polémica, sem sequência, com Fernando Lopes-Graça, que responderia esquivando-se à sua continuidade (Cf. *Vértice*, Coimbra, nº134, Novembro 1954).

²⁰² Álvaro Cunhal, “Depõem Críticos e Artistas acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna”, in *O Diabo*, Lisboa, 24 Abril 1939.

²⁰³ António Vale (Álvaro Cunhal), “Cinco notas sobre Forma e Conteúdo”, in *Vértice*, Coimbra, nº131-132, Agosto-Setembro 1954.

²⁰⁴ Cf. Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, p.493.

menos do que a proeminência das questões formais na resolução de uma figuração. Por ausência de uma tradição abstracta nas primeiras vanguardas, o debate entre *forma* e *conteúdo* descentrava-se para o interior de outro confronto mais premente: o *formalismo da estilização figurativa* da arte que se tornara rotina nas Exposições de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Mas o inevitável alvo teórico estava nos *presencistas*, que tinham construído em Portugal o mais sustentável programa de defesa da *arte pela arte*, de dimensão *subjectiva e individualista*²⁰⁵, desde finais dos anos 20. A querela surgia assim confundida *de geracional*²⁰⁶, de passagem entre uma situação anterior à segunda Guerra e a outra, que desta se herdava, facilitando uma posição dialéctica de luta cultural: «A Arte não pode continuar (...) sem luta. Nunca se chega a um novo ponto sem a negação do antecedente»²⁰⁷. O «Discurso sobre a Inutilidade da Arte», publicado por João Gaspar Simões (1903-1978) no número inaugural da *Revista de Portugal*²⁰⁸, apresentou-se como uma das manifestações adequadas para provocar a reacção necessária ao neo-realismo para este acertar o seu próprio posicionamento teórico – pelo que, o debate com os *presencistas* de finais dos anos 30, atendeu ao exacerbamento da ideologia neo-realista²⁰⁹. A querela entre as noções de *forma* e *conteúdo* serviu, sobretudo, para situar o debate sobre a função social da arte ou do seu papel na sociedade, que interessava aos neo-realistas, ou seja, estas opções determinavam os expoentes do debate entre a posição *presencista* da «inutilidade da arte», e a *neo-realista* da «arte útil», ou «utilidade da arte»: para os primeiros a arte não podia apresentar «qualquer posição servil»²¹⁰, que se expunha na máxima «a arte é, não serve»²¹¹, através da qual se defendia a individualidade subjectiva e em que «os valores de humanidade sobrelevam aos de sociedade»²¹² (portanto uma

²⁰⁵ Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940)*, (2 volumes), Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Novembro 1997, pp.123-137.

²⁰⁶ Tal posição seria mais tarde contestada por protagonistas do próprio neo-realismo. Cf. João Carreira Bom; Maria José Mauperrin; “Joaquim Namorado: «Staline só é problema para os anticomunistas»” (com entrevista a Joaquim Namorado), in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Abril 1982, pp.22-23-R.

²⁰⁷ Mário Dionísio, “Depõem Críticos e Artistas acerca da Génese e da Universalidade da Arte Moderna”, in *O Diabo*, Lisboa, 24 Abril 1939.

²⁰⁸ João Gaspar Simões, “Discurso sobre a Inutilidade da Arte”, in *Revista de Portugal*, nº1, Outubro 1937.

²⁰⁹ Sobre esta questão Cf. Alexandre Pinheiro Torres, *O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1977; Fernando Alvarenga, *Afluentes teórico-estéticos do Neo-Realismo Visual Português*, Porto: Edições Afrontamento, 1989 (sobretudo os três primeiros capítulos).

²¹⁰ José Régio, *António Botto e o Amor*, Porto: Livraria Progredior, 1937, p.29.

²¹¹ Adolfo Casais Monteiro, “Sobre o que a Arte é, e sobre algumas coisas que não poderá ser”, in *O Diabo*, 16 Junho 1935.

²¹² João Gaspar Simões, “Discurso sobre a Inutilidade da Arte”, in *Revista de Portugal*, nº1, Outubro

«arte livre» que, como veremos, seria posteriormente recuperada pelos surrealistas no desencanto da arte útil e servil do neo-realismo); para os segundos, a *inutilidade da arte* era acusada como o corolário de uma ultrapassada expressão intelectual e burguesa da arte, domesticada e decorativa no seu deleite individual, com demasiadas reminiscências *metafísicas* e menos *vida*²¹³, para assim se defender uma arte social, nos temas (conteúdos), mas também nos processos de recepção (contra uma estética esotérica, para poucos, e defendendo suportes de divulgação ou exibição pública, como a gravura ou o mural, criticando a pintura sobre tela de dita tradição burguesa).

O *neo-realismo* tinha, na sua genealogia histórica, uma dialéctica cultural de intenção progressista (e daí vanguardista), não no sentido de uma ruptura com as *formas* (estéticas) das heranças modernistas anteriores, mas contra os seus *valores sociais*, mesmo com o risco (que correu) de ser mais reaccionária na estética. Na base desta razão está o facto de, na referida querela entre forma e conteúdo, não se ter sabido separar a noção de uma *arte útil* de uma *arte de temática social*²¹⁴: se nesta se implicava o sentido de uma denuncia social que invocava conteúdos de sofrimento e opressão, ou da sua luta revolucionária, na primeira estava a utopia de uma nova produção e experiência artística, que servia de base a uma nova ordem social. Se numa se resolviam iconografias de uma denuncia de sofrimento, ou da revolução social, em que a arte servia como imagem (mesmo que fosse a imagem de uma revolução social) mas tendo que aguardar pela revolução histórica e real dessas classes, na outra acreditava-se na arte como agente de uma revolução *na* sociedade, que por essa via tornava desnecessária a revolução *da* sociedade através da luta de classes. Na *arte social*, a arte servia a revolução, na *arte útil* a arte fazia parte da revolução: a primeira esperava pela vanguarda político-social, a segunda fazia a vanguarda artística e tinha uma pacífica revolução social à sua espera como destino certo da sua acção. Esta linha da *arte útil*, onde se alinhavam as manifestações das vanguardas culturais, tais como o construtivismo russo, o suprematismo, o neoplasticismo aplicado ou a pedagogia da *Bauhaus*, e que teria alguma continuidade em certas manifestações da *op-art*, não seria entendida pelo neo-realismo português – e dificilmente o poderia ser, por défice de tradição abstracta. No desejo da revolução social, não se entenderam as possibilidades

1937.

²¹³ Defendia-se uma cultura com «menos metafísica em arte para passar a existir mais vida». Jorge Domingues, “A Arte, paralelo da vida”, in *O Diabo*, 13 Março 1938. «(...) não existe nem existiu jamais Arte pela Arte, Arte em si, Arte como entidade metafísica». Abel Salazar, “A propósito da célebre questão da arte pela arte”, in *O Diabo*, 26 Junho 1938.

utópicas da *arte útil* como agente dessa revolução, cuja expressão se confundia na noção de *arte social*, onde a ideia de opressiva indigência social e de revolução a retraía das suas possibilidades de vanguarda artística. Em vez de se propor uma arte que pudesse alterar o mundo dos deserdados, fez-se da arte uma iconografia crítica do estado desse mundo. Esta iconografia assentou sobre alguma variedade formal, requisitada em manifestações da arte moderna das primeiras décadas do século, que a maior concentração sobre os conteúdos permitiam. Mas esta variedade não deixou também de assentar na herança humanista dos *realismos* do século XIX, de Daumier (1808-1879) ou Courbet (1819-1877), retomando-se os seus valores sociais, mas evitando que se imitassem nas formas, renovando-os com o apoio de outras referências já pertencentes ao século XX. Tudo isto fez que o neo-realismo português não se filiasse na ortodoxia do «realismo socialista» soviético produzido já sob o poder comunista (sobretudo depois de 1927, com o estalinismo), mas também a limitou de uma aventura plena no sentido de uma vanguarda artística. No fundo, ela revelou as tendências equívocas e ambiguidades das manifestações ocidentais do realismo socialista, que procuraram a maior eficácia da comunicação ideológica dos *conteúdos*, acompanhada com o esforço de um mínimo prejuízo da modernidade *formal*, portanto, procurando uma maneira de a *forma poder ser moderna* estando, ao mesmo tempo, *ao serviço do conteúdo*. Ou seja, o *neo-realismo* não se centrava na concepção das *figuras*, mas das *referências*.

Daí que, se a oposição entre *forma* e *conteúdo* serviu a dialéctica cultural de afirmação e génese do *neo-realismo*, sobretudo nas suas determinações teóricas no âmbito das artes plásticas, seria também no interior do mesmo espaço ideológico que o debate se desgastaria, por intelectuais e pintores que também defendiam a arte moderna. Logo em 1940, novamente com dimensão precursora, Abel Salazar considerava a «questão da arte pela arte e da arte social, arte humana e quejandas, das coisas mais vazias e mais estéreis», acrescentando que «toda a arte é pela arte, e toda a arte é humana»²¹⁵. Dois anos depois, Mário Dionísio (1916-1993), um dos primeiros e maiores defensores da articulação dos interesses sociais do *neo-realismo* com uma expressão artística moderna, afirmava: «Numa obra de arte, a tal “forma” deve ser coisa tão do “conteúdo”, deve ser tão-somente apenas a maneira de um pensamento se revelar, tão longa ou curta consoante este o for, tão rica ou pobre consoante este o for, deve ser tão o único processo de fazer viver um pensamento, que impossível será separar uma coisa da

²¹⁴ Cf. Renato de Fusco, *Op.cit.*, sobretudo os capítulos «A linha da arte social» e «A linha da arte útil».

²¹⁵ Abel Salazar, *Que é a Arte?*, Coimbra, Arménio Amado Editor, 1961, pp.164-165.

outra»²¹⁶. E, em 1946, Rui Feijó (1884-1958) citava André Malraux para concluir: «não há verdadeira obra de arte sem uma perfeita identidade de conteúdo e de forma»²¹⁷.

Na segunda metade dos anos de 1950 o neo-realismo ainda procurava resistir como questão cultural portuguesa, efectuando os necessários olhares retrospectivos e de auto-análise. Através destes procurava-se tanto uma legitimidade histórica como de renovação²¹⁸, em que se reconhecia, por um lado, que «houve erros» e, por outro, uma necessária «atitude nova»²¹⁹ sustentada por um *relativismo histórico* como necessidade de a libertar de um «fixismo» doutrinário²²⁰, ou por uma acentuação da questão da *fantasia* que surgia como conceito renovador de uma nova consciência e abertura do movimento²²¹. Numa apreciação breve de 1959, Egídio Namorado (1920-1977) deixava, num dos derradeiros esforços de defesa do neo-realismo, o próprio entendimento do seu profundo problema cultural, com melhor pertinência se aplicado ao âmbito das artes plásticas: por um lado, defendia-se ainda algo de «verdadeiro» na produção artística que «reflectisse com verdade a realidade nacional profunda», contribuindo, se bem que agora apenas «indirectamente, para a transformação da sociedade portuguesa», por outro lado defendia-se que o neo-realismo «não preconizava qualquer receita específica, qualquer maneira particular e necessária de construir um romance ou de escolher o seu tema, de pintar um quadro ou de realizar um poema. (...). Todos os temas, todas as maneiras, todas as técnicas, todas as formas, são aceitáveis para o neo-realismo»²²². Ao deixar esta abertura, ao recusar qualquer exclusividade para não ficar alheio, o neo-realismo reflectia afinal que se tornara *dispensável*. Estendendo-se para não se excluir das problemáticas do tempo, esvaziava-se daquelas que tinham sido as suas directrizes e desfuncionalizava-se como acção cultural. Historicamente desactualizara-se com a reivindicação de uma modernidade que o neo-realismo nunca soubera transportar consigo; e o texto de Egídio Namorado, aceitando que a abstracção também poderia ser incluída no neo-realismo, surgia tarde demais e por isso como que fora da sua

²¹⁶ Mário Dionísio, “Ficha 5”, in *Seara Nova*, Lisboa, 11 Abril 1942.

²¹⁷ Rui Feijó, “Condição do artista”, in *Vértice*, Coimbra, nº27-30, Março 1946, p.19.

²¹⁸ Cf.: “Revista da Imprensa. A evolução do neo-realismo – entrevista com Mário Braga”, in *Vértice*, Coimbra, nº183, Dezembro 1958, pp.720-722.

²¹⁹ Victor de Sá, “O neo-realismo no surto actual da ensaística portuguesa”, in *Vértice*, Coimbra, nº234-236, Março-Maio 1963, p.238-243.

²²⁰ Armando Bacelar, “Sobre o Neo-Realismo”, in *Vértice*, Coimbra, nº238, Julho 1963, pp.350-366.

²²¹ Cf.: Manuel Campos Lima, “Nua verdade e fantasia”, in *Vértice*, Coimbra, nº159, Dezembro 1956, pp.599-603; Egídio Namorado, “As exigências de autenticidade e os direitos da fantasia em Arte I”, *Vértice*, Coimbra, nº200, Maio 1960, pp.255-258.

²²² Egídio Namorado, “A situação do neo-realismo em Portugal”, in *Vértice*, Coimbra, nº189, Junho 1959, pp.340-341

oportunidade histórica: o tempo era já de superação da *abstracção*.

Alimentada no interior do espaço ideológico do *neo-realismo*, a querela *forma/conteúdo* não se entendia tanto como uma questão entre a abstracção e a figuração, mas entre a *arte inútil* e a *arte útil* (ou *social*, em confusão de conceitos). E quando a abstracção se reclamou mais programaticamente nos anos 50, essa oposição perdia ainda mais sentido e seria substituída pelos conceitos de *abstracção* (ou *não figuração*) e *figuração*, noutras querelas já pertencentes a outro capítulo e necessária a outra conjuntura cultural, com o *neo-realismo* já pouco actuante.

Assim, quando o neo-realismo se lançava, algo repentinamente, com expressão nas artes visuais, tinha por trás de si uma genealogia assente no campo literário. E dessa reflexão escrita e crítica se acompanhariam os pintores neo-realistas, quando arriscaram a sua nova posição iconográfica no âmbito das artes plásticas, como se essa ligação fosse um determinante apoio ético e ideológico. A crítica de arte do meio neo-realista traduzia essa militância relativa a um campo ideológico, pouco tendente a análises formais e concentrando-se em questões éticas de produção e recepção, para o qual o meio literário produzira já o discurso adequado, sem grande necessidade de domínio dos aspectos inerentes às artes plásticas. Se o *neo-realismo*, na literatura e teoria, nascera contemporâneo com a Guerra Civil Espanhola (para alguns teria sido mesmo mais importante que a própria segunda Guerra, para o despoletar do neo-realismo em Portugal²²³) portanto no preâmbulo da segunda Guerra Mundial, nas artes plásticas nascia já com alguma coerência doutrinária e colectiva no imediato pós-Guerra, sendo os anos de 1946 e de 1947 os mais relevantes na produção iconográfica neo-realista. Essa reflexão, que antecedeu e acompanhou a produção nas artes plásticas, ajudava a encontrar as referências e os valores para essa certificação iconográfica. Ao longo dos periódicos onde se manifestavam essas colaborações verificou-se um exemplar manancial de referências a partir das quais se podem determinar os afluentes estéticos do neo-realismo português. Centrando-se no brasileiro Cândido Portinari (1903-1962)²²⁴

²²³ «Foi aí [Guerra Civil de Espanha] que começou o neo-realismo — e não depois da guerra, como muita gente diz —, que começámos a tomar uma atitude de oposição activa, de luta política e também de escrita». Augusto M. Seabra; “Mário Dionísio: «Fui sempre anti-stalinista” (com entrevista a Mário Dionísio), in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Abril 1982, p.20-R.

²²⁴ Afonso Ribeiro, “Portinari”, in *O Diabo*, Lisboa, 17 Agosto 1940; Júlio Pomar; “Portinari”, in *A Tarde*, Porto, 29 Julho 1945, p.3. Mário Dionísio; “Portinari, pintor de camponeses” (com entrevista a Portinari), in *Vértice*, Coimbra, nº30-35, Maio 1946, pp.150-155. Joaquim Namorado; “Cândido Portinari. Paris 1946”, in *Vértice*, Coimbra, nº43, Janeiro 1947, pp.192-200. Mário Dionísio; “Um novo mural de Portinari”, *Vértice*, Coimbra, nº74, Outubro 1949, pp.232-234. A revista *Vértice* ainda dedicaria um número duplo de homenagem ao pintor brasileiro por altura do seu falecimento (nº223-

e nos muralistas mexicanos²²⁵ como referências privilegiadas, sublinhando-se nestes José Clemente Orozco (1883-1949)²²⁶, Diego Rivera (1886-1957)²²⁷, David Alfaro Siqueiros (1896-1974) ou Meza²²⁸, as influências estendiam-se ainda aos americanos Thomas Benton (1889-1975)²²⁹, Mitchell Siporin (1910-1976)²³⁰ e Jack Levine (n.1915)²³¹, ao siciliano Renato Guttuso (1912-1987)²³², ao francês Marcel Grommaire (1892-1971)²³³, ou a Pablo Picasso (sobretudo em torno da *Guernica*, que sublinhava a necessidade da arte social até para um protagonista histórico das vanguardas estéticas²³⁴). Talvez por recatamento anti-alemão, em situação de pós-Guerra, pouca atenção se dava à importância histórica da *Nova Objectividade (Neue Sachlichkeit)* alemã dos anos 20 e 30, com raros apontamentos de Käthe Kollwitz (1869-1945) e George Grosz (1893-1959)²³⁵. Com carácter mais histórico, além de referências mais breves a Courbet e Daumier, sublinham-se Peter Bruegel (c.1525-1569)²³⁶, Goya (1746-1828)²³⁷ ou Van Gogh (1853-1890)²³⁸. Todas estas referências eram atravessadas por uma espécie de denominador comum, que era um ataque ao formalismo da escola francesa, que servira de influência à geração *presencista* (e mesmo anteriores). Para

224, Abril-Maio 1962)

²²⁵ Heliodoro Caldeira, “A pintura mural mexicana — Rivera e Siqueiros”, in *O Diabo*, 24 Novembro 1935. Júlio Pomar; “A pintura mexicana I”, in *A Tarde*, Porto, 13 Outubro 1945, pp.3, 6.

²²⁶ Carlos de Oliveira, “Carta a Orozco” (poema), in *Vértice*, Coimbra, nº4-7, Fevereiro 1945, p.8. Mário Cesariny de Vasconcelos; “Orozco”, in *A Tarde*, Porto, 15 Setembro 1945, p.3. Júlio Pomar, “Na morte de José Clemente Orozco”, *Vértice*, Coimbra, nº75, Novembro 1949, pp.284-285. Lima de Freitas, “Artes plásticas. José Clemente Orozco. A vida e a glória de um grande artista mexicano”, in *Átomo*, Lisboa, nº48, 30 Dezembro 1951, pp.16, 19. Reproduções in: *A Tarde*, 30 Junho 1945, p.6; *A Tarde*, 14 Julho 1945, p.7.

²²⁷ Reproduções in: *A Tarde*, 4 Agosto 1945, p.6; *A Tarde*, 20 Outubro 1945, p.3.

²²⁸ Júlio Pomar, “História do Pintor”, in *A Tarde*, Porto, 1 Setembro 1945, p.4.

²²⁹ Idem, “A propósito de Benton”, in *A Tarde*, Porto, 22 Setembro 1945, p.3. Reproduções in: *A Tarde*, 7 Julho 1945, p.3.

²³⁰ Victor Palla, “A propósito de Mitchell Siporin”, in *A Tarde*, Porto, 21 Julho 1945, p.3.

²³¹ Júlio Pomar, “Jack Levine”, in *A Tarde*, Porto, 18 Agosto 1945, p.9.

²³² Lima de Freitas, “Artes plásticas. Os artistas italianos à conquista do futuro”, in *Átomo*, Lisboa, nº59, 30 Novembro 1952, p.17. Lima de Freitas; “Artes plásticas. Alguns problemas da arte moderna onde se transcrevem algumas afirmações do pintor italiano Renato Guttuso”, in *Átomo*, Lisboa, nº67, 30 Julho 1953, pp.17, 18.

²³³ Mário Dionísio, “O pintor Marcel Grommaire” (com entrevista a Marcel Grommaire), in *Vértice*, Coimbra, nº40-42, Dezembro 1946, pp.66-70.

²³⁴ Victor Palla, “Guernica ou o problema da legibilidade”, in *A Tarde*, Porto, 30 Junho 1945, pp.3, 6.

²³⁵ Reproduções in: *A Tarde*, 29 Setembro 1945, p.3. Assinale-se que George Grosz foi influência determinante nas possibilidades de um expressionismo na pintura portuguesa nos finais dos anos 20 e inícios da década seguinte sobretudo em Júlio, Mário Eloy ou Bernardo Marques. Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, *Op.cit.*

²³⁶ Lima de Freitas, “Artes plásticas. Da actualidade de Peter Bruegel”, in *Átomo*, Lisboa, nº46, 30 Outubro 1951, p.18.

²³⁷ Idem, “Artes plásticas. Os «Caprichos» de Goya. O sono da razão produz monstros”, in *Átomo*, Lisboa, nº69, Setembro 1953, pp.15, 16.

²³⁸ Anibal Alcino, “Van Gogh”, in *A Tarde*, Porto, 11 Agosto 1945, p.3. Reproduções in: *A Tarde*, 21 Julho 1945.

além das linhas estéticas reveladas nestas referências, nelas se dispunham os temas que o *neo-realismo* português procuraria adequar a uma situação nacional, e que encontramos anunciados num texto dos inícios do neo-realismo que, com carácter programático, trazia à ordem do dia o modelo das personagens literárias de Máximo Gorki (1868-1936): «os seus heróis são os mujicks, operários, camponeses, marinheiros, contrabandistas, pobres garotos das ruas, mães, humildes e desafortunadas»²³⁹. Nas técnicas propunha-se um ataque à pintura de cavalete, relacionada com uma individual necessidade burguesa, para se defenderem suportes de carácter público, sobretudo o mural²⁴⁰ (com grande referência nos muralistas mexicanos) ou a tapeçaria²⁴¹ (destacando Lurçat)²⁴². Esta defesa teórica revelou-se contrafeita na prática por ausência quase generalizada de encomendas da desejada pintura pública (para a história ficaria a destruição de um mural de Júlio Pomar e a quase destruição de outro de Almada Negreiros que, como veremos, teria relações com o neo-realismo que o tempo não percebeu), remetendo os pintores para uma produção de cavalete. Restou a melhor adequação de propósitos da ilustração de livros ou de periódicos, em desenho e gravura, que se tornou uma das características principais do neo-realismo português nas artes visuais, na sua génese, divulgação e afirmação. Ausente na história do neo-realismo foi a de uma vinculada iconografia no âmbito da escultura, que pudesse fazer de contraponto à estatuária monumental das encomendas do Estado Novo.

Na história das artes plásticas portuguesas, o neo-realismo poucas referências poderia encontrar nos distantes movimentos realistas e naturalistas surgidos com o romantismo e com a «Geração de 70» de oitocentos, casos da pintura de costumes romântica e idealizada de António José Rodrigues (1828-1887) (*O cego rabequista*, 1855), no

²³⁹ Jean-Richard Bloch, “O Realismo Humanista de Gorki”, in *O Diabo*, Lisboa, 13 Março 1938.

²⁴⁰ Cf.: Pedro Oom, “Notas sobre o neo-realismo nas artes plásticas em Portugal”, in *A Tarde*, Porto, 25 Agosto 1945, p.3. “Sim, a pintura de cavalete está realmente em crise. Creio na pintura mural, que é como quem diz a pintura do futuro, (...). A característica fundamental da pintura neo-realista será esta: a de vir a ser a pintura dos grandes espaços vazios dos edifícios (...). Júlio Pomar; “Diálogo breve com Manuel Filipe” (entrevista a Manuel Filipe), in *A Tarde*, Porto, 23 Junho 1945, pp.3, 6.

²⁴¹ Lima de Freitas, “Artes plásticas. A tapeçaria uma arte mural. A propósito da exposição de tapeçaria francesa organizada no museu de arte antiga de Lisboa”, in *Átomo*, Lisboa, nº54, 30 Junho 1952, pp.18-19.

²⁴² Júlio Pomar observou uma «propensão nítida para o mural, latente na escola de Paris». Júlio Pomar, “Crítica. Dos livros. Tapisserie Française – Por Jean Lurçat – Bordas, Edit, Paris, 1974”, *Vértice*, Coimbra, nº71, Junho 1949, pp.54-55. Ver ainda: Mário Dionísio; “Encontros em Paris. I. Com Lurçat, o mago das lãs” (com entrevista a Lurçat), *Vértice*, Coimbra, nº76, Dezembro 1949, pp.332-339; Lima de Freitas, “Tapeçarias de Lurçat”, in *Vértice*, nº192, Setembro 1959, pp.483-487.

realismo sensível e bucólico de José Júlio Sousa Pinto (1856-1939) (*O barco desaparecido*, 1890), na sensibilidade analítica da pintura de costumes de António Ramalho (1858-1916) (*O lanterneiro*, 1883) ou no documentarismo popular e ágil de José Malhoa (1855-1933) (*Os bêbados ou Festejando o S. Martinho*, 1907; *O Fado*, 1910). Contemporâneo da obra *O Fado* de José Malhoa, foi também o *Álbum do Trabalho* (1910), do desenhador Cristiano de Carvalho (1874-1940), documento perdido, mas em parte publicado n' *A Águia*²⁴³. Mais perto da ideologia neo-realista ficaram os 21 desenhos que Roberto Nobre (1903-2004) concebeu para o texto *A Epopeia do Trabalho* (1926) de Ferreira de Castro (1898-1974) ou, mais cúmplice, e no preâmbulo do neo-realismo, os linóleos publicados por António Lopes (Lop) n' *O Diabo* (1935-1938). Mais perto também, as pinturas *Mulheres a dias* (1937) ou *Afagadores* (1943) de Machado da Luz (1903-1985), efectuadas num realismo de minucia luminosa. Contudo, seria Abel Salazar (1889-1946) o exemplo certo do intelectual humanista, médico de formação e também pintor amador com vários textos sobre arte (*Que é a Arte?*, 1940; *Filosofia da Arte*, póstumo), quem melhor se apresentava para ser «considerado como um precursor do neo-realismo entre nós»²⁴⁴. A sua pintura, num gestualismo impressivo em tons de terra, provocando um efeito instantâneo na captação de temas de trabalho popular, era admirada e conhecida entre os pintores do *neo-realismo*. Numa espécie de testemunho histórico, era homenageado no primeiro (e único) *Salão de Primavera* do Porto em 1946, organizado por Júlio Pomar, onde ao lado das suas obras se efectuaram das primeiras apresentações públicas de obras de cariz neo-realista para, no ano seguinte, na segunda *Exposição Geral de Artes Plásticas*, receber nova homenagem por ocasião da sua morte. Além da sua contribuição nos periódicos vinculados ao *neo-realismo*, com textos de reflexão sobre arte e ciência, era aí comumente alvo de elogio em textos críticos, vários deles de carácter monográfico. Num desses textos, Júlio Pomar sublinhava o seu exemplo histórico, devidamente entendido dentro dos valores ideológicos do *neo-realismo*: «Quando o campo se dividia entre modernistas e académicos, Abel Salazar logrou ficar tão distante de uns como de outros, e próximo daquilo que ambas as partes pareciam ignorar (se é que não ignoram mesmo): a vida e a luta do povo»²⁴⁵.

De referir também a auto-proclamada referência histórica de Octávio Sérgio (1986-

²⁴³ Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, 3ª edição acrescentada, p.376.

²⁴⁴ Júlio Pomar, “Abel Salazar, artista”, *Vértice*, Coimbra, nº44, Fevereiro-Março 1947.

1965), autor do álbum *A Vida e a Morte*, que em 1945 aparecia como caricaturista e crítico do jornal *A Tarde*. Nas páginas do jornal afirmava que iria voltar à pintura de «fundo social», que o próprio iniciara em tempos com o quadro *A Esmola do Bispo*, que lhe dera popularidade e «até foi tomado como um escândalo público...»²⁴⁶. E, ainda no mesmo jornal, provocaria a polémica com os novos colaboradores da página *Arte*, dirigida por Júlio Pomar, num «caso artístico» nascido da sua contestação pelo facto destes considerarem Manuel Filipe um «pintor social»²⁴⁷ — da polémica acabaria por revelar renitências pelas «deformações» dos novos pintores e a sua distância com as novas propostas de pintura social.

A história das artes plásticas ligadas ao neo-realismo nascia não como uma reivindicação ou afirmação estética, mas através da negatividade de uma subversão ideológica, que se legitimava nas perseguições de carácter político a artistas e obras. A primeira foi protagonizada em torno da *Série Negra* (1942-1945) de Manuel Filipe (1908-2002), efectuada solitariamente nos últimos anos da Segunda Guerra e expostas logo após o fim desta. Nestas imagens concebidas a carvão, o *claro-escuro* marcava a dicotomia de uma modelação do grotesco e do sofrimento, marcada por influências expressionistas entre o sentido caricatural e corrosivo de Grosz e o grotesco épico de Siqueiros. O claro-escuro impõe-se antecipando o desenho e evitando a estilização linear que marcara o modernismo dos anos de 1920 e 1930, asseverando uma dimensão rude adequada aos temas. Depois de provocar escândalo em Coimbra e no Porto, onde as obras foram violentamente arremessadas ao chão, a exposição foi mandada encerrar numa terceira tentativa de apresentação em Braga²⁴⁸. A polémica de Manuel Filipe continuava nos periódicos, como a referida polémica com Octávio Sérgio n' *A Tarde*.

Mas os momentos mais célebres da história das artes plásticas ligados ao neo-realismo, seriam protagonizados nas *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (efectuadas de 1946 a 1956 na Sociedade Nacional de Belas Artes), sobretudo na segunda manifestação em

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ “Octávio Sérgio – jornalista e humorista, mas sempre Artista – vai expor no Salão «Silva Pôrto»” (com entrevista a Octávio Sérgio), in *A Tarde*, Porto, 12 Junho 1945, p.5. Sobre Octávio Sérgio: cf. Osvaldo de Sousa; “Octávio Sérgio, a persistência”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 Julho 1988, p.8.

²⁴⁷ Octávio Sérgio, “Carta a um jovem estudante de Belas-Artes. Falando-lhe do caso artístico do sr. Manuel Filipe”, in *A Tarde*, Porto, 28 Junho 1945, p.4. Vieira Guerreiro; “Tribuna. O «escândalo» da Arte Nova. Carta a Octávio Sérgio”, in *A Tarde*, Porto, 30 Junho 1945, p.4. Octávio Sérgio, “Ainda a propósito da Arte de Manuel Filipe. Tréplica a um estudante de Engenharia”, in *A Tarde*, Porto, 1 Julho 1945, p.4. Júlio Pomar, “Tribuna. Carta a Vieira Guerreiro sobre o caso de Octávio Sérgio”, in *A Tarde*, Porto, 2 Julho 1945, p.4. Octávio Sérgio, “Uma polémica que não chegou a sê-lo. Carta ao Director de «A Tarde»”, in *A Tarde*, Porto, 9 Julho 1945, p.4.

²⁴⁸ Cf. Rui Mário Gonçalves, “De 1945 à actualidade”, in *História da Arte em Portugal. Vol.13*, Lisboa:

1947. Após uma primeira *Exposição Geral* (1946) que conseguia o apoio crítico de todos os sectores, assim atenuando o seu posicionamento moral, a segunda centralizaria uma polémica que se revelaria historicamente necessária e útil para a história do neo-realismo nas artes plásticas. A polémica nascia, sobretudo, do texto do catálogo (e, só em segunda análise, das obras) e das reacções que provocaria nas páginas do jornal *Diário da Manhã*, espécie de porta-voz ideológico do Estado-Novo. No catálogo reivindicava-se uma «unidade» como «caminho único para a defesa da Arte tão ameaçada hoje sob os mais diversos e aparentes protecționismos»²⁴⁹. Este protecționismo encapotado só podia apontar para o Secretariado dirigido por António Ferro, que dois anos antes, logo no final da Segunda Guerra, mudara o nome para *Secretariado Nacional de Informação* (SNI). Com essa acusação, os pintores indicavam a sua marginalidade às exposições do SPN/SNI. Renunciar ao apoio cultural do organismo estatal, praticamente o único existente, era afirmar a oposição à «unidade» do Estado. O crítico do *Diário da Manhã* reagia, num primeiro artigo assinado, para denunciar a falsa «unidade» (que nunca podendo ser estética, só podia ser a *unidade na oposição política*) e o anarquismo estético de uma «verdadeira “salada russa”»: «Não se afirma aqui uma escola ou tendência de ordem estética», pelo que se estaria a encobrir «a especulação política, a tentativa de meter na vida artística portuguesa a baixa politiquice», «como inimigos declarados ou encapotados da Revolução Nacional que salvou Portugal da desordem, da ruína e da vergonha e o restituiu aos Portugueses»²⁵⁰. Insinuava-se assim que tal exposição vinculava a ameaça da desordem. Mas este aviso teria violenta continuidade, três dias depois, no que mais parecia a denúncia de uma perigosa subversão, lançada logo na primeira página com um extenso título planfetério, desta vez habilmente não assinada (o que parecia tornar o artigo como que assinado por parte de todo o jornal), mas que, pelo tom de acentuação que parecia dar continuidade ao texto anterior, seria do mesmo crítico. Logo no título estendia-se o aviso: «A “Frente popular” da arte ou a “unidade” no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes em que figuram verdadeiros burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigo e o modernismo de tampa de caixa de amêndoas fazendo fundo aos “revoltados

Publicações Alfa, 1986, p.36.

²⁴⁹ Tratava-se de uma citação do texto introdutório do catálogo da Primeira Exposição Geral. Cf. José-Augusto França, *Op.cit.*, p.362.

²⁵⁰ Fernando de Pamplona, “Belas-Artes. Malas-Artes. 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 6 Maio 1947.

sociais”»²⁵¹. E no texto, que se estendia às sete colunas do jornal, declarava-se que «nunca se reuniu em Portugal tamanha colecção de monstruosidades, tão grande quantidade de atentados contra a verdadeira beleza», acrescentando-se o carácter «anti-nacional» que «nunca poderia ser pintado se aquela gente não vivesse fora do “clima” português, fora do quadro da civilização a que pertencemos – da verdadeira Civilização. É miséria moral e propaganda reles. Há daquilo em todos os países suicidas». E em tom planfetério: «Inimigos em arte – foi a política que os juntou! Foi o sectarismo que os uniu! Foi o ódio que os tornou irmãos!». Duas reacções se seguiram: por um lado o sucesso público da exposição, que parecia seguir o irónico conselho do crítico²⁵²; por outro a apreensão algo desconexa de obras²⁵³ por acção pessoal do Ministro do Interior, e ulterior interrogatório aos autores dessas obras – o que levaria de novo a uma acentuação de público para ver o espaço vazio das obras apreendidas.

A oposição real (e não a mera *independência*) às exposições do Secretariado surgia assim com o neo-realismo, não por uma opção estética, mas por divergência política que adquiria maior sentido com a ausência das obras apreendidas, requerendo por parte dos artistas, não uma determinada linha estética, mas *apenas* a sua não participação nos certames do Secretariado²⁵⁴. As obras, sem razões estéticas profundas reivindicadas que as diferenciasses, podiam estar numa ou noutra exposição, mas não os pintores e escultores²⁵⁵. Se a estratégia das exposições do SPN/SNI era a de uma inclusão generalizada próxima de um espírito de Salão, devido a um proteccionismo totalitário convenientemente assente na ausência de alternativas, a estratégia das *Exposições Gerais* foi o exclusão relativamente às exposições do SPN, apresentando-se como a alternativa que tanto permitia escapar à alçada protectora do estado, como permitia qualquer inclusão estética – pelo que, estar nas *Exposições Gerais*, implicava ser um

²⁵¹ (Fernando de Pamplona?), “A «Frente popular» da arte ou a «unidade» no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes em que figuram verdadeiros burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigoso e o modernismo de tampa de caixa de amendoas fazendo fundo aos «revoltados sociais»”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 9 Maio 1947.

²⁵² «Recomendamos aos nossos leitores que não deixem de ir à “2ª Exposição Geral de Artes Plásticas”, na Rua Barata Salgueiro, porque de outro modo não poderão acreditar naquilo que vamos dizer-lhes». *Ibidem*.

²⁵³ Obras de Maria Keil, Júlio Pomar, Manuel Ribeiro de Pavia, Nuno Tavares, Avelino Cunhal, Lima de Freitas, Arco, Arnaldo Louro de Almeida, Manuel Filipe, Viana Dionísio e Mário Dionísio. Sobre esta questão cf. Mário Dionísio; “Para a história da resistência portuguesa”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 5 Março 1975, pp.7-8.

²⁵⁴ Cf. *Ibidem*, pp.7-8.

²⁵⁵ «O fascismo não perseguiu a “arte moderna” — perseguiu foi os artistas que sob certa forma de arte se sabia manifestarem uma ideologia frontalmente oposta a esse fascismo». Vergílio Ferreira; “Arte e política: uma relação equívoca”, in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Abril 1982, p.25-R.

opositor ao regime. A oposição dos pintores neo-realistas estava em exporem nas Gerais de Artes Plásticas, o que os inibia, por princípios éticos de expor nas exposições do SPN, mas sem qualquer opção estética de clara diferenciação, numa clara ausência de princípio de uma vanguarda artística. Este desvio ao controle da «cultura do espírito», implicaria o ulterior afastamento de António Ferro, apesar (ou exactamente pelo facto) de ser efectuado mais contra o sistema político e, só em sequência (e porque através), contra o cultural.

Formalmente, o *neo-realismo* apresentava uma ambígua modernidade, nem sempre discernível na pintura apresentada nas exposições do Secretariado. A iconografia do operário ou, sobretudo, do camponês, aproximava-se da iconografia de culto popular das exposições do Secretariado. A *Varina* de Mário Eloy (1900-1951), obra que obtivera o primeiro *Prémio Amadeo de Souza-Cardoso* em 1935, podia formalmente enquadrar-se numa exposição neo-realista, caso a obra não tivesse servido durante anos como autêntico ícone a decorar emblematicamente o gabinete de António Ferro (1895-1956). Também aí, a mulher do povo surgia como uma modelação escultórica grave e sintetizada, acentuando a dignidade na sua própria presença física. Se o neo-realismo preferia uma iconografia mais rural e a do Secretariado uma mais urbana, não deixavam de se confundir nas imagens, sustentando-se a oposição no que lhes era exterior. A ambiguidade da escolha das obras apreendidas nas *Exposições Gerais*, indicam que tais escolhas eram efectuadas mais pelos títulos «subversivos», do que pelas imagens (entende-se assim que a obra *Resistência* seja apreendida na segunda Exposição Geral de 1947, e não *O Almoço do Trolha* que estava ao seu lado, ainda incompleta, e que se tornaria o maior ícone da pintura neo-realista portuguesa). O problema não estava nas pinturas expostas, mas no facto de os pintores pertencerem ou simpatizarem com o partido comunista: era esta ligação que tornava *subversiva a presença das obras* (e não uma presença de *obras subversivas*). Analisar as obras de referência do neo-realismo confronta-se com o perigo de uma subserviência formal a uma matriz ideológica de oposição, não sendo por acaso que as obras que se tornaram os principais ícones históricos do neo-realismo se situem nos primeiros momentos, entre a génese e a afirmação, e antes do perigoso acerto com uma adequação a essa matriz.

Segundo uma análise formal, as obras apresentadas nas *Gerais* acabavam por efectuar, sem intenção directa, mais oposição à tradição da casa que as recebia, a SNBA, do que às exposições do SPN/SNI. Perante a modernidade dominante nas *Exposições Gerais*, precária para concorrer com o que já se apresentava nas exposições do Secretariado, na

proximidade de se apresentar no mesmo espaço, seria o naturalismo tradicionalmente dominante na Casa dos Artistas que estaria mais ameaçado, mesmo considerando que parte dos seus pintores naturalistas tiveram espaço de exposição nessas *Gerais*. Foi esta uma das ambiguidades de atitude das *Exposições Gerais*. Se por um lado opunham-se como alternativa à modernidade da «Política do Espírito», enquanto orientada num sentido político de oposição ao regime; por outro diferenciava-se do naturalismo dos salões da SNBA, agora com sentido apenas estético – mas ambas saíam fraquejadas com esta dupla e paralela oposição, perdidas na própria falta de unidade e coerência de uma estratégia cultural. Por um lado, falhou uma diferença estética clara que legitimasse a oposição ao SPN/SNI; por outro, faltou o espírito de oposição à SNBA (que não se quis ter), onde havia diferença estética.

Os primeiros ícones históricos de referência são da autoria do pintor Júlio Pomar, embora duas breves participações nas Exposições do SPN/SNI, uma em 1942 (*VII Exposição de Arte Moderna*) outra em 1944 (*IX Exposição de Arte Moderna*), arrastadas pela admiração de Almada Negreiros que o aconselhava e na ingenuidade dos dezassete anos, como desculparia mais tarde um crítico e amigo desses tempos a este desacerto de juventude à requisitada exclusividade das futuras *Exposições Gerais*²⁵⁶. Mas, sobretudo, seria o cruzamento rápido com as referências do estado da pintura na cultura portuguesa, sem alternativas, que melhor posicionaria o sequente afastamento e definição de outras necessidades estéticas e éticas. E com sentido de oportunidade logo surgiam, primeiro as *Exposições Independentes* (1943-1952) do grupo de estudantes do Porto, e, depois, as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (1946-1956) em Lisboa, ambas com a sua cúmplice participação, e, entre elas, a primeira e única *Exposição de Primavera do Porto* (1946) que o próprio organizaria, como referimos, com homenagem a Abel Salazar, que admirava, e com obras suas que já avançavam no sentido de um *ética neo-realista*. Com obras como *O Gadanheiro* (1945), *Marcha* (1946) ou, sobretudo, *O Almoço do Trolha* (1947), que analisaremos mais adiante, Júlio Pomar protagonizava, ainda bastante jovem, os principais ícones do neo-realismo. Entre referências expressionistas e neo-cubistas, vinculadas por via dos muralistas mexicanos, estas obras revelavam uma dinâmica compositiva através da relação entre as figuras e os limites do quadro, que se tornavam metáfora de uma luta por *liberdade*.

O neo-realismo tinha ainda, por parte de outros artistas plásticas, divergentes expressões

²⁵⁶ Cf. Mário Dionísio, *Pomar*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1990, pp.17-18.

assentes nas variantes formais que um maior centramento nos temas permitia. *Apertado pela Fome* (1945), título extraído de um poema da Resistência de Paul Éluard (1895-1956), foi o primeiro quadro a óleo de Vespeira e é, conjuntamente com as referidas obras de Júlio Pomar, um dos mais emblemáticos ícones do neo-realismo português. Motivado pelas fotografias dos campos de concentração nazi divulgadas pelos aliados no imediato pós-Guerra, e inspirado num quadro célebre de Siqueiros, *O Eco do Pranto* de 1937, o quadro representa uma criança esquelética no meio de uma desolada paisagem de destroços, levando uma pedra à boca no desespero da fome. As formas modelam-se tão precária como violentamente, por uma contraluz que surge por detrás do horizonte, provocando uma amálgama ao mesmo tempo mole e cheia que anula qualquer determinação analítica caracterizadora das superfícies e mergulha a paisagem numa dimensão surrealizante (indicando ulteriores interesses do pintor) como se a iluminação, que nela tarda em se manifestar, não lhe pertencesse.

Refira-se ainda Rui Pimentel (n.1924), ou Arco (abreviatura de *ar-tista co-munista*), que pintou uma emblemática *Cefeira* em 1945 (apresentada neste mesmo ano no *Salão de Primavera* do Porto e em 1947 na segunda *Exposição Geral de Artes Plásticas*), cuja figura sólida em polígonos firmes segura uma foice que impõe uma linha curva luminosa, espécie de auréola emblemática e provocatória. Dela diria uma crítica, em tom de ironia política, que «segura uma foice sem haver seara que justifique tal instrumento»²⁵⁷.

Em toda esta produção, a tendencial concepção da figuração entre os neo-realistas fazia-se numa certificação emblemática e sintética, em que a consciência dos elementos significantes e expressivos se manifestava em função dos conteúdos. Não se procurava problematizar a constituição dos significantes, funcionando a sua construção em função dos referentes. Só após a presença destes se requerem as capacidades expressivas dos significantes, mormente na linha da «deformação intencional» expressa por Portinari em entrevista com Mário Dionísio²⁵⁸. O significante não procura afirmar-se como elemento autónomo e orientador da imagem para, na consciência de fórmulas da pintura das primeiras vanguardas, actuar em função da eficaz construção da figura. Se evita o

²⁵⁷ (Fernando de Pamplona?), “A «Frente popular» da arte ou a «unidade» no pessimismo e na desordem manifesta-se numa exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes em que figuram verdadeiros burgueses e pseudo-proletários e em que aparecem as botas de elástico do Sr. Falcão Trigo e o modernismo de tampa de caixa de amendoas fazendo fundo aos «revoltados sociais»”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 9 Maio 1947.

²⁵⁸ Mário Dionísio; “Portinari, pintor de camponeses” (com entrevista a Portinari), *Vértice*, Coimbra, n.º30-35, Maio 1946, p.154.

naturalismo e a sua cedência ao efeito mimético, a representação neo-realista evita também a dimensão abstracta, recusando a afirmação por si só dos elementos significantes. Sublinha-se antes a noção de *representação* de conteúdos que, evitando a *mimesis*, se simplificam por acentuação (com marcas expressionistas) ou por nivelamento (com marcas cubistas), ou mesmo com uma procura de síntese entre ambas, como protagonizou a referência internacional de Siqueiros ou, no caso português, o esforço de Júlio Pomar²⁵⁹. Se esteticamente o *neo-realismo* nunca poderia confundir-se com o que viria a ser a *nova-figuração*, tal se devia ao facto de funcionar ainda numa lógica de contraposição ou recuo perante a ilusão *mimética* naturalista, de que a *nova-figuração* não terá qualquer necessidade (e chegará mesmo a utilizar situações *miméticas* como modo da sua problematização). Além disso, se o neo-realismo toma consciência dos elementos significantes na sua construção, não a toma em função da afirmação dos elementos em si (como o fará a abstracção), evitando-se assim as problematizações no âmbito da constituição da própria figuração tal como seria apanágio da nova-figuração. Não é a *constituição da figura* que está em causa, o que remeteria mais para os significantes, mas a *representação de conteúdos*, numa maior relação funcional com os referentes. O neo-realismo quer saber dos elementos significantes (da *forma*) apenas no sentido em que se preocupa com a representação dos *conteúdos*.

O neo-realismo assumiu a *figuração como representação* de um conteúdo social e ético, que lhe exigiu a eficácia da construção formal articulada entre um expressionismo na herança de Van Gogh, de acentuação dramática em função do sofrimento e opressão, ou de um gesto de saída e liberdade, e uma construção de esquematização cubista que acentuasse a épica da resistência e sobrevivência a esse sofrimento, questões que adiante avaliaremos em Júlio Pomar.

Ernesto de Sousa, que enquadraria o neo-realismo português entre 1943 e 1953, diria que este só teria a sua verdadeira possibilidade de intervenção durante «apenas alguns meses, um ano», em que se preferiu antes «quebrar que torcer»²⁶⁰, seguindo-se o seu

²⁵⁹ Note-se que Júlio Pomar, em plena fase neo-realista, considerou que «a pintura não utiliza mais a imitação, mas o campo riquíssimo, inesgotável das equivalências da representação mais expressiva porque é sintética, directa». Júlio Pomar; “Artes plásticas. Duas conferências. Caminho da pintura”, *Vértice*, Coimbra, nº12-16, Maio 1945, pp.60-65. Para síntese desta questão, cf. Alexandre Pomar, “Júlio Pomar – I”, in *Júlio Pomar. Catálogo «Raisonné» I. Pinturas, Ferros e «assemblages». 1942-1968*, Paris: La Différence, 2004, pp.13-14.

²⁶⁰ Ernesto de Sousa, *A Pintura Portuguesa Neo-Realista (1943-1953)*, Lisboa: Artis, 1965, p.9.

jogo com a censura numa clandestinidade com inevitável prejuízo cultural da sua consciência e afirmação, em que se sussurrava e se indefinia ambigualmente ou, nos seus melhores momentos, se sonhava. Evitar a modernidade seria também escapar à censura, o que cedo remetia a emergente manifestação do neo-realismo nas artes plásticas para um rápido academismo antes de atingir a sua própria maturidade. As obras marcantes do neo-realismo surgiram nos primeiros meses da sua afirmação histórica, quase coincidindo com a sua génese. Elas não resultaram de uma pesquisa pictórica, para antes se imporem como uma vontade ou necessidade que, nos primeiros momentos, apresentava a qualidade desse ânimo. Mas a sua sequência ou continuidade cultural, entre a pressão da censura e a da necessidade de confirmar a sua ética iconográfica, revelou-se frágil. Dessa ambiguidade, que foi sobretudo estética e não propriamente ideológica, resultou uma inadequação entre a utópica modernidade das ambições e a das criações visuais. Disso pareceu resultar uma ainda adiada análise formal e histórica dessas mesmas criações (como lamentaria o mesmo Ernesto de Sousa alguns anos mais tarde²⁶¹) ou de uma indefinição «no referente à pintura», porque «importado de manifestações primordialmente literárias»²⁶². O que se cruzava como referência estética era mais os livros, protegidos por se poderem fechar sobre a sua fácil mobilidade, do que a imagem. A história do *neo-realismo* nas artes plásticas resolveu-se mais com a partilha e polémica das ideias e dos discursos do que de uma iconografia a que se pudesse adequar sem o perigo da sua própria dogmatização.

Além disso, como já vimos, essa indefinição estrutural de uma posição iconográfica e formal, lançava a possível confusão entre os seus modelos com os do próprio Estado-Novo, no que estes também tinham de elogio a uma imagem de povo, assim fragilizando o sentido cultural de uma oposição iconográfica. Se é verdade que o neo-realismo sublinhou o sofrimento e a opressão dos seus modelos, também neles procurou uma dignidade épica de resistência, que facilmente se podia confundir com a dignificação estilizada dos modelos do Secretariado de António Ferro.

O *neo-realismo* poderia ter encontrado, na proposta neo-cubista que Almada Negreiros (1893-1970) apresentara nos murais (técnica eticamente ideal para os neo-realistas) da *Gare Marítima da Rocha Conde de Óbidos* (Lisboa, 1945-1948), uma coeva e exemplar maturidade, na assumpção tanto de uma marcada intenção social dos conteúdos como

²⁶¹ Idem, “Pomar. Dois estudos sobre a pintura de Júlio Pomar. Contribuição para um texto duplo”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº28, Junho 1979, p.16.

²⁶² Fernando Pernes; “Carta do Porto”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº36, Março 1978, p.68.

de uma irreduzível modernidade formal. Após as primeiras e heróicas obras, o neo-realismo podia aí ter encontrado o apoio de uma modernidade estética, sem prejuízo dos conteúdos, que poderia impedir a tangente dogmatização que logo se verificou e que lhe poderia atenuar o conflito com o surrealismo (que lhe provocaria as primeiras dissidências). Esta obra de Almada Negreiros, que representava uma alteração temática e formal, relativamente aos frescos anteriores concebidos pelo mesmo Almada para a *Gare Marítima de Alcântara* (Lisboa, 1946-1949), provocou uma polémica que quase implicou a sua destruição. Se os anteriores frescos de Alcântara apresentavam uma mítica epopeia marítima linearmente estilizada, nos da *Rocha Conde de Óbidos* uma nostalgia de despedidas migratórias fornecia um conteúdo social, falando de um país estrangulado que só tinha continuidade na saída. Esse estrangulamento revelava-se também cultural, na razão da ameaça de destruição dos frescos, por terem sido efectuados numa estilização linear que se arrojava demasiado, num sentido que só um contexto internacional de modernidade suportaria. E a dimensão abstracta das linhas que dominavam a figuração parecia estar tão distante como o destino hipotético das migrações que por elas se representava. E, para Ernesto de Sousa, a coincidência histórica das principais pinturas do neo-realismo com o segundo ciclo de murais de Almada Negreiros nada tinha de fortuito²⁶³ – no fundo, era mais uma das habituais encruzilhadas de desentendimentos na cultura portuguesa.

Na sua articulação entre o cubismo sintético e o neoclassicismo picassiano, os frescos da gare da *Rocha Conde d'Óbidos* manifestavam a eficácia de uma solução que fazia envelhecer e despropositar o neo-realismo, premeditando a sua crise de finais da década de 1940. Sem prejuízo nem dos conteúdos nem das formas, o arabesco puro definia o gesto numa verdade gráfica que certificava a acção representada: «(...) quanto mais pura é a forma, mais nítido é o gesto»²⁶⁴. A modernidade de Almada Negreiros destacava-se perante ortodoxias neo-realistas (e mesmo surrealistas) elogiando a consciência abstracta sem se subtrair aos conteúdos. Nos finais da década de 1950 desenvolvia um projecto abstracto que de novo o colocava em consonância com os esforços de actualização da arte moderna em Portugal, esforço este situado entre uma

²⁶³ Ernesto de Sousa, “Pomar. Dois estudos sobre a pintura de Júlio Pomar. Contribuição para um texto duplo”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº28, Junho 1976, p.18. Acerca da «má vontade política à esquerda e à direita» perante os painéis, cf. Rui Mário Gonçalves, “De 1945 à actualidade”, in *História da Arte em Portugal. Vol.13*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, pp.16-17.

²⁶⁴ Rui Mário Gonçalves, “A década do silêncio, 1951-1960”, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja: Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Janeiro-Fevereiro 1993, p.95.

geração (ou um tempo cultural) que protagonizara o neo-realismo e o surrealismo, e outra que já pertencia à emergência da nova-figuração.

3.2. A génese da abstracção na década de 1940

«Como Xeherazade, o pintor abstracto fia com o pouco que lhe resta, cores e linhas, a teia da esperança que lhe adia a noite. É a sua maneira de converter o apocalipse em anunciação. E não há outra»
(Eduardo Lourenço, «Arte abstracta: apocalipse ou anunciação», 1958).

A arte abstracta²⁶⁵ assumiu, no plano cultural ocidental, o próprio rosto da vanguarda do segundo pós-Guerra, num processo onde a pintura contraía protagonismo. Esquivando-se da tentação ideológica e doutrinária que os conteúdos reflectiam, para assumir a pureza da fidelidade às características dos seus próprios meios de expressão, numa radicalidade que arrogava carácter de universalidade, a abstracção surgia como o destino certo para a arte²⁶⁶. Em Portugal, a abstracção despontava praticamente na mesma altura, para ter que assumir uma genealogia radical, sem a mesma consciência histórica e colectiva das suas possibilidades, para se sustentar na timidez individual de quem arriscava querer experimentar e verificar o que ela implicava, como uma espécie de curiosidade cultural por algo que se apresentava na estranheza da sua desnecessidade cultural. Lançado entre os últimos anos da segunda Guerra e os primeiros do pós-Guerra, a génese da pintura abstracta portuguesa espreitava na solidão de um país fechado sobre si, auto-protégido do flagelo de uma Guerra Mundial e que, por isso, demoraria a despertar para as consciências culturais e políticas que se lhe seguiram (ausente da Guerra, mais demorado parecia o encontro com o seu estado de pós-Guerra) – e assim impedindo que a formulação de tal abstracção assentasse sobre influências concretas, tanto das primeiras vanguardas, cuja história se começava a fazer internacionalmente, como das suas contemporâneas, na ausência de contactos com fontes tanto iconográficas como teóricas. Esquecidas ou fechadas sobre si, pelo seu carácter isolado e experimental, estavam as anteriores abstracções de Amadeo de Souza-Cardoso, Júlio ou António Pedro. Distante, numa emigração forçada no Brasil, estava

²⁶⁵ Para este capítulo retomamos e desenvolvemos algumas ideias que trabalhámos noutra espaço. Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, “Fernando Lanhas: o «rosto» da pintura”, in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº6, 2005, pp.152-164.

²⁶⁶ Cf. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*,

Vieira da Silva (1908-1992), onde um importante projecto abstracto, com primeiras definições expostas em Portugal²⁶⁷ e que teriam continuidade em Paris, para onde a pintora partiria em 1949, adquirindo nacionalidade francesa e tomando exemplar protagonismo na abstracção do pós-Guerra da segunda escola de Paris (e desta importância se demoraria a entender em Portugal, sendo uma questão apenas para a década seguinte). Nenhuma destas referências tinha visibilidade nem provocava debates concretos. A requerida modernidade das *Exposições de Arte Moderna* do Secretariado de António Ferro, ainda reveladora de alguma eficácia cultural na década de 1930, para se ir estabilizando numa estilização das formas que, sobretudo depois de perdidas as marcações expressionistas desses anos (Eloy, Botelho ou Alvarez), suportava uma dimensão *mimética* que acabava por servir de silenciosa resistência à abstracção – apesar dos contactos com a abstracção que emergira no Porto nos anos de 1940, como veremos. Por outro lado, o neo-realismo, agitando-se no confronto de oposição com as instituições culturais do Estado Novo, distraia-se da própria querela com a abstracção, como que a abandonando a uma génese sem polémica. A abstracção que nascia no Porto suportava-se na sua solidão, numa espécie de *grau zero* de heranças, que lhe fornecia o sentido de uma pureza ao mesmo tempo formal e genealógica. Por isso mesmo, a arte abstracta portuguesa correspondia, como radical exemplo, à lei cultural do *eterno recomeço*, apontada como sintoma estrutural por José-Augusto França. Ela fez-se como que tendo que construir a sua própria *narrativa cultural*, de modo a que a sua história nascesse consigo. Mais do que não ter heranças de anteriores gerações, ela podia dizer que não tinha sequer gerações, pelo que teve que nascer antes da própria polémica da abstracção em Portugal, que seria história para se efectuar ao longo dos anos de 1950. Em Portugal, as primeiras experiências abstractas nasciam muito perto, na cronologia e nas complicitades, com a história do *neo-realismo* nas artes plásticas, sem efectivarem qualquer oposição ideológica ou estética com relevância cultural para os anos de 1940. A proximidade de Fernando Lanhas (n.1923), o mais importante *pintor abstracto português* no imediato pós-Guerra, com Júlio Pomar, o mais representativo pintor do

Barcelona: Paidós, 1999, pp.48-49, 140.

²⁶⁷ Maria Helena Vieira da Silva apresentara-se no *I Salão dos Independentes* (1930), mas seria nas apresentações na *Galeria UP*, sobretudo a individual em Junho de 1935, que as marcações abstractas se manifestavam. Uma exposição de Vieira da Silva e Arpad em 1936 no atelier do Alto de São Francisco, provocaria o texto «Introdução à arte abstracta» de João Gaspar Simões, que se tornaria um clássico da teoria da arte abstracta em Portugal. Sobre as exposições de Vieira da Silva, cf. Mário Cesariny, *Vieira da Silva. Arpad Szenes, ou o Castelo Surrealista*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1984. Sobre o texto de João Gaspar Simões, cf. Patrícia Esquível, “João Gaspar Simões, Vieira da Silva, Szenes. Um ‘presencista’ em 1936”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº103, Outubro-Dezembro 1994.

neo-realismo português, revelava a existência de uma cúmplice partilha sem qualquer oposição, exactamente onde ela faria mais sentido na definição de posicionamentos estéticos (tanto para a abstracção como para o neo-realismo). Lanhas e Júlio Pomar foram dois dos mais importantes intervenientes das exposições independentes e o próprio Júlio Pomar foi quem mais incentivou Lanhas na aventura abstracta, sendo um decisivo interlocutor nos debates conviventes dos discentes da Escola de Belas-Artes do Porto.

Ambos deram sintonia às duas vanguardas saídas do segundo pós-Guerra em Portugal. Júlio Pomar enveredara por uma *vanguarda política* que se enquadrava numa necessidade colectiva de oposição ao sistema dominante, pelo que se deteve na concepção de uma *iconografia neo-realista*. Fernando Lanhas assumiu o solipsismo de constituição de uma *vanguarda estética* que se consumou no primeiro projecto abstracto da pintura portuguesa. Esta diferença, que poderia implicar uma oposição, fez-se com a colaboração entre os dois em várias manifestações. Além de ambos se terem protagonizado nas *Exposições Independentes* do Porto, Fernando Lanhas colaborou, com dois estudos para pinturas, na página *Arte* do periódico *A Tarde*, dirigida por Júlio Pomar (com 20 números entre 9 de Junho e 20 de Outubro de 1945). Embora uma destas obras reproduzidas se possa apresentar como a obra de Lanhas que melhor se adequaria (ou confundiria) a um *imaginário neo-realista*²⁶⁸ (*A Cabeça de Velha*²⁶⁹), ela revela outras preocupações que noutro trabalho publicado se apresenta mais explícito (*Estudo para Tambores*²⁷⁰). Mais do que se afirmar que Fernando Lanhas produziu obras de cunho neo-realista, tem mais sentido dizer que foi Júlio Pomar quem defendeu e motivou a abstracção de Lanhas. Contudo, mais do que a pintura, seria a proximidade estética da produção de desenho dos dois pintores nesses anos de 1940, que melhor poderia fornecer a equívoca visibilidade de uma intersecção no mesmo plano de interesses – e que a produção pictórica, como abordaremos, logo desmentiria.

Esclarecedora seria também o modo como ambos davam então importância aos limites da moldura, como delimitação do campo perceptivo, em relação aos elementos nela contidos. Em Pomar, nas suas pinturas mais representativas do neo-realismo, a figura lutava contra o enclausuramento da superfície do quadro, no sentido da sua

²⁶⁸ Questão que permite aceitar a afirmação de Ernesto de Sousa, segundo a qual «o mais coerente introdutor do abstraccionismo geométrico em Portugal, Fernando Lanhas, foi neo-realista». “Ernesto de Sousa: o que a exposição esqueceu”, entrevista com Francisco Belard, in *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 24 Abril 1982, p.24-R.

²⁶⁹ Reproduzido com o título: «Desenho de Fernando Lanhas», in *A Tarde*, Porto, 18 Agosto 1945, p.9.

sobrevivência e resistência, enquanto em Lanhas a figura estava prestes a ser colocada no limiar da sua desapareção estrutural, reduzindo-se a uma grelha linear simplificadora, sem modelações nem cromatismos internos à figura e diferenciadores do fundo. Se em Júlio Pomar a moldura interrompia a figura, mas sem qualquer prejuízo de identidade, em Lanhas ela manifestava menos essa interrupção, perturbando mais tanto a sua pregnância formal como a sua estruturação *gestáltica* como figura autónoma relativamente ao fundo. O debate entre figuras e enquadramento na pintura de Júlio Pomar sublinhavam noções de *resistência* e *libertação* relativos aos conteúdos representados; no caso de Lanhas, o enquadramento enfraquecia a própria representação, evidenciando os elementos significantes inerentes à pintura. Se num se sublinhava a acção iconográfica, no outro processava-se o seu despojamento.

O percurso biográfico de Júlio Pomar, de Lisboa para o Porto, fez dele a figura central das encruzilhadas entre o paralelismo histórico do grupo do *Herminius*²⁷¹, em Lisboa, de jovens estudantes da Antónia Arroio, e o grupo do *Majestic*²⁷², no Porto, de jovens estudantes da Escola de Belas-Artes desta cidade²⁷³. Para a colaboração da página *Arte*, encontrou entre os independentes do Porto a cumplicidade de Rui Pimentel (Arco), Aníbal Alcino e de Victor Palla (e ainda a colaboração com reproduções de Júlio Resende, Fernando Lanhas, Nadir Afonso), e entre os de Lisboa, a de Fernando José Francisco, Pedro Oom, Vespeira e Mário Cesariny (vários deles futuros surrealistas a partir de 1948).

Nascida de encontros individuais dos jovens estudantes da Escola de Belas Artes do Porto, a abstracção não teve a consistência colectiva suficiente para formar um grupo, sustentando-se nas «Exposições Independentes»²⁷⁴ (não exposições *de Independentes*), onde o interesse pela abstracção seria apenas parcial e relativo aos interesses de cada um, embora se funcionalizasse através das partilhas inter-individuais que se efectuavam no convívio humano dessa dimensão colectiva. Não se organizando em grupo, nem apresentando manifestos, como atitude vanguardista, sustentou-se por actos individuais

²⁷⁰ Reproduzido com o título: «Desenho de Fernando Lanhas» (in *A Tarde*, Porto, 23 Junho 1945, p.3).

²⁷¹ Além de Júlio Pomar, sublinham-se António Domingues, Cruzeiro Seixas, Fernando de Azevedo, Fernando José Francisco, José Gomes Pereira, José Leonel Rodrigues, Mário Cesariny de Vasconcelos, Pedro Oom ou Vespeira. Cf. Fernando Alvarenga, *Afluentes teórico-estéticos do Neo-Realismo Visual Português*, Porto: Edições Afrontamento, 1989, p.85.

²⁷² Além, novamente, de Júlio Pomar, sublinham-se Fernando Lanhas, Júlio Resende, Amândio Silva, Aníbal Alcino, António Iino, Arlindo Rocha, Nadir Afonso, Rui Pimentel (Arco) ou Victor Palla. Cf. Fernando Alvarenga, *Op.cit.*, p.99.

²⁷³ Cf. *Ibidem*, pp.88-89, 99.

²⁷⁴ A primeira era denominada «Exposição independente dos alunos da Escola Superior de Belas-Artes».

que encontravam nesse espaço de intercâmbio a relativização de um posicionamento individual. As reflexões teóricas mal surgiam na necessidade de definição e acompanhamento de cada projecto pictórico e a crítica militante em defesa da vanguarda não existia ainda, abandonando as primeiras produções expostas a uma incredulidade pacífica e com pouca reacção. Ao contrário do neo-realismo, que se alimentou de uma forte carga teórica e ideológica, devidamente posicionada nas referidas querelas (*forma/conteúdo; inutilidade da arte/arte útil*), que se oferecia com carácter militante à própria crítica de arte, a abstracção esteve aí também isolada, *sem acção nem reacção* crítica. A produção antecipava-se à teoria, que surgiria como reacção crítica tardia e surpreendida, provocando um défice de debate culturalmente útil.

As *Exposições Independentes* do Porto não defendiam qualquer exclusividade e, sem esta, perdia-se o sentido de uma asseveração cultural. Não defendiam uma posição estética que implicasse os expositores, nem manifestos de posições que os dirigissem. Foram antes um espaço onde se começaram a apresentar obras de carácter abstracto, entre outras, que partiam de opções e experiências individuais, onde a abstracção surgia sem dominar nenhuma orientação estética e sem qualquer afirmação de ruptura. Por isso, elas não apresentaram obras abstractas nas duas primeiras exposições, apresentando-se apenas a obra *Cais* (1944) de Fernando Lanhas, na terceira (também apresentada no *1º Salão de Arte Moderna do Porto*, 1945), pintura ainda não abstracta, mas «que faz abstracção com elementos reais»²⁷⁵, ou «o mais abstracto dos seus óleos não abstractos»²⁷⁶. E foi apenas quando se levou a *Exposição Independente* a Leiria e Lisboa, com menos obras, mas mais seleccionadas, que Lanhas apresentou a obra *O Violino*, o seu primeiro óleo abstracto (e que seria mais tarde incorporado na *catalogação* de óleos abstractos com o novo título de *O2-44*).

As *Exposições Independentes*, não assumindo tal exclusividade necessária a uma intencional acção vanguardista, faziam exactamente o contrário, como se pode entender no texto incluído no catálogo da 3ª exposição, assinado pelos «artistas organizadores da exposição» (embora da principal responsabilidade de Fernando Lanhas): «Este título – *Exposição Independente* – não é um nome de acaso. Significa: porta aberta para todas as correntes, tribuna acessível às variadíssimas tendências plásticas, alheia a compromissos

²⁷⁵ Júlio Pomar; “Exposição de Arte Moderna”, in *A Tarde*, Porto, 12 Abril 1945, pp.3-4.

²⁷⁶ Fernando Guedes, *Estudos sobre artes plásticas. Os anos 40 em Portugal e outros estudos*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p.37.

estéticos. A arte é um património da humanidade, que por ela exprime os seus complexos sentimentos. De todos e para todos a sua inviolável lei. Se se entende que o *presente* deve activar-se para alicerçar o *futuro*, não se pode, também, negar ao *passado* o direito de recordar-se. Esta é a razão da nossa variadíssima presença – tolerante ao ponto de não excluir aqueles que não são do *futuro* nem do *presente*, nem do *passado*»²⁷⁷ (todos os tempos se sublinhavam em itálico, com a mesma importância). Sem rupturas, não se recusava nem excluía qualquer tendência, fazendo da integração um meio para mais facilmente aprovar *também* as produções abstractas. A exclusividade só podia ser escolha e responsabilidade individual. Mas, ao preferir espaiar na dessiminação, a abstracção não afirmava a sua excepção. Sem reivindicação nem complexos da sua excepção e sem origens históricas, a abstracção surgia no Porto mais como o desafio a uma curiosidade cultural assente na sua excepção e com um tímido anseio de se impor historicamente – mas também protegida assim de qualquer excesso de provocação.

Apesar de já terem sido vistas como «desempenhando o papel das *Réalités Nouvelles* de Paris», embora «à escala da “pequena casa lusitana”»²⁷⁸, as *Exposições Independentes* nunca se apresentaram, ao contrário dos salões parisienses, numa intencional defesa da abstracção, por exclusividade das obras apresentadas. A indiferença e o silêncio, da crítica e do público, perante a diferença estética das obras no contexto das artes plásticas portuguesas, sem qualquer tradição abstracta no seu precário percurso de modernidade, indicavam exactamente a necessidade de uma intervenção que a acompanhasse de pedagogia e polémica. Júlio Pomar, em crítica à primeira *Exposição Independente* apresentada em Lisboa (Abril 1945), já com obras abstractas, reconhecia que era necessário uma «agitação», embora de carácter mais pedagógico que de intervenção, que servisse de complemento ao «esfôrço» criativo: «Torna-se necessário precedê-la e acompanhá-la com uma agitação especial. Não abandonar o público a si mesmo – informá-lo por todos os processos»²⁷⁹.

Tímida e evolutiva, a apresentação de obras abstractas nas *Exposições Independentes*, nunca os transformou em *salões de arte abstracta*, apenas se salientando a sua precocidade histórica na apresentação pública das primeiras obras abstractas no segundo pós-Guerra. Após apresentar a obra *Cais* em 1944 e *O Violino* (futura *O2-44*) em 1945,

²⁷⁷ Cit. *Ibidem*, p.41.

²⁷⁸ *Ibidem*, p.73.

²⁷⁹ Júlio Pomar, “A propósito da Exposição Independente em Lisboa”, in *A Tarde*, Porto, 9 Junho 1945,

Fernando Lanhas expunha obras definitivamente abstractas no ano seguinte, sendo então acompanhado por Cândido Costa Pinto. Em 1948, o carácter abstracto estendia-se adquirindo relativa dimensão colectiva, com pinturas de Nadir Afonso (n.1920), Artur da Fonseca (n.1923), Neves e Sousa (1921-1995) e Garizo do Carmo (n.1927), além de esculturas abstractas de Arlindo Rocha (1921-1999)²⁸⁰ e Fernando Lanhas²⁸¹. Na segunda metade da década, estes artistas abstractos começavam a expor nas exposições de Arte Moderna do SPN-SNI, como também começavam a apresentar as suas primeiras exposições individuais. A abstracção ia-se expondo, numa difusão em que se misturava com outras manifestações. A recepção crítica mal entendeu que estava a nascer uma arte abstracta em Portugal, e esta teve que ser uma ulterior reivindicação histórica (que seria acção para a década seguinte). Também por ausência de polémica, a abstracção tinha que bastar-se a si própria.

Desde 1944 que Lanhas vinha apresentando obras também nas exposições do SPN-SNI e, em 1949, preparou, em colaboração com o Secretariado, uma exposição de 100 obras dos *Salons des Réalités Nouvelles*. Chegando a ser marcada para 6 de Janeiro de 1950, a saída de António Ferro da direcção do Secretariado fez Lanhas esquecer o projecto que nem chegaria a abordar com o sucessor²⁸². Apesar das suas hesitações, que eram os da generalidade dos protagonistas culturais da década de 1940 em Portugal, nada certifica que António Ferro não apoiasse linhas abstractas nas artes plásticas, sobretudo na pintura. As suas ligações afectivas e culturais ao primeiro modernismo, as expectativas que tinha à entrada dos anos 30, e a decepção que manifestou no seu discurso de despedida do Secretariado que criara²⁸³, sugerem que se tinha aberto com as exposições de Arte Moderna do Secretariado um espaço de possibilidades que não teriam sido cumpridas pelos pintores. O elogio da escultura monumental, e a crítica efectuada à pintura, no mesmo discurso²⁸⁴, sublinhava a desilusão que a história da pintura

pp.3-4.

²⁸⁰ Cf. *Esculturas de Arlindo*, Porto: Sob o Signo de Portucale, 1950.

²⁸¹ Lanhas fizera uma escultura abstracta que destruiria e da qual existe documento fotográfico. Cf. Fernando Guedes, *Op.cit.*, p.44.

²⁸² Cf. *Ibidem*, p.105. «A pedido dos organizadores das “Independentes” foi-nos enviada uma selecção do salão parisiense das “Realités Nouvelles”. Mas o barco, que devia fazer escala no Porto, não pôde atracar, passou ao largo e seguiu o seu rumo para a América do Sul». Egídio Álvaro; “Nadir - Lanhas - Rodrigo. Pintura abstracta dos anos ‘50”, in *Artes Plásticas*, Porto, nº7-8, Dezembro 1976 a Janeiro 1977.

²⁸³ Discurso proferido a 6 de Maio de 1949, por ocasião do Salão dos Premiados do SNI e da 13ª Exposição de Arte Moderna. “Catorze anos depois”, in *Política do Espírito. Arte Moderna*, Lisboa, Edições SNI, 1949. Para análise e resumo, cf. Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, pp.105-109.

²⁸⁴ Curiosamente, as linhas orientadoras deste discurso tinham sido antes apresentadas por António

portuguesa apresentara nessas exposições perante as suas expectativas. A questão da culpa histórica de António Ferro teria ajudado a disfarçar a falta de oportunidade por parte dos pintores que, num espaço que lhes permitiria maior coragem estética, teriam manifestado a sua adaptação. A dificuldade de definir os contornos de tal culpa deve-se à irrelevância de actos de insubordinação artística por parte dos artistas plásticos, que não forçaram a partir das obras no interior do que a história vem supondo ter sido permitido nas *Exposições de Arte Moderna* do SPN. No desejo de serem aceites no interior desse espaço praticamente exclusivo, demitiram-se de o subverter não provocando reacções claras de recusa ou escândalo que nos ajudaria a definir limites. Da história crítica das exposições de arte moderna dos anos de 1930 fica, não qualquer choque perante a ousadia estética das obras expostas, nem da recusa de pintores ou escultores, mas essa ausência de recusas e de escândalos – pelo contrário, a reacção acabou por vir em sentido diverso, com os artistas a recusarem expor nas exposições do Secretariado (e esta foi a referida polémica dos pintores ligados ao neo-realismo e às exposições *Geraias de Artes Plásticas*). A crise das *Exposições de Arte Moderna* do SNI surgiu não por acção de uma polémica vanguarda artística que aí se tenha exposto, mas pelo facto de um grupo de pintores e escultores se excluírem de expor neles.

Da história das exposições ficou antes um tédio que foi evoluindo ao longo dos certames e da sua ratificação de uma cómoda modernidade. Simbólica e breve excepção fora a exposição de independentes de 1936, que se excluíram da *II Exposição de Arte Moderna*, efectuada paralelamente na *Galeria UP*. Mas esta alternativa momentânea era efectuada por artistas que em geral tinham exposto na I Exposição e que iriam expor nas seguintes (Almada, Eloy, António Pedro ou Sara Afonso), com excepção de Júlio, sempre ausente das exposições do Secretariado e que na altura (a partir de 1935) interromperia a produção pictórica durante décadas. Mais do que oposição, na história das exposições do SNI afirmava-se uma silente *independência*, que devia ser lida *apesar* de uma colaboração confundida *entre o desejo e o inevitável* – por difícil aferição de qualquer marginalidade, devido à ausência de alternativas, quando nada mais existia, nem institucional, nem particular, e numa ausência de mercado e de

Quadros, filho de António Ferro, que numa crítica à nona exposição de arte moderna (1945) afirmava que «há em Portugal um grupo de escultores, de grandes escultores, que formam uma escola de escultura invejável por qualquer país do mundo». E questionava de seguida, com uma esperança que o discurso de António Ferro já não revelaria: «Mas poderemos falar igualmente de uma pintura portuguesa e universal? Ainda não. Estamos atravessando, neste momento, uma fase marcadamente evolutiva neste capítulo da pintura». António Quadros, “Arte. A propósito da nona exposição de arte moderna no estúdio do S.N.I.”, in *A Tarde*, Porto, 27 Janeiro 1945, p.6.

galerias que atingia primeiro a arte moderna.

Para António Ferro a abstracção parecia necessitar de uma pedagogia, antes de se arriscar a sua afirmação, o que dava sentido à projectada exposição de obras do *Salon des Réalités Nouvelles*. E esta questão, mais do que um problema do próprio António Ferro, era da ausência de qualquer tradição continuada e sustentada de abstraccionismo em Portugal. Tal acto pedagógico não deixava de ser também o de Lanhas, num processo de relações necessárias à sua produção, assim se entendendo a sintonia entre Lanhas e António Ferro. O Secretariado, sobretudo enquanto esteve comandado por António Ferro, nunca serviu de directa resistência à arte moderna, sendo mais pertinente encontrar a resposta dessas dificuldades nos processos de produção e recepção mais alargados ou até na oposição neo-realista que, na reivindicação de uma arte para todos e de acção política, lhe interferia nos processos de autonomia formal. As culpas do Estado Novo seriam mais conjunturais, nunca através de numa directa perseguição reaccionária às manifestações de modernidade, mas por razão do isolamento político e social a que circunscreveu o país durante e no pós-Guerra. Seria após a saída de António Ferro que se perdia uma maior ligação dos organismos do Estado à arte moderna, como que desimpedindo esta para se tornar aliada de uma diferenciação, ou mesmo oposição – e este seria um acerto para os anos de 1950, onde a questão da abstracção, sobretudo a que derivava das manifestações surrealistas, adquiria direitos de polémica e oposição.

Assim, relativamente às estéticas do Secretariado, a abstracção chegou a insinuar uma possível actualização de referências modernas, que não se cumpriam após alguma cumplicidade nos finais dos anos de 1940 entre Fernando Lanhas e António Ferro, e para o facto estar associado o afastamento deste último da direcção do SNI. E foi neste ponto que o neo-realismo venceu a abstracção: ao provocar com a sua polémica o afastamento de Ferro, cortou a possibilidade de emergir uma situação abstracta na pintura portuguesa sob alçada do próprio Secretariado. Talvez aí se situe parte do não cumprimento da pintura nas exposições de arte moderna do próprio Secretariado. Os pintores abstractos do Porto participaram nessas exposições do Secretariado, não significando uma real ameaça, mas apenas uma alternativa não cumprida – ou uma inócua ameaça porque sem oportunidade de provação histórica. De resto, a abstracção dos anos de 1940, sem sentido programático visível, parecia não incomodar nem as exposições modernas do Secretariado, porque embora não directamente relacionada com a sua tradição, também não se lhes opunha, nem com os neo-realistas, que alimentavam a polémica entre *forma* e *conteúdo* descentrada da questão abstracta. Ou

seja, era a própria ausência de uma reivindicação cultural da abstracção, para além da tímida necessidade de cada projecto individual, que a desculpava e aceitava na década de 1940, ao mesmo tempo que a impedia duma acção polémica e vanguardista sobre a própria conjuntura cultural.

Sobre estes parâmetros, a abstracção preparava a sua travessia dos anos de 1950, onde apresentaria as dificuldades e sucessos necessários à sua reivindicação cultural com outro carácter colectivo. Perante a dormência da cultura sob a alçada do *Estado Novo*, a abstracção saía dos projectos individuais, para se assumir como necessária vanguarda com outra consciência colectiva e com um acerto internacional que focalizava o desacerto interno, podendo tornar-se oposição. Se nos anos de 1940, e ainda com a presença de António Ferro, a produção apresentada pelo Secretariado acabava por ser aquela onde a abstracção se podia manifestar (como chegou a episodicamente a acontecer), tornando-a questão que perdia eficácia de oposição ideológico-cultural, na década seguinte, com o afastamento de Ferro e com o fim do vislumbre da apropriação de uma produção abstracta pelo Secretariado, abriu-se a possibilidade de afirmar-se a abstracção como diferenciadora perante uma modernidade que esse mesmo Secretariado não assumira antes e se tornara demasiado tarde para o fazer. Ou seja, com António Ferro a abstracção arriscara tornar-se uma mera diferença assimilada e sem eficácia de oposição cultural, tornando-se questão adiada, enquanto outras oposições se afirmavam mais urgentes (o *neo-realismo* e o *surrealismo*).

Era no desgaste da modernidade tanto do Secretariado como do neo-realismo e do seu desencontro com propostas estéticas modernas, ambas visíveis à entrada dos anos de 1950 que, na viragem no panorama de vanguarda portuguesa dominada pelo surrealismo, a abstracção emergia para actuar nesta década.

3.3. Afirmação e entropia da abstracção na década de 1950: «abstracção» ou «não-figuração»

«Receio bem (*digo-o sem qualquer espécie de orgulho*) que Portugal seja dos raros sítios em que um salão de Arte Abstracta sofreria incompreensão tamanha»

(José-Augusto França, «A Arte Abstracta e os Portugueses», 1954)

«O panorama da vida artística portuguesa justifica o maior pessimismo da parte de quem sobre ele se debruce, e sobretudo da parte dos próprios artistas, actores interessados»

(José-Augusto França, «A pintura portuguesa e o mundo moderno», 1964).

«Esta actualização nunca actualizada, essa inexequível contemporaneidade de nós mesmos (...) que se traduz, paradoxalmente por uma auto-actualização (...) é, afinal e só uma forma paroxística da nossa vivência cultural em todos os demais domínios»

(Eduardo Lourenço, «Os círculos de Delaunay ou o estatuto da nossa pintura», 1971).

Já apresentada como a «década do silêncio»²⁸⁵, os anos 50 foram um curioso parêntesis posterior à euforia ideológica do *neo-realismo*, esta vítima da censura, de perseguição e em crise estética, mas ainda memória; tal como ainda a do *modernismo* do Secretariado de António Ferro, colocado fora do Secretariado que fora seu e que a si não saberia sobreviver, modernismo este que se descobria fora do tempo e que hesitava numa renovação para a qual não encontrava saída. À entrada, a década sofreu a afirmação do *surrealismo* em polémicas que sabiam ser estéticas, primeiro, mas logo depois também ideológicas; para culminar no sucesso da *abstracção*, que afinal fora o seu deambular e alicerçar de raízes em terreno difícil por sementes que, vimos, já tinham sido lançadas na década anterior. Esta passagem da euforia *ética* para a *estética* foi outra parábola silenciosa da década, que se desviou da carga ideológica dos *significados* sociais para ir ao encontro de uma dimensão estética que se refugiava no reconhecimento e autonomia dos *significantes*. A assimilação sócio-cultural da abstracção foi a sua principal história. Por isso, interessa observar as incidências dos debates teórico-críticos e as suas

²⁸⁵ Rui Mário Gonçalves, “A década do silêncio, 1951-1960”, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja: Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Janeiro-Fevereiro 1993.

alterações ao longo e na transição das décadas de 1950 e 1960.

Acompanhando um processo de profissionalização da crítica de arte que se desejou na década de 1960²⁸⁶, uma teoria que orientasse essa crítica tornava-se necessária. Contudo, ela foi-se construindo com a própria actividade crítica, com as fragilidades daí advindas, sem outro tratamento ou aprofundamento teórico – com excepção esforçadas por parte de Mário Dionísio num processo de maturação do neo-realismo, de que já se abordou, ou mais tarde, da *sociologia da arte* de matriz *francasteliana* em José-Augusto França, mas que daria melhor entendimento a uma prática de história da arte que o crítico também assumiria em plural actividade. Sem autonomia especulativa nem densidade filosófica, a teoria escoava na crítica de arte e na própria necessidade desta de ir definindo operativamente os seus conceitos. Mais do que orientadora e programática, a teoria era esclarecimento ou explicação pontual de uma prática da crítica de arte, cuja efemeridade e contingência dificultava um devido fundamento e sistematização.

Nos finais da década de 1950, a *não-figuração* era assumida como expressão comum na crítica, substituindo-se ao de *abstracção*²⁸⁷. A diferença e especificidade destes conceitos tiveram mesmo debate específico nos serões que se realizaram no *Instituto Francês* por altura do *I Salão de Arte Abstracta* e segundo orientação do organizador, o crítico José-Augusto França. No caso cultural português, a insistência de *não-figuração* sedimentava a expressão certa para determinar a contraposição do conceito de *nova-figuração* na *superação* da abstracção; como se a nova-figuração surgisse não depois de reais projectos abstractos, mas depois de uma crise mitológico-iconográfica (a linha do que defenderia José-Augusto França, como adiante veremos).

Todavia, seria Fernando Guedes (n.1929), preponderante defensor e historiador da arte abstracta portuguesa, sobretudo da escola do Porto, a insistir que não se devia confundir a *abstracção* com *não-figuração*, visto ela não «ser um passo para lá do figurativo», nem «uma nova escola que *dispensa* a figura, mas uma nova concepção plástica»²⁸⁸. A expressão «*não-figurativa*» tornava-se «insuficiente por pressupor, *apenas*, uma oposição ao figurativo». Assim, Fernando Guedes discordava com a substituição da noção de *abstracção* por *não-figuração*, que chegou a ser defendida com a ideia de que toda a arte é *abstracta* mas nem toda é *figurativa*, de modo a poder valorizar a inovação

²⁸⁶ Cf. anexo III deste trabalho: *Contexto 2: Os Críticos de Arte e a renovação da secção da AICA portuguesa*.

²⁸⁷ Para uma proposta internacional de genealogia e definição cultural de conceitos de «abstracção», «não-figuração», «não-objectivo» e «arte abstracta», cf. Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris: Éditions Gallimard, 2003.

cultural da *abstracção*²⁸⁹. E procurou explicar a «diferença entre pintura não-figurativa e pintura abstracta»: «Pela primeira designação entendemos aquelas obras em que a representação do mundo visível não existe mas que são de inspiração surrealista ou, não estando claramente determinadas em função de escola, contêm elementos (como, por exemplo, a figuração de espaço) que as impedem de ser caracterizadamente ou puramente abstractas. Incluem-se ainda nesta designação as obras nascidas figurativamente mas nas quais, por sucessivas estilizações e transposições, o elemento figurativo ou discursivo se torna irreconhecível». Por seu lado, a abstracção definia-se com menor clareza, pela integração exclusiva «dentro da lógica, dos princípios e das teses» dos seus defensores. E assim o crítico podia considerar que um «importante» «pintor não figurativo» (João Ayres) «não é um pintor abstracto»²⁹⁰; e concluir que «o facto de um pintor não ser figurativo não implica que seja abstracto. Não basta não se representar o mundo circundante para se cair no campo da pintura abstracta. O abstraccionismo não é apenas um passo para lá da figura. O abstraccionismo implica uma nova posição do pintor, uma outra mentalidade, outras preocupações, uma linguagem realmente nova, uma gramática própria»²⁹¹.

Esta posição procurava defender, como correctamente *abstractos*, os projectos de carácter geométrico desenvolvidos no Porto por Fernando Lanhas e Nadir Afonso (ou em Lisboa por Joaquim Rodrigo), perante as tendências abstractas de vinculação surrealista que marcavam mais uma situação lisboeta, levando a uma noção de «espaço ambíguo» que uma crítica militante (surgida com José-Augusto França e também preconizada por Rui Mário Gonçalves) lançara com alguma polémica²⁹². Esta noção de «espaço ambíguo», «órfico» em Fernando de Azevedo ou «elástico» em Vespeira²⁹³, servia de entendimento conceptual a uma passagem do surrealismo português à abstracção, o que não deixava de servir de saída a um vínculo ortodoxo desse mesmo surrealismo, numa actualização para as questões da década, para um «espaço plástico» e

²⁸⁸ Fernando Guedes, *Pintura, Pintores, etc.*, Lisboa: Edições Panorama, 1962, p.13.

²⁸⁹ Com estas ideias Fernando Guedes entrava em discordância com as ideias expressas num artigo de J. Onimus, publicado in *Études* em Setembro de 1954.

²⁹⁰ Fernando Guedes; “Pintura de João Ayres no S.N.I.”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 12 Junho 1960 (reed. in Fernando Guedes; *Pintura, Pintores, etc.*, Lisboa: Edições Panorama, 1962, pp.159-160).

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² José-Augusto França, “Situação da Pintura ocidental V: A pintura não figurativa e o «espaço ambíguo»”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 Junho 1957 (reed. In *Situação da Pintura Ocidental*, Lisboa: Edições Ática, 1958, pp.54-68).

²⁹³ Rui Mário Gonçalves, “A década do silêncio, 1951-1960”, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja: Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Janeiro-Fevereiro 1993, p.97.

«directamente pictórico»²⁹⁴ enquadrável na *abstracção lírica*. Este *espaço ambíguo* não absorve as formas, antes «absorve-se nelas, fundindo-as, de modo a criar o que se pode chamar um *espaço-forma*, com as propriedades externas de respiração do espaço e as propriedades interiores tácteis da forma»²⁹⁵. O pictórico criava um espaço próprio que, por «cumplicidade» «*osmótica*», absorvia a forma e, com ela, também a figura, remetendo-nos para a questão da *não-figuração* proposta por Fernando Guedes. Este *fundo surrealista*, que provocou esta orientação *não-figurativa*, seria o mesmo que possibilitaria uma oscilação inversa de retorno à *figuração* – e, portanto, decisiva, como nos confrontaremos várias vezes, no entendimento genético da *nova-figuração*.

Embora não se contrapondo a estas posições, José-Augusto França (n.1921) preferiria intitular de «arte não-figurativa» uma linha da *abstracção* «meramente negativa», «em relação ao plano mitológico», remetendo assim para uma genealogia a partir de uma situação figurativa (de teor surrealista). Entendendo-a numa génese diferente da «arte abstracta geométrica», esta mais pedagógica e construtiva, como uma construção «após o dilúvio», a não-figurativa manifestava-se no interior do próprio processo de «destruição» (iconográfica), por descrédito dramático mergulhado numa «hipótese de absurdo». Se uma indicava «uma terapêutica», a *não-figurativa* diagnosticava «uma incurabilidade»: «Se a “arte abstracta” cria formas tal *como realmente deviam ser num universo lógico*, a “não-figurativa” dilui as existentes»²⁹⁶. Apontando uma génese surrealista, o crítico e ensaísta encontrava também aí um destino, num processo de reenvio a «uma nova e bizarra *figuração*», assim entendendo a primeira e mais evidente manifestação da *nova-figuração* que, na altura, o próprio já podia facilmente apontar nos movimentos *Cobra* e *Phase*: «Este duplo jogo, quer descenda do surrealismo ou para ele ascenda, afinal é uma relação ao surrealismo que tem de ser encarado, e aqui verificará a sua resistência, a sua aflita vontade de ser possível, isolados esforços de uma dignidade da imaginação num mundo vazio»²⁹⁷.

A avaliar o esforço da década de 1950 para se criarem sentidos para uma *abstracção* na pintura portuguesa, José-Augusto França publicava uma breve história da *Pintura abstracta portuguesa em 1960* (Artis, 1960), panorâmica urgente, que resgatava vários projectos recentes, já no preâmbulo da *nova-figuração* e com pouca profundidade e

²⁹⁴ José-Augusto França, “Situação da Pintura Ocidental. V: A pintura não figurativa e o «espaço ambíguo»”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 27 Junho 1957 (reed. In *Situação da Pintura Ocidental*, Lisboa: Edições Ática, 1958, p.58).

²⁹⁵ *Ibidem*, p.65.

²⁹⁶ *Ibidem*, p.56.

distanciação de panorâmica histórica – em que a urgência do presente resgatava um passado imediato. Na introdução, do mesmo autor, para o catálogo de uma *Retrospectiva da Arte Abstracta em Portugal* (Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências, Março de 1958), estendia-se a leitura histórica e atenuava-se a doutrinação. Mas não deixava de ser ainda a manifestação de uma reivindicação histórica nas artes plásticas que procurava dar sentido à própria década, delimitando e justificando uma abstracção portuguesa que mal se conseguiu nela cumprir, e que o surto neo-figurativo, como se verá, rapidamente tornaria ultrapassado e desnecessário como destino e fundamento cultural da arte moderna.

Ao longo dos anos de 1950 o panorama cultural português não deixava de se manifestar preocupante. Segundo José-Augusto França, a «falta de público, de crítica, de mercado» para a arte, fazia com que os pintores «não possam trabalhar em condições de continuidade», tendo sempre que «começar tudo de novo», provocando «o mais grave problema da pintura portuguesa» e a sua «fatalidade»: o seu «eterno recomeço» e a ausência de uma *durée* cultural. Cada geração tinha que nascer consigo própria, gastando-se na sua própria génese e nos riscos de improvisação de se fazer por «geração espontânea»²⁹⁸. Em continuidade defendia a «cisão necessária» de uma «terceira geração», «numa modernidade em que o naturalismo não entra»²⁹⁹. Como diria o crítico Rui Mário Gonçalves: «A arte moderna em Portugal é um problema que está sempre no princípio»³⁰⁰; e acrescentava mais tarde numa apreciação histórica: «Cada acto cultural constituiu um começo dos mais jovens e um recomeço dos mais velhos, a partir do nada (...)»³⁰¹. «A modernidade própria ou importada, era obrigada a recomeçar em cada geração, a cada tentativa»³⁰².

Os anos de 1950 revelavam ainda as dificuldades de uma consciência cosmopolita, herdada da década anterior e nela arrastada, que seria disfarçada nos finais da década com um novo processo migratório de artistas assente nas bolsas da *Fundação Calouste Gulbenkian* (FCG). A arte moderna afirmava-se em termos expositivos por via de

²⁹⁷ *Ibidem*, p.57.

²⁹⁸ Idem, “A Lei do Eterno Recomeço”, in *Diário Popular*, Lisboa, 20 Março 1958 (reed. in *Da Pintura Portuguesa*, Lisboa: Ática, 1960, pp.31-35).

²⁹⁹ Idem, “Cisão necessária na «terceira Geração», in *Diário Popular*, Lisboa, 13 Fevereiro, pp.1-2 (reed. in *Da Pintura Portuguesa*, Lisboa: Ática, 1960, pp.229-234).

³⁰⁰ Rui Mário Gonçalves, “Artes plásticas. Início de temporada”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº56, 24 Outubro 1962, p.5.

³⁰¹ Idem “A década do silêncio, 1951-1960”, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Beja: Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, Janeiro-Fevereiro 1993, p.90.

³⁰² José Luís Porfírio; “Carta de Lisboa”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº32, Abril 1977, p.72.

instituições (FCG, SNBA) ou de galerias com mais intenções de mecenato cultural do que comerciais, mas que assim foram construindo um espaço público de recepção e reflexão que permitiria, na segunda metade dos anos de 1960, um outro tipo de heroísmo que foi a afirmação de galerias comerciais e a construção de um mercado.

Outro aspecto determinante para dificuldade de constituição de uma *durée* foi a pouca tradição de modernidade, seja na sua consciência crítica e histórica, por ausência de críticos e historiadores de arte moderna com devida formação (e Diogo de Macedo teria sido uma rara e defendida exceção anterior, que procurara suprimir estas duas lacunas), como na difícil visibilidade de referências certas da vanguarda em Portugal. Amadeu de Souza-Cardoso, o grande mito vanguardista do primeiro modernismo português, não tinha obra visível, redescobrimo-se nos finais dos anos de 1950, com grande surpresa para as novas gerações, como uma vanguarda que não se sabia ter havido nas artes plásticas portuguesas. Vieira da Silva tornara-se ausente, ou exterior. Recusada a sua nacionalidade durante a Segunda Guerra Mundial, naturalizara-se francesa com o marido, passando a incorporar a Escola Parisiense, para ter apenas fugazes aparições nesses anos de 1950 ao mesmo tempo que crescia a sua reputação internacional. Contudo, ela tornar-se-ia referência no final da década, no apoio ao processo migratório de jovens artistas portugueses para Paris.

A única referência histórica possível para uma *durée* era Almada Negreiros, cuja produção se reinventava enquanto atravessava gerações, ao mesmo tempo que, afirmando uma inadaptação à emigração, procurou encontrar internamente a sua própria consciência cosmopolita. Mas a sua travessia de várias gerações, num processo de renovação e reencontro com as novas, foi um processo pessoal de renovação ética e artística e como tal se tornava modelo. Almada Negreiros não efectuou tanto a constituição de uma *durée*, mas revelou antes a capacidade pessoal de recomeçar constantemente, regenerando-se como modo de não ficar esquecido e ultrapassado nessa ausência de *durée*. Atravessou gerações exactamente porque em cada uma recomeçava do zero, numa continuidade efectuada segundo um constante renascer, como que saltando entre os hiatos geracionais, embora na continuidade de uma mesma linha criativa individual. Almada não sobrevivia apenas às diferentes gerações, antes saltava de uma para a outra, renascendo deslumbrado em cada um desses saltos e fazendo dos mesmos a sua obsessão. Em 1954, Almada Negreiros pintava o famoso *Retrato de Fernando Pessoa*, ligando a geração de *Orpheu* à modernidade neo-cubista dos referidos frescos que efectuara para as Gares Marítimas, numa travessia de gerações que

fazia desse quadro um ícone de uma *durée* desejada.

Nos finais da década de 1950, a *abstracção* era o estandarte-guia desta reivindicação de ruptura, acerto necessário com uma consciência internacional e com uma tradição de modernidade nas artes plásticas portuguesas. E foi a abstracção e as suas coerências práticas que orientou grande parte da emigração e de bolseiros da FCG. Estas ideias em defesa de uma linha abstracta para as artes plásticas portuguesas e de uma ruptura necessária para a terceira geração, com requerente processo emigratório de artistas plásticos, ideias estas que tinham sido lançadas através dos periódicos desde 1957, teriam sintética apresentação, em tom de manifesto e repto histórico, numa conferência de José-Augusto França, em 25 de Outubro de 1958, por altura do *1º Salão de Arte Moderna* da SNBA, intitulada *Conceito e situação de arte moderna em Portugal*³⁰³.

A ruptura defendida pelo crítico era acompanhada por uma necessária emigração cultural, na consciencialização de que essa ruptura não se podia realizar apenas em palco português. Em 1956 afirmara: «Tenho de dizer aos pintores que queiram mesmo ser pintores que se vão embora daqui enquanto lhes for tempo»³⁰⁴. Pouco depois, e no âmbito de um debate lançado por Diogo de Macedo (1889-1959) na *Ocidente*, sobre o apoio da FCG a artistas plásticos portugueses com bolsas para o estrangeiro, José-Augusto França ainda considerava Paris «a grande capital da cultura»³⁰⁵. E acrescentava: «Não podemos condenar os valores reais da nossa actual geração de artistas, pintores e escultores, a gozarem uma celebridade que cabe nos cafés do Chiado». Na referida conferência de Outubro de 1958, o crítico insistia neste ponto, sendo por isso caricaturalmente retratado por Benjamin Marques no *Diário de Lisboa*,

³⁰³ Nesta conferência José-Augusto França datou o início da pintura moderna em 1906 com a morte de Cézanne, o início do cubismo e a formulação da teoria da relatividade; considerou que «a generalidade dos pintores figurativos são hoje, entre nós, reaccionários, por pretenderem a continuação de mitos destruídos, e explicou o recente crescimento da nossa arte abstracta como uma atitude de reacção das gerações mais novas em face do imobilismo demonstrado pelos figurativos e como expressão do nosso mundo caótico»; dividiu a arte moderna portuguesa em 3 gerações, estando a terceira subdividida em neo-realistas e surrealistas, «tendo sido este último movimento a porta por onde se penetrou na arte abstracta» (visão de uma linha lisboeta a que Fernando Guedes se oporia); «Ao terminar a sua conferência, José-Augusto França salientou a urgente necessidade de os artistas modernos, aqueles que apontam os caminhos de amanhã, se separem dos artistas pseudamente modernos, que não exprimem os problemas e os anseios do seu tempo, o caótico do mundo actual, que não aderiram, numa palavra, à estética do seu tempo»; «À conferência seguiu-se um animado debate, que se prolongou por mais de uma hora». “Artes plásticas. Na Sociedade de Belas-Artes. «Conceito e situação de arte moderna em Portugal». Tema da conferência de José Augusto França”, in *República*, Lisboa, 27 Outubro 1958, p.2. No âmbito do 1º Salão de Arte Moderna da SNBA haveria ainda uma conferência de Nikias com o título *Inactualidade da Arte Moderna* (29 de Outubro de 1958) e outra de Salette Tavares com o título *As características da estética nova* (31 de outubro 1958).

³⁰⁴ José-Augusto França, “O Futuro da Pintura Portuguesa?”, in *O Comércio do Porto*, 23 Outubro 1956.

³⁰⁵ Idem, “Desconhecimento no estrangeiro dos nossos artistas contemporâneos”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 17 Maio 1957, pp.1-2.

apontando a direcção de Paris a um grupo de artistas, em tons de expulsão e exílio³⁰⁶. Na introdução a uma exposição do jovem casal de pintores, René Bertholo e Lourdes Castro na *Galeria do «Diário de Notícias»*, José-Augusto França comentava ainda: «Os nossos pintores têm de pertencer (à Europa) – ou morrem»³⁰⁷. E este mesmo casal, recém regressado de uma estadia em Munique, logo partia para Paris, em princípios de 1958, como se fossem personagens da ilustração de Benjamin Marques – e ai editariam a revista *KWY* e criavam o grupo do mesmo nome, numa mítica história de sucesso da emigração portuguesa dessa geração que adiante analisaremos.

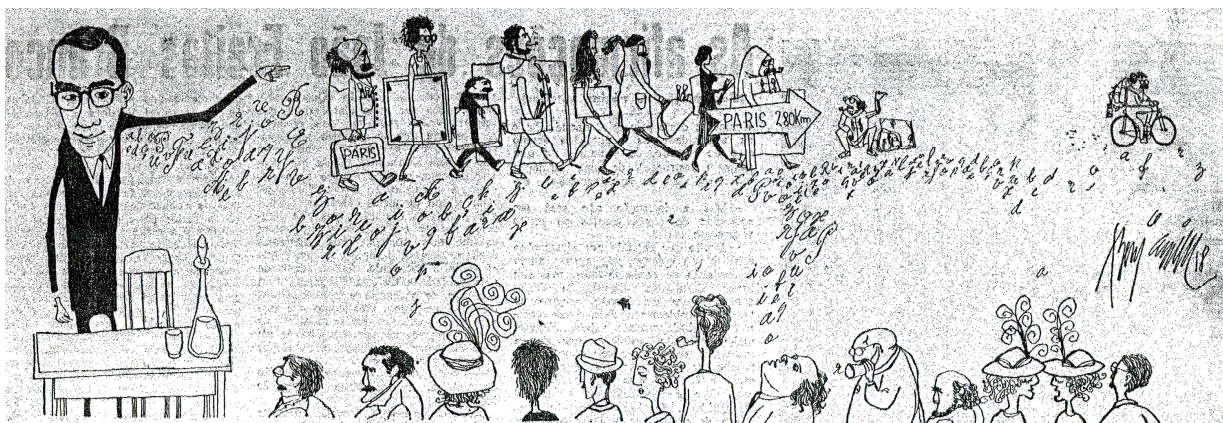
Numa ulterior análise, já em tons históricos e sociológicos, efectuada em 1963, José-Augusto França reconheceria que se tratava afinal de um «êxodo» necessário como defesa e reacção a um provincianismo português, num esforço de «pensar Portugal de fora para dentro»³⁰⁸. E, no ano seguinte, o próprio crítico instalava-se em Paris, onde confirmaria uma carreira de crítico de arte numa até então inédita projecção de âmbito internacional³⁰⁹ para um crítico de arte português e iniciava uma carreira de historiador da arte, cujos frutos se veriam mais tarde. Tal como se verificara nas primeiras gerações do primeiro modernismo português (e desde os primeiros bolseiros do naturalismo oitocentista), Paris continuava a servir de imaginário cultural de referência, que servia a crítica e a parábola da situação cultural nacional, tal como alimentava os seus sonhos.

³⁰⁶ “1º Salão de Arte Moderna – conferência de José-Augusto França” (Desenho de Benjamin Marques), in *Diário de Lisboa*, 6 Novembro 1958.

³⁰⁷ José-Augusto França, in catálogo da exposição: *Pintura de Lourdes Castro e René Bertholo*, Lisboa, Galeria de Exposições do Diário de Notícias, 13-18 Dezembro 1957 (reeditado in *Cem Exposições*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, pp.49-51.

³⁰⁸ Idem, entrevista in “«O Caso Mental Português» visto por José-Augusto França”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº98, 14 Agosto 1963, pp.1, 7.

³⁰⁹ José-Augusto França, nas décadas de 1950 e 1960 colaboraria em vários periódicos não portugueses com artigos sobre artes visuais, tais como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), *Bulletin des Etudes Portugais* (Lisboa), *Aujourd’hui Art et Architecture* (Paris), *Cahiers du Cinéma* (Paris), *Les Temps Modernes* (Paris), *Méditations* (Paris), *Annales: économies sociétés civilizações* (Paris), *Révue de l’Art* (Paris), *L’Information d’Histoire de l’Art* (Paris), *Humboldt* (Hamburgo), *Civiltà delle Machine* (Roma), *Opus International* (Paris), *Construire* (Roma), *Goya* (Madrid), *Insula* (Madrid), ou *Signals* (London). Cf. Catálogo da *Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos por José-Augusto França*, Lisboa: FCG: Centro de Arte Moderna, Departamento de Documentação e Pesquisa, Novembro 1992.



«1º Salão de Arte Moderna – Conferência de José-Augusto França»,
desenho de Benjamin Marques, in *Diário de Lisboa*, 6 Novembro 1958

3.4. Depois da abstracção: as origens da «Nova-Figuração».

«Esta tendência autista, esses complexos gerados na toca, essa perda acentuada de contactos com o mundo exterior identifica quanto a mim, simplesmente, a crise: uma crise, ia dizer, de mitos.

Não. Uma crise de esperança»

(José-Augusto França, «Inactualidade da Arte Moderna», 1958).

Em 1951, Mário Dionísio, utilizava a expressão «novo realismo»³¹⁰, e já não *neo-realismo*, para situar uma nova situação realista, que procurava dar continuidade aos primeiros, que foram referência para a pintura neo-realista portuguesa, os muralistas mexicanos, o brasileiro Cândido Portinari ou o americano Thomas Benton. Para resgatar o sentido deste *novo-realismo*, Mário Dionísio alinhava na escola francesa, procurando nesta uma via algo esquecida que se contrapunha ao domínio da procura da «completa liberdade de expressão» da abstracção, e cujos nomes coincidiam com a série de entrevistas que efectuara em Paris (André Fougueron, Lurçat ou Léger), a que se poderia acrescentar o de Picasso. Era ainda um processo de saída modernizada do *neo-realismo*, então já em manifesta crise depois dos momentos mais marcantes das primeiras *Exposições Gerais* (sobretudo a polémica segunda *Exposição Geral* de 1947) e após a dissensão de cultores iniciais do neo-realismo nas artes plásticas para o surrealismo a partir de 1948 (em ruptura na terceira *Exposição Geral*). Mais do que uma precoce superação de uma arte abstracta que ainda nem sequer se afirmara com

³¹⁰ Mário Dionísio, “A força e a forma. A propósito dos encontros em Paris”, *Vértice*, Coimbra, nº93, Maio 1951, pp.234-238.

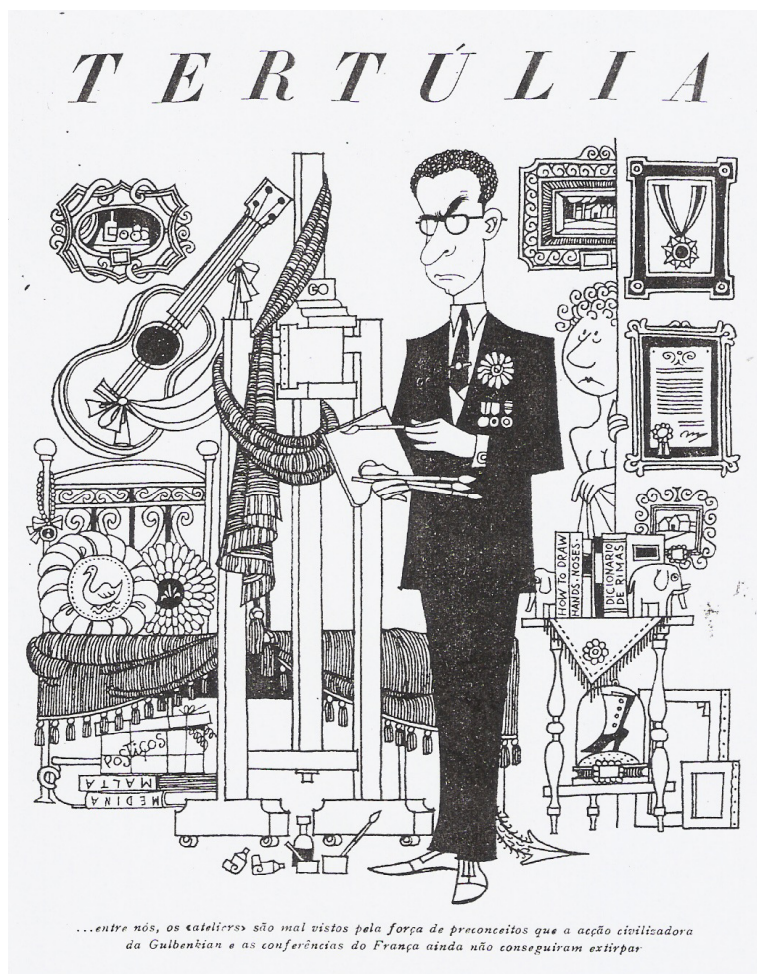
coerência colectiva e cultural em Portugal (apenas com a génese de projectos algo solitários como os de Fernando Lanhas, Nadir Afonso, Garizo do Carmo ou Arlindo Rocha), o *novo-realismo* de Mário Dionísio, procurava sobretudo um equilíbrio entre a defesa dos *conteúdos* de uma arte social e a defesa da *forma* das expressões mais modernas, portanto cúmplice do próprio «conceito de vida» mas não se excluindo «na criação de uma nova linguagem». No equilíbrio desta dicotomia, ultrapassando-a, poderia encontrar a expressão adequada de uma modernidade sem excessos formalistas nem reacção às expressões modernas. E Mário Dionísio projectava, concluindo, que «o caminho para o novo realismo está aí».

Na segunda metade da década de 1950, em conferência por ocasião da *I Exposição da Fundação Gulbenkian*, Mário Dionísio sublinhava que a polémica entre a abstracção e o realismo assentava num «falso antagonismo»³¹¹, que se encontrava assim em fase de superação. Retomando a ideia de que não se deve equacionar apenas «ser só forma e ser só conteúdo», Mário Dionísio procurava esvaziar o sentido da querela, recusando a mútua exclusão, para afirmar ambas como problema da pintura. E deste modo sintetizava a oposição que pouco depois se manifestaria entre o *realismo* defendido por Nikias Skapinakis e a *abstracção* defendida por José-Augusto França, sobretudo nas conferências apresentadas por estes em 1958 por ocasião do *I Salão de Arte Moderna* da SNBA (Outubro de 1958). Daí que, numa oposição estratégica, Mário Dionísio defendesse os dois campos da referida querela, já num tempo situado entre os derradeiros momentos da necessidade da *abstracção* e o preâmbulo da génese da *nova-figuração*. A partir deste ponto, entre a entropia da querela e a abertura de novas questões, a crítica ia observando o *envelhecimento da abstracção*³¹² e as noções antinómicas de «figuração» e «abstracção» (ou não-figuração) iam perdendo sentido, apesar de recentes, sobretudo no panorama português³¹³.

³¹¹ Mário Dionísio, “Conflito e Unidade na Arte Contemporânea”, reed. in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa nos Anos 50*, Câmara Municipal de Beja, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca Nacional de Beja, Outubro-Novembro 1992, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Janeiro-Fevereiro 1993, p.59.

³¹² Artur Maciel, “Exposições. O IV Salão de Arte Moderna da Sociedade Nacional de Belas-Artes”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº16, Dezembro 1961, pp.32-33. O crítico inspirava-se nas observações, que referencia e cita, de Gerard Bäuer: *L’Art abstrait devenu vieux*.

³¹³ Armando Vieira Santos; “Exposições. 3º Salão de arte Moderna. Exposição na S.N.B.A.”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº11, Dezembro 1960, pp.34-37: «(...) os figurativos e os abstractos, designações de sentido já ultrapassado mas que entre nós so há bem poucos anos começaram a entrar nos ouvidos do grande público, habitual frequentador dos nossos salões».



Desenho de João Abel Manta,
in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, nº109-110, Abril-Maio 1960, p.68;
reed. in *Diário de Lisboa*, 2 Junho 1960, p.20.

Participação decisiva na génese teórica da *nova-figuração*, como questão das artes plásticas portuguesas, foi a protagonizada pelo pintor Nikias Skapinakis. Em texto de 1956, que acompanhava a sua primeira exposição individual, defendera a modernidade de uma pintura realista desde que «penetrada, de um pensamento que interpreta uma realidade determinada; trata-se, não de aceitar passivamente aquilo que se vê mais de pensar sobre aquilo que se vê». E adiantava a ideia de que tal realismo na pintura não implicava necessariamente qualquer academismo, pelo contrário: «Assim o realismo é sempre novo porque a realidade é sempre outra; e é possível voltar a encarar a possibilidade de uma pintura de claro-escuro, de modelação, de perspectiva, sem receio de acabar no naturalismo académico. (...). E as conquistas formais da pintura realista, contemporaneamente esquecidas em nome de outras que eram necessárias, são de novo uma aliciante descoberta»³¹⁴. Pouco

³¹⁴ Nikias Skapinakis, "Introdução", in catálogo da exposição *Nikias Skapinakis*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, (Dezembro) 1956.

antes, uma entrevista que o confrontava com a questão da «pintura abstracta»³¹⁵, então no centro dos debates, Nikias avaliava esta como um momento histórico necessário às primeiras vanguardas de «aprofundamento da realidade», «no sentido de, ainda obscuramente, ainda contraditoriamente, se preparar nela (...) uma interpretação da realidade, mais rica, específica do nosso tempo — a possibilidade de um novo realismo». Mas, na época, ela manifesta-se já sem alegria e de experiências esgotadas, tornando-se uma repetição inconsequente: «E entre nós começa a ser-se pintor abstracto com o mesmo à-vontade com que se é pintor do Salão de Primavera». Seria a figuração que poderia recuperar um humanismo aí perdido e esgotado, recuperando o público (um «público-novo»). Nikias adiantava a sua tese de que a *abstracção* tornara-se uma exploração datada, após a qual se podia retomar outra situação figurativa com ela enriquecida. No catálogo de uma exposição individual, Nikias efectuava uma «advertência aos críticos e aos que lhes fazem as vezes»: «O período de descoberta termina para a *arte moderna*. Moderno é hoje repor a invenção no plano do real»; e anunciava a questão de ulterior e polémica conferência, que adiante avaliaremos, praticamente repetindo o título: a «actualidade do realismo e a inactualidade da *arte moderna*»³¹⁶.

Assim o realismo seria sempre novo porque a realidade era sempre outra; e era possível voltar a encarar a possibilidade de uma pintura de claro-escuro, de modelação, de perspectiva, sem receio de acabar no naturalismo académico. Tudo isso não constituía senão um meio de abandonar o atoleiro de subjectivismos a que nos conduziu a «arte moderna» que é, não uma arte de imagens mas, sobretudo, uma arte de símbolos. Para Nikias, as conquistas formais da pintura realista, contemporaneamente esquecidas em nome de outras que eram necessárias, tornavam-se de novo uma aliciante descoberta.

Entretanto, Nikias Skapinakis apontava cinco «problemas por resolver» na «situação cultural da artes plásticas» em Portugal, do «que não tem sido feito por discriminação política, por falta de verba e por incompetência»³¹⁷: «uma acção educativa» («sem intuição de propaganda política»); uma cuidada «reforma actual do Ensino Superior de Belas Artes»; «tornar necessário justificar socialmente o artista conseguindo a sua estabilidade pecuniária»; «pôr cobro à intervenção abusiva de autoridades

³¹⁵ Nikias Skapinakis, entrevista in “Falando de Pintura Abstracta — entrevista com Nikias Skapinakis”, in *Encontro*, Lisboa, nº5, Novembro 1956, pp.3, 10.

³¹⁶ Nikias Skapinakis; “Advertência aos Críticos e aos que lhes fazem as vezes”, in catálogo da *Exposição de Nikias Skapinakis*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, (17-30 Maio) 1958.

³¹⁷ Nikias Skapinakis, “Situação cultural das Artes Plásticas”, in *Seara Nova*, Lisboa, nº1349, Maio-Junho

incompetentes quanto à apreciação da validade estética das obras de arte» assegurando a «moralização dos Concursos Públicos»; «estimular um intercâmbio artístico com outros povos», particularmente estreitar relações com o (então) «Ulamar Português», transcendendo «o isolamento que cerca os artistas portugueses, organizando a tempo as representações em Exposições Internacionais e começando por lhes assegurar espaço suficiente» e permitindo aos «artistas portugueses a estadia no estrangeiro, visando enriquecer-lhe os conhecimentos e a visão estética».

Contudo, a principal intervenção do pintor Nikias Skapinakis para o debate da nova-figuração, seria a conferência com o título *A Inactualidade da Arte Moderna*, apresentada no dia 29 de Outubro de 1958, por ocasião do *1º Salão de Arte Moderna* da SNBA de Lisboa³¹⁸. Seguida a uma conferência apresentada poucos dias antes por José-Augusto França no âmbito da mesma exposição com o título *Conceito e situação de arte moderna em Portugal*, atrás referida, Nikias parecia reagir a esta, opondo-se à sua defesa da abstracção, de cisão e de emigração de uma terceira geração. Nikias revelou antes um desejo de actualidade por via da «figuração», desatando-a do nó dicotómico com a abstracção que a lançara pejorativamente para uma posição *reaccionária* de modernidade nas artes plásticas. Procurando posicionar-se na herança histórica da pintura moderna, Nikias considerou que «o período de descoberta termina para a arte moderna», o que o levava a referir que esse tempo, cujo momentos cruciais ele próprio não viveu («um tempo que, perto de mim, já não sinto meu»), se encontra perante um «esgotamento» e «crise» de invenção; portanto, de «crise de modernismo». Não se propondo a analisar «um conflito entre figurativos e não figurativos» (que «só na província existe»), interessava a Nikias a noção de que a «inactualidade» remetia a arte moderna (já com 50 anos) para um «novo academismo»³¹⁹, paralelo ao «academismo de sabor tradicional». Assim, e considerando que «já não há malditos», defendia «reencontrar uma unidade perdida do público e do artista» através de uma «nova arte moderna». A própria «sobrevivência da pintura dependerá cada vez mais da sua inteligibilidade», tornando necessário um esforço estético «para reintegrar a pintura na sua função descritiva». Inspirado em Ortega y Gasset³²⁰ afirmava que, «sem valores

1958, p.313.

³¹⁸ Nikias Skapinakis, *Inactualidade da Arte Moderna*, Lisboa: Seara Nova, 1958.

³¹⁹ Manuel Gomes Soares, “Crítica de Exposições. A inactualidade da Arte Contemporânea manifestada através dos últimos Salões Colectivos de Lisboa”, in *Vértice*, Coimbra, nº184-185, Janeiro-Fevereiro 1959, p.48.

³²⁰ Sobretudo a questão da «impopularidade» ou «desumanização da arte moderna», a sua «incompreensão» pala maioria devido ao processo de «desrealização», ou fuga da representação das

colectivos», «a arte moderna é uma arte inactual porque não é um caminho virado para o futuro». Entre o seu esforço para a abstracção e uma «atracção figurativa», sublinhava na arte moderna o «enriquecimento de uma figuração de novo significado». Referindo os exemplos de Morandi, Picasso, Derain, Chagall ou, sobretudo, Cézanne, Nikias defendia a necessidade de «reencontrar uma dignidade perdida do realismo». Considerando que «entre figurativos e não figurativos modernos, a unidade é profunda», Nikias concluía que «a descoberta modernista se vai constituindo em passado estético, alheado por seu turno das necessidades do presente – esta, a inactualidade da arte moderna. 50 anos de anti-realismo deixam-nos em pureza para a aliciante descoberta de um realismo novo que não se põe nos termos em que a arte moderna entendeu, geralmente a figuração. Presentirmos isso, é a própria actualidade do realismo». Nikias procurava uma alternativa para a «situação existente» a partir da sua função de pintor, recusando o impasse neo-realista e vendo na abstracção outra crise análoga³²¹.

Alguns críticos reagiram a estas afirmações de Nikias, considerando que este «lança-se para trás e inicia um simulacro de reinvenção do passado», num «neo-academismo» «anti-abstracto, regressivo e retrógrado», e assim «combate a arte portuguesa contemporânea»³²². Fazendo referência a um «novo realismo», Nikias era identificado com uma reacção neo-realista, termo que não usara, tal como não recusara a validade histórica da estética abstracta. O próprio artista reconheceria mais tarde que, só «retrospectivamente considerada, a conferência assumiu um interesse diferente», mas também com a sua pertinência hipotecada, por o pintor a ter «pretendido cedo demais»³²³. As razões de Nikias situavam-se numa encruzilhada entre a ortodoxia (figuração) e a modernidade (abstracção), cujo valor ambíguo só o posicionamento crítico de quem o questionava podia momentaneamente determinar. Assim perdida, entre a razão retrospectiva de uma nova-figuração antecipada (e, por isso mesmo, não especificada, porque as *soluções* ao devir ulterior dos artistas pertencia) ou a falta dela, porque cedo demais, a conferência de Nikias depauperava-se na própria impossibilidade de uma posição antecipadora como perspectiva emergente da cultura pictórica portuguesa.

coisas. Cf. José Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*, São Paulo: Cortez Editora, 1991 (texto original de 1928).

³²¹ Cf. Nikias Skapinakis; “Reflexão sobre águas passadas”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº105, Abril-Junho 1995, pp.55-56.

³²² Artur Portela Filho; “Vida artística. Nikias Skapinakis na S.N.B.A.”, in *Diário de Lisboa*, 28 Dezembro 1958.

³²³ Nikias Skapinakis; *Algumas perguntas a Nikias Skapinakis* (Fernando Azevedo; Margarida

Em 29 de Janeiro do ano seguinte (1959), o mesmo Nikias proferia outra conferência na mesma SNBA num ciclo de sessões com o nome *O problema da modernidade em Arte*, organizadas pela Juventude Musical Portuguesa³²⁴. Nikias ocupou-se do tema *Modernos Figurativos Portugueses*³²⁵ fazendo acompanhar-se de projecções de imagens, além da exposição, no próprio salão, de obras de Mário Eloy, Sá Nogueira, Eduardo Viana (1881-1967), Ribeiro de Pavia e Júlio Pomar³²⁶. Abordando as mesmas questões, numa evidente continuidade da conferência anterior, mas agora apontando directamente para a situação portuguesa, Nikias surgia precocemente com a expressão «nova figuração». Defendendo uma «figuração modernista» (em oposição a uma «figuração académica») na perspectiva de um «diálogo do artista com o público», Nikias aproximava a problemática da abstracção com a dessa via figurativa: «De facto, toda uma problemática abstractizante se liga à figuração modernista e dela é inseparável; muitas vezes, e em diversas fases de evolução da arte moderna, a experiência abstracta reverteu no enriquecimento da figuração e ajudou-a a encontrar caminhos novos». Assim, a «nova figuração», ou a «moderna pintura figurativa», «está comprometida com a problemática abstracta». Se a inactualidade da arte moderna era o seu excesso de abstracção, o presente sentia necessidade da «descoberta de um novo realismo», que seria revolucionário «na medida em que justamente ache a fórmula de uma unidade do artista e do público»: «Não se trata de regresso a Courbet, trata-se de regresso ao real». Tal processo, e apontando para o caso português, implicaria a superação da crise do neo-realismo: «A crise do neo-realismo não é senão caminho de problematização de um realismo novo que só a partir da modernidade tem sentido, ou só na modernidade se entenderá», uma superação que encontrava na mais recente produção de Júlio Pomar, na «conciliação entre as necessidades ideológicas do neo-realismo e o entendimento de uma lição formal abstractizante». Na sua exposição de ideias, Nikias apontava como «modernos figurativos portugueses» os exemplos de Eduardo Viana, Mário Eloy, Manuel Ribeiro de Pavia, Júlio Pomar e Sá Nogueira (com referências ainda a Hogan, Querubim Lapa, João Abel Manta, Calvet da Costa, Areal, Bartolomeu Cid e Francisco Relógio). Era na pintura portuguesa que Nikias requisitava maior necessidade cultural desse «novo realismo», uma cultura que isolava o pintor, «sem apoio numa tradição

Acciaiuoli; Kukas; Fernando Pernes), Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987, p.57.

³²⁴ Cf. J. E. Sasportes; “As ideias e os homens. As palestras sobre o problema da modernidade em arte”, in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, nº96, Março 1959, pp.243-244.

³²⁵ Nikias Skapinakis; “Modernos figurativos portugueses”, Separata de *Arquitectura*, 1959.

³²⁶ “Arte e Artistas. Sobre «Modernos figurativos portugueses», falou o artista Nikias Skapinakis”, in

imediatamente anterior» e num panorama onde «o público das exposições tem sido particularmente restrito»; ou ainda, «sem tradição e sem estímulos a nossa pintura está cheia de frustrações, de esperanças aguardadas que nunca se confirmam, de exílios e de traições». A pintura portuguesa precisava ainda menos da *inactualidade da arte moderna* (a «moda abstracta»³²⁷) e da sua cisão com o público: a resposta certa para a sua modernidade seria essa «nova figuração» onde Nikias encontrava referências e possíveis heranças nas várias gerações da sua recente história. Mais tarde (em 1967, quando contribuía decisivamente com a sua pintura para a questão neo-figurativa), o mesmo Nikias observaria na pintura a «oportunidade entusiasmante de se tornar, de novo, popular»: «E essa popularidade está vinculada àquilo a que podemos chamar, através da arte abstracta, a recuperação da figura»³²⁸.

A intervenção de Nikias alimentara a polémica, não esquecida, da anterior conferência e de novo era acompanhada por outra de José-Augusto França, integrada no mesmo ciclo: e se José-Augusto França eloquava sobre a pintura de Vieira da Silva (*Vieira da Silva e a Escola de Paris*), onde abstracção e internacionalização se misturavam como o rumo indicado para a pintura portuguesa, a de Nikias estudava pintores portugueses e em Portugal como exemplos e identidades para uma *durée* possível. No debate que imediatamente se seguiu à conferência de José-Augusto França, Nikias interveio em reacção a afirmações que lhe tinham sido atribuídas por um jornalista e que o pintor considerara incorrectas – declarando-se então a necessidade de este publicar a sua conferência (tal como seria efectuado)³²⁹.

Meditando uma herança moderna figurativa portuguesa, que se orientava nas memórias da revista *Presença* e da sua defesa de uma subjectividade lírica, onde pontuavam pintores como Mário Eloy, Almada Negreiros ou Eduardo Viana, que admirava, Nikias requisitava uma tradição moderna na pintura portuguesa a saber e a continuar. Assim, opunha-se propondo uma alternativa à referida tese da «cisão necessária da 3ª geração», defendida por José-Augusto França. Para Nikias, o «novo realismo» surgia também como uma *durée* possível e necessária com sentido português. Assim, enquanto José-

Novidades, Lisboa, 31 Janeiro 1959, p.4.

³²⁷ Nikias Skapinakis, “«L’Art Abstrait est-il condamné?»”, in *Comércio do Porto*, 28 Agosto 1959.

³²⁸ Nikias Skapinakis, in catálogo da exposição, Lisboa: Galeria 111, 1967.

³²⁹ Foi noticiado que numa «breve troca de impressões, após a conferência, o dr. João de Freitas Branco e o pintor Nikias Skapinakis disseram da sua estranheza em encontrar num jornal afirmações a eles atribuídas que não correspondiam ao seu pensamento. (,,) no entanto, o jornalista disse que as frases atribuídas ao pintor Nikias Skapinakis são indicativas do seu pensamento pelo que é de desejar a rápida publicação da sua conferência para dissolver todas as dúvidas». “Vida artística. Debate nas Belas-Artes”, in *Diário de Lisboa*, 6 Fevereiro 1959, p.2.

Augusto França aconselhava partir, sobretudo para Paris, Níkias procurava, sem enjeitar passagens temporárias no estrangeiro, o sentido do *ficar* para um pintor (para o qual tinha o exemplo ético e biográfico de Almada Negreiros, do qual realizara pouco antes um cúmplice retrato). Níkias procurava o destino da pintura portuguesa (de que seria cúmplice) pela invocação e reconhecimento das memórias e identidades possíveis de modernidade nas artes plásticas portuguesas, espécie de continuidade nostálgica ou mesmo imersão no próprio fatalismo. José-Augusto França procurou legitimar as suas posições também através de um entendimento da história da arte moderna portuguesa, mas encontrando na redescoberta de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918) uma outra reivindicação, de ruptura e de defesa da abstracção – que Almada Negreiros, companheiro de geração de Amadeo, incentivava com a actualidade apresentada nas pinturas abstractas enviadas extra-concurso para a Primeira Exposição da FCG. Almada surgia assim nestas duas perspectivas, de Níkias e França: numa porque era um sobrevivente cultural que ligava gerações na sua travessia; na outra porque essa travessia também era feita de saltos sobre os hiatos instalados na falta de *durée*. Almada tornava-se um mítico exemplo de *durée* cultural na ausência desta.

As referências de Níkias davam mais continuidade às da geração da revista *Presença*. A referência do *lirismo* e *subjectividade presencista*, a que se poderia associar a sua pintura nos anos 1950 e parte da década seguinte, como avaliaremos, encontrava-se também numa analogia histórica com a atitude cultural da revista coimbrã: uma nova geração que procurara o seu sentido geracional destapando as referências e memórias da geração anterior, fazendo não da ruptura, mas da consciência histórica, o sentido e responsabilidade da sua modernidade. Os intelectuais presencistas estudaram e «apoiaram-se na legitimação dos artistas de *Orpheu* e, de certo modo, de *Portugal Futurista*, que procuravam reincarnar através do estudo crítico dessas revistas, então ainda não feito, para confirmarem a sua própria posição de modernidade»³³⁰. Esta atitude levou ao celebrado equívoco de avaliar a geração presencista como de «contra-revolução»³³¹ relativamente ao primeiro modernismo que a mesma presença

³³⁰ Fernando Paulo Rosa Dias, *Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa (1910-1940)*, (2 volumes), Dissertação de Mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Novembro 1997, p.124.

³³¹ Cf. Eduardo Lourenço. “*Presença* ou a Contra-Revolução do Modernismo”, in suplemento de “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, Porto, 14 Junho 1960. Este mesmo texto, então parcialmente censurado e depois publicado em versão recuperada na obra do mesmo autor *Tempo e Poesia*, despoletou uma enorme polémica em torno do papel da *Presença* na modernidade literária. Mais tarde, o mesmo Eduardo Lourenço reconhecia a «injustiça» e precipitação da sua avaliação. Cf. Idem, “Orpheu e *Presença*”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 19 Setembro 2001, p.14-16.

evidenciava. As conferências de Nikias enfrentavam uma análoga possibilidade de equívoco relativamente a pintores que elogiava do primeiro e (sobretudo) segundo modernismo português, além da proximidade, também perigosamente equívoca, da noção de «novo realismo» com a de *neo-realismo*.

Reacção positiva e contígua às posições de Nikias surgiram por parte de Ernesto de Sousa (1921-1988), que, já em 1946 e em tempo de tentações neo-realistas, atentava que se observasse «a evolução do conceito de figura e veremos a modernidade constantemente renovada, por simultâneas inovações nesse conceito e no modo de exprimi-lo»³³². No final da década de 1950, em crítica num dos periódicos em que Nikias também era colaborador, Ernesto de Sousa afirmava a necessidade de «sair da crise» adoptando «um novo futurismo»: «Que é necessário prosseguir deliberadamente, contra o que se vai tornando a oficialização de uma arte inactual»³³³.

Dando sequência a estas ideias inspiradas nas posições de Nikias, o mesmo Ernesto de Sousa reagia perante a abstracção *informalista* dominante na exposição do Grupo KWY na SNBA (Dezembro 1960). Constituídos por um grupo de seis dos primeiros bolseiros da FCG em Paris, mais o alemão Jan Voss e o búlgaro (depois naturalizado americano) Christo, também emigrantes em Paris, ele espelhava, entre os portugueses, um certo sucesso de uma emigração que José-Augusto França anunciara necessária dois anos antes. Mas, para Ernesto de Sousa, a abstracção aí manifestada era já uma «ortodoxia». O crítico não podia ainda observar as tenuamente anunciadas superações da abstracção por elementos do grupo, onde iriam revelar-se alguns dos artistas mais marcantes da *nova-figuração* da pintura portuguesa, numa superação de uma abstracção que nesta exposição era tanto experimental como dominante.

Estas ideias continuariam numa crítica à edição do ensaio sobre arte intitulado *Situação da pintura Ocidental*, da autoria de José-Augusto França, do qual considerava então que «na prática e na teoria» «tem sido um divulgador da arte moderna e um defensor da arte abstracta». Ernesto de Sousa contestava o «sistema de argumentos, segundo os quais a arte abstracta é considerada como o ponto mais alto, e exclusivamente moderno, de uma evolução em si própria discutível», tal como uma suposta «crise mítica» em que

³³² Ernesto de Sousa; “Em defesa do Moderno”, in *Seara Nova*, Lisboa, nº1000, 26 Outubro 1946, p.107.

³³³ E. S. (Ernesto de Sousa); “Artes plásticas. Notas Sobre Artes Plásticas”, *Seara Nova*, Lisboa, nº1371-1372, Janeiro-Fevereiro 1960, pp.42, 45.

assentaria a sua necessidade cultural³³⁴.

Para Ernesto de Sousa, entretanto já distanciado, mas não esquecido, da sua vivência neo-realista, tratava-se, por um lado, de recusar a exclusividade de modernidade da abstracção, sobretudo numa perspectiva evolucionista da arte da qual fosse corolário, considerando-a antes uma manifestação de um «estilo» e de um «gosto específico» e, por outro, de criticar uma «teoria que se obstina a fechar os olhos à extraordinária vitalidade do mundo contemporâneo». Portanto, mais que uma crítica à abstracção, era uma crítica à sua exclusividade moderna assente «nesse desinteresse pela vida quotidiana», ou seja, do seu «anti-realismo». E à suposta «crise mítica» respondia Ernesto de Sousa com o que para ele seria «o caminho do futuro»: «o espectador fará parte do espectáculo». Numa perspectiva histórica da crítica de arte portuguesa, e do papel de Ernesto de Sousa, se podia adiantar o entendimento do seu afastamento quase total à entrada dos anos de 1960, com uma importante carreira de cineasta ligado ao irrompimento do *cinema novo* em Portugal (realizando o emblemático *Dom Roberto*, 1963), para o reencontrarmos de novo com decisivo protagonismo na década seguinte, quando o processo cultural e histórico da nova-figuração rompera com a exclusividade vanguardista da abstracção, carregando os significantes puros de referenciais externos, sem desgaste nem saturação *mimética* – e assim permitindo esse diálogo com o quotidiano que reivindicara. *A Alternativa Zero* (1977), seria a exposição corolário desse reencontro, decisiva para a arte portuguesa da década de 1970, mas cuja génese não se poderá efectuar sem entender o papel da *nova-figuração*. As dimensões conceptuais e comportamentais que movimentaram esta década, serviam uma orientação própria dessa *nova-figuração*, em que a imersão com o mundo quotidiano se podia fortalecer para além de uma mera requisição iconográfica ou mesmo objectual. Daí que algumas expressões posteriores de Ernesto de Sousa pareçam ainda pertencer a um eco da conferência de Nikias, tal como quando escreveu (já em 1976) de um «novo academismo ou longo conformismo», que era essa «“amarga vitória do surrealismo” e (...) do abstraccionismo também»³³⁵.

As intervenções de Nikias poderiam confundir-se com outras alternativas de resistência antinómica à abstracção de fundo neo-realista, caso daquela de que o pintor Lima de

³³⁴ Ernesto de Sousa, “Artes plásticas”, *Seara Nova*, Lisboa, nº1367, Setembro 1959, pp.293-294.

³³⁵ Idem; “Pomar. Dois estudos sobre a pintura de Júlio Pomar. Contribuição para um texto duplo”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº28, Junho 1976, p.17.

Freitas (1927-1998) foi protagonista. Assumindo-se como «um pintor que nunca acreditou na pintura pura», posicionando-se na «querela da forma e do conteúdo», «contra a arte “abstracta”»³³⁶, Lima de Freitas criticou e resistiu ao que chamou a falsa liberdade criadora dos puristas da forma e a sua «metafísica da forma», numa desconfiança e desprezo pelo tema que viam como impuro³³⁷. Defendendo a profundidade do tema, para lá da superficialidade do motivo prévio, como «profusão inesperada de valores» «que surdamente comandam a energia das formas»³³⁸, encontrava aí a «razão última da obra». Vendo na abstracção uma incomunicação vaidosa, onde a forma se encerra na sua própria interioridade, defendia que «a arte» era antes «a formação de conteúdos» «emergindo em formas»³³⁹. A liberdade procurada pela modernidade, que levou ao extremo da «liberdade de não ter tema», revelou-se no segundo pós-Guerra de uma «extremidade patológica»³⁴⁰: «Os cultores do gratuito em arte esquecem que a originalidade reside na reestruturação dos temas, e não na criação *ex nihilo*, fora dos temas»³⁴¹.

Num esforço de ultrapassar tendências ortodoxas da representação neo-realista, entre o naturalismo e a estilização, procurou um sentido para a representação defendendo e valorizando a «imaginação» (em contraponto ao «imaginário» defendido por José-Augusto França). Lima de Freitas via nela o meio das formas representarem novos conteúdos que escapassem ao controlo ideológico da história, ao encontro de uma profundidade original e anónima semelhante aos arquétipos de Carl Jung (1875-1961). Qualquer *forma simples* estaria sempre carregada de metaforização, sendo sempre *figura (simples)*, que «postula uma reacção, um entendimento, um conteúdo»³⁴². Se Kandinsky via numa linha, mesmo que esta concebesse uma imagem referencial, um elemento que continha *ressonâncias* próprias libertas do mundo, com uma autonomia de energias de carácter espiritual, Lima de Freitas via antes nelas «ressonâncias» (termo que parece resgatar de Kandinsky) carregadas de energias e «forças temáticas», portanto, de metaforizações referenciais. Assim, «longe de se tratar de formas “puras”, trata-se de formas “inesgotavelmente” impuras, repletas de passado, espécie de

³³⁶ Lima de Freitas; *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, pp.11-13.

³³⁷ Cf. *Ibidem*, p.17.

³³⁸ Cf. Lima de Freitas, “O tema na pintura”, in *Ibidem*, pp.22-23.

³³⁹ *Ibidem*, p.33.

³⁴⁰ *Ibidem*, p.37.

³⁴¹ *Ibidem*, p.51.

³⁴² *Ibidem*, p.69.

nebulosas primordiais contendo inúmeros temas difusos»³⁴³ – concluindo assim, que «toda a forma é conteúdo, é conteúdo tornado forma, é conteúdo formado»³⁴⁴.

Para Lima de Freitas, a «moda da abstracção»³⁴⁵, que vem dominando desde o segundo pós-Guerra como «inflação do insignificante»³⁴⁶, sobretudo na vertente informalista, carregada de «violência gratuita» ou «gesto arrebatado no vazio»³⁴⁷, tornava-se um «novo academismo» dominante na política da arte, uma «adesão a certos padrões cosmopolitas» que apenas atraíam minorias pela sua própria inconsequência e «anti-humanismo»³⁴⁸.

Se Nikias pressentira na abstracção o fim de uma dialéctica (histórica) já desnecessária, e por isso mesmo ultrapassada ou a superar, Lima de Freitas negava a abstracção como valor em si, numa dialéctica de conceitos que se operava na sua própria dicotomia. Assim, enquanto Nikias requeria um «novo realismo» que assentava sobre as próprias lições do abstraccionismo, Lima de Freitas era obrigado a uma negação da própria abstracção como situação decadente. Se um procurava superar, o outro reagia – daí que a contribuição de Nikias para a génese crítica da *nova-figuração* em Portugal não se verifique em Lima de Freitas: a reacção deste à abstracção tornava-se também reacção às possibilidades de uma nova-figuração³⁴⁹. Por isso, a sua ulterior produção de superação e saída da marcação neo-realista não conseguiria sustentar o equilíbrio entre a *metamorfose* e a *metáfora*, apontado, como veremos, por José-Augusto França no esforço de entendimento do processo *neo-figurativo*. A obra de Lima de Freitas desembocaria num *simbolismo* onde a *metáfora* (e *alegoria*) dominava claramente sobre a *metamorfose* – em paralelo com a sua anterior defesa do neo-realismo, era novamente

³⁴³ *Ibidem*, p.71.

³⁴⁴ Idem, “A inflação do insignificativo” (publicado no *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 25 Outubro 1961), in *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, p.104.

³⁴⁵ Idem, “A moda da arte abstracta” (publicado no suplemento literário do *Jornal de Notícias*, Porto, 8 Março 1953), in *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, p.96.

³⁴⁶ Idem “A inflação do insignificativo” (publicado no *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 25 Outubro 1961), in *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, p.108.

³⁴⁷ Idem, “O tema na pintura”, in *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, p.87.

³⁴⁸ Idem, “Espaço ambíguo” (publicado no *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 14 Março 1962), in *Pintura incómoda*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1965, p.115.

³⁴⁹ O crítico Nelson Di Maggio percebeu-o, observando em Lima de Freitas «a actualização da antiga (e inútil) polémica que se estabeleceu, no ano de 1952, entre os semanários “Les Lettres Françaises” e “Arts”. Infelizmente não toma em conta as novas correntes que valorizam as formas representativas tais como o novo-realismo e a nova-figuração, possivelmente porque não o ajudam na sua tese». Nelson Di Maggio, “Das Artes Plásticas. Teoria e prática. De um realismo com fronteiras”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº217, 24 Novembro 1965, p.8. Na sequência desta observação, o mesmo crítico opunha-se a Ernesto de Sousa quando esta considerou que «a nova figuração e outras experiências actuais» eram «necessariamente anti-realistas». Idem, “Artes plásticas. Livros de arte”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº235, 30 Março 1966, pp.8-9.

o *conteúdo* que dominava sobre a *forma*, assente numa simbolismo carregado de psicanálise, história e arquétipos, com referências contemporâneas de Gilbert Durand (que chegaria a efectuar um ensaio sobre a última fase de produção pictórica de Lima de Freitas, apelando-a de *mitolusismos*)³⁵⁰.

Algo próxima estaria a posição teórica do escritor António Quadros (1923-1994), filho de António Ferro. Transferindo a noção de «imitação» para a de «mitificação», inquiria sobre essa dimensão em que «a imagem torna-se símbolo»³⁵¹. Apesar de todo o ecletismo antroponímico característico de António Quadros, dominava uma dimensão *hegeliana* que colocava no espaço da ideia um imaginário saído de uma psicanálise antropológica e histórica, carregada de arquétipos visionários: à imagem já não bastava ver, mas de ter visões míticas na ambição de um conteúdo espiritual. A figura corrompia-se perante a impotência formal de tal desejo de um conteúdo que, como arquétipo e mito, carregava tanto o passado como o futuro. Após o ciclo da abstracção, que considerava encerrado, António Quadros defendia em 1958 (no mesmo ano da analisada conferência de Nikias) que a «missão superior» de «recomeçar» estava em «restabelecer laços com as formas míticas», conferindo uma «inédita actualidade à faculdade da imaginação»³⁵². Mais tarde, referenciando-se depois em Gilbert Durand (n.1921), justificaria assim a «morte do modernismo»³⁵³. A abstracção devia ser ultrapassada por um *naturalismo simbólico*³⁵⁴.

Estas especulações seriam mais tarde, depois da acção histórica da nova-figuração, integradas numa «pintura do pós-modernismo simbolista português», em oposição a um «modernismo formalista», assentando no simbolismo visual das pinturas de Lima de Freitas (desenvolvido após a fase neo-realista) ou, mais recentemente, de Margarida Cepêda (cujo *ascetismo e hieratismo simbólico* era alternativa ao *barroquismo simbólico* de Lima de Freitas)³⁵⁵, a adequação à sua especulação teórica de âmbito

³⁵⁰ Cf. Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa: Editora 1979.

³⁵¹ António Quadros, «A estética da pintura modernista» (publicado com o título «A estética da pintura modernista: uma diagnose sinóptica», in *Rumo*, Lisboa, nº16, 1958), in *Memórias ds Origens. Saudades do Futuro. Valores, mitos, arquétipos, ideias*, Lisboa: Mem Martins: Publicações Europa-América 1992, p.175.

³⁵² *Ibidem*, p.196.

³⁵³ Idem, «Do modernismo formalista ao pós-modernismo simbolista» (primeira parte da Comunicação apresentada no *Encontro de Arte «Marca»*, no Funchal, Setembro 1987), in *Memórias ds Origens. Saudades do Futuro. Valores, mitos, arquétipos, ideias*, Lisboa: Mem Martins: Publicações Europa-América 1992, pp.197-200.

³⁵⁴ Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, 3ª edição acrescentada, pp.477-478.

³⁵⁵ Cf. António Quadros, «A pintura do pós-modernismo simbolista português. De Lima de Freitas a Margarida Cepêda», (junta a segunda parte da Comunicação apresentada no *Encontro de Arte*

literário. Ao desenvolvimento de Lima de Freitas na superação do seu interesse social, e no encontro de um simbolismo fantástico, encontrava António Quadros uma afinidade que tivera a sua génese segundo um processo contrário, de um imaginário fantástico que procurava a sua dimensão histórico-simbólica.

Outra linha de teorização da *nova-figuração* seria efectuada, não como reivindicação de uma orientação estética, mas de um esforço de acompanhamento teórico das querelas e manifestações criativas, tanto nacional como internacionalmente. Seria protagonizada por críticos de arte que defenderam e continuariam a defender a *abstracção*, mas já não vendo nela uma necessidade de exclusividade estética nem de superação histórica, para acreditar que a oposição entre a abstracção e a figuração confirmava-se apenas como operativa, tornando ambas mutuamente necessárias. Esta fundamentação, que marcaria a primeira metade dos anos de 1960, seria efectuada pelos mesmos protagonistas que, na segunda metade da mesma década, abordariam a questão de uma «nova-abstracção» – o que não significava, evidentemente, nenhum fim ou superação da figuração, mas que a distinção já não resolvia uma *opção*, mas apenas uma *oscilação* estética.

Nesta orientação seria determinante o papel de José-Augusto França que, nos anos de 1950, fora dos que mais lutara por uma arte abstracta em Portugal como lugar de uma vanguarda tão difícil como necessária. Em finais da década, e já depois das referidas posições de Nikias Skapinakis, afirmava ainda a importância da *abstracção* nas artes plásticas: «A sua figuração deixou de ter qualquer sentido, (...). Deixando-se de falar de representação e de imagem, é de pintura que passou a falar-se. (...). A pintura encontra-se agora a meditar sobre si própria, (...)»³⁵⁶.

Logo no início da década seguinte, e com a sua ida para Paris, trazia maior consciência cultural do processo da *nova-figuração*, sobretudo numa leitura francesa. Assim, no início da década apresentava no panorama português, na revista *Colóquio*, com maior consciência crítica, a problemática da exposição francesa de Lapoujade (Março 1961 na galeria *Pierre Domec*) e do texto de Jean-Paul Sartre (1905-1980) que a acompanhou, que lhe interessou por «repor o problema do Realismo no meio da arte do nosso

«*Marca*», no Funchal, Setembro 1987, e a introdução ao catálogo da exposição de Margarida Cepêda, realizada na galeria *Soptip*, em Lisboa, em Outubro de 1991), in *Memórias ds Origens. Saudades do Futuro. Valores, mitos, arquétipos, ideias*, Lisboa: Mem Martins: Publicações Europa-América 1992, pp.202-213.

³⁵⁶ José-Augusto França; “Situação da pintura ocidental. III. A prática actual da Arte pela Arte”, in *Diário*

tempo»³⁵⁷. A questão colocada era de como retomar uma linha estética, a da figuração e do realismo, que «perdera totalmente o seu crédito» ao longo do processo vanguardista: «A estética não-figurativa desprezara-o, e o Surrealismo arrastara-o, como um despojo, no seu caminho para o imaginário». A importância de Lapoujade (1921-1993) tinha sido a reivindicação da importância do *conteúdo*, sem prejuízo de uma leitura *formal e abstracta* «No meio de uma pintura a-temática, Lapoujade ousa porém impor novos temas sociais, sem por tal prejudicar o seu abstraccionismo – e nisso, investigando a realidade também, se atreve a atingir um novo conceito de Realismo». E José-Augusto França acrescentava: «A possibilidade de trazer uma linguagem abstracta a uma fala temática, a uma representação do real, a uma responsabilidade realista, insere-se de resto numa problemática sartreana do “sentido” e do “significado” – e não pela sugestão (...) mas por um dialéctico acordo de forças, que vem da própria pintura, e da vivência dramática do pintor, a arte de Lapoujade fala-nos de “Revolta”, de “Tortura”, de “Hiroshima”, tal como a de Picasso em 1938 pôde falar-nos de “Guernica”». Elogiando o texto de Sartre, e a sua capacidade de levantar problemas, José-Augusto França avaliava esta questão, que provocara polémica em França, tanto como um «jogo perigoso» como uma «proposta lucidíssima» e, por ambas as razões, necessária ao seu tempo. No fundo, era a atenção à figura como domínio do significante, mas atento a conteúdos, que se podia colocar através da questão do realismo e com ela uma nova situação de ideologia estética em que a própria figura se retomava sem prejuízo de valor referencial.

Em Dezembro de 1962, José-Augusto França fazia referência, na revista *Colóquio*, à «nova-figuração»³⁵⁸ que «começa a apregoar-se entre os “marchands” de Paris, por ventos separados de Nova York», mas que «não traduz um novo entendimento do mundo visível, feito por nova gente», afinal já assim definido, como «corrente paralela», por artistas como Dubuffet, Alechinsky, Chassac ou Peter Saul. Em Março de 1963, afirmava que «pintura figurativa haverá sempre (...), até deixar de ser necessária a um certo número de hábitos e de práticas»³⁵⁹. Criticando a expressão «neo-figuração», como «vazia de sentido» «ou só com sentido comercial», considerava que, depois de uma tendência neo-expressionista do segundo pós-Guerra, manifestada no

de Notícias, Lisboa, 11 Abril 1957, pp.7-8.

³⁵⁷ Idem, “A temporada artística de Paris”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº15, Outubro 1961, pp.10-16.

³⁵⁸ Idem, “Inventário de Paris, 1962”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº21, Dezembro 1962.

³⁵⁹ José-Augusto França, entrevista a Rui Mário Gonçalves; “«Uma tendência para a «imagerie» narrativa, jogando no plano do absurdo? Creio ser a única atitude figurativa original, hoje», diz-nos

grupo *Cobra* ou em Bacon, «a única atitude figurativa original» teria então «uma tendência para a *imagerie* narrativa, jogando no plano do absurdo», fazendo referência a autores como Dubuffet, Alan Davie, Fahlström, Peter Saul, Peter Foldès, ou ainda aos portugueses René Bertholo e Joaquim Rodrigo³⁶⁰. Este *novo imaginário* estava ainda carregado de heranças surreais que interessava ressaltar por José-Augusto França.



Desenho de João Abel Manta, in *Diário de Lisboa*, 7 Janeiro 1971

Em 1963, José-Augusto França tinha a oportunidade de escrever o texto de apresentação da selecção francesa na primeira exposição internacional de «Nova Figuração». Apresentando pintores informalistas que trabalhavam a figura, o crítico salientava o carácter operativo da *nova-figuração*, apresentando-o mais como problema da produção pictórica do que da representação figurativa: «Na “nova-figuração” é a atitude do pintor que é nova e não o próprio sistema figurativo. O “novo” não se encontra na figuração mas na sua função operatória (...). “Operatório” — eis a palavra que conta. A aproximação do real, para alguns dos pintores neo-figurativos, é uma operação muito grave que se realiza por muito diversos meios, figurativos ou abstractos. No fundo, é a própria operação que lhes interessa. Eles procuram verificar o real (...), mas não circundá-lo, ou defini-lo». Referindo-se à obra de Lapoujade, a pintura «torna-se uma

José-Augusto França”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, n.º78, 27 Março 1963, p.5.

³⁶⁰ *Ibidem*, p.5.

espécie de condição *sine qua non* do real»³⁶¹, «e não mais a sua representação».

Num texto, datado de 1963 e editado em Outubro de 1964, José-Augusto França abordava, a partir da Escola de Paris, o panorama da «nova imagística»³⁶² (ou *nouvelle imagerie*), como preferia chamar numa resistência crítica à noção de *nova-figuração*, distanciando-se das referências informalistas com que debatera a questão da *nova-figuração*. Neste texto uma visão crítica tentava já fornecer um panorama histórico, embora recente. Para José-Augusto França esta «nova imagística» parisiense adquiria «progressivamente uma voz que transborda da América» que na capital francesa recebia «influxo original, da parte de artistas estrangeiros sobretudo»³⁶³ — e neste grupo estavam os portugueses René Bertholo e Lourdes Castro. Esta «nova imagística» «informa um novo sistema narrativo» numa «dimensão “popular”» que «vinca o carácter antitradicional da narração que se propõe, variada variável, e cuja definição se opõe à definição lógica (...)»³⁶⁴. Referindo uma «crise iconoclasta» do informalismo, que se revelou também «crise semântica», a «nova figuração» apresentava-se ao autor «como uma tentativa operacional de vencer essa crise, sempre ao nível da semântica»; mas, «ultrapassado o papel de representação da imagem, ela deve encontrar uma situação inédita no seio de uma “nova figuração” que de modo algum poderia fazê-la voltar atrás, na sua função convencional». Neste reencontro com as imagens, verificavam-se «não as imagens de uma *praxis* do real, mas de um surreal alargado»³⁶⁵. O surrealismo reencontrava-se no resgate de uma nova iconografia, onde o humor, o absurdo, a metamorfose ou a metáfora, justificam a sua resistência ao *mimetismo* do mundo. A «nova imagística» acompanhava-se de um *neo-surrealismo* — e o crítico retomaria a motivação surrealista na análise das obras de René Bertholo ou Paula Rego. Recuperando a *figura*, embora não se apresente figurativa por mera lógica de oposição à abstracção, o seu fundamento cultural (no âmbito das artes plásticas) encontrava-se na transformação que efectuava ao encontro ou descoberta de numa *realidade outra*: «Figurativa, esta pintura (...) dispõe da figura para fins que a negam ou renegam, e a

³⁶¹ José-Augusto França, *La Nuova Figurazione (Dufour, Pignon, Lapoujade, Dubuffet)*, Florença: Galeria La Strozzi, 11 Junho a 6 Julho 1963 (tradução parcial in *Oito ensaios sobre Arte contemporânea*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967, pp.119-149).

³⁶² Idem, “Apresentação Mitológica da Nova Imagística”, in *Les Temps Modernes*, Paris, Outubro 1964 (reed. in *Oito ensaios sobre Arte contemporânea*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967, pp.119-149).

³⁶³ Idem, “Artes de 1964 em Paris”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº31, Dezembro 1964, p.29.

³⁶⁴ Idem; *Oito ensaios sobre Arte contemporânea*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967, pp.115-116.

³⁶⁵ *Ibidem*, p.149.

sua iconografia não conta pela aparência que tem, mas pela acção através da qual essa aparência precisamente se transforma numa nova realidade, ou, se quisermos, numa “realidade outra”»³⁶⁶. Daí a expressão *imagerie* com o seu declarado fundo surrealista.

E o crítico já entendia que a antiga oposição entre *forma* e *conteúdo* – iniciada em Portugal, como vimos, no contexto de uma dominante situação *neo-realista* – perdia o seu eficácia e sentido de oposição dialéctica, para ter que se retomar, de outro modo, no processo *neo-figurativo*. Da oposição, os termos passariam a uma integração dinâmica numa mesma ordem estrutural – onde as possibilidades de *metamorfose* e *metáfora* se procederiam simultaneamente numa arte que «aceita os riscos de assumir de novo um papel mítico, pelas vias sociològicamente lúcidas de uma semântica reintegrada»³⁶⁷.

Ao longo da segunda metade da década de 1960, apenas alguma crítica manteria uma dicotomia entre abstractos e figurativos como fundamento sócio cultural, enquanto a crítica mais esclarecida, que actuava sobretudo em torno da revista *Colóquio* ou do *Jornal de Artes e Letras*, entendia o absurdo da oposição como razão de exclusividade ou opção artística, aceitando-a apenas numa dimensão operativa relativa à sua actividade crítica. Numa actualização internacional preconizada com o processo cultural da nova-figuração, *deixava-se de ser mais moderno por se ser abstracto*.

Nesta linha foi determinante o contributo do crítico Rui Mário Gonçalves (n.1934), em início de carreira e em esforço de uma assumpção de profissionalização. Em Outubro de 1961, e confrontando-se com o «panorama pobre» da última temporada artística (centrando-se nos salões da SNBA e do SNI), Rui Mário Gonçalves reflectia sobre «a pintura figurativa portuguesa»³⁶⁸, afirmando que esta «atravessa actualmente uma crise», mas acreditando que tal possa corresponder «a uma vontade de transformação dentro da problemática figurativa» — «embora nalguns casos ela pareça corresponder a um esgotamento e a uma falta de capacidade inventiva, quando não responde até a um abandono da figuração»³⁶⁹. Nesse esforço de «transformação» da figuração, o crítico sublinhava, sobretudo, as obras de Sá Nogueira, João Hogan, Júlio Resende, ou ainda, embora apontando fragilidades na recente produção, Nikias Skapinakis e o gravador

³⁶⁶ *Ibidem*, pp.150.

³⁶⁷ Cf. Idem, «Metamorfose e metáfora na arte contemporânea», in *Oito ensaios sobre Arte contemporânea*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967, pp.115-116.

³⁶⁸ Rui Mário Gonçalves; “A Pintura Figurativa Portuguesa”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº3, 18 Outubro 1961, pp.13, 15. *Idem*, “A Pintura Figurativa Portuguesa (2)”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº4, 25 Outubro 1961, pp.11, 15.

³⁶⁹ *Ibidem*, pp.11, 15.

Bartolomeu Cid. Porém, e apesar desse esforço, apontava que «na última época não se apresentou ao público nada de novo que nos faça acreditar na sua vitalidade». Embora reconhecendo a «contribuição dos figurativos» na «última temporada» e intuir um desejo de renovação figurativa, o crítico ainda a posicionava por relação antinómica com a «não-figuração».

No início da temporada seguinte, e na crítica à *IV Exposição de Arte Moderna* da SNBA, Rui Mário Gonçalves fazia referência a expressões como «neo-paisagismo» ou «imaginação popular»³⁷⁰ (e, pouco depois, «iconografia popular»³⁷¹). Para a primeira destacava a pintura de Menez (1926-1995), José Júlio (1916-1963) ou Dourdil, numa produção impressiva da mancha que tornava ambígua a separação entre a abstracção e a figuração (numa espécie de informalismo poético), na linha francesa de Jean Bazaine, Le Moal (1909-2007) ou Jacques Villon (1875-1963). A segunda centrava-se na «corajosa» «atitude» de Joaquim Rodrigo, com a sua figuração esquemática que o fazia derivar das suas experiências abstractas geometrizes – mas o termo «popular» traria equívocos teóricos para o entendimento do processo neo-figurativo do pintor, os quais o crítico teria, como desenvolveremos em espaço próprio de reflexão, que efectuar esclarecimentos já no âmbito de cogitação de uma história da arte. Como o crítico esclareceria, o termo «popular» não procurava referir-se nem à etnografia rural, nem à cultura industrial e dos *média* de massas, mas procurava caracterizar «o sentido poético» dessa «pesquisa» que tentava «registar histórias» segundo «figuras esquemáticas que são desenhadas enquanto se fala»³⁷².

Na continuidade deste debate das artes plásticas em Portugal, no início dos anos 60, e agora perante a importância institucional da *II Exposição Gulbenkian*, o crítico utilizava a expressão «novo figurativismo»³⁷³, onde considerava «possibilidades» «para além do dilema que era a escolha necessária entre o Figurativo e o Abstracto». Era o triunfo de uma nova geração, «a terceira», e com ela, «talvez, o início de uma quarta», onde a figuração surgia como possibilidade de modernidade e até de renovação. Com olhar retrospectivo e de pertinência historiográfica, mas não tanto prospectiva e expectante como, com outras razões de o ser, tinha sido o do pintor Nikias Skapinakis, a expressão

³⁷⁰ Idem, “IV Exposição de Arte Moderna”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº8, 22 Novembro 1961, pp.13-14.

³⁷¹ Idem, “A II Exposição da Fundação Gulbenkian”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº15, 10 Janeiro 1962, p.14.

³⁷² Idem, *Pintura e escultura em Portugal — 1940-1980*, Lisboa: Instituto da Cultura Portuguesa, 1980, p.92. Ver, mais adiante, reflexões sobre a pintura de Joaquim Rodrigo.

³⁷³ Idem, “A II Exposição da Fundação Gulbenkian”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº15, 10 Janeiro

nova-figuração emergia na cultura portuguesa.

No âmbito de uma crítica a uma exposição de René Bertholo (que se apresentava na *Galeria Divulgação*, em conjunto com Lourdes Castro), Rui Mário Gonçalves adiantava uma definição de nova-figuração³⁷⁴ que solicitava a noção de «figure pure» de Charles-Pierre Bru (1913-1998)³⁷⁵: «O Neo-figurativismo corresponde a um novo interesse plástico pelo elemento figura e pelo objecto que a figura pressupõe. No caso da figura pura, esse objecto não existe na consciência do pintor antes da elaboração do quadro. Pense-se por exemplo em Tanguy: nos seus quadros aparecem figurados objectos que nunca vimos senão aí. A diferença entre esta pintura e a pintura figurativa tradicional, é que, numa, o objecto aparece à consciência como consequência da utilização livre dos materiais pictóricos – surge com a figura, ou seja, a figura e o objecto *são-se*; noutra o objecto preexiste, e é em função dele, da sua descrição, que os materiais são utilizados». E se na pintura de René Bertholo as figuras se referiam a «objectos conhecidos», «eles são representados, mas não são descritos segundo os processos que se desenvolveram na pintura dos séculos anteriores ao nosso, e surgem num espaço abstracto».

Em entrevista posterior, o crítico fornecia um entendimento da noção de «nova-figuração» ou «neo-figurativismo» como superação do informalismo, que não se devia ver apenas num «sentido retrógrado» que normalmente vinha sendo utilizada, como uma situação «post-expressionista» ou «epígonos da pintura figurativa expressionista», considerando antes que «deveria surgir dentro da tendência para a abstracção, ao tentar reabilitar o elemento figura como um dos elementos mais importantes da linguagem pictórica, mas como figura pura, isto é, que não representa nem figuras do mundo visível nem da geometria euclidiana»; ao mesmo tempo considerava Alan Davie o pintor mais «válido» dentro desta corrente³⁷⁶. Ao sublinhar o conceito de «*figura pura*», atenuando a da figura como *mimesis*, o crítico manifestava uma noção que se tornava dominante no entendimento da nova-figuração pela crítica portuguesa e que era a sua assimilação da *consciência do significante*, portanto, da própria memória da *experiência abstracta*. Em 1965, no catálogo da exposição *Novas Iconologias* que comissariava,

1962, p.14.

³⁷⁴ Idem; “Lourdes Castro e René Bértholo — Galeria Divulgação”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº31, Dezembro 1964, pp.39-40. Estas reflexões voltavam a repetir-se (ic) no texto de apresentação no catálogo da exposição: *Seis Pintores portugueses de Paris. René Bértholo, Manuel Cargaleiro, Lourdes Castro, Eduardo Luís, José Escada, Jorge Martins*, Lisboa, Galeria Buchholz, Dezembro 1966.

³⁷⁵ Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'Abstraction. Essai sur le problème actuel de la Peinture*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

³⁷⁶ Rui Mário Gonçalves, entrevista in “Rui Mário Gonçalves; «Chamo a atenção para a “pop-art” abstracta»”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº212, 20 Outubro 1965, p.16.

afirmava ainda que «o Neo-figurativismo tem-se apresentado cheio de equívocos, na medida em que não tem sido entendido como integrado na tendência geral para a Abstracção»³⁷⁷. Em 1979, o crítico sintetizava a sua posição sobre a importância da abstracção no processo histórico neo-figurativo, sublinhando para «não nos esquecermos que é a partir das conquistas do abstraccionismo que podemos distinguir o neo-figurativismo do figurativismo tradicional»³⁷⁸. Ratificando anos depois, na mesma linha memorialista, afirmava que a nova-figuração não era «qualquer relação com um retorno ao figurativismo. A experiência abstracta era a sua base e em muitos casos desenvolvia-se na consideração da linha tensa e da figura pura»³⁷⁹. Por outro lado, tratava-se de «figuração da figuração» ou «figuração citada»³⁸⁰.

Em afinidade crítica, a expressão «nova figuração» (e «neo-figurativismo») surgia também por parte de Fernando Pernes (n.1938), numa crónica de «factos e reflexões»³⁸¹ sobre a temporada de 1962-1963. Este crítico associava a expressão à recente produção de Joaquim Rodrigo, considerando que esta «nova-figuração ocidentalmente desenvolvida», «descendente do informalismo» e «de carácter essencialmente fenomenológico», «demonstra, pelo absurdo, a falência da figuração tradicional». Nikias (ao lado de Lima de Freitas) era apresentado como «figurativo», e como «hipotética ponte dos artistas retardados para companheiros mais evoluídos da mesma geração como Júlio Pomar, Rodrigo, Menez ou José Júlio»³⁸².

Numa crítica a uma exposição do casal René Bertholo e Lourdes Castro, sublinhava que a «nova-figuração», conceito «extensível a um apreciável número de pintores actuais», não implica «qualquer retorno aos propósitos da figuração tradicional», antes «tem-se desenvolvido num clima anti-naturalista, de empenho abstraccionista»³⁸³. E, na mesma linha de entendimento, acrescentaria pouco depois, noutra crónica crítica: «A nova-figuração está a partir de pressionamentos exercidos por novos elementos morfológicos, ou não o sendo, a aparecerem tratados de manei[ra] inédita, sobre uma sintaxe

³⁷⁷ Idem, «Nova-Figuração, Nova-abstracção», in catálogo da exposição: *Novas Iconologias*, Lisboa, Galeria Buchholz, Março 1967.

³⁷⁸ Idem; «Carta de Lisboa II», in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº41, Junho 1979, p.60.

³⁷⁹ Idem, catálogo da exposição *Colecção Buchholz*, Estoril: Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987.

³⁸⁰ Idem, in catálogo da exposição: *70-80. Arte Portuguesa*, Brasília; São Paulo; Rio de Janeiro, 1987, p.13.

³⁸¹ Fernando Pernes, «Da temporada artística — 1963. Factos e reflexões», in *Síntese*, Lisboa, nº1, sem data (1963?), p.50.

³⁸² *Ibidem*, p.47.

³⁸³ Idem, «Das Artes Plásticas. Eurico Gonçalves. Lourdes Castro. René Bertholo», in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº162, 4 Novembro 1964, p.12.

estruturada e específica do abstraccionismo. Esse movimento será, pois, expressor de situações éticas e estéticas discordantes dos modos figurativos anteriores à eclosão das tendências abstractas»³⁸⁴. E assim podia observar, pouco depois em nova crónica crítica, que tal dicotomia já não fazia sentido, ao considerar «como pueril, a vã polémica da arte pela arte», e com esta «o absurdo problema abstracção-figuração»³⁸⁵.

Fernando Pernes diria ainda que a «essa nova figuração se está a desenvolver em tensão dialéctica com as mais recentes expressões abstraccionistas (a crescente síntese “pop” – “op-art” o demonstra), (...)»³⁸⁶, numa atenção à capacidade de uma noção de nova-figuração absorver estéticas de vinculação abstracta, como se estas não lhe fossem estranhas, mas antes familiares e contíguas.

Foi ainda nesta orientação que actuou o crítico Francisco Bronze (n.1936). Relativamente a Paula Rego referia «esta figuração nova, auto-significante»³⁸⁷. Sobre a obra neo-figurativa de Manuela Jorge, observava que «as figuras» «inscrevem-se num “discurso plástico” como se fossem realmente figuras puras e não como elementos descritivos duma realidade prévia»³⁸⁸. De Palolo diria que «as suas formas podem situar-se entre as figuras puras, no limiar da Abstracção ou entre essas figuras equívocas que nos trouxe a Nova-Figuração»³⁸⁹. Numa reflexão sobre «Representação e ilustração», reconhecia na «Nova Figuração» jamais um funcionamento de modo «ilustrativo», mas «figuras puras», «como signos descarnados de qualquer significado prévio». Salvaguardava-se uma pintura de possível dimensão figurativa cuja «expressão» não estava na «anedota», «mas sim por algo que se destaca do conjunto significativo»³⁹⁰.

Francisco Bronze constatava como marca da década de 1960 a «dissolução da polémica

³⁸⁴ Idem; “Das Artes Plásticas. Exposições de Lisboa. Artistas estrangeiros. Galerias Gravura e Divulgação”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº172, 13 Janeiro 1965, p.6.

³⁸⁵ Idem; “Das Artes Plásticas. Divulgação. Centro Nacional de Tapeçaria. Galeria 111”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº173, 20 Janeiro 1965, p.4.

³⁸⁶ Idem; “Exposições de Lisboa. 2. Exposição do Banco Português do Atlântico”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº269, Agosto 1969, p.38.

³⁸⁷ Francisco Bronze, “Exposições de Arte — Imagem Não Imagem”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº46, Dezembro 1967, p.46.

³⁸⁸ Idem, “Exposições de Arte — Manuela Jorge – na Galeria «111»”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº47, Fevereiro 1968, p.39.

³⁸⁹ Idem, “Exposições”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº53, Abril 1969, p.47.

³⁹⁰ F. B. (Francisco Bronze); “Artes plásticas. Representação e ilustração. Rocha de Sousa na S.N.B.A.. Figueiredo Sobral e João Fragoso na Galeria Interforma. Manabu Babe na Galeria Buchholz”, in *Vida Mundial*, Lisboa, nº1568, 27 Junho 1969, p.55. Contudo, neste texto verifica-se uma sobreposição excessiva entre «significado» e «representação».

entre arte abstracta / arte figurativa»³⁹¹. E, pouco depois, o mesmo crítico verificava que «a chamada Nova-Figuração» podia «encontrar as razões maiores da sua necessidade, investigando as suas possibilidades de comunicar com sectores do público que até hoje têm ficado à margem do processo estético, em grande parte por desconhecimento total dos códigos de uma linguagem especificamente pictórica»³⁹². Superada a dicotomia entre a abstracção e a figuração e qualquer eficácia operativa dessa oposição como dialéctica vanguardista, inquiriu-se um novo debate central na questão da modernidade: o do divórcio entre a arte e o público, ou entre a produção e a recepção. Esta seria uma das questões dominantes nos finais dos anos de 1960 e durante a década seguinte, que levaria à credulidade de uma nova utopia vanguardista, em que o encontro com o público seria possível, num caminho que levaria o debate da *Nova-Figuração* ao da *performance* e ao da *instalação*, e à acção de uma nova linha crítica, onde protagonizaria um renovado Ernesto de Sousa.

Este debate teórico teve também a participação dos próprios artistas plásticos que, em entrevistas ou em textos de intervenção crítica sobre as suas práticas e posições culturais, iam esvaziando a dicotomia entre figuração e abstracção. A consciência abstracta da nova-figuração, da *figura pura* como afirmação do significante antes da representação, não só desfazia os últimos momentos de querela entre abstracção e figuração, como também lhe perturbava o sentido de oposição e a sua eficácia crítica, tornando inútil a afirmação de uma vanguarda através do radicalismo da abstracção. A primeira apresentação consciente dessa inutilidade seria trazida por um casal de artistas portugueses, René Bertholo e Lourdes castro, emigrantes em Paris desde 1958, onde se manifestaram como protagonistas dos processos neo-figurativos da escola francesa. Por ocasião de uma segunda exposição do casal na *Galeria Divulgação* (Lisboa) em 1964 (a primeira acontecera em 1958, em vésperas dessa emigração francesa, e dominada por uma situação abstracta), onde apresentavam já o corolário de uma primeira genealogia neo-figurativa que cada qual tinha protagonizado nos meios parisienses, afirmava então René Bertholo em defesa «não exclusivista do “neo-figurativismo”»: «Penso que está ultrapassado o dilema abstracção-figuração que aqui se mantém. Analisando o que se passa em França e nos Estados Unidos, verifica-se que se quebrou a ortodoxia abstracta, que o seu período heróico foi superado. Actualmente, aproveita-se a linguagem pictural

³⁹¹ Idem, “Exposições”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, n.º53, Abril 1969, p.44.

³⁹² Idem, “Carta de Lisboa”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, n.º59, Junho 1970, p.39.

em toda a sua extensão»³⁹³. A entropia da dicotomia manifestava-se na consciência de uma *praxis* artística, na reflexão dos pintores sobre as suas próprias necessidades. A segunda metade dos anos de 1960 seria a do natural esvaziamento semântico dessa oposição na *praxis* crítica portuguesa.

Também o artista plástico António Areal, não por via da crítica, mas por uma reflexão teórica de carácter combativo e vanguardista, lançava pertinentes entendimentos da *nova-figuração*, que alguma crítica apreenderia. Depois das experiências informalistas, superadoras de uma figuração surrealista que consideraria de aspecto «mais literário do que plástico, e muito mais academizante e burguês do que surrealista»³⁹⁴, o pintor António Areal explorou como artista as possibilidades de uma figuração. Atento a essas alterações, num texto intitulado «Sobre abstracção e Nova-Figuração»³⁹⁵, escrito ainda durante a sua produção informalista, mas determinante e de charneira para a redefinição da sua obra, observou que teria surgido «uma nova era da figuração». Porém, esta «figuração que surge agora» «não tem tudo de comum» com «a função da figuração que persiste» como tradicional e académica. Entendia o «contributo da pintura abstracta» consagrando «como objectividade estética o concreto da plasticidade pictural», que relegava «os significados extrínsecos» «para um sector já muito ultrapassado e inoperante como objectividade». Avaliava os avanços da modernidade pictural como uma «linha progressiva» de «emancipação figurativa», exactamente por «terem sido cada vez menos fiéis à referência temática da representação do que à referência do processo figurativo, ou seja, (...), que a figuração se torna tendencialmente abstractiva da representação, localizando as suas procuras específicas dentro de variações de elementos anteriormente de uma *figuração directa*, de uma representação, mas tendo agora a plasticidade pictural como referência interna da objectividade. António Areal encontrava assim uma «unidade programática da abstracção e da nova-figuração», em que esta se formulava «como uma re-definição abstractiva (...)». Tratava-se, no fundo, de privilegiar a «autenticidade abstractiva da nova-figuração».

³⁹³ René Bertholo, entrevista in “Quebrar o isolamento deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses — pensam Lourdes Castro e René Bértholo”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº96, 31 Julho, p.16, 10. Em sequência, Bertholo sublinhava o «caso mais curioso» de Joaquim Rodrigo e, nesta mesma luz, a «rever» o caso de António Quadros.

³⁹⁴ António Areal, entrevista in “O que o convívio com os pintores faz revelar é indolência, queixume enternecido e amor desmesurado pelos processos de irresponsabilização — afirma António Areal”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº90, 19 Junho 1963, p.1, 5.

³⁹⁵ António Areal; “Sobre Abstracção e Nova-Figuração”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº105, 2 Outubro 1963, p.16, 12.

Num texto a que sintomaticamente chamou «A figuração abstracta», efectuado para o catálogo da exposição *Novas Iconologias* (Março 1967), Areal apontava que «a figuração revelou-se nova, recentemente, quando na representação das formas se passou a representação de segundo grau — isto é, fez-se uma figuração da figuração». Diferenciando-a da figuração da pintura moderna, que procedia a uma «expressionização do visível», salientava que «o modelo originário das obras já não é tanto o visível mas a representação dele»³⁹⁶. Abstracção e figuração podiam assim articular-se num processo que, sendo ainda da abstracção, pertencia já às possibilidades de uma nova-figuração ou mesmo de uma nova-abstracção.



Eurico Gonçalves, *Nu Feminino*, 1962, tinta-da-china sobre papel, 44x32 cm

Outro entendimento de nova-figuração foi fornecido pelo artista plástico Eurico Gonçalves (n.1932), numa exposição em 1962, na *Sala da Sereia* no Porto, do que chamou de *27 Desenhos Neofigurativos*. No texto do catálogo o irmão do pintor, o crítico Rui Mário Gonçalves, chamou a esses desenhos «figuras improvisadas», um conceito de na linha surrealista do automatismo psíquico³⁹⁷. Emergidos de um

³⁹⁶ António Areal; «A figuração abstracta», in catálogo da exposição: *Novas Iconologias*, Lisboa: Galeria Buchholz, Março 1967.

³⁹⁷ Eurico terá apresentado «três categorias de desenhos: caricaturas, que são figuras vestidas e analisadas todas desde o exterior; esboços, ou seja «nus de pé», identificáveis, com carácter, não caricaturáveis; e improvisos, quer dizer «figuras adivinhadas de dentro. É sempre um improviso de figura-humana. Neofigurativismo», numa «busca duma linguagem directa, desde a redução do visível, aos valores essenciais, característicos, até aos improvisos, onde um grafismo lírico encarna presença humana».

gestualismo repentino e intimista, surgiam sinais arquétipos, uma espécie de *sinal puro* entendido como *figura pura*.³⁹⁸ Estes desenhos serviam de saída a uma figuração anterior, de marca infantilista e surrealista, que segurara a gestualidade em função do sinal, mas que se desenvolveria nos finais da década de 1950 para uma pesquisa do sinal e da figura pura, entre Paul Klee e a última fase de Kandinsky (1866-1944), que Eurico chegava a fundir nalgumas obras (*Arabesco*, 1957). A linha geradora de Klee, que assoma sempre numa nudez significativa antes de figurar, era pesquisada como potencialidade geradora. Mas, para Eurico, a linha de Klee, era ainda demasiado lenta e meditativa, tornando necessária uma aceleração que procurava antecipar qualquer controlo intencional³⁹⁹. Na transição para a década seguinte, e marcado pelo caligrafismo de Julius Bissier (1893-1965), o fascínio pelo vazio de Jean Degottex (1918-1988), o improvisado de Henri Michaux (1899-1984) ou o automatismo psíquico de André Masson (1896-1987), Eurico aumentava a velocidade gestual da linha. Nesta fase de charneira que seria, em grande parte, protagonizada pelos desenhos *neo-figurativos*, assumia-se uma velocidade gestual de eixo vertical, de cima para baixo, até ao desgaste de um transporte limite de tinta num aparo. A figura (humana) surgia depois, como consequência e nunca como causa do gesto. Tempo, espaço e matéria coincidiam no condicionamento ontológico da inscrição do sinal, na definição de uma restrição que assumia tal sinal como resultado depurado sem acréscimos nem sobras nem, muito menos, correcções, mas uma inscrição gestual mínima que pretendia valorizar tanto a nudez do signo como o vazio do suporte como «campo residual»: «A figuração acontece em mim como que arrastada por uma expressão directa»⁴⁰⁰. Com os desenhos neo-figurativos, Eurico descobria o automatismo puro na inscrição. Estes mesmos desenhos evoluíam na exploração vertical de um grafismo cada vez mais sinalético (nos títulos *Signo caligráfico* ou *Caligrafia* de 1962 e 1963, ainda a tinta-da-china sobre papel), explorações que apresentaria na galeria 111 em Abril de 1964 e Maio de 1965. A pureza ansiada ficava manifesta no texto do catálogo da primeira exposição, de novo

“Artes plásticas. Exposição de desenho de Eurico Gonçalves na Sala da Sereia”, *Jornal de Notícias*, Porto, 13 Maio 1962, p.3. Segundo texto do catálogo de Rui Mário Gonçalves, “Neofigurativismo”, reed. in catálogo da exposição: *Eurico Gonçalves. Estou vivo e escrevo* Sol, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2006, p.154.

³⁹⁸ Como referimos, segundo a noção de «figure puré» de Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'Abstraction. Essai sur le problème actuel de la Peinture*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

³⁹⁹ Agradecemos as informações fornecidas por Rui Mário Gonçalves e Eurico Gonçalves no dia 21 Março 2007, na SNBA, em deambulação pela antologia dedicada à obra de Eurico.

⁴⁰⁰ Eurico Gonçalves, “Sou surrealista. Eurico 1950-1973”, in catálogo da exposição: *Eurico Gonçalves. Estou vivo e escrevo* Sol, Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2006, p.8.

assinado pelo irmão do pintor, onde se insinuava com clareza uma marcação Zen que se tornaria determinante para o entendimento de todo este processo: «O todo dum quadro é ser um sinal ou forma única. Um sinal simples, sem dúvida, pois o mais importante é atingir a pureza, a imediatidade e a simplicidade. Mas, para chegar aí, é preciso merecer: muito trabalho e mergulhar a fundo na problemática da linguagem plástica. O sinal é muito pessoal. Só multiplicando o seu uso e desdobrando as suas funções, é que se evidência a sua verdadeira vocação expressiva»⁴⁰¹.

Resumindo, a *nova-figuração* era aqui a figura imediata e pura, polida na sua pureza plástica numa espécie de grau zero de relações com um mundo referencial exterior. Ela não se fazia depois da abstracção, antes encontrava-se com ela. A *nova-figuração* era o *grau abstracto e mínimo da figura*. Tratava-se de uma pesquisa que de imediato se seguiria por parte de Eurico Gonçalves, enquanto pintor, sobre o *sinal puro* que precede a significação⁴⁰². Era notória e assumida a proximidade com os alfabetos de sinais puros da última fase de Wassily Kandinsky, embora mais marcante na pintura do que no desenho que Eurico Gonçalves efectuava em inícios da década de 1960. Teria contudo outro sentido para o pintor português. No desenvolvimento do automatismo psíquico surrealista, a fase neo-figurativa concordava então com o início da pesquisa Zen para se cruzar com o despojamento niilista *Dada*, numa tríade de heranças que seria fundamental na sua pesquisa. No seu percurso, esta fase preparava o arrastamento das marcações surrealistas e dadaístas para uma articulação com a espiritualidade oriental (*Zen*) desenvolvida a partir de então através de uma articulação entre o signo e o gesto em função de um anelo de primordialidade meditativa – o *Dádá-Zen*, tal como proporia o próprio pintor⁴⁰³. A situação de charneira dessa pesquisa pessoal, tal como propomos, coincidia ainda com o início de um trabalho por séries, modo de anular a particularidade ensimesmada do quadro, o fechamento e autonomia do campo visual, para sublinhar um percurso de superfície para superfície. Neste processo foi evidente uma marcação das

⁴⁰¹ Rui Mário Gonçalves, in catálogo da exposição: *15 Desenhos de Eurico Gonçalves* (folha volante), Lisboa: Galeria 111, 11-30 Abril 1964. Ver ainda a esclarecida crítica de Nelson Di Maggio, “Eurico Gonçalves”, in *Flama*, Lisboa, nº842, 24 Abril 1964.

⁴⁰² Eurico Gonçalves, entrevista com M. L., “Eurico Gonçalves: «O artista é aquele que vive a sua arte»”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº155, 16 Setembro 1964, pp.1, 12.

⁴⁰³ Como exemplos das primeiras manifestações teóricas do interesse de Eurico Gonçalves pelo espírito *Zen*, pouco mais de dois anos depois da sua exposição de desenhos neo-figurativos, Cf. Eurico Gonçalves, “Apontamentos sobre a escrita e a pintura”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº166, 2 Dezembro 1964, pp.10-11; *Idem*, “O «Zen» e a pintura”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº187, 28 Abril 1965, pp.8-10. A articulação do Zen com Dada foi explorada mais tarde. Cf. *Idem*, “Dádá-Zen”, in *Artes Plásticas*, Lisboa, nº5, Novembro 1990, pp.15-19; *Idem*, “Dádá-Zen. Yves o monocromo”, in *Artes Plásticas*, Lisboa, nº8, Fevereiro, pp.39-41.

«paisagens imaginárias» elaboradas no início dos anos de 1950 pelo pintor americano Adolph Gottlieb (1903-1974). Na prática crítica que desenvolveria pouco depois como actividade paralela, o pintor manteria esta orientação articulando-a com as que se tornavam dominantes na cena crítica portuguesa: «O novo-figurativismo, integrado no abstraccionismo, cria figuras puras, inventadas no próprio plano da tela e não existindo senão aí»⁴⁰⁴.

Mas, mais do que esta escuta das vozes teóricas, é crucial a visibilidade das obras no entendimento da *nova-figuração*. Porque, excepto o caso peculiar da avaliada conferência de Nikias Skapinakis (*A Inactualidade da Arte Moderna*, Outubro 1958), ainda inserida numa prática anterior da figuração, cuja força prospectiva se efectuou como resistência à necessidade (exclusiva) da abstracção, a nova-figuração emergiu primeiro das obras, obrigando a adequada reacção teórica. E, neste sentido, entende-se melhor que foi nessa produção prática que primeiro se esvaziou a necessidade da dicotomia entre *figuração* e *abstracção*, e onde começaram a apresentar-se simultânea e ambiguamente. Pelo que foi a nova-figuração que agenciou a morte ou esvaziamento dessa querela e, se ainda aceitou a operatividade das diferenças desses conceitos (figuração e abstracção), foi porque ela se esvaziou dos valores anteriores na estratégia da arte moderna, passando a permitir permutas dos respectivos sentidos que a própria nova-figuração assumia.

⁴⁰⁴ Eurico Gonçalves, entrevista in “Eurico Gonçalves: «Estou empenhado em reabilitar o desenho como linguagem a preto e branco»”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, n°132, 8 Abril 1964, p.12.

II: Primeiro momento: a Figuração após a Abstracção

Foi à entrada dos anos de 1960 que vários artistas plásticos, em geral jovens, individualmente ou em grupo (*Grupo KWY*), emigrantes ou bolseiros, processaram a superação cultural da abstracção como destino das artes plásticas em consagração vanguardista. Mais que a defesa de uma figuração efectuavam a superação da abstracção passando por ela.

O primeiro momento histórico neo-figurativo por nós considerado situa-se na primeira metade da década de sessenta, sendo ainda construído como superação da abstracção a partir de problemas ou questões que esta apresentava, ou ainda na superação por descrédito da querela da figuração com a abstracção. Joaquim Rodrigo e Paula Rego representaram o momento histórico dessa ruptura, que se situou simultaneamente na *II Exposição da FCG* (Dezembro 1961 e Janeiro 1962). Contudo, a neo-figuração apresentava maior evidência no primeiro por contraste com o papel significativo que já tivera na história da pintura abstracta portuguesa. Como veremos, tratou-se para o pintor de uma necessidade de resolver questões da sua abstracção que o obrigava a inculcar uma memória narrativa na pintura. Paula Rego, sem verdadeiro projecto abstracto, pelo contrário, estava num momento genético da sua pintura, servindo a abstracção de fundo informe ou grau zero das formas a partir do qual a figuração foi emergindo nessa primeira metade da década, logo com imediata visibilidade nas primeiras obras.

Vários elementos do *Grupo KWY* em Paris teriam outro protagonismo no processo neo-figurativo, envolvidos com a dimensão cosmopolita parisiense e nela devidamente actualizados, o que lhes permitiu também uma acção percursora relativamente ao processo de superação da abstracção no panorama português. Num movimento que se dirigia, sobretudo, *de lá para cá* se decidiram os processos neo-figurativos dos elementos que destacamos: Lourdes Castro, René Bertholo e Costa Pinheiro.

A nova-figuração de António Areal surgiria algo depois, após uma breve fase informalista, pelo que o podemos considerar um exemplo histórico entre e de ligação deste primeiro momento da nova figuração portuguesa com o terceiro.

1. Joaquim Rodrigo

1.1. A Fase abstracta: o «lugar» do quadro

«Esta – Pintura – Aqui – Agora»

(Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*, p.25)

No escasso panorama português da pintura abstracta Joaquim Rodrigo surgiu nos inícios da década de 1950 com um projecto sustentado no âmbito das pesquisas geométricas e puristas. Engenheiro de formação e profissão, começara amadoristicamente uma dedicação à pintura que o levava a uma tardia assumpção profissional, por via de uma pervicácia que se desenvolvera dessa prática amadorística para uma inquirição intensa sobre o sentido da própria pintura.

Importantes na construção do seu projecto pictórico seriam as suas viagens por Portugal e, sobretudo, por vários países da Europa. Para Joaquim Rodrigo essas viagens, iniciadas em finais dos anos 40¹, em coincidência com as suas primeiras pinturas, serviram as necessidades de um autodidactismo com que assumia o seu amadorismo inicial, como ruptura com o ensino académico e tradicional que conhecera na frequência da SNBA. Se as viagens funcionaram como modo de adquirir, numa primeira fase, uma consciência histórica da arte moderna de princípios de século XX e, numa segunda, do que acontecia da mais actual no âmbito da pintura nos principais palcos europeus, ela teria depois outro sentido a avaliar adiante, que seria um diálogo com a própria memória dessas viagens, decisivo então para o seu processo neo-figurativo.

Numa primeira produção, iniciada em 1950, ainda de curiosidade amadora, a motivação encontrava-se na citação das primeiras vanguardas como referências históricas da busca de um lugar próprio, como pintor, a partir da memória recente da história da pintura. Nomes como Cézanne, Soutine (1894-1943), Van Gogh, Gauguin (1848-1903), Picasso ou Matisse (1869-1954), surgiam como referências maiores que se intercalavam ou cruzavam, numa travessia que assim se orientava no predomínio das vias do fauvismo, do pré-cubismo ou do expressionismo, mas que por vezes lhe permitia uma

¹ Em 1949 viajou por Itália e França, em 1951 (finais Setembro a meados de Outubro) em Paris, em 1952 por França, Alemanha, Dinamarca, Bélgica, Suécia e Holanda, e em 1955 viaja por Paris, assistindo ao *10ème Salon des Réalités Nouvelles*. «Biografia», in catálogo da exposição: *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.436-449.

aproximação à linha da pintura neo-realista portuguesa. Começaria a expor em 1951 em várias exposições colectivas, nessa via ainda amadora de citações, que se dissipavam com a fase abstracta que se seguiria de imediato para dominar a produção do pintor nos anos 50, tornando-o um dos principais protagonistas da abstracção geométrica portuguesa (só comparável aos projectos de Fernando Lanhas e Nadir Afonso). O lançamento de Joaquim Rodrigo como figura de relevo na pintura portuguesa erudita, decidiu-se com a positiva reacção da crítica às suas primeiras obras com algum rigor abstracto que fizeram parte da sua representação na *VII Exposição Geral de Artes Plásticas* (Sociedade Nacional de Belas Artes, 1953), logo depois confirmada com o relevo da sua participação no *I Salão de Arte Abstracta* (Galeria de Março, 1954).

O projecto abstracto de Joaquim Rodrigo começou quando, entre 1951 e 1952, experimentou influências do cubismo sintético e neo-cubistas, onde Picasso, Braque (1882-1963) e Griz (1887-1927) ecoavam numa mistura de referentes visuais. Em 1952, as obras *Eira* e *Composição*, assumiam a radicalização de uma abstracção que se plasmava na consciência da superfície. Nestas obras, linhas curvas definem a separação das cores, mas perturbando o envolvido e o envolvente de modo a levar até aos limites do quadro a impossibilidade de uma requisição perceptiva da forma sobre o fundo. Intersecções lineares perturbam a relação entre sobreposição e interposição, provocando variações e indecisões perceptivas das distâncias relativas dos polígonos de cor, obrigando a que tudo se resolva apenas na assumpção da superfície do plano do quadro. Apenas em *Eira* se apresenta um elemento a negro no canto inferior esquerdo, com a curiosidade de se segregar de um dos fundos negros através de uma subtil aura linear que lhe serve de contorno, que a tudo se sobrepõe. Em *C3*, do mesmo ano, o predomínio de rectas ampliam essa ausência da forma, cingindo tudo à superfície. As diferentes luminosidades e purezas cromáticas não chegam para afirmar nenhum dos polígonos como elemento formal privilegiado, para actuarem apenas na composição dos contrastes poligonais que justapõem o plano do suporte, funcionando assim como se fosse a superfície que estivesse em contraste com ela própria. A composição é dominada por um contraste de quantidade da cor, procurando as relações de coincidência entre estas e a sua ocupação extensiva na superfície. Os polígonos de cor são liminarmente separados definindo, com rigor analítico, o princípio e o fim de cada área numa radicalidade da justaposição. A obliquidade dominante, em contraste com a ortogonalidade da moldura, acentua a estratégia intuitiva (e lírica) com que o rigor se descobre. Em *C4*, o contraste de cor atenua-se em tons dessaturados de castanhos, atenuando o contraste cromático e a

sua afectação da composição das segmentações poligonais. A pintura *C5* estabelece a separação das zonas de cor sem intersecções lineares, provocando um ritmo cromático segundo listas irregulares contínuas que intercalam diferentes intensidades luminosas, provocando uma sequência rítmica que dinamiza opticamente a percepção da esquerda para a direita, para culminar nos limites do lado direito do quadro, quando a lista se encerra numa estrutura poligonal que se fecha sobre si, perturbando a continuidade rítmica. Este dinamismo óptico isolava esta pintura da dilecção das obras anteriores devido à consciência da superfície do quadro. Apresentadas na *VII Exposição Geral de Artes Plásticas* (1953), *C3*, *C4* e *C5* lançavam Rodrigo nas origens do debate da abstracção em Portugal que iria marcar a década. Em *C6* e, sobretudo, *C7*, ambas pintadas em 1953, explora-se a imbricação das formas, em prejuízo do sentido de superfície. Justaposição e interposição desafiam-se mutuamente, num jogo de avanços e recuos de um mesmo plano de cor, definindo a ocupação do plano do quadro como um ritmo de imbricação e interpenetração poligonal. Com *C9* explorou o corte sincopado de polígonos irregulares que se fecham na acentuação do vazio envolvente, assente num contraste entre o negro do envolvido e o branco do envolvente. Com esta obra Rodrigo encerrava uma fase da exploração da abstracção, onde as linhas curvas não geométricas e as diagonais determinavam a exploração da divisão da superfície do quadro. Seguiu-se uma racionalização da abstracção, na procura de um maior domínio da superfície do plano do quadro, primeiro referenciado em Auguste Herbin (1882-1960) e em Le Corbusier (1887-1965) e depois, com maior radicalização, em Mondrian (1872-1944)². Se na sua primeira fase (1950-1952) Joaquim Rodrigo experimentara em ciclos mais apressados as referências históricas das primeiras vanguardas, numa segunda fase (1952-1960) exploraria a abstracção através de uma articulação de ciclos um pouco mais demorados, mas em que a assimilação da história visual da arte moderna passava para uma pesquisa que se centrava no próprio quadro, de modo que as influências das suas viagens perdiam a imediata citação, na radicalidade com que procurava assumir essa consciência do quadro. Se nessa primeira fase as referências tinham sentido na

² Esta sequência das referências observa-se na diacronia da produção de Rodrigo dos anos de 1950. Sobre tais referências o pintor manifestaria a sua insatisfação: «Vim a concluir depois, ressaltando a brevidade com que acompanhei o seu trabalho, que Le Corbusier apenas encontrara uma solução particular e aproximada para a escala humana, talvez em consequência da sua objectividade funcional, como arquitecto que era; que Mondrian não havia encontrado a solução que eu procurava, e, ainda, que no que se refere à secção de ouro ou número de ouro dos Gregos nunca havia compreendido em termos práticos, aliás nem teóricos, as mui transcendentês explanações matemáticas de Almida Negreiros, o que ainda hoje muito lamento». Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982, p.19.

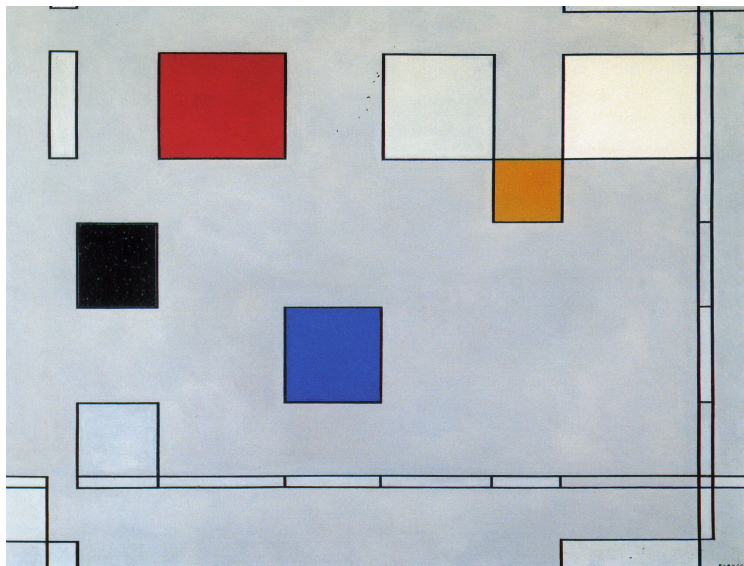
evidência da sua citação, agora elas perdiam-se na radicalidade da pesquisa – apesar do domínio evidente de Mondrian. Em *C10* e *C11* (c. 1954), Joaquim Rodrigo assumia as referências das abstracções dos *Salons des Réalités Nouvelles* e sobretudo de Auguste Herbin³: mas em Rodrigo havia mais *justaposição* que *sobreposição*, não explorando tanto as formas geométricas na sua relação formal e cromática entre si, mas no seu acerto com o espaço do campo perceptivo que ocupam, definindo uma maior eficácia da sua estabilidade e uma menor hierarquização das formas: não é apenas a forma que afirma a sua estabilidade através do seu carácter geométrico, mas o seu ajustamento com o espaço que ocupam. A cor impõe-se como afirmação dos elementos formais, na articulação de uma «sintaxe dos elementos cor-forma baseada no livro de Herbin»⁴. Ao mesmo tempo, as formas, que constituíam a divisão de superfícies cromáticas do quadro, assentavam em curvas geométricas ou em rectas ortogonais, definindo uma tendência que se acentuaria ao longo da sua exploração da abstracção (apenas interrompida pela repentina exploração gestual e espontânea das pinturas *C12* e *C13*). Em 1955, as obras *C18* (*Guerra*), entretanto parcialmente destruída, e *C19*, ambos projectos de mural, assinalavam um novo patamar no mesmo processo de exploração do racionalismo geométrico, que se associava a uma escala arquitectónica. Em *C19* impõe-se a noção de um *módulo quantitativo* (mais que formal, ao contrário de Nadir Afonso na série das *Cidades*) regente da divisão das superfícies e evitando o acaso. As linhas oblíquas são dominadas pelas ortogonais por aproximação a um módulo formal, encerrando-se dominadas em triângulos rectângulos ou equiláteros. Esta modulação quantitativa da área de superfície (partindo inicialmente de uma influência e depois crítica ao *modulor* de Le Corbusier)⁵, aspecto essencial no projecto abstracto de Joaquim Rodrigo, permitiu fixar estruturas sobre as quais o pintor podia experimentar e explorar variações de cor (que, sobre uma mesma estrutura, chegaram a ser 9 variações

³ Joaquim Rodrigo assinava desde 1950 a revista *Art d'Aujourd'hui*, visitou exposições parisienses em 1951 e em 1952 viajou por França, Alemanha, Suécia, Holanda e Bélgica. Em 1954 interessou-se mais especificamente pelas teorias de Herbin e estudou o seu livro *L'art non figuratif non objectif* (1949). Cf. Pedro Lapa, «Tempo e Inscrição», in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.21-32.

⁴ *Ibidem*, p.28.

⁵ Para Rodrigo, e criticando a dimensão antropométrica mais particular e funcional de Le Corbusier, tratava-se de encontrar «valores» «visivelmente bem diferenciados, e que mantenham entre si (...) um certo valor ou *relação unitária*, a que muito gosto de chamar *módulo*». E acrescentava: «E começo a sentir que quando assim acontece tenho correctamente e em termos formais a “total” diversidade na unidade e, complementarmente, a unidade na “total” diversidade, isto é, um dos elementos básicos da organização da unidade natural, a que muito gosto de chamar *unidade cósmica* ou simplesmente *cosmos*. Este conceito corresponde, na realidade, à própria Natureza, desde sempre minha Mestra e Preocupação». Joaquim Rodrigo, *Op.cit.*, p.21.

cromáticas), com ou sem contornos espessos a negro (que, como veremos, seriam importantes na sua fase neofigurativa), portanto, acentuando contrastes ou não, e apenas aceitando ligeiras alterações da estrutura — exemplos das séries *C21 (Cabrinhas)*, *C23 (Jardim)* ou *Directrizes*, que se estenderam irregularmente entre 1955 e 1959. Portanto, o módulo resolvia o espaço mas não a cor que continuava a ser uma opção variável.



Joaquim Rodrigo,
Vermelho x Azul n°2, 1958,
têmpera sobre tela,
col. FCG-CAMJAP

Em 1958, com a série *Vermelho x Azul*, e na acentuação de uma referência *neoplasticista*, Joaquim Rodrigo começou a definir o controle da cor. A ortogonalidade radicalizou-se num acerto com a divisão métrica da superfície, que extremava a noção *modular de área*, também ela depurada na extensão das zonas de cor neutra. As cores reduziam-se, numa nítida influência de Mondrian, às cores puras primárias (azul, vermelho e, mais raramente, amarelo) e a três tons neutros (branco, cinzento claro e o preto que serve para os contornos ou em áreas mais pequenas). O branco domina o quadro, reduzindo-se a superfícies de cores puras, que passavam a encontrar-se sempre rodeadas por esse fundo evitando os contrastes de cor em si. Cada cor entende-se mais pelo espaço que ocupa no plano do que pelo contraste que efectua com as outras, num *extremamento* da quantidade de área cromática ocupada. Esta resolução dos problemas da cor, assim dominada no interior de uma estrutura, procurava, em contrapartida, uma afirmação de cada zona de cor, com o perigo de esta se destacar como forma relativamente ao fundo (sobretudo nas obras *Vermelho x Azul n°1 e n°2*). Rodrigo esforçou-se por resolver esta questão encostando as zonas de cor aos limites da moldura, quebrando a sua envolvência pelo fundo (*Vermelho x Azul n°3 e n°6*) ou, com menos eficácia, especando-as numa zona central em que as suas relações de quantidade se enquadram num ajustamento às ortogonais que as delimitam (*Vermelho x Azul n°4*). O

interesse por Mondrian⁶ explorava-se na continuidade da sua inquirição do sentido ontológico do plano do quadro: daí que, se Mondrian explorou uma depuração ascética (racional e não mística) por desvio do mundo, num racionalismo metafísico, Rodrigo encontrou nessa referência histórica um meio de depurar a área de superfície, num racionalismo que procurou antes a consciência visual do plano do quadro como sua certificação universal.

A série seguinte, mediada pelo peculiar óleo *O Homem e o Burro I* (1959), que teria ulteriores afinidades com uma próxima ruptura na obra de Rodrigo, encontra nas pinturas *Vau* (1959), *Alfarrobeira 1*, *Alfarrobeira 2*, *Heliópolis*, *Baile*, *Cisterna* e *Nocturno* (todas de 1960) o último ciclo de obras pesquisadas no interior da abstracção geométrica. Com esta série, invertia a sua relação com a cor, tornando-se renitente em colocar as cores puras primárias, porque estas não existiam na natureza mas apenas numa espécie de idealismo científico (que, devidamente, interessara mais a Mondrian do que a Rodrigo). Para Rodrigo a cor passava a desdobrar-se a partir dessa impossibilidade de pureza, dessa dessaturação tonal que levava à gama impura dos castanhos (inexistente no círculo cromático como tom puro). A estrutura ortogonal mantinha-se, mas não o anterior domínio dos fundo. O módulo impunha o seu ritmo de divisão da superfície do quadro, cuja subdivisão se implicava numa relação com o desdobramento de valores intermédios a partir da cor pura (vermelho) articulada com as cores neutras (com o preto, o branco e um intermédio cinzento, que surgiam também como definição de valor de áreas). A ordem rítmica de desdobramento da cor pura ajudava a resolver o perigo de afirmação de elementos sobre um fundo (que se verificou na série anterior) e *ajustava a cumplicidade entre áreas e cores com a consciência da superfície*.

Este acerto com o uso da cor, implicou uma relação cromática que ligou o seu projecto de pintura abstracta à própria natureza. A questão da cor, que no projecto de Mondrian foi o último elemento a depurar das contingências da natureza, tornou-se em Joaquim Rodrigo, e por curiosa via que partira do pintor holandês, a implicação da natureza no seio do seu projecto de abstracção. Assim, a cor foi a grande responsável da viragem que de imediato se seguiria no seu projecto de pintura. Esta ligação à natureza complementa-se na última pintura da sua fase abstracta (à qual só voltaria numa breve série de *Triângulos* em 1973) intitulada *1960* (e a temporalidade aqui implicada, e ainda

⁶ Sobre o interesse de Rodrigo por Mondrian, Cf. Pedro Lapa, *Op.cit.*, p.33.

mais precisada no verso, não surgia por acaso), onde a construção modular se efectuava à mão, num confronto entre a racionalidade geométrica projectada e a sua impossibilidade de execução na realidade. Tal como a cor, onde esta última série abstracta reconhecia a impossibilidade visual da cor pura, desdobrando-a, também na concepção do traçado se reconhecia a impossibilidade da visualidade objectiva de qualquer racionalidade abstracta de rigor geométrico. Os títulos desta última série, ao contrário do domínio de títulos de carácter abstracto que dominaram a produção abstracta do pintor, marcavam uma referenciação que se tornava outra via de ligação à natureza. É neste novo contexto que se entende melhor a referida obra *O homem e o burro I* (1959), onde o módulo que Rodrigo vinha explorando se aplicava a referências do mundo, o que lhe implicara a viragem cromática e anunciava a fase neofigurativa que se iniciaria ainda em 1960.

Para trás ficava uma concepção da pintura abstracta que se concentrara na divisão de um plano bidimensional através das próprias cores, de modo a que estas assumissem o carácter de superfície. A cor determinou assim as *propriedades topológicas* da pintura, no sentido em que ela se fazia *coincidir com a superfície*. O rival de cada cor homogénea determinava as linhas implícitas (não linhas em si) da separação de cada subdivisão cromática do plano do quadro. Mais do que uma forma pura, de um ícone último que se especasse contra o plano do quadro, foi este, como superfície limite de um grau zero e primeiro na génese da pintura, que interessou a Rodrigo. Não lhe interessou o sentido de uma forma sobre a superfície, mas dos sentidos e ordens que regem esta última. Mas o sentido profundo deste projecto abstracto pareceu chegar com o projecto *neo-figurativo*, que o superava ao mesmo tempo que nele se integrava, exigindo da anterior abstracção a eficiência de uma *operatividade cosmogónica*. Joaquim Rodrigo passaria para o seu projecto neo-figurativo as mesmas intenções de universalidade, dando sentido ao esforço do seu projecto abstracto de entendimento do *lugar do quadro*. Foram as pesquisas do entendimento deste lugar, ao longo dos ciclos da sua fase abstracta, que permitiram fazer da pintura uma topologia macrocósmica de apreensão de um *pintar certo* do mundo.

Joaquim Rodrigo apresentou o projecto mais esforçado de depuração pictórica do abstraccionismo português, ao lado do esforço de Fernando Lanhas – e, tal como este, apresentou-se pouco individualmente (apesar de Rodrigo se afirmar como pintor, ao contrário de Lanhas), numa rarefacção expositiva que se adequava ao rigor da obra. As pinturas de Lanhas eram enquadramentos de depurações formais, onde a imobilização

certa no interior de cada moldura, deixava supor uma extensão *macrocósmica* para além do quadro. Rodrigo dividia a superfície, fazendo com que esta se bastasse a si mesma como *microcosmos*. Fazendo da moldura uma descontinuidade com o mundo exterior, tudo se decidia no interior de cada pintura. Em Lanhas, os elementos eram cortados pela moldura, sublinhando tanto o esforço como o domínio equilibrado de enquadramento, enquanto em Rodrigo nada se afirmava por interrupção, antes tudo terminava e se ajustava com o fim do plano do quadro. Lanhas fazia da verdade de cada pintura (de cada enquadramento), um dos meios de uma revelação universal. Rodrigo pretendia atingir a universalidade da própria pintura através do que decidia no seu interior. Se Lanhas colocava a pintura ao lado de outras ciências como meios para a verdade, Rodrigo colocava as outras ciências ao serviço da pintura (o que seria ainda mais patente na sua fase neo-figurativa). Daí que, se o projecto de Lanhas continha o mundo como sua depuração, o de Rodrigo depurou a *lugar da pintura* — para depois nele procurar resgatar o mundo.

O projecto abstracto de Rodrigo também apresenta intenções peculiares relativamente às grandes referências internacionais que, contudo, o influenciaram. Enquanto Herbin centrou-se na ordem da forma, Rodrigo preferiu a ordem estrutural, o que lhe permitiu (e obrigou) variar formalmente. Rodrigo não explorou tanto a superfície da tela como espaço onde se produzem fenómenos de cor e percepção, enquanto faculdade perceptiva, preferindo explorar a própria estrutura do quadro que levava depois à produção desses fenómenos. Não acentuando a dimensão metafísica de Mondrian, nem a sensorialidade óptica da *op-art*, Rodrigo procurou uma gnose interna do quadro que se revelasse na imagem. Não procurou conceber o quadro como ordem *transcendental ao mundo* (Mondrian), nem como *ordem para o mundo* (Le Corbusier), nem sequer como ordem imanente exclusiva do mundo (Herbin), para antes compreender a *ordem do quadro como entendimento desse mundo*. Se Mondrian negou a *sensorialidade* (a recusa do verde ou das oblíquas), Rodrigo tornou-a inerte ou apática ao torná-la elemento variável dentro das possibilidades dirigidas por uma estrutura. Portanto não se centrou no final do processo, ou seja, na eficiência perceptiva de uma ordem gestáltica, para se centrar nos problemas de decisão criativa que estão na génese da pintura.

Depois de uma aprendizagem técnica e histórica, a abstracção geométrica de Rodrigo permitiu-lhe pensar a pintura no seu *grau zero*, anterior tanto à figuração como à narração. O esforço de entendimento do princípio da pintura antecipava a de concretizar um programa para o mundo, pelo que, mais que utopia colectiva, se tratou de uma

exploração individual, que a sua produção posterior à fase abstracta melhor justificaria. A prática abstracta geométrica estabilizou uma atenção à ordem estrutural da superfície, que encontraria os seus fundamentos práticos no processo figurativo de Rodrigo, salvaguardando a aparente «abrupta» «viragem» do pintor da abstracção para a figuração⁷.

1.2. A Memória como Narração (a influência Luena)

«E então afirmo: há uma outra dimensão fundamental, que é ou tem muito a ver com o tal 4º valor. Sem ela não é possível fazer um quadro. (...).

E esse valor ou dimensão é a memória.

A memória, ou mais exactamente, a consciência da memória, é também aquela dimensão que menos nos ocorre, por estar sempre presente.

E uma vez mais se verifica um fenómeno de complementaridade entre duas situações. Não é possível viver sem a memória. Não é possível pintar abstractamente sem a memória.

E insisto. Quando digo “abstractamente” pretendo significar universalmente, em absoluta generalidade (...)

(Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*, p.30)

A exploração abstracta de Rodrigo, referenciada em Mondrian, ao purgar a metafísica das pesquisas deste para se colocar no seio do próprio quadro, escapando à justificação conceptual, não poderia evitar ter se confrontar com a relação entre o olho e a memória do acto perceptivo. O olhar é tão imediato como contínuo, dispondo da separação imediata que a moldura efectua com o que lhe é exterior, acentuando-lhe autonomia física, como dispõe da extensão das superfícies internas e suas variações, implicando-se na temporalidade dessa disposição. O olhar não traduz a pureza imediata (sonhada por Clement Greenberg⁸), contendo memórias e implicando outras contaminações perceptivas. É ao se jogar na percepção que a pintura perde autonomia e se lança nas memórias implícitas da percepção. A resolução do problema da memória perceptiva vai resolver-se em Rodrigo pela assimilação de outro tipo de memória, assente em referências pessoais que com a primeira se conjuga, determinando a inesperada saída da

⁷ Cf. Fernando de Azevedo; “Prémios de Arte em Portugal 1982. Pintura. Escultura. Desenho. Gravura. Fotografia. Joaquim Rodrigo: a invenção, a pintura e a ciência da arte”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº56, Março 1983, p.35.

abstracção, ao mesmo tempo que as pesquisas dessa abstracção procuravam as suas últimas justificações. A *memória* que a superfície do quadro implica à percepção, por estar em extensão, vai resolver-se por articulação com uma memória pessoal que se vai atravessar no interior da primeira como sua *narrativa*. Se o quadro como extensão implicava temporalidade perceptiva, perturbando a sua imediata auto-suficiência, então a questão do tempo tinha que ser inserida no interior do quadro para que este pudesse recuperar o sentido de um sistema. A questão da memória podia assim resolver um problema inerente ao quadro, fornecendo sentido à sua extensão. Se por um lado esta mesma memória, como narrativa de algo, obrigava à recuperação de uma dimensão figurativa, por outro lado impedia a cópia visto implicar uma distância histórica com o referente para assumir-se, para o pintor, como o fundamento de um conceito pessoal de *abstracção* ou de «pintar abstractamente»: «É evidente que há *dois* caminhos ou critérios para fazer pintura. Aquele que seguimos quando estamos a tentar reproduzir, copiar ou imitar qualquer modelo, directamente, à vista e apenas sensorialmente. A este sistema chamarei *não abstracto*. E aquele em que se pinta sem modelo à vista, isto é, se pinta mentalmente, de memória, e não apenas sensorialmente. A este sistema chamarei *abstracto*»⁹.

Entre finais de 1960 e 1969 a pintura de Rodrigo centrou-se na constituição de signos figurativos e nas suas relações em função de uma narratividade, numa maior indecisão de influências dominada pela pintura dos luenos angolanos e dos aborígenes australianos, que entretanto conheceu, e ainda por referências da arte ocidental como Paul Klee, Kandinsky ou Torres-Garcia. Numa heterogenia e aceleração de diferentes fases (com alguns casos de obras únicas e isoladas na sua produção), o pintor foi gerando e definindo experimentalmente o seu projecto neo-figurativo. Entre 1960 e 1963 essa constituição foi dominada por narrativas politizadas, para depois, até 1964, se substituírem pelo interesse por definições topográficas. Em 1968, estas seriam substituídas pelo interesse pela deslocação entre topologias, numa definição de itinerários que usurpavam a temporalidade à narratividade, dando início a um novo ciclo, de maior continuidade e coerência, em que se passou a explorar o signo como função mnemónica e as suas relações como deslocação geográfica. A moldura horizontal passaria a dominar, numa coerência de proporções¹⁰ acentuada a partir de

⁸ Cf. Arthur C. Danto, *Op.cit.*, capítulo 5: “De la estética a la crítica de arte”, p.97-113.

⁹ Joaquim Rodrigo, *Op.cit.*, p.26.

¹⁰ As medidas (em centímetros) são: 81x116 cm; 89x130, dominante na última fase do pintor; 97x146, a

1968 (com excepção de uma série de formato triangular equilátero de 1964). O eixo horizontal favorecia o melhor assentamento perceptivo do campo visual¹¹ ao mesmo tempo que fornecia analogias com os *mapa-mundi*.

As primeiras obras figurativas, em finais de 1960, revelaram um esforço de colocar sobre os ritmos estruturais da grelha abstracta uma formulação sónica que assimilava uma inequívoca temporalidade da percepção e procurava implicar nela uma narratividade explorada, nos seus primeiros tempos, como possibilidades de dissimulada politização. As obras *Vau 2* e *O Burro e o Homem*, ambas da segunda metade de 1960 e ambas apresentadas no *57º Salão da Primavera* da SNBA realizado no ano seguinte, efectuavam o momento de ruptura com a abstracção, perdendo o anonimato do título, que algumas obras da fase final da abstracção já assinalavam. A primeira explora a relação entre a estrutura abstracta e uma emergência sónica que nela se funde. De uma estrutura de base ortogonal, que insinua uma ordem modular do quadro, emergem formas sónicas num esforço de autonomia significante e referencial. Na continuidade da última série abstracta (1959-1960), sobretudo de *Heliópolis*, a grelha perdia precisão para ser efectuada à mão, numa gestualidade lenta mas que desfazia a precisão geométrica e incorporava linhas encurvadas. A grelha passava a incorporar uma sinalética nela imbricada ou fundida, sem autonomia de nenhum sinal como forma autónoma perante um fundo assim eclipsado. Tal uso da grelha remetia para a obra de Joaquín Torres-Garcia (1874-1949) e ao seu «folclore abstractizado»¹². Porém, enquanto neste pintor uruguaio a grelha era uma estrutura individual que orientava a disposição dos signos, permitindo-lhes autonomia nessa mesma orientação, nesta pintura de Rodrigo os sinais procuram definir a própria grelha. Em *O Burro e o Homem* como que se apagava essa estrutura, esvaziando o fundo para fazer emergir e autonomizar os signos. Neste duplo processo, Rodrigo explorava cumplicidades entre uma ordem formal, de carácter sónico emergente, sobre uma ordem estrutural do quadro já existente. Em ambas as pinturas o cromatismo é dominado pelos castanhos, sugando a pureza cromática, tornando distante a noção de tom puro e deixando apenas vislumbrar reminiscências de vermelhos e azuis. As referências a Torres-Garcia dominadas pelas culturas pré-colômbianas, aliavam-se às de Paul Klee, ambas implicando marcações primitivas, essenciais tanto numa exploração das relações entre a

mais dominante em toda a produção neo-figurativa; 100x150; 114x162; 130x190; 149x200 cm.

¹¹ Rudolf Arnheim, *O Poder do Centro. Um Estudo da Composição nas Artes Visuais*, Lisboa, Edições 70, 1990, p.93-97.

abstracção e a figuração, como também à da articulação entre a figuração e a grelha estrutural, tornando inseparável a forma do fundo, ambas imbricadas na superfície.

A pintura *Sufrágio* (1960), era a primeira obra de clara tendência neo-figurativa apresentada publicamente, em 1960, no 3º *Salão de Arte Moderna* da SNBA, onde a crítica podia observar que o pintor estava «em clara transição»¹³ ou numa «incompreensível» «mudança vertiginosa», o que o obrigava a abandonar ou a renegar a produção anterior¹⁴. Explorando uma relação entre as formas sígnicas e o fundo, entre o disposto em *Vau 2* e *O burro e o Homem*, *Sufrágio* apreendia uma figuração imbricada sobre um fundo de verdes envelhecidos de dessaturação. Entre a sinalética e a figuração, uma esquematização formal ajudava a definir a composição. A grelha transformava-se num imbricamento de signos não autónomos. Com esta co-presença da grelha e do signo emergente, com referências claras de Torres-Garcia, Rodrigo equacionava a génese do signo relativamente à ordem compositiva como *lugar* do quadro. A libertação do fundo ajuda a suspender a autonomia formal dos signos, acentuando melhor a dimensão figurativa esquematizada. O cromatismo decide-se na dessaturação do cromatismo impuro dos castanhos, que devora e distânciava como memória lenta as origens dos tons puros dos rosas, amarelos, vermelhos e verdes (estes do fundo). O título assume uma implícita dimensão política, que será dominante na primeira fase da pintura neo-figurativa de Rodrigo, situando-a no tempo e necessidade sócio-político nacional na primeira metade dos anos 60. *Sufrágio* remete a associações com as polémicas eleições de 1958 e a campanha eleitoral Humberto Delgado (1961-1965), com as suas fraudes e as repentinas mudanças da Constituição para impedir o sufrágio directo. O tema do voto individual tem relações com uma consciência política que marcou a produção de Rodrigo na primeira metade dos anos de 1960, ao mesmo tempo que, pelo seu carácter confessional, marcava o início do projecto neo-figurativo do pintor com a sua cumplicidade individual em função de um sistema universal.

Contemporâneas do início da Guerra Colonial, que lançava o país para um dos seus maiores desafios do século XX, sobretudo do ponto de vista económico e político, as mudanças da pintura de Rodrigo em 1961 investiam na dimensão política, ao mesmo tempo que apreendiam influências de culturas etnográficas do então espaço colonial angolano, o que teria um papel decisivo no seu esforço de uma nova constituição

¹² José-Augusto França, *Joaquim Rodrigo ou o «Pintar Certo»*, Porto: Edições Galeria Nasoni, 1988, p.9.

¹³ Sellés Paes, “As Exposições em Outubro”, *Tempo Presente*, Lisboa, nº19, Novembro 1960, pp.99-103.

¹⁴ Fernando Guedes, “III Salão de Arte Moderna na S.N.B.A.”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 31 Outubro

sígnica: o momento crucial deste processo foi o contacto com a cultura pictórica da Lunda, através de José-Augusto França que, em 1954, elogiara em artigo o livro *Paredes pintadas dos Lunda* (publicado em 1953) da autoria de José Redinha¹⁵. Deste apreendia uma esquematização figurativa que tornava a construção da imagem um acto narrativo, explorada para além do mero pintar de uma narrativa, mas em que o próprio acto de *pintar era narrar*. Já patente em *O Burro e o Homem*, esta ligação assumia-se melhor na pintura *S. A. — Estação* (1961, apresentada no 57º Salão da Primavera da SNBA do mesmo ano). Ligada tematicamente a *Sufrágio*, o título aludia à recepção da chegada de Humberto Delgado à Estação de Santa Apolónia, momento histórico importante da campanha eleitoral de 1958. As letras «S» e «A» insinuam-se como elementos figurativos, num duplo sentido que lhes serve de camuflagem. Do mesmo modo, o soldado de «S» apresenta-se também como uma suástica, numa dupla *boa forma*. Esta sobreposição de códigos num mesmo signo formal, pouco comum na pintura luenta (mas fundamental na dos aborígenes australianos que seria ulterior influência), não seria muito explorada por Rodrigo, mais atento à *fundação mnemónica do signo*. Não iria interessar a Joaquim Rodrigo a multiplicidade significativa dos signos, mas antes a possibilidade de cada signo de inscrever *o sentido*: mais do que diferentes camadas ou níveis, verificava-se uma espécie de horizonte extensivo do signo, em que este procurava um alcance significativo orientado. Daí que a sua ulterior produção insistisse na separação do uso de letras relativamente a situações figurativas, como diferentes situações sígnicas: neste contexto, o que interessava era o *aparecimento de significação que a constituição do signo implicava*. Numa primeira situação as *letras* surgiam isoladas e dispersas do seu contexto de palavra, funcionando nessa dimensão criptográfica que o evitamento da censura provocava. Fingindo-se de elementos de composição, abandonadas das palavras que foram relatadas mas que não se podiam escrever, as letras deixavam apenas o resíduo da sua sobrevivência, como a ponta do *iceberg* daquilo que não podia ser dito.

Com início em *S. A. — Estação* seguiu-se, até 1963, um predomínio de títulos abreviados até ao hermetismo do seu sentido, extremado nos títulos praticamente reduzidos a iniciais, que se entendiam como *encolhimento* máximo do relato ou seu sinal mínimo: *A* (1961) e «*19 S*» *Pesadelo* (1961), relativos à Guerra Colonial; *G* (1961), acerca da viagem do astronauta russo Yuri Aleixevich Gagarin (1934-1968) à

1960 (reed. in Fernando Guedes; *Pintura, Pintores, etc.*, Lisboa: Edições Panorama, 1962).

¹⁵ José-Augusto França, “Pinturas murais na Lunda”, in *O Comércio do Porto*, 22 Junho 1954.

volta da terra; *C* (1961), relativo à vitória das milícias revolucionárias cubanas de Fidel Castro (n.1926) sobre as tropas americanas desembarcadas na Baía dos Porcos; *SM* (1961), relativo ao rapto do paquete *Santa Maria* por Henrique Galvão (1895-1970); *L* (1961), de decifração tornada incerta (talvez os levantamentos infantis ocorridos em Langevin, no Sul de França); ou já atendendo a situações mais pessoais, o caso de *G. N.* (1961), relativo a uma viagem do pintor ao Algarve, anunciando o tema das viagens que se tornaria determinante a partir de 1968; *M. L.* (1961), sobre o assassinato do poeta Patrice Lumumba (1925-1961), dinamizador do processo nacionalista congolês; «*Kultur — 1962*» (1962), acerca do cerco à Cidade Universitária pela polícia, na sequência de uma greve em defesa de direitos estudantis; *6 H* (1963), sobre a reacção da Guarda Republicana nas comemorações oposicionistas de 5 de outubro; ou *C. de los H. P.* (1963), sobre o poema *Canción de los Hombres Perdidos* de Jorge Guillén (de quem o pintor já utilizara o poema *Simón Caraballo*, em pintura do mesmo título). O título escondia a narrativa à censura, tal como o faziam as próprias formas ideográficas representadas, cujos sentidos sofriam uma elipse fora do relato que as inscrevia. A narrativa ficava *camuflada* para quem não acompanhasse o relato da sua inscrição. Depois do relato que justificava tal inscrição, a imagem resistia e sobrevivia oferecendo-nos signos apenas como *resíduos das suas confidências*. A imagem sobrevivia porque era um testemunho do relato e não o próprio relato – e no seio desta diferença escapava à censura e inseria a *memória*.

Um elevado grau de esquematização acentuava essa criptografia sígnica, de modo que os signos pareciam estender os significados até ao limite da legibilidade, no limiar de um código iniciático. Se as narrativas pretendiam ser pedagógicas, na sua consciência política, elas só pareciam funcionar para iniciados, cúmplices e protectores dos seus sentidos. A noção é a de que os signos só apresentam um completo (ou definido) sentido para quem *escutou* as narrativas que motivaram a sua concepção. Rodrigo devolvia uma significativa dimensão figurativa à sua pintura, mas para lhe retirar qualquer indicação explícita no título, deixando essa figuração tão pouco explícita ao público como a sua fase abstracta. Como característica dominante da *nova-figuração*, a figura devolvia-se para logo se subterfugir à sua própria decifração.

A figuração de Joaquim Rodrigo manifestava-se como os registos grafitados que se poderiam efectuar acompanhando tais relatos sussurrados em mesas de café, numa comunicação interpessoal inversa aos meios de comunicação de massas que o autor transportava para a pintura e que, ao apresentá-la na dimensão pública (não de massas)

das exposições, como que as descontextualizava do entendimento dos seus significados de resistência pessoal. Do privado para o público funcionava uma *perda* significativa, que lhe servia de expurgação por esvaimento; como se não fosse possível entender a imagem para quem não ouvisse os sussurrados relatos orais em cumplicidade com a sua génese criativa. O crítico Rui Mário Gonçalves tem insistido nesta peculiar dimensão pública e, ao mesmo tempo, críptica, desta fase inicial da pintura neo-figurativa de Joaquim Rodrigo: «(...) assuntos que se falava em voz baixa com os amigos, com receio que a polícia política ouvisse: (...). A oralidade constituía um código ordenado secreto, com regras próprias, baseadas na confiança pessoal, modo de informação e acto de resistência política, opondo-se à acção da comunicação social, onde a Censura governamental distorcia os factos»¹⁶. Ou ainda: «Imaginemos um grupo de pessoas simples que, à roda duma mesa de café, conversam sobre um acontecimento que lhes prende a imaginação. Enquanto conversam, vão rabiscando a mesa. No fim essa mesa apresenta um conjunto de sinais, uns abstractos e outros figurativos, que revelam o pensamento e as reacções das pessoas perante o acontecimento. O tema, devidamente comentado, surge através destes sinais. Compare-se com um quadro de Rodrigo»¹⁷.

Esta espécie de ingenuidade preparou os equívocos das noções de «popular» e de «realismo» do debate crítico em torno da figuração de Joaquim Rodrigo. Após utilizar a expressão «imaginação popular»¹⁸, em Novembro de 1961, a propósito da pintura de Joaquim Rodrigo exposta no *IV Exposição de Arte Moderna* da SNBA (*Simón Caraballo*, de 1961), o crítico Rui Mário Gonçalves observava pouco depois, por ocasião da *II Exposição da Fundação Gulbenkian* (onde o pintor apresentava os cifrados títulos de *A*, *D* e *G. N.*), que «Rodrigo continua a sua corajosa tentativa de criar

¹⁶ Rui Mário Gonçalves, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa 1992*, Osnabrück: Kunsthalle Dominikanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum, Galerie an der Bocksmauer, 14 Junho a 23 Agosto 1992, p.161. «Fala-se destes acontecimentos em voz baixa, com receio de que a polícia ouça. A oralidade constitui, então, um modo de informação, um acto de resistência, um alerta ante a acção da comunicação de massas, onde a censura distorce os factos». Idem, *100 Pintores portugueses do século XX*, p.82. Idem, *Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004, pp.70-76.

¹⁷ Idem, “O V Salão de Arte Moderna”, in *Jornal de Artes e Letras*, Lisboa, nº62, 5 Dezembro 1962, p.7. «Imagine-se um pequeno grupo de pessoas numa conversas destas, em torno de uma mesa de café ou de taberna, e alguma delas rabiscando no tampo da mesa». Rui Mário Gonçalves, “De 1945 à actualidade”, in *História da Arte em Portugal. Vol.13*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.96. Cf. *Idem, Pintura e escultura em Portugal — 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p.93.

¹⁸ Idem, “IV Exposição de Arte Moderna”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº8, 22 Novembro 1961, pp.13-14; Idem, “Exposição na S.N.B.A. V Salão de Arte Moderna”, in *Colóquio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº21, Dezembro 1962, pp.56-58

uma iconografia popular»¹⁹. Por ter utilizado a expressão «iconografia popular» relativamente à obra de Joaquim Rodrigo, Rui Mário Gonçalves sofria uma sarcástica e lacónica observação, em crónica não assinada, por uso abusivo do termo «popular»²⁰ – possivelmente, como diria mais tarde o próprio crítico, por uma linha neo-realista que, não reconhecendo aí nenhuma referência ao meio rural, o considerava despropositado²¹ (curiosamente, na linha de Argan, que criticava o uso do termo «popular» relativamente à *Pop Art* americana²²). E por aí se entendia que a renovação figurativa de Rodrigo não poderia ter uma total recepção por parte de uma maior ortodoxia neo-realista. Pouco depois, o mesmo Rui Mário Gonçalves adequava a expressão como «*imagerie populaire*», justificando-a: «Na medida em que realmente assumir o modo de exprimir do próprio povo, ela se torna válida»²³. Mais tarde explicava que, com o termo «popular», não pretendeu «então referir-se nem ao meio rural, nem às imagens da publicidade, dos jornais, da revista, ou da TV. Refere-se às imagens simples, às imagens esquemáticas que são desenhadas enquanto se fala»²⁴. A noção de «popular», enquanto expressão imediata e narrativa, apelava para uma *dimensão confessional* em que toda a neo-figuração de Joaquim Rodrigo se sustentaria. Na superação da abstracção, que foi a pesquisa anterior da sua pintura, Rodrigo dava também resposta ao *neo-realismo*, que poderia ser sua simpatia ideológica: não se podia criar mediante nenhuma ordem, ideológica ou estética, que perturbasse a confissão individual – e a sua produção futura seria a especulação de um sistema para um «pintar certo» no interior do qual toda e qualquer confissão pudesse ser permitida e salvaguardada. A figuração não se expunha na redundância dos seus significados, antes protegia-se da sua evidência comunicativa. Na sua primeira fase neo-figurativa, de conteúdo politizado, Rodrigo fazia da sua confissão individual uma imersão numa denúncia colectiva e pública, feita no sussurro do que não podia ser declarado. Era a consciência individual que se protegia – e essa

¹⁹ Idem, “A II Exposição da Fundação Gulbenkian”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº15, 10 Janeiro 1962, p.14.

²⁰ “Monda das Letras. O trigo... e o joio”, in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, nº130-131, Janeiro-Febrero 1962, p.19.

²¹ Cf. Rui Mário Gonçalves, *Pintura e escultura em Portugal — 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, pp.92-93; Idem, “De 1945 à actualidade”, in *História da Arte em Portugal Vol.13*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, p.94. Diria ainda pouco depois: «O adjectivo “popular” que então empreguei, trouxe-me ataques da esquerda; reafirmar a importância do abstraccionismo nesta nova-figuração, trouxe-me ataques da direita». Idem, catálogo da exposição: *Colecção Buchholz*, Estoril: Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987.

²² Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, p.527.

²³ Rui Mário Gonçalves, “O V Salão de Arte Moderna”, in *Jornal de Artes e Letras*, Lisboa, nº62, 5 Dezembro 1962, p.7.

²⁴ Idem, *Pintura e escultura em Portugal — 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa,

consciência funcionava como uma verdadeira e última resistência política. Assim, Joaquim Rodrigo fornecia essa peculiar resposta ao neo-realismo, tão certa como inaceitável na superação dos seus dogmas e preconceitos formais. Sem edificar ícones, Rodrigo narrava com opção crítica os acontecimentos políticos mais densos e censurados. Uma censura prévia tornava-os sussurrados logo na emissão, num escape à censura que foi opção imagética de Rodrigo. O regime ideológico de Rodrigo era sobretudo de uma íntima liberdade confessional: escapava tanto à censura como a qualquer dogma colectivo dessa mesma ideologia, numa salvaguarda da consciência individual. Assim, no exemplo de *SM* (1961), sobre o assalto ao paquete *Santa-Maria* por Henrique Galvão declarando-o espaço português independente do governo, o esquematismo *grafitista* e as siglas do título escapavam à censura ao mesmo tempo que ironizavam o que os meios de comunicação social em Portugal escondiam, sendo assim um modo de *dizer* contra o *não dito* – um processo de resistência que apontava o contraste entre a larga difusão e cobertura internacional ao assalto do paquete e a sua redução comunicativa, no espaço português, à conversa tímida e marginalizada.



Joaquim Rodrigo, *S. M.*, 1961,
têmpera sobre platex,
Museu do Chiado

Na emergência precursora de uma situação figurativa com precedentes pouco perceptíveis, efectuada na (aparente) oposição com um anterior radical projecto abstracto geométrico, a pintura de Rodrigo confrontava a crítica na fundamentação do seu sentido cultural e na sua integração com a produção da sua época. Como parte integrante de uma *nova-figuração*, ela confundia-se com a *Pop Art*, num dos mais famosos equívocos da interpretação da produção de Rodrigo²⁵. O referido termo

1980, p.92.

²⁵ «Em que medida podemos inscrever a pintura de Rodrigo numa estética Pop?», questionou Francisco Bronze em 1969, numa dúvida sobre o tendencial enquadramento da obra de Rodrigo. Francisco Bronze, “Exposições”, in *Colóquio*, Lisboa: FCG, nº54, Junho 1969, p.38.

«popular», para além dos equívocos com o neo-realismo, ajudava a sustentar também este último, e dela se justificaria a crítica. A expressão *pop* da cultura visual inglesa e, sobretudo, americana, sustentava uma produção industrial que definiu a nova imagética destes países com sentido social. Em Rodrigo ela significou a recusa da cultura industrial e da produção massificada da imagem. Ao contrário da dimensão anónima e fria da *Pop Art*, as intenções universalistas do projecto de Rodrigo procuravam determinar uma via para a travessia da própria subjectividade. A *Pop Art* em Rodrigo podia ainda ter sentido cultural por antinomia, podendo dar sentido ao atraso industrial português no novo imaginário internacional da comunicação de massas²⁶. Por outro lado, opondo-se à *memória curta*, imediata e efémera, dos conteúdos figurados da *Pop Art*, Joaquim Rodrigo deslocava a atenção a uma *memória residual* e feita por sedimentação, distante e estável, que seria um dos tentos maiores da sua ulterior produção.

Mas, e seguindo a linha argumentada por Rui Mário Gonçalves, os próprios conteúdos de Joaquim Rodrigo opunham-se às dos meios de comunicação de massas em época de declarada censura. Afinal, no regime confessional e ideológico da sua pintura dos anos de 1960, Rodrigo dizia aquilo que os *mass media* eram incapazes de dizer. Relativamente à *art pop* internacional, não só se colocava ao avesso na maneira confessional de dizer as coisas, mas também na consciência ética das coisas ditas. E, relativamente a uma acusada apatia política, «má consciência» e «demagogia» ou mesmo «anarquia de direita»²⁷ da *Pop Art*, Rodrigo definia outra posição ética e ideológica por debaixo da sua criptografia imagética. *Se a Pop Art funcionava na ausência de uma dialéctica ideológica, a pintura de Rodrigo surgia antes como a salvaguarda dessa dialéctica perante a ameaça da sua dissolução.*

Os críticos José-Augusto França e Rui Mário Gonçalves seriam os protagonistas deste debate de equívocos, resultado de um esforço de entendimento do novo projecto figurativo de Rodrigo e de um enquadramento internacional²⁸. Como vimos, Rui Mário Gonçalves sublinhara que o termo «popular» não procurava referir-se nem à etnografia rural, nem à cultura industrial, mas procurava caracterizar «o sentido poético» dessa

²⁶ «A Pop Arte americana é uma tentativa de testemunhar o novo mundo de imagens fornecidas pela indústria. Ora, Portugal contrasta com Estados Unidos, pela sua pobreza, atraso industrial (...)». Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa: Alfa, 1986, pp.82-83.

²⁷ Esta foi a posição de um importante historiador e crítico de arte como o italiano Giulio Carlo Argan. Cf. Giulio Carlo Argan, *Arte e Crítica de Arte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p.121; Giulio Carlo Argan, cit. Renato de Fusco, *Op.cit.*, p.239.

²⁸ José-Augusto França, *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*, Lisboa: Publicações Europa-América,

«pesquisa» que tentava «registar histórias». Num importante texto publicado na revista *Les Temps Modernes*²⁹, José-Augusto França integrava a obra de Rodrigo no contexto de uma «nova imagística», numa situação *pop* francesa de dimensão narrativa, lançando a obra de Rodrigo para um contexto de equívocos entre a cultura *pop* urbana e industrial, e o popular primitivista e infantilista (ou rural, noutro equívoco). Afirmando a fundamentação pragmática dos acontecimentos narrados como «descrição sintética de acontecimentos»³⁰, José-Augusto França recusava-lhe uma dimensão lírica, apontando que «no seu sistema muito pessoal não se lhe descobre vestígio de imaginário poético», visto que «o seu caminho faz-se do concreto para o concreto».

O projecto de Rodrigo não se opôs à *Pop Art* apenas por desnecessidade de uma pesquisa peculiar que busca o seu sentido de universalidade, mas por se ter colocado nos antípodas de uma *cultura de massas* que a caracterizava. A síntese sígnica de Rodrigo não é gráfica, nem se inspira na eficácia redundante de uma reprodução industrial da imagem derivada de uma ordem tecnológica, mas antes daquela que resulta de uma eficácia comunicativa no sentido dos *graffiti* (explícita em «19 S» *Pesadelo* de 1961). O signo figurado de Rodrigo sustentava-se numa ingenuidade de concepção que procura possuir o conhecimento apenas no que se relata ou no saber das coisas, mas evitando o estatuto de convenção na sua determinação visual. A ingenuidade, entre um infantilismo referenciado em Paul Klee (*G. N.*, de 1961), e um primitivismo marcado sobretudo pela pintura da Lunda (*S. A. – Estação, A, G ou C*, de 1961), por vezes com toques de expressionismo (sobretudo em *Simón Caraballo* de 1961), procurava uma génese *sem saber* (sem erudição), num gesto que sabe o que vai comunicar mas que não sabe ainda como o fazer. A concepção dos signos à mão esquerda ou com o quadro invertido procuravam a sua constituição sem hábitos nem convenções³¹. Numa mistura de primitivismo e infantilismo, Rodrigo manifestava, ao longo dos anos 60, a busca de um sentido universal de relatos do mundo, cuja genuinidade se procurava concretizar

1967, p.143-144

²⁹ Idem, “Présentation Mytologique de la «Nouvelle Imagerie»”, in *Les Temps Modernes*, Paris, n°221 (Outubro 1964), p.753 (reed. In *Oito Ensaios sobre Arte Contemporânea*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1967).

³⁰ Idem, “Pop Arte”, in *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa: Estúdios Cor, 1973, Vol.III, p.318. Seguimos citação de Pedro Lapa, *Op.cit.*, p.49.

³¹ «Só com a mão esquerda é possível fazer uma escolha assim ou esta história. É um prazer porque temos de ir desenhando lentamente para passar bem a ideia e como a mão esquerda é muito difícil, a outra, a direita sai um bocado automática. Não há surpresas com a mão direita! E com a mão esquerda, quando se vira o quadro, é muito agradável, muito divertido». Joaquim Rodrigo, entrevista de Hans-Ulrich Obrist, 1996, in catálogo da exposição: *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.414.

antes do seu convencionamento ou hábito, no esforço de salvaguardar a inscrição como confiança pessoal. Estas oscilações de referências funcionavam como pesquisa para a melhor genealogia dos signos. Ao carácter público e anónimo da *Pop Art*, Rodrigo contrapunha uma dimensão confessional. Ao mergulho e resgate de uma iconografia colectiva já estabelecida no quotidiano, Rodrigo respondia com a constituição e genealogia de uma iconografia privada que só quer funcionar semanticamente a partir do seu próprio autor. Se a *Pop Art* repetia apaticamente o brilho da sociedade de consumo, como imagens novas e ainda não consumidas (já conhecidas mas ainda não desgastadas), com o excesso de uma carga iconográfica que ainda nada reteve para recordar para além da sua própria *dimensão expositiva*, Rodrigo explorava a memória e a narrativa como sobrevivência do que se pode reter. No processo de constituição do signo a lógica inverte-se, mantendo a sua distância: se para a *Pop Art* o signo já é ícone quando surge, porque apresenta sempre uma (recente) memória cultural, assente nos hábitos culturais de percepção, em Rodrigo o signo precisa de constituir-se, porque é a própria genealogia do signo que funciona como acto mnemotécnico – à maneira, como veremos, dos aborígenes australianos.

Uma certa dimensão de «jornal ilustrado» liga-nos à referida cultura da Lunda, tanto à pintura nas paredes como aos desenhos na areia, cuja «facilidade de execução e a sua duração transitória», acompanhando relatos orais, sobretudo nas pinturas de areia, são expressões de «confidências dum homem à parede de argila» ou na areia do chão³². A desconstrução do *etnocentrismo* (expressão colonial) é cúmplice da reconstrução de um discurso visual de memórias, em que o pintor não pinta o que vê, porque nunca o tem presente no momento da pintura, mas o que sabe porque lhe contaram, ou que se conta marginalmente (só depois substituídas por experiências pessoais nos seus relatos de viagens). A influência de uma cultura *indígena africana* (da Lunda) de uma das então colónias portuguesas, na altura em que a Guerra Colonial dramaticamente se iniciava, situava o paradoxo de marcas líricas e éticas da pintura de Rodrigo: a situação política portuguesa, com a Guerra Colonial de fundo, efectuada com signos inspirados na arte dos Lunda (da *Colónia Ultramarina*), provocava a dimensão críptica de uma descodificação que assim escapa à censura (*Metropolitana*). Este *primitivismo* cúmplice com o início da Guerra Colonial portuguesa sugere simpatias de Rodrigo perante as

³² José Redinha, *Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Paredes pintadas da Lunda*, Lisboa (Angola: Companhia de diamantes de Angola, Serviços culturais Dundo – Lunda – Angola), 1953, p.10.

reivindicações nacionalistas ou anti-colonialistas.

A figuração nasce também com maior consciência conceptual na determinação da eficácia representativa do signo visual do que na de uma resolução através da gestualidade que, como representação, revelava essa marca da pintura dos luenos (como também já dos aborígenes australianos) de uma «realismo intelectual e não visual»³³. O que se sabe constrói o que se vê como signo visual, pelo que a dificuldade de interpretação dos signos depende do que se sabe deles. A narrativa, como saber prévio do mundo, legisla a própria constituição dos signos, no sentido em que ela os constrói em cada inscrição, retirando-os da insignificância amnésica.

Da relação com a pintura moderna ocidental verifica-se uma marca do *cubismo sintético*, nessa visibilidade de vários lados sintetizados a partir de um alçado preferencial pela sua eficácia expressiva. O esquematismo propõe-se como síntese global e intuitiva de uma iconografia eficaz. Mas esta lição, sobretudo pela sua necessária requisição da intuição, articula-se mais com a lição sintética de Paul Klee, em que a concepção da figura procura colocar entre parêntesis a memória cultural, evitando que o signo surja como uma construção estabelecida de um modo de representação, mas sim algo que nasça com as necessidades do quadro onde se inscreve. Contudo, para Rodrigo, a questão não era fundamentar essa *necessidade* a partir de cada quadro, mas deslindar os *fundamentos da pintura* para qualquer quadro.

Uma das problemáticas foi a articulação dos signos com o fundo, entre a melhor definição e solidão dos signos ou a sua agregação ao fundo. As obras *A*, *G* e *C* (todas de 1961), esquematizam os signos numa inscrição rudimentar que procura seguir uma estrutura ortogonal implícita. A composição de *SM* (1961) apresenta um falso geometrismo que se resolve nas contingências do gesto de inscrição. Uma estrutura que procura sustentar todas as divisões do plano, como um vitral, perfaz uma conotativa despedida da ortogonalidade visível. Uma esquematização linear liga os signos procurando evitar o predomínio do fundo, o que em obras seguintes se acentuará com uma maior proximidade e contacto entre os signos ou o seu envolvimento linear. Em *Lisboa – Algarve* ou *GN* a figuração aumenta de escala, obrigando as linhas estruturantes a não funcionarem como elementos inter-figurativos para as suas linhas de contorno e definição. Em *M. L.* é o posicionamento rigoroso dos signos formais no campo perceptivo, sem quaisquer elementos de contacto e deixando que o fundo as

³³ *Ibidem*, p.11.

rodeie de vazio, que fornecem as indicações de uma estrutura implícita. As preocupações com o *lugar e estruturação* do quadro, herdadas das pesquisas abstractas, obrigava os signos figurativos não só a encontrarem uma colocação adequada, como a uma esquematização formal eficaz. Rodrigo articulava a meditada velocidade do gesto de concepção do signo, na linha de Paul Klee, e a elementaridade daí concebida. Numa concepção próxima do pintor suíço, para Rodrigo *conceber a figuração era estruturar a imagem*.

A figuração surgia em Joaquim Rodrigo como meio de constituir signos comunicadores da narrativa. Se a noção *peirciana* de *ícone* surgia na sua figuração como sua fundamentação mimética, embora devidamente estilizada como esquema, era devido a essa necessidade de comunicação. De resto, a noção de *ícone* surgia tanto com a de *índice* ou ainda a de *símbolo* (nas palavras). As definições de Peirce (1839-1914) de signo³⁴, quanto à relação entre significante e referente, surgem assim cruzadas conforme a necessidade comunicativa, melhor afirmando o carácter significante de cada um dos signos (visuais). Em todo o projecto figurativo de Rodrigo o carácter de signo sublinhará a noção de *diferido do referente* ou na sua *não presença no processo de concepção do signo*, portanto, do seu *estar em memória*.

O espaço representado na pintura luena manifesta as mesmas características intelectuais, «figurando povoações vistas do alto, como que “por-olhos-de-pássaro”», espécie de «esboço topográfico»³⁵. Em Rodrigo, um olhar de eixo vertical, como perante mapas, articula-se com olhares de topo com vistas de perfis, num rebatimentos dos diferentes olhares sobre o mesmo plano da imagem. Esta projecção de diferentes planos de projecção (de olhar) procura articular uma consciência topológica do espaço com uma eficácia sígnica e narrativa que procura tornar perceptível o sentido dos pequenos signos aí inscritos. Não há a representação de uma figuração inserida num espaço perspectivado e mimético, mas a inscrição de signos figurativos num espaço de localizações. Não uma janela que abre um olhar para o mundo exterior, mas um plano de inscrição, duplo das topografias do mundo onde as coisas se localizam. E, neste sentido, o olhar de pássaro ou aéreo não implica uma vista de cima, mas uma conceptualização da própria espacialidade dos lugares; mais um mapa mental que uma vista aérea. A *linha de terra* do sistema geométrico de Monge³⁶ ou de dupla projecção

³⁴ Cf. Umberto Eco, *O Signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1978, p.52-58.

³⁵ José Redinha, *Op.cit.*, p.12.

³⁶ Trata-se do *sistema diédrico ortogonal* ou *sistema duplo de projecção cilíndrica ortogonal* elaborado

ortogonal surge representada como signo nas obras *Mondo Cane 2* de 1962 e *Liberté* de 1963. Sendo reflexão sobre a dupla ortogonalidade dos signos projectada num só plano como sua representação e esquematização, tal indicação da linha de terra, como que funciona como signo que *orienta a leitura dos outros signos*.

Mondo Cane 1 e 2 (duas versões de 1962, tendo uma delas só terminado no ano seguinte) eram pinturas sobre a experiência pessoal de percepção de um filme, um *pseudo documentário* cinematográfico³⁷, pesquisando um efeito de subjectivação da memória a narrar – intermédio entre o que lhe contavam (o que o filme contava) e o que viu (o filme). Esta subjectivação de conteúdos iria acentuar-se com o conhecimento da obra de Karel Kupka sobre a tradição pictórica dos aborígenes australianos³⁸. Este ensaio teórico ajudaria Rodrigo a encontrar uma continuidade e aprofundamento de questões despoletadas a partir do contacto com a obra de José Redinha sobre a cultura luena. *Mondo Cane I e 6H*, ambas de 1963, assinalaram a acentuação da influência da pintura dos aborígenes australianos, que terão mais vincada continuidade nas restantes obras desse mesmo ano como *C. de los H. P.*; *Liberté*; *Ronda*; *Córdoba*. Nestas últimas, uma rede de traços impede o vazio da embricação poligonal dominante nas anteriores pinturas, criando uma textura que atravessa (quase) toda a superfície como uma tapeçaria. Acompanhando o processo de despolitização da narrativa, as letras integram-se na palavra e ganham maior autonomia perdendo a sua dimensão *criptográfica*. Não se apresentam como onomatopeias, registando sons alusivos, mas como imagens também elas recuperadas da memória, exemplos de inscrições numa tabuleta ou um cartaz que foi visto. Não pretendem ser palavras de uma narração (que narra a imagem da pintura), mas a imagem narrada, aquela que se encontra como conteúdo da narração ou da viagem – daí a necessidade de apresentar a letra ou a palavra *como figura*.

no século XVIII pelo matemático Gaspar Monge (1746-1818) e que tem sido a base dos desenvolvimentos da geometria descritiva.

³⁷ Considerado um pseudo-documentário, por apresentar imagens mais ou menos reais de vários lugares do planeta, o filme explora as distâncias culturais para provocar o choque, do horror ao pitoresco com narração e música adequados para o efeito (ficaria conhecido como «shockumentary»). Realizado por Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti e Franco E. Prosperi em 1962, o filme teria continuidade com *Mondo Cane 2* em 1964 (seguiriam-se ainda mais três outros títulos: *Women of the World*, *Africa Addio* e *Addio Zio Tom*). Cf. <http://www.horreur.com/critique-639-mondo-cane.html>, http://www.lapetiteboutiqueducinema.com/dvd_The-Mondo-Cane-Collection_8-DVD_Edition-Limitee.html [consulta: Abril 2007]. Contudo, pela data e cenas, as duas versões de Joaquim Rodrigo correspondem apenas à primeira versão do filme. É possível reconhecer várias das cenas do primeiro filme nos quadros: uma tartaruga ensandecida numa praia carregada de radioactividade atómica (1), o ganso com um funil na goela (2); as mulheres colocadas a engordarem numa gaiola (1) para seduzir o velho chefe que por seu lado está magro; cães, serpentes e insectos a servirem de alimento em certas culturas orientais (2); ou a largada de touros de Vila Franca de Xira (1 e 2).

³⁸ Cf. Karel Kupka, *Un Art à l'État brut (Peintures et Sculptures des Aborigènes d'Australie)*, Lousanne:

1.3. A Memória como itinerário topológico (a influência aborígene australiana)

«E mais vi ainda que, quando o sol nasce, os raios luminosos vão primeiramente incidir nos horizontes que lhe ficam mais próximos e só depois vão percorrendo os espaços e iluminando os corpos mais distantes.

Mas como traduzir tudo isto sobre uma tela?

E por que não há-de a Terra ser o meu quadro?...»

(Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*, p.32)

Mas foi, sobretudo, na fundamentação e fundação do sistema espaço-temporal da pintura de Rodrigo que a influência dos aborígenes foi determinante. Para os aborígenes a noção topológica de espaço é mais dominante que entre as culturas da Lunda angolana, tornando-se a matriz significadora de todos os signos. Se entre os luenos a definição topológica procura esclarecer o espaço onde circulam os acontecimentos da narrativa, numa espécie de *cartografia da narrativa*, entre os aborígenes australianos o espaço define-se pelas suas marcas topológicas e são estas que determinam as narrativas ancestrais. Cada marca revela a passagem dos seres míticos do mundo dos sonhos, tornando-se índice mnemónico dos seus itinerários. Estes itinerários, como definição de uma cultura deambulante, sustentam a própria narratividade – ou seja, *viajar é narrar e narrar é viajar*. Se na cultura luena as narrativas das pinturas são sobretudo do quotidiano, sem «nenhuma determinação religiosa ou mágica», de uma memória curta cujo fim «é apenas decorativo e de entretenimento»³⁹, entre os aborígenes as *viagens-narrativas* são dos tempos ancestrais.

Contudo, se Rodrigo apreendeu dos aborígenes um sentido de narrativa assente na deambulação, com melhor sentido das deslocações no espaço, preferiu uma dimensão mais quotidiana e pessoal dessas mesmas viagens, na linha luena. Sem a *memória ancestral* de um mítico *mundo dos sonhos*, como memória cultural de responsabilidade colectiva que uma dimensão individual transporta e revelava, Rodrigo vivia a *memória dos seus próprios itinerários*. Retirando a ancestralidade legitimadora dos aborígenes australianos, Rodrigo apresentava uma análoga autoridade⁴⁰ sobre as narrações tornadas imagem: a memória apresentava-se tanto um modo de conhecer o que se narra, como uma maneira de ser seu *proprietário*. A *memória* tornava-se o modo de uma confissão ultimada que sustentava a narrativa: ela era apenas pertença do *autor* e, em último grau,

Éditions Clairefontaine, 1962.

³⁹ José Redinha, *Op.cit.*, p.12.

só ele lhe podia *medir* o processo significativo.

Estas alterações teriam implicações na noção de signo. O signo deixava de se produzir no sentido de uma eficácia da sua comunicação com um receptor alheio à produção, implicando tanto a memória como a construção do signo. Cada signo passou a efectuar-se para funcionar como recuperação da memória, eficácia que só serve para o sujeito que contém a memória e a comunica. A dimensão críptica surge agora não para escapar a uma censura, mas porque o aparecimento da imagem funciona apenas nesse cumprimento de recuperação da memória para o sujeito que a concebe e não ambiciona qualquer outro sujeito. O receptor exterior surge como um intruso num solilóquio entre o sujeito que cria a imagem e a sua própria memória. Também para um pintor aborígine australiano (tradicional) a concepção da imagem apenas interessava como modo deste se lembrar e exercitar a sua memorização dos mitos do *Tempo dos Sonhos*. O saber da sua cultura sobrevivia neste exercício de memória que o acto de pintar restabelecia no interior do próprio sujeito. Depois da pintura efectuada, esta perdia fundamento e era praticamente abandonada⁴¹. Não era o pintado que conservava a memória cultural, mas o sujeito (pintor), sendo o acto de pintar um meio para a solidificação dessa memória. Não fazia muito sentido um receptor fora dessa relação de concepção onde a memória estava comprometida com um fazer. Se a pintura de Rodrigo aceitava esse receptor exterior, era para lhe provocar uma percepção que assenta na distância com a memória narrada, sempre exterior e misteriosa. Dito de outro modo, a única maneira de o sujeito dominar o pintado é pintando a sua memória pessoal. A criação de um sistema universal do acto de pintar, que entrava em decisiva formulação por parte de Rodrigo, funcionaria nesta articulação com uma dimensão solipsista da memória que a atravessa. O seu projecto desenvolvia-se e sustentava-se nesta dicotomia, entre a universalidade do sistema de pintar, no interior da qual só cabia o percurso de uma memória individual.

Na pintura de Joaquim Rodrigo entre 1963 e 1964 a geografia apresentava-se ainda fixa num lugar topológico definido, embora abrangente (exemplos de *Córdoba*, *Quintais*, *Cacilhas*, *Londres* ou *Trás-os-Montes*). O título não revelava ainda dois pontos de um itinerário (que surgiam em 1968) entre os quais a viagem e a sua narrativa se decidiam, mas um amplo retalho topológico feito de fragmentos associados de vários tipos de signos. Tudo se decidia na justaposição e interposição desses elementos, de tal modo

⁴⁰ Cf. Wally Caruana, *El Arte aborígen*, Barcelona: Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1997, pp.15-16.

que o fundo perdia visibilidade, não *envolvendo* nenhum elemento, nem deixando ver qualquer vazio envolvente, para resolver a imagem numa continuidade de relações: a narração da viagem fazia-se por um itinerário mnemónico de associações. A ordem do *pintar* tornava-se o da narração da viagem, em que o itinerário do *fazer* «*presente*» estabelecia uma homologia com a viagem do «*passado*». A acumulação justaposta e sobreposta dos retalhos poligonais de topologias e itinerários efectuava-se como uma mapa feito de colagens acumuladas que lhe escondem o fundo, por detrás dos quais outros retalhos se supõem. Elementos visíveis faziam elipse sobre outros, numa opacidade de espaços e memórias. Tal acumulação implicou uma quebra do esquema ortogonal (derivado da fase abstracta e mais tarde retomado como ordem conceptual), passando a ser o signo a assumir-se formalmente como elemento modulador do quadro e preenchendo o campo visual por um imbricamento de sobreposições.



Joaquim Rodrigo, *Painting & Sculpture of a Political Decade*, 1964, vinílico sobre platem

A referida marca aborígene articulava-se com a do pintor escocês Alan Davie (n.1920). O nome deste surgia como fascínio pessoal, juntamente com os de Philip Guston, Lichtenstein, Rauchenberg ou William Scott, na pintura *Painting & Sculpture of a Political Decade* (1964), cujo título fazia referência a uma exposição na *Tate Gallery*, assinalando assim uma viagem a Londres. A influência de Alan Davie terá também incidência em obras como *Londres II* (1964), *Trás-os-Montes* (1964) e *N. H. T. P. L.* (1965) e, sobretudo, *em Lisboa – Sevilha* (1968) e *Lisboa – Corunha – Marrocos* (1968). Numa leitura imediata, Alan Davie inspirava a pintura de Rodrigo em 1964 e 1965 (e em 1968, na fase inicial de uma retoma da pintura interrompida em 1966), apreendendo o seu sentido decorativo, de frisos lineares e cursivos, com os quais passava a modular a pintura. Os signos preenchem a pintura procurando coincidir e

⁴¹ Karel Kupka, *Op.cit.*

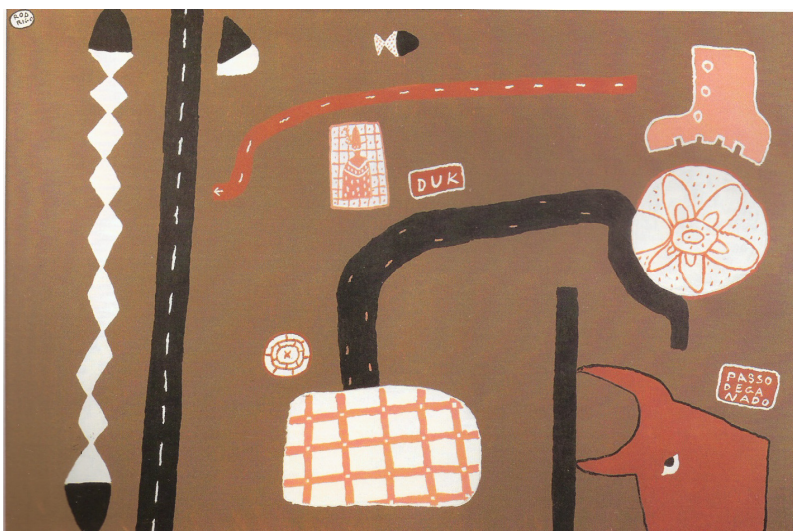
decidir a sua estruturação. Alan Davie criou um sistema de símbolos de dimensão arquétipa, que funcionavam como motivos de improvisação em função da gestualidade (om pintor admira e toca música Jazz). Através desta referência, Rodrigo estudava a articulação entre a constituição do signo como forma e a sua contribuição mútua na organização do quadro. Mas se Alan Davie pesquisava o arquétipo, cuja genealogia antecedia a memória do sujeito-autor, em Rodrigo os signos eram a sedimentação de memórias pessoais do autor. Se Alan Davie se centrava na forma particular como universal, Rodrigo procurava integrar a forma na universalidade; ou seja, Alan Davie fazia da *forma uma concepção autónoma*, enquanto Rodrigo integrava a *forma numa estrutura de concepção*.

Entre os anos de 1966 e 1967 o trabalho de engenheiro silvicultor fez Joaquim Rodrigo interromper a pintura⁴². Ao retomar a pintura em 1968 preparava-se para uma fase mais consistente na procura de uma universalidade da pintura que foi a definitiva passagem (no interior da sua pesquisa neo-figurativo) das *pinturas de conversação* para as *pinturas de viagem*. A noção de viagem, como deslocação (espacial e temporal) entre dois pontos, passava a assumir um protagonismo estruturante na própria sistematização do plano ou campo pictórico. O sentido da deslocação investia o espaço topológico de uma temporalidade, fazendo de qualquer itinerário uma temporalidade e de qualquer marcação topográfica um signo da sua narratividade. A noção de narratividade encontrava a unidade do seu princípio e fim⁴³, fazendo uma unidade circular com esta bipolaridade: se as narrativas anteriores supunham continuidades (de tempo), que o próprio autor não podia controlar, sendo exteriores ao quadro que apenas estaria *dominado* espacialmente, com o itinerário de viagens a narrativa encerrava-se com o quadro, não apresentando qualquer necessidade de exceder o espaço do seu itinerário, para estar sempre limitada à memória e confissão do autor que assim a poderia orientar.

⁴² Esta actividade profissional forneceu consciências manuseadas na reflexão teórica como pintor. Num ensaio sobre jarginagem, com primeira edição anterior à sua carreira de pintor (*Jardinagem*, Lisboa: Livraria Luso-Espanhola, 1945; 2ª edição em 1955), Joaquim Rodrigo manifestara já interesse pela estética, reflectindo sobre o «estilo» e sobre a «cor» dos jardins. No seu relatório sobre Monsanto (*O Parque Florestal de Monsanto*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1952), deixara manifesto uma consciência *química e topológica*. Após a referida interrupção da pintura, o regresso seria acompanhado com uma maior dimensão teórica com marcações da sua formação de engenheiro, e menos da história da arte que até então dominara – tais reflexões culminarão no ensaio: *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

⁴³ «(...) procurando absorver a unidade do relato, com seu princípio e fim. Por exemplo, uma viagem pessoal apresenta-se com um princípio e um fim, sendo o ponto de chegada o mesmo da partida. Este fechamento temporal confere ordenação; e, por isso, fixa-se na memória». Rui Mário Gonçalves, “A Parte Histórica”, in catálogo da exposição: *Arte Portuguesa 1992*, Osnabrück: Kunsthalle Dominikanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum, Galerie an der Bocksmauer, 14 Junho a 23 Agosto

Neste ponto, Rodrigo não deixava de fornecer um sinal da sua própria posição migratória de pintor: todas as suas viagens eram de uma aprendizagem e experiência (para lá do âmbito cultural das artes plásticas) com regresso, só se fundamentando nesse retorno a si ou ao *seu princípio*, sem estadia prolongada para além da turística, de modo que a paragem definitiva coincida com o ponto de partida e tudo o resto seja dominado por esses encontros itinerantes que constituem a memória.



Joaquim Rodrigo, *Lisboa – Oropeza*, 1969, Vinílico sobre platex, Col. Manuel de Brito

Em 1969 iniciou-se uma fase determinante de Rodrigo, a partir da obra *Lisboa – Oropeza* (1969), através do esvaziamento dos fundos e do isolamento dos signos, assim mutuamente sublinhados, parecendo retomar experiências anteriores e algo isoladas de 1962 (*Mundo Cane 2* e «*Kultur – 1962*»). De *Lisboa – Madrid* (1969), a obra anterior, para *Lisboa – Oropeza* verifica-se, com os mesmos elementos, um isolamento dos signos na afirmação do fundo monocromático. Cada signo passava a recorta-se sobre si, isolando-se da sua função narrativa e subvertendo o rigor das proporções, perdendo eficácia narrativa para flutuar como resíduo topográfico e mnemónico disperso. A errância dos signos apenas se atenua com as estradas ou caminhos topográficos, que agem na composição como frisos, fornecendo travessias longitudinais do fundo, segundo eixos lineares. Apesar de se evitar que toquem nos limites do quadro, o que se tornara regra para os outros signos de forma mais centralizada (ou menos longitudinal), estes frisos-estradas são os únicos elementos a que tal se tornara permitido (e seria assim até 1982, apenas com interrupção de 2 obras em finais de 1973: *Madrid – Avignon – Paris – Guernica* e *Lisboa – Londres – Paris – Madrid*).

Se as leituras da pintura luena ajudaram mais a resolver os problemas da concepção microcómica do signo, quanto à forma e à cor, como ainda na duplicação dos

1992, p.161.

contornos, a pintura dos aborígenes australianos influenciavam mais a concepção macrocómica do sistema, nas relações entre tempo e espaço, por regração efectuada por Rodrigo sobre *lugares do tempo no espaço do quadro*. Com essa remarcação da pintura lúena verificara-se um radical esvaziamento da superfície que acentuara o contornamento de cada elemento e o seu peso compositivo, tornando-o vítima de uma segregação solitária sobre o fundo e acentuando o seu sentido de signo. Evitando o privilégio de elementos na superfície, a pintura de Rodrigo passava a obrigar o olhar a percorrer as distâncias dos vazios interpostos, provocando uma sequencialidade perceptiva dos mesmos com outros efeitos narrativos.

O fundo monocromático funciona como um vazio amnésico no qual cada signo se recorta como memória, mas que inclui dinâmicas estruturantes, *apriori* a qualquer inscrição e sua reguladora. Como registo, cada signo é um acto mnemónico que surpreende o espaço e inscreve a memória. O signo *significa* pelo acidente que representa na amnese do plano monóchromo e pela contingência que abre nessa estrutura *apriorista*. Se a cor do plano de fundo é a mistura das restantes existentes nos signos, então estes funcionam como subtracções que rompem o seu vazio⁴⁴ – que assim funciona como um *vazio genético*. A memória é a base de constituição do signo, que se apresenta enquanto canal de mediação, portanto, tanto de ligação como de distanciação com os referentes. A evidenciação do carácter de signo da figuração esquemática de Rodrigo assenta nessa distanciação que esta promove. A sua esquematização e elementaridade não é acto imediato e intuitivo, mas cristalização conceptual que se integra num sistema e se explora na distância demorada da memorização que sublinha o diferimento relativamente aos referentes que comunica. *O signo não faz lembrar* – ele é antes o *sentido sedimentado de sobreposições de actos mnemónicos*.

A sua elaboração formal é a codificação de sinais que despertam do esquecimento como sedimentos (mais do que resíduos) de uma memória. Rodrigo podia assim construir uma *mnemose* pessoal em cada quadro, como uma viagem no tempo e no espaço que, reunindo traços mnemónicos isolados como formas resgatadas do vazio que as rodeia, impõe uma ordem sequencial e orientada: a presença contingente de cada signo sobre a estrutura prévia do plano da imagem provoca nesta um circuito de relações, recuperando *nela* uma *grande narrativa* de que fazem parte. Tal como os aborígenes australianos, o acto de pintar é uma mnemotécnica que revela sentidos que se *recortam* do

⁴⁴ Ou, dito de outra maneira: «A mistura de todas estas cores, que multiplicadas formam os fundos das pinturas, é dividida para produzir os signos que se inscrevem na superfície». Pedro Lapa, *Op.cit.*, p.70.

esquecimento ao criar uma narrativa que liga e revela, já não o «mundo dos sonhos» aborígene, mas o seu próprio *mundo de experiências vividas*. Mas, tal como o «mundo dos sonhos» integrava culturalmente o aborígene numa ordem ancestral, Rodrigo criava a ordem universal da pintura, no qual podia integrar cada uma das suas experiências pessoais.

Para o aborígene australiano a lógica do quadro decidia-se entre a posição do pintor, o suporte e a mútua orientação no mundo, em que o suporte se apresentava como uma *pele da terra*. Para Joaquim Rodrigo, o suporte apresentava-se como um quadro que se destinava a uma apreensão na lógica da pintura de cavalete, colocando-se num plano paralelo ao do observador (parede) que decidia a ordem da construção e leitura perceptiva da superfície. O sistema de Rodrigo efectuava-se como transferência topográfica (chão) para o plano de parede, aí articulando 2 planos ortogonais perpendiculares entre si, elementares para a elaboração conceptual de uma espacialidade global da geometria. Muitos dos signos serão elaborados segundo esta articulação de dupla projecção, permitindo jogar com mais que uma vista do que se representa – numa escolha conceptual segundo um esquema análogo à *lei da frontalidade* da pintura do Antigo Egipto, entre uma «projecção completamente frontal» ou o «puro perfil»⁴⁵, mas com menor efectivação por articulação de partes, para cultivar uma maior sintetização e simplificação que favorecesse a totalidade de cada signo e, nesse sentido, a sua relação com a memória⁴⁶.

A ortogonalidade funciona como grelha invisível, feita dos hiatos relativos entre cada signo. Com o sentido de «operacionalidade da grelha»⁴⁷, esta passa a ser um determinante organizador de signos impondo-lhe leis (tal como as leis das ciências da natureza funcionam para o conhecimento dessa mesma natureza). Em obras de 1969, como *Vallauris – Perthus, Port-Ligat – Valencia, Tarragona – Mojácar*, ou um pouco menos em *Lisboa – Algeciras* e *Lisboa – La Vid*, verifica-se o paroxismo da imposição compositiva dos signos, que parecem inscrever-se segundo linhas implícitas dos eixos ortogonais, impondo um sentido forte à arrumação de cada signo e anulando tensões de colocação. O domínio de eixos horizontais e, sobretudo, verticais, paralisa os signos da sua deriva na composição, o que não lhes devolve (ainda) o esclarecimento de

⁴⁵ Erwin Panofsky, “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos”, in *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, p.48.

⁴⁶ «A minha preferência pelas formas isoladas justifica-se pelo facto de os nossos sentidos e a nossa memória não poderem discriminar perfeitamente mais do que uma impressão ao mesmo tempo». Joaquim Rodrigo, *Op.cit.*, p.83.

continuidades *topológico-narrativas*.

Como vimos, cada forma fecha-se mais sobre si como signo imediato colocando a temporalidade do olhar nos vazios que as rodeiam, actuando estes vazios como um fundo que se torna elemento gerenciador de distâncias tanto espaciais como temporais. A questão torna-se como estabelecer o *fio de Ariane* que impeça o labiríntico percurso dessa narratividade implicada na disponibilidade de tal vazio de fundo para as possibilidades de relações entre os signos. No início desta fase, Joaquim Rodrigo efectuava os signos da esquerda para a direita, como meio de sequenciação temporal da narrativa (e espacial, visto que na viagem as dimensões de espaço e tempo como que se articulam mutuamente) que se tornava também de inscrição, processo que sofreria duas importantes alterações, resultantes da procura de uma articulação do sistema cromático do signo com o sistema global do quadro como macrocosmos espaço-temporal. Com a obra *Gerona – Sueca* (1970, com duas versões que experimentavam vários funcionamentos da cor) a ordem da esquerda para a direita deixava de assentar nessa cronologia narrativa da memória, mas numa dispersão da memória, em que a distribuição dos signos segundo essa ordem do quadro, passava contudo a acatar uma «ordem crescente de distâncias em relação à margem esquerda do quadro»⁴⁸. Por outro lado, se até 1971 essa ordenação da inscrição voltava atrás para preencher os espaços ainda vazios com os restantes signos programados, nesta data passava, com a obra *Lisboa – Madrid*, a uma recusa de qualquer recuo (tal como a «natureza», que nunca volta atrás nos seus processos⁴⁹), obrigando a uma organização mais elaborada⁵⁰, que chegava quase a parecer como que *arrumada*.

O tonalismo passava a ser definitivamente dominado por uma gama de castanhos (já experimentada na sua pintura abstracta) que, sustentada na sua própria impureza como genuínas *cores da terra*, apenas podiam efectuar tangências aos tons puros. Através deste ambiente cromático, Rodrigo tinha controlado a harmonia tonal do quadro, ao mesmo tempo que lhe era permitido efectuar contrastes de tons, segundo essas tangências que os impuros castanhos efectuam sobretudo às cores de comprimento de onda maior (vermelhos) e mais alto (as mais luminosas: verdes e, sobretudo, amarelos).

⁴⁷ Pedro Lapa, *Op.cit.*, p.48.

⁴⁸ Cf. Maria Jesús Ávila, “Comentários”, in catálogo da exposição: *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.271.

⁴⁹ «Só depois de muitos anos, imaginem!... Julgo ter aprendido definitivamente que a natureza não volta para trás». Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

⁵⁰ Cf. Maria Jesús Ávila, *Op.cit.*, p.263.

E assim, por uma sistematização de analogias com a natureza, ia-se decidindo o espectro cromático da sua pintura. A cor deixava de se relacionar apenas por contraste, para se estabelecer como mistura subtractiva dos pigmentos⁵¹, situando o cromatismo nos tons resultantes da dessaturação das cores primárias e expondo a impossibilidade perceptiva da cor pura (na sua saturação plena) no mundo físico iluminado.

Com referências às pinturas dos luenos e dos aborígenes australianos (ou ainda a última fase da pintura de Kandinsky, que lhe interessava, como veremos), Rodrigo invertia toda a lógica das determinações *mondrianescas* marcantes na sua fase abstracta, sobretudo nas possíveis referências a uma depuração de teor metafísico. Rodrigo passava a preferir as cores físicas, não as que existem puras da decomposição da luz branca, antes de mergulharem no mundo sensível e perceptivo, mas a *cor impura* por fundamento de um mergulhar da luz na materialidade do mundo: o castanho. Os castanhos não são *cores puras*, existindo exactamente a partir de uma subtracção da pureza das cores. Não existindo na decomposição *newtoniana* da luz branca, os castanhos só se manifestam na impureza da síntese subtractiva, já não relativa à luz, mas à pigmentação, sendo a própria fundamentação da percepção natural do mundo material. A cor interessa após a *decomposição da luz branca*, quando passa a fazer parte da *composição da terra*.

Os castanhos não apresentam nenhuma pureza original prévia ao seu mergulho no mundo, mas antes uma espécie de envelhecimento e experiência desse mesmo mundo, como que transportando memórias e tempos das coisas que implicaram a subtracção da sua pureza originária, como uma cor que, já tendo sido pura, revelava dessa origem apenas resíduos e ligações por subtracção. A selecção das cores passava a efectuar-se a partir de um jogo de compensações dessas subtracções por referência a uma cor inicial, como correcções dos valores em contraste e sequência em busca de proporções certas. Com *Lisboa – Madrid* (versão de 1969), Rodrigo iniciava um sistema tetracromático, em que quatro cores ditas «férteis» se definiam por relação com a fertilidade da natureza de onde se retiravam como pigmentos – e, ao mesmo tempo, preparava-se uma ulterior relação com o sistema que desenvolverá, de disposição espacial e temporal orientado segundo os quatro lados do quadro. O sistema de cores enquadra-se com quatro componentes básicos, numa relação com a sua pigmentação ou a sua materialidade na

⁵¹ A mistura das cores nunca se efectuava na tela, mas antes, numa quantificação calculada algo intuitivamente e considerando a cor como pigmento. Segundo informações de Sofia Agrela, em várias conversas com o autor em 2006 e 2007.

assumpção da cor-matéria ou cor-mundo. Assim, do *calcário* concebe-se o *branco*, da *argila*, simultaneamente o *amarelo* e o *vermelho*, do húmus, como matéria orgânica, o *negro*, juntando-se ainda a *sílica* que é *incolor*. Das cores primárias nega-se o *azul*, cor que nada gera⁵² (e desta ausência prejudicam-se os tons sequenciais no círculo cromático: verdes, que contudo se conseguem por dessaturação do amarelo, e violetas), sublinhando-se a mais luminosa (amarelo) e a mais quente (vermelho), ambas com uma gama maior de articulações e subtracções cromáticas com os castanhos, como as cores «*férteis*» ou «*produtivas*».⁵³ Estabelecem-se assim quatro valores, na articulação binária de dois pares: dois valores de *cores*, escolhidas como as mais «vibrantes» e de maior potencialidade (vermelho e amarelo), e duas *não-cores* ou *limites* (branco e preto)⁵⁴. Nas cores, o *vermelho* apresenta-se como dimensão *animal e masculina* e o *amarelo* como *vegetal e feminina*,⁵⁵ pelo que misturar as duas é «fecundar». Por seu lado, a sua mistura é o *fundo* que se torna a «*matriz*» ou *mãe*: o *laranja* resultante da mistura dos pigmentos⁵⁶ – que, como *fundo*, é forma *negativa*, enquanto que os seus *filhos* (vermelho e amarelo) funcionam como formas *positivas* por ela geradas⁵⁷.

Cada signo (como forma) constitui-se com duas das quatro cores do sistema (até 1971, com a obra *Lisboa – Madrid*, altura em que passa a experimentar 3 ou mesmo 4 cores em cada signo, o que obrigaria a ulterior redefinição teórica⁵⁸), uma sustentando a fragilidade linear, para o contorno e para os pormenores interiores, outra afirmando a densidade interna às linhas, ou fundo delas, que é a cor da massa interna do signo (que poderá ser a cor do próprio fundo)⁵⁹. A escolha das cores dos signos ajustam-se por subtracção da cor do fundo, vista como síntese das restantes, provocando que, também na lógica cromática, o signo surja como ruptura (subtracção da superfície que efectua como «forma positiva») sobre um plano monocromo («forma negativa»), tal como lhe

⁵² «(...) se na matéria prima de que se tirou o azul, no estado natural, lançar uma semente, não nasce nada». Joaquim Rodrigo, entrevista com João Pinharanda e José Sousa Machado; “Entrevista. Joaquim Rodrigo. O único quadro-tipo possível”, in *Artes & Leilões*, Lisboa, nº2, Dezembro 1989 a Janeiro 1990.

⁵³ «Mas as areias constituem a matéria inerte, infértil, comparativamente com as argilas. E as argilas constituem a matéria activa, fecunda, comparativamente com as areias. Não se pode pintar com areias. Tem que se pintar com argilas. Com as argilas amarelas e com as argilas vermelhas, isto é, com os ocres férteis, produtivos». Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982, p.28.

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, p.27.

⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p.52.

⁵⁶ Cf. *Ibidem*, p.84-85.

⁵⁷ «É o fundo ou matriz que gera os filhos ou formas positivas, e não o inverso. Isto significa que é a cor do fundo que condiciona as cores das formas positivas, e não o inverso. Deste modo, e só deste modo, a escolha da cor do fundo será livre». *Ibidem*, p.98 (ver ainda pp.51-53).

⁵⁸ Cf. *Ibidem*, pp.50-60, 66.

efectua a ruptura sígnica como uma memória que interrompe a *amnese*. Daí que a cor de cada contorno, que vinca tal ruptura sobre o fundo, se determine a partir da cor desse fundo interrompido e da sua própria memória cromática «matriz». Os próprios *signos de texto* adquirem molduras que lhes permitem contornos, de modo a poderem-se inscrever na lógica sequencial do cromatismo.

Em Março de 1972, Joaquim Rodrigo efectuava a sua primeira exposição individual, que era também antológica, tendo o pintor já mais de 20 anos de carreira, com quase metade no âmbito da abstracção e o restante no processo neo-figurativo. Esta exposição permitia ao pintor a reflexão para um acerto e aprofundamento com a sua recente teorização. Apresentando 91 trabalhos, decidia preços de forma humorada, sob indicação da filha de Fernando de Azevedo, Cristina Azevedo Tavares, então com 15 anos, numa ausência de expectativas de venda e de modo a permitir o acesso às obras por parte de amigos. O resultado foi um razoável e surpreendente sucesso de vendas, sintoma de um mercado da arte emergente ao longo da década anterior e com uma atenção cada vez maior às expressões de modernidade artística. A produção seguinte revelaria uma situação de suspensão e reflexão, na procura da resolução de problemas específicos ao sistema pictórico de Rodrigo.

Em 1973 efectuava um peculiar parêntesis na figuração, numa aparente retoma da abstracção, com uma obsessiva série de triângulos internamente seccionados (como triângulos dentro de triângulos) de modo a permitirem experiências de contrastes cromáticos, internos a cada triângulo e relativamente ao fundo. Como em vários exemplos da sua fase abstracta, repetia-se uma mesma estrutura formal que, como uma matriz, assegurava uma espécie de medição cromática, numa busca de precisão de quantidades e qualidades cromáticas no interior do seu sistema de *cores férteis*. As reflexões sobre a memória sígnica anulavam-se momentaneamente para não perturbarem uma exploração de relações cromáticas no interior de uma mesma forma – e o triângulo ritmava-se em barras para o seu interior, funcionando como uma pesquisa certa para Joaquim Rodrigo reflectir as relações entre uma sequência cromática articulada com a forma, a partir do fundo como envolvente para o seu interior contornado.

⁵⁹ Cf. Maria Jesús Ávila, *Op.cit.*, p.248-251.

1.4. «O pintar certo».

«A teoria sintetiza-se no quadro e, complementarmente, o quadro
permite analisar a teoria.
Visualmente o quadro agrada ou não. Estruturalmente o quadro está
certo ou não»
(Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*, p.73)

«Este, o sistema, permite-me verificar se um quadro está certo ou
não, isto é, se corresponde ou não a uma unidade natural
organizada ou realidade cósmica»
(Joaquim Rodrigo, *O Complementarismo em Pintura*, p.74)

As duas obras seguintes do mesmo ano de 1973 (*Madrid – Avignon – Paris – Guernica e Lisboa – Londres – Paris – Madrid*) efectuaram um novo parêntesis, embora retomando a temática das memórias de itinerários. Em termos compositivos, Rodrigo procurou articular o *vazio* da sua fase figurativa anterior (1969-1971), dominada pelo excesso monocromático dos fundos a rodear os signos, com o *cheio* ou densidade das imbricadas acumulações de retalhos que impedem de ver os fundos e vazios, que dominara a sua figuração entre 1963 e 1968. Mais do que um equilíbrio global entre cheio e vazio, procurou uma articulação entre os dois momentos, entre zonas de dispersão e de concentração, criando áreas de continuidade e interpenetração narrativa e formal, e outras de afastamento com exploração de vazios. As sequências impunham-se com maior determinação sobre os vazios na procura de novas ordens para a sucessão dos signos.

Outra questão importante dentro desta fase é a de integração de signos sobre a própria teorização do pintor, misturando-se com os habituais signos mnemónicos de viagens. Assim, em *Lisboa – Londres – Paris – Madrid* (1973) surge a inscrição «PARACELSE», relativo a Paracelso (1493-1541), em cujo livro *Zona Radical* Rodrigo encontrava confirmação da referida teoria das quatro cores a partir do duplo de 2, número criado por Deus. De Plínio-o-Velho e as quatro cores organizadas por relação com os quatro tipos de «terras francas» surgem as inscrições «FILOS», «ASTRON», «ALQUIM» e «VIRTUD», em clara analogia com a teoria das *cores férteis* do pintor⁶⁰.

⁶⁰ Cf. *Ibidem*, pp.294-195.

Surtem ainda as inscrições «ORPIMENT+RÉALGAR», «PORT...NO?...» e «J.C.S.Star», tal como esquemas de estruturas celulares a partir das quais o pintor reflectia a estrutura tetracromática. Tais signos meta-pictóricos transformam a confissão das memórias de viagens também numa confissão das teses do pintor sobre a pintura.

Podemos dizer que é nesta fase que o projecto de pintura encontra a *sua* maturidade teórica, na síntese articulada das várias questões (cor, forma, memória, orientação, etc.) em torno de um sistema binário de «complementaridade» que o levaria à «lei quaternária»⁶¹. Através do número 2, da sua duplicidade sintética ($2+2=2 \times 2=4$) e na sua estratégia de «complementaridade» (entendida na expressão «e ou», de não exclusividade mas de complementaridade)⁶², podia-se sintetizar o projecto pictórico de Rodrigo: com dois eixos com duas direcções cada, encontrou quatro lados como limite que se apresentavam também como quatro linhas de fuga, ou infinito, dessas direcções; com duas cores e dois valores luminosos definiu a tetracromia do seu sistema; para os signos encontrou dois contornos que definiam duas áreas, a interna e a externa. Fundamentando-se numa alternância sustentada na bipolaridade, através da qual apreendia o seu próprio sentido e tarefa, o sistema encontrava aí a própria unidade das deslocações, ou desse *dever* que afectara a fixação de uma ordem perceptiva nas pesquisas da sua fase abstracta: assim, encontramos a relação entre macrocosmos e microcosmos, ou ainda entre um *partir* e um *chegar* implicado em cada viagem, num processo circular e fechado da memória, efectuando sempre um retorno (ou recomeço) a si – permitindo que cada pintura possa ser um novo recomeçar mnemotécnico das *mesmas viagens*.

Com as pinturas produzidas no ano seguinte (*Avignon – Paris 2, Paris – S. Sebastian 3, S. Sebastian – Villarreal de Alava, Madrid – Barcelona II e Barcelona*), Joaquim Rodrigo voltava a isolar os signos, dando sequência ao estado da sua produção antes do referido parêntesis da série dos triângulos, mas agora com relativo aumento da escala dos signos e da área despojada. A preferência por formas poligonais triangulares ou em estrela, apelam e expõem o vazio rodeante, acentuando mais o recorte no despojamento dos signos que a sua autonomia e isolamento. Tanto o jogo de vazio como o dinamismo de formas sincopadas adquiriu então expressão com o desaparecimento das molduras que envolviam as letras e as autonomizava num corpo único.

Desde 1960 que a contingência da gestualidade de inscrição atravessava a

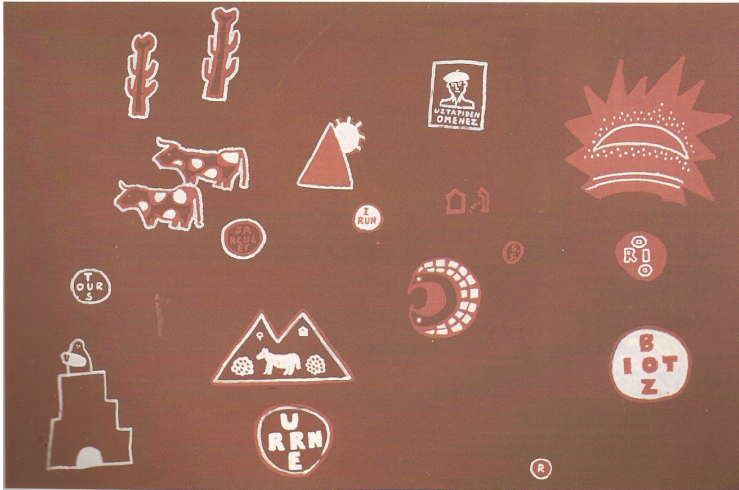
⁶¹ Cf. Joaquim Rodrigo, *Op.cit.*, pp.92-93.

⁶² Cf. *Ibidem*, p.26.

universalidade da abstracção geométrica definindo uma dimensão temporal-narrativa e, ao mesmo tempo, esquadrinhando uma sistematização dessa sua passagem. A questão então colocada era como é que um sistema estático, herdado da abstracção geométrica, podia integrar o devir da gestualidade e, com ela, da figura e da narrativa? Um plano espacial herdado das pesquisas na fase geométrica abstracta, definia uma estruturação topológica que procurava *regrar o lugar do quadro*, para se fundir como outro plano transparente sobreposto de definição temporal que transportava a deslocação no quadro em superfície e a temporalidade de inscrição dos signos. A cumplicidade destes dois elementos apresentava-se sincretizada no plano único e autoritário, princípio e limite do quadro, que é a sua própria superfície. A espacialidade do quadro integrava uma dimensão temporal e histórica num único sistema. *Narrativa e composição* fundiam-se, passando o espaço e o tempo a decidirem-se numa mesma ordem: a grelha fundamentava *topos* e *cronos* na disposição dos signos. As pesquisas espaciais das abstracções geométricas dos anos de 1950 conquistavam definitivamente uma imanente consciência temporal.

Em 1975, a obra de Joaquim Rodrigo iria sofrer um importante momento de redefinição do seu sistema, que funcionava como uma evolução no sentido de um ambicionado «pintar certo», e cujo acerto seria então acompanhado com o início da escrita de *O Complementarismo em Pintura* (escrito até 1976 esperava edição até 1982, para ter ulterior continuidade com novos «aditamentos» sempre no sentido do aperfeiçoamento da sistematização da pintura). A principal questão que se colocou então foi a articulação dos 4 pontos cardeais com a ortogonalidade do quadro, através dos seus quatro lados em dois eixos tornados estrutura espaço-temporal de inscrição das formas, das suas distâncias e das cores. Funcionando como uma bússola e olhando o quadro como uma carta topológica, estabeleciam-se quatro movimentos do Sol segundo quatro orientações articuladas com os eixos limites do quadro, nascendo o primeiro a oriente e seguindo-se os outros conforme a ordem dos ponteiros do relógio. Decidia-se assim uma ordem temporal de inscrição dos signos tal como se definia a orientação cromáticas através de distâncias topológicas⁶³.

⁶³ «Imaginei que o Sol nascera no lado esquerdo do meu quadro, já de fundo amarelo, e que iria rodar à sua volta no sentido do movimento dos ponteiros do relógio. Nessa posição projectava os seus raios luminosos da esquerda para a direita. E, assim, chamei branca à forma (apenas contorno até esse momento) mais próxima do lado esquerdo do quadro, isto é, à forma que tinha um ponto mais próximo do lado esquerdo do quadro; chamei vermelha à forma imediatamente a seguir, e chamei preta à forma mais afastada daquele lado, em todos os casos considerando o critério de proximidade referido. E o Sol percorria agora o lado superior do quadro, da esquerda para a direita, projectando os seus raios



Joaquim Rodrigo, *Paris – Orio*,
1975, Vinílico sobre platex

A partir desta data, e definitivamente com a obra *Paris – Orio* (1975), definia-se todo um sistema de percursos cromáticos, que o pintor denominará de *Génese de 2º Grau*, assente na duplicação dos contornos, por novo resgate das reflexões do antropólogo José Redinha sobre as pinturas da Lunda, tanto das murais como das pinturas-na-areia⁶⁴. O quadro apresenta-se como um macrocosmo que integra o signo como microcosmo⁶⁵. O sistema do quadro procura servir de ordem cosmológica (macrocosmo) em que a acção particular do signo se desenrola com as referidas analogias a uma célula (microcosmo)⁶⁶. Os quatro lados do quadro funcionam como eixos de rebatimento tornados linhas de fuga, como *linhas de terra* do sistema geométrico de Monge de dupla projecção ortogonal (já representadas como signos nas obras *Mundo Cane 2* de 1962 e

luminosos de cima para baixo, já se sabe. (...). E idêntico procedimento adoptei para o 3º percurso, sobre o lado direito do quadro. Quando o sol projecta a sua luz da direita para a esquerda, como o Sol costuma fazer. E finalmente, e ainda com idêntico critério, o Sol fez o 4º percurso acompanhando o lado inferior do quadro e projectando os seus raios luminosos de cima para baixo. (...). Completou-se assim uma rotação de 360º. E parece que se fechava também o ciclo gestativo da recém-nascida unidade “cósmica”. *Ibidem*, p.32.

⁶⁴ «Certas particularidades dos desenhos-na-areia merecem ainda referência, porque se aproximam das pinturas murais. São: (...) reforço dos perfis por duplicação (ou triplicação) das linhas de contorno. A luz do sol, incidindo sobre os sulcos, acentua-lhes o relevo e provoca gradações de sombra que sugerem, de algum modo, a cor. Nas paredes, o preenchimento das figuras passa a ser colorido, e os contornos múltiplos são pintados a várias cores». José Redinha; *Subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda. Paredes pintadas da Lunda*, Lisboa (Angola: Companhia de Diamantes de Angola, Serviços Culturais Dundo – Lunda – Angola), 1953, p.16. «Certos realces a branco levam a crer que os indigenas os aplicam no intuito de obterem maior luminosidade, ou de procurarem transmitir uma ideia de terceira dimensão». *Idem* (nota sobre «Estampa 4 », pintura de parede exterior duma habitação quioca).

⁶⁵ Cf. Joaquim Rodrigo, *Op.cit.*, p.36. Sobre esta articulação, Cf. *Ibidem*, p.67.

⁶⁶ A relação entre a acção da célula como microcosmos fazia já parte das especulações teóricas de Paul Klee, para quem, aliás, eram tão comuns as relações e analogias entre a pintura e a música como entre a arte e a natureza (sendo mais habitual as relações com as árvores): «Si l'on réduit la perspective encore une fois, jusqu'à l'échelle microscopique, on se retrouve avec l'œuf et la cellule dans l'ordre dynamique. Il y a ainsi un dynamisme macroscopique et un dynamisme microscopique. Entre les deux se trouve la province statique». Paul Klee, «Vois diverses dans l'étude de la nature» (1923), in *Op.cit.*, p.49.

Liberté de 1963) ou *linhas de horizonte*. São matrizes ortogonais que, ao contrário da fase abstracta, não funcionam como *fim* da pintura, a que esta se reduz por depuração, mas a sua *gênese estrutural* (espacial e temporal), definindo lugares certos e absolutos a partir dos quais a pintura nasce e se desenvolve. Restabelecendo orientações espaciais, segundo eixos cardeais, definem-se também orientações temporais segundo eixos da esquerda para a direita e de cima para baixo, justificando desenvolvimentos do passado para o futuro. O eixo do lado esquerdo afirma o início espacial e temporal, relativamente ao qual se sequenciam os restantes. A ordem de inscrição posicional e cromática dos signos passa a estar determinada por estes eixos.

O signo como forma funciona, como já se adiantou, como um «microcosmos», que o pintor integra no sistema estrutural por analogias com uma célula. Os quatro níveis de uma *célula* (com núcleo, citoplasmas, e as duas membranas respectivas), definindo duas linhas envolvendo dois espaços ou zonas⁶⁷, resolvem-se no *signo-forma* por quatro cores rebatidas sobre o plano da superfície (provocando a síntese subtractiva de inevitáveis tons terra). O fundo, os contornos (em geral duplos) e a cor interna definem uma sequência tetracromática que se orienta na ordem de execução segundo as directrizes dos invisíveis eixos ortogonais: estes determinam o percurso do sol, fazendo do quadro um retalho topológico e os seus signos elementos afectados por esse percurso. As distâncias aos limites do quadro definem intervalos a esse sol conceptualizado (ou no infinito, sendo esses eixos limites as *linhas de fuga* que determinam o infinito onde se encontra) que influenciam os valores cromáticos. As sequências cromáticas do fundo envolvente, que resultam da adição das outras três cores em sequência para o interior do signo, posicionam este no tempo e no espaço. A itinerância da inscrição das formas impõe também um «tempo cromático»⁶⁸.

O signo como forma nasce da inscrição de um gesto não assumido, para além da eficácia expressiva assente na sua síntese rudimentar. A concepção com a mão esquerda, com o suporte invertido, pintando de costas através de espelhos, ou com ponteiros que distanciam o corpo do suporte, eram meios de distanciação ao controle do pintor obrigando a uma concepção rudimentar e lenta, sem urgências, mas meditada e laxista ao mesmo tempo, permitindo a serena concepção de um signo cujos acasos e contingências se protegem sobre o controle conceptual da sua eficácia comunicativa

⁶⁷ Cf. Joaquim Rodrigo, *Op.cit.*, p.36. O pintor também efectuará analogias com gotas de água. Cf. *Ibidem*, p.68-69.

⁶⁸ O pintor culminava esta fase de reflexões com um «esquema geral da teoria da cor»: Cf. *Ibidem*, p.99.

(que não é clareza). Deste modo, o gesto não se afirma no presente, como acto corporal do pintor, para manifestar-se como uma constituição elementar diferida. Ao evitarem-se automatismos, iludia-se o domínio do presente da inscrição sobre a revelação arquetípica e sedimentada do passado que o signo pode incorporar. Este signo como que recua no passado porque não lhe é fornecida qualquer determinação de um *presente* de concepção: «A inscrição emerge como um vestígio e um diferido de um presente qualquer do curso do tempo que consciencializado é sempre passado (...)»⁶⁹. Se a concepção de cada signo sublinha o diferimento da presença dos referentes, realça-se também o processo comunicativo como acto de memorização. Os signos da pintura de Rodrigo seguem a concepção de «signo» de Peirce⁷⁰, segundo a qual o signo está *em vez* de algo, referenciado e comunicado *através* dele. A presença do signo sublinha assim a ausência desse referenciado, e é por sublinhar essa ausência que efectiva a sua comunicação. A memória não fotografa nem copia: sem modelo presente, ela sustenta-se na apreensão de um saber específico e subjectivo que funciona como uma matriz ou esquema actuante na recuperação do referente como *outro de si*.

Em 1974 Rodrigo interrompera as suas viagens pessoais, definidoras de itinerários biográficos, mas manteria estas como tema central da sua pintura, pelo que passaria a repetir as *memórias* dessas viagens de modo ainda mais incisivo e cada vez mais conjugadas no passado. As viagens eram pessoais, dando resultado a passagens e encontros apenas do próprio pintor: se só este as podia contar, também só ele as podia pintar, numa subjectividade total inserida num sistema de universalidade total. O sistema tornava-se mais importante na definição de um «pintar certo», de modo que os conteúdos se podiam repetir, facilitando a pesquisa de um modo certo de pintar, na descoberta desse *único-quadro-tipo-possível* (desejado e definido por Rodrigo em 1984, no *Aditamento VI* do seu livro⁷¹). O sentido do signo sustenta-se nessas mesmas repetições, espécie de ratificações, como se o observador tivesse que conquistar uma familiaridade com tais signos de modo a entrar no espaço afectivo do pintor, só assim podendo apreender significados dos mesmos. Para o observador não se trata tanto de conhecer as narrações das viagens narradas, que sendo pertença profunda de quem concebeu os signos lhe são irredutíveis, mas as anteriores *narrações pictóricas* das mesmas viagens, para com elas ir sedimentando processos de descodificação. A

⁶⁹ Pedro Lapa, *Op.cit.*, p.62.

⁷⁰ Cf. Umberto Eco, *Op.cit.*, p.26.

⁷¹ Cf. Joaquim Rodrigo, *Pintar Certo*, Lisboa: Edições Salamdra, 1995.

memória na percepção ajuda a captar a escrita da *memória do pintor*. Cada signo é um retomar de memórias, sem urgências, não vivendo a tragédia da perda dos referentes, antes vivendo a sedimentada constituição da sua memória. Na obsessiva repetição das mesmas viagens a própria memória torna-se o guardião dos referentes, substituindo-os para se tornar o mediador ou distanciador dos referentes reais. Assim, cada signo não surge com a preocupação de resgatar a presença de um referente, perdido ou não, mas para resgatar a própria *memória* do pintor. Neste constante retornar pela *memória*, as mesmas viagens tornam-se sempre *outras*. Tornar-se outra é afirmar uma diferença, mas é no espaço dessa diferença que se efectua a própria sedimentação mnemónica da narrativa como *metamorfose do signo*. Não há continuidades de narrativas de quadro para quadro, mas a preferência dessa retoma de actos mnemotécnicos de inscrição dos signos. Não há um tempo linear e contínuo, tal como não há destino e finalidade nas viagens narradas, mas a circunscrição de um *devir itinerante enquadrado*, tal como o quadro enquadra uma topologia.

Entre Outubro de 1977 e Junho de 1979 Rodrigo interrompia a prática da pintura para experimentar uma docência do seu «pintar certo», como sistema universal, desafio lançado mais à sua teoria que à sua prática. A questão da sua pedagogia situava-se na articulação entre um sistema universal e a subjectividade individual, entre um sistema director de regras e a liberdade do sujeito, espécie de «cartilha natural»⁷². Esta acção de formação impulsionada por José-Augusto França, culminaria com uma exposição na SNBA. Cerca de 50 alunos pintaram quase 200 quadros, tendo-se exposto 120.

A experiência pedagógica de Rodrigo não era bem recebida por parte da crítica, sobretudo por Rocha de Sousa que, contudo, tinha antes entendido e elogiado a pintura de Rodrigo quando da retrospectiva de 1972⁷³. Pintor e, desde 1970, docente na então Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, Rocha de Sousa desenvolvia interesses pedagógicos no âmbito das artes visuais, com várias publicações de âmbito pré-Universitário⁷⁴, segundo uma marcação formalista herdada da pedagogia da Bauhaus

⁷² «Ensinei apenas a cartilha maternal – preferia dizer a cartilha natural (único código universal) – indispensável para ler e escrever. A liberdade e a responsabilidade da leitura e do escrito pertencem ao aluno». Idem, *O Complementarismo em Pintura. Contribuição para a Ciência da Arte*, Lisboa: Livros Horizonte, 1982, p.94.

⁷³ Rocha de Sousa; “Retrospectiva de Joaquim Rodrigo”, in *Diário de Lisboa*, 14 Abril 1972 (reed. in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000). Rocha de Sousa retomaria a questão anos depois: Rocha de Sousa, “A Negação da Dor”, in *Artes Plásticas*, Lisboa, nº6, Dezembro 1990, pp.25-27.

⁷⁴ Cf. Hugo Ferrão; “Rocha de Sousa. Ser sem heterónimos”, in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2003, pp.73-99.

(Kandinsky, Itten ou Klee) ou da psicologia da *Forma (Gestalt)* na linha de Rudolf Arnheim. Criticando a defesa de José-Augusto França da experiência pedagógica de Rodrigo, Rocha de Sousa observou neste «uma receita parcelar, impositiva», que anulava a «liberdade individual», um academismo que na situação contemporânea só podia ser «uma história de Kafka». A pedagogia universal de Rodrigo só podia produzir «dezenas de repetidores de si próprio»⁷⁵.

A pedagogia de Rodrigo não era académica, mas universal, não para descobrir artistas plásticos, mas para qualquer um poder praticar a criação plástica. Não se tratava, portanto, de imitar a pintura de Rodrigo, mas de alinhar no interior do *seu* sistema (como orientação conceptual), não de o repetir, mas de percorrer o *seu* sistema. No fundo a crítica de Rocha de Sousa a Rodrigo esclarecia o antagonismo de duas perspectivas: uma que assentava no mito da *personalidade do autor*; outra que pretendia um *sistema universal* que servisse de orientação para iniciar um processo criativo. Se um defendia a *individualidade* de uma linguagem, que só podia ser encontrada após um longo processo de experiência pessoal, cujo resultado final seria a formação de *um artista* com um processo criativo que era apenas o seu, portanto, em que cada qual encontrava a *universalidade da sua personalidade*, o outro procurava iniciar qualquer indivíduo a uma linguagem, como que uma *cartilha da pintura*, em que cada um fazia a sua *passagem individual no interior de uma universalidade*. O equívoco que Rodrigo preparou estava nos limites em que colocava, por um lado, a universalidade do sistema e, por outro, a subjectividade da passagem de cada um no interior desse sistema – ou seja, entre a absoluta ausência de liberdade de uma e a total liberdade de outra. Para Rocha de Sousa a universalidade era a de cada um e só se definia enquanto produção artística (e não sistema), pelo que a sua não-aceitação da pedagogia de Rodrigo estava no facto de a dimensão universal deste estar prévia à passagem individual, não aferindo que essa universalidade não era ainda uma produção pictórica e que esta só se concretizava após essa passagem. Para um a pedagogia era a descoberta de um criador como *autor*, para outro era a possibilidade de cada um poder criar. Para Rocha de Sousa a criação só poderia existir depois de se *descobrir* a personalidade do autor, sendo a pedagogia o processo dessa descoberta. Rodrigo pretendeu fornecer uma *gramática* (de concepção demorada) para que a criatividade pudesse acontecer no mero *itinerário* da

⁷⁵ Rocha de Sousa, “O Folhetim artístico de Joaquim Rodrigo”, in *Diário de Lisboa*, 20 Junho, p.3 (reed. in catálogo da exposição: *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.427).

sua concepção. Daí que José-Augusto França afirmasse que os alunos «chegaram lá rapidamente, Rodrigo lentamente», para concluir que, «felizmente, Joaquim Rodrigo não tem discípulos, tem alunos»⁷⁶ – afinal, não descobrira personalidades, apenas *ensinara* uma *gramática*.

Após esta experiência e querela pedagógicas, Rodrigo retomava a prática pictórica através de ciclos em torno de topologias alargadas das suas viagens, como circunscrição geográfica de itinerários. Nas séries de obras com os títulos de *España* (IV versões entre 1980-1982), *Portugal* (I+VI versões entre 1980-1982) ou *México* (II versões em 1980) perdia-se a tendencial definição de uma topografia e cronologia, para se representar um «conceito genérico de lugar», como uma «memória das memórias»⁷⁷ sem data concreta. A dispersão temporal verifica-se no título *1918-1928* (duas versões em 1981), que localizava a memória num *tempo* intencionalmente longínquo e distante, num desafio à constituição sígnica da memória. Também a série *Vau* (VII versões entre 1980-1982) desafiava a memória dos tempos da infância do pintor, desafio maior considerando que o artista apresentava já quase 70 anos. O isolamento dispersivo dos signos, o seu esquematismo severo e o habitual duplo contorno, contribuem para a distanciação da eficácia mnemotécnica de cada constituição sígnica. A memória como que surgia para evitar a perda dessa possibilidade de constituição. Mais flutuantes, os próprios signos revelavam esse abandono de uma especificidade de *cronos* e *topos*, numa «indiscriminação de signos, dispersão de centros e perda da continuidade narrativa»⁷⁸. O desaparecimento das letras e palavras participavam nessa dispersão sígnica, nessa recusa dos signos apontarem uma localização específica. A topologia era devorada pela memória e o espaço deixava de apontar qualquer geografia concreta, para ser apenas uma *evocação de lugares* por onde se passou.

⁷⁶ José-Augusto França, “Folhetim artístico. Joaquim Rodrigo e os seus alunos”, in *Diário de Lisboa*, 7 Junho (reed. in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, pp.426-427).

⁷⁷ Cf. in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.329.

⁷⁸ Cf. *Ibidem*, p.331.

1.5. «O único quadro-tipo-possível»: a «pintura telemétrica» (e considerações finais).

«A nossa condição quaternária impõe-nos, congenitamente, uma pintura telemétrica (que creio minimamente quadrimensional), isto é, uma pintura em profundidade na sua aparência»
(Joaquim Rodrigo, *Pintar Certo*, p.7)

Com a pintura *Vau – Praia* (1982), Joaquim Rodrigo efectuava uma nova e repentina reavaliação do seu projecto de um «pintar certo», iniciando uma nova fase (que, de modo abrangente, seria a última) que teria, em 18 de Janeiro de 1984, o seu complemento teórico com um novo aditamento sintético (*Aditamento VI*). Nele definia uma estratégia de representar a profundidade, a que chamou «pintura telemétrica», através de relações de escala e cromatismo em contiguidade⁷⁹ e com ela a descoberta de «o único quadro-tipo possível». As principais alterações do sistema centravam-se no surgimento de um elemento cromático de tom neutro, um «5º valor» que «só poderia ser o cinzento»⁸⁰.

Com *Vau – Praia* Joaquim Rodrigo apresentava uma maior definição de paisagem, entre a vista aérea e a cartografia, que funcionava como um rede esquemática e elementar de ligações, permitindo uma melhor relação entre os elementos nela rebatidos. Esta maior definição de uma espécie de cenografia topológica, permitia uma maior atenção à figura humana e às suas acções breves, com maior proximidade a um quotidiano representado (de novo com influência Lunda, mas lembrando também a pintura parietal Mesolítica, do Levante Espanhol ou do Sahara). A paisagem funciona como fundo cartográfico de suporte de inscrição de significados. O signo já não surpreende o vazio com o seu aparecimento mnemónico: com ele surge um espaço que lhe ajuda a encenar tempos de acção. O fundo deixa de ser um *vazio amnésico* que situa as *memórias-signos* de cada rompimento inscrito, para se apresentar como um *espaço-cenografia* elementar que as posiciona por ligações espaciais e temporais. Tal fundo perde o sentido monocromático anterior, passando a ter vários tons de terra que

⁷⁹ «A nossa condição quaternária impõe-nos, porém, congenitamente, uma pintura telemétrica (que creio minimamente quadrimensional), isto é, uma pintura em profundidade na sua aparência. Para tal efeito algumas das cores terão de ser mais ou menos destruídas e correlacionadas, de modo a dar-nos a ilusão das distâncias». Joaquim Rodrigo, cit.in José-Augusto França, *Joaquim Rodrigo ou o «Pintar Certo»*, Porto: Edições Galeria Nasoni, 1988, p.77.

⁸⁰ *Ibidem*, p.77.

insinuam um efeito de profundidade (assente nas relações de cor), mas com um dominante amarelo dessaturado em ocre a assumir o plano último. O *fundo* tornava-se o elemento mais claro, depois do branco. Os signos deixavam de ser uma mera irrupção de um *significado-memória*, para se tornarem, sobretudo, a acção de uma narrativa mais concretizada no seu desenrolar temporal como na sua localização espacial. Deixava de se verificar a abrupta ruptura da inscrição do signo sobre o fundo neutro, porque anulava-se essa neutralidade, tornado-se tudo marcação de uma topologia: portanto, *tudo se tornara signo* porque tudo se tornara *figuração do espaço*. A memória deixava de estar tanto no recorte efectuado com a inscrição do signo, para situar-se mais no espaço e acção inscritos.

Só os elementos não definidores da topografia evitam isolar-se e recortar-se sobre si, numa autonomia formal como figura inscrita no espaço. Esta figuração, sobretudo humana ou animal, adquiria protagonismo fornecendo maior coerência espacial como inscrição última de espaço e precisão da acção. Se antes os signos eram os (únicos) índices de memória, agora a memória dava-se com o espaço, tornado palco da acção. Deste modo, cada figura, como último elemento contornável e autónomo e como centro irradiador de contrastes, passa a significar uma acção *nesse* espaço. Surgiam índices dessa acção, de movimento, e sobretudo de passagens (pegadas), como extensão do tempo de transição desses signos-figuras e salientando a articulação entre elementos em função de um conjunto narrativo e itinerante.

Perdia-se o recorte solitário de *cada signo* sobre o fundo *planimétrico*, submergido como centro de contrastes e relações rítmicas, de cor, forma, espaço e tempo. Processava-se agora uma articulação de sequências entre diferentes zonas cromáticas justapostas, de maneira que cada zona de valor de cor esteja em contraste com outra para sua melhor definição e segregação em profundidade (figura/fundo), efectuadas de modo a que, com um mínimo de valores de cor, se estabelecesse o maior ritmo de contrastes, numa aparência de profundidade «telemétrica»; ou seja, a própria sucessão de contrastes no plano provocava, por um lado, um *horror ao vazio* e, por outro, instalava no plano a *projecção* (mais que a ilusão) de uma profundidade. Tal contraste máximo com o mínimo de valores provocava um jogo de positivos e negativos formais imbricados, numa melhor eficácia dos contrastes perante situações de interposição ou de justaposição. Deste modo, a topografia apresenta maior coerência de unidade, com menos vazios, silêncios ou amnésias entre signos, fazendo com que o quadro pareça ser uma geografia única, um mapeamento contíguo de recortes do mundo. É a percepção,

na temporalizada leitura dos contrastes, e ao mesmo tempo que esta, que percorre os itinerários de espaço e de narrativa descobrindo simultaneamente a *profundidade e a memória do espaço*. A topografia e a memória já não de dão com a inscrição de *cada signo*, mas com os *contrastos e sucessão dos signos*.

Depois de *Vau – Praia* poucas alterações se verificariam na pintura de Rodrigo. Logo com as primeiras obras de 1985 (como *Elche – Sevilha* ou *Lisboa – Biarritz – Osma*) procurou um equilíbrio entre cheios e vazios, verificando-se uma nova extensão do fundo, mas sem que este reassumisse o domínio da imagem, permitindo assim que os elementos nele contidos procurem elos de ligação e contactos ou sequências entre si, num equilíbrio mais concretizado entre cheio, vazio e figuração. Em obras como *Memórias V* ou, sobretudo, *Visitação* (ambas de 1988) acentuou a deformação das figuras, com aumento da escala das mesmas em prejuízo da topologia espacial, numa inscrição desajeitada e nervosa – que parecia retomar os *graffiti's* da já longínqua «*19 S*» (*Pesadelos*); e em afinidades estéticas possíveis com os ciclos de *bêbados* e de *homens à chuva* de Domingues Alvarez (1906-1942). Em *A Rua* ou *A Rua II* (ambas de 1988), o espaço apresenta-se como uma espécie de vista aérea, de maior ilusão mimética, que afinal não foi mais que o extremar de uma tendência desta última fase do pintor.

A última obra intitulada *Uma viagem (e esqueci-me do chinês!...)*, Rodrigo ironizava o esquecimento como ausência provocada pela perda mnemónica durante o próprio esforço do pintor. Para tal, e alongando a memória das viagens, regressava à sua primeira grande viagem efectuada em 1949 a Itália⁸¹. Nenhuma pintura restitui a memória: algo fica sempre esquecido. Daí que «o único quadro-tipo possível» não implica que seja o *último quadro*, porque há e haverá sempre algo mais para lembrar.

⁸¹ «(...) alguém pôs um anúncio no jornal procurando companheiros para uma viagem de automóvel a Itália. Ao anúncio responderam uma brasileira um português com o seu filho um chinês e o próprio» “Biografia”, in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, p.438.



Joaquim Rodrigo, *Uma viagem (e esqueci-me do chinês!...)*, 1990, Vinílico sobre platex

Com um início tardio e amadorístico, sem dependência de mercados ou prémios, Rodrigo podia avocar tanto a liberdade da sua radicalidade como a transparência das suas influências. Estas, assumidas logo na sua primeira fase e permitindo a experimentação de diferentes modos de pintar modernos, continuariam devidamente explicitadas mesmo quando o projecto de Rodrigo adoptava os seus maiores particularismos. Sobre as influências de outros criadores, cujos nomes chegaria a escrever nas suas pinturas, afirmando-os como encontros pessoais, podia inquirir os erros da história da pintura em benefício da procura de um *pintar certo* – dinamizado por uma assimilação cada vez menos formal e temática, e cada vez mais conceptual, na concretização não de uma forma particular nem de um quadro, mas de todo um *sistema de pintar*.

O projecto neo-figurativo de Rodrigo fez parte de um esforço de colocar o sujeito individual da experiência criadora no interior de um sistema de verdade universal. Não é a linguagem que é universal, mas o sistema onde a linguagem passa. A criação de cada signo confundia o acto mnemotécnico com a invenção da linguagem, renovando-a na contingência da sua constituição, ou seja, tal como o relato de uma qualquer *mesma* história é sempre *outra* história, os signos que contavam os mesmos relatos de viagens das pinturas de Rodrigo, eram sempre outros.

A memória revelava-se no signo que se inscrevia como rompimento do vazio do fundo do quadro e como ruptura dolorosa na universalidade de um sistema: entre a verdade apriorística e amnésica do espaço plano do quadro e a sua *grelha conceptual* (tornado-o verdadeiramente abstracto) e o sentido da memória que o signo que o rompia transportava, revelava-se uma tensão que se poderia dizer característica da

modernidade⁸². O signo surgia como a contingência da memória que revelava o seu sentido nessa ruptura ou abertura que a estrutura intemporal (abstracta-conceptual) do sistema não conseguia dominar, ou onde o sujeito agente da experiência comunicativa impunha o seu sentido eventual no interior da estrutura formalizada desse sistema universal e abstracto de verdade. O tempo do signo é o da *liberdade* (termo que várias vezes o pintor inscreveu nos seus quadros) individual, onde a comunicação como relato se estabelece no interior desse sistema. O signo surge como uma manifestação singular e interina na ordem universal que é o sistema ou grelha, macrocosmos onde, como situação sígnica e microcosmos, o signo visual se inscreve.

Conceptualizando as virtualidades das suas pesquisas abstractas, possibilitava-se a afirmação peremptória da forma visível do signo, permitindo a interiorização, no sistema, de uma experiência sensível e temporal do mundo, em que as relações comunicativas se desvinculavam da universalidade abstracta para mergulharem numa dimensão quotidiana. Neste sentido, Rodrigo não transfigurou uma pintura abstracta, desvelando-lhe uma figuração, para antes conceptualizar essa depuração estrutural da sua abstracção, como virtualidade actuante na inscrição mnemónica dos signos figurativos. Ou seja, não transfigurou a abstracção em figuração, nem insistiu na consciência do significante na concepção da figura, para antes determinar um sistema em que a figuração actua como signo no interior de uma abstracção como sistema.

Pouco explorada tem sido a influência da obra final de Wassily Kandinsky na produção de Joaquim Rodrigo – quando o próprio afirmou «que Kandinsky previu»⁸³ «o único quadro-tipo possível» que buscava. A dimensão flutuante e encantatória com que os signos nasciam na pintura de Rodrigo (sobretudo entre 1969 e 1982) remete para a última fase do pintor russo. No final da sua fase na Alemanha, entre as décadas de 1920 e 1930, Kandinsky deixava de investir na sua pintura a criação de formas puras geométricas, que tinha dominado a sua fase como docente da Bauhaus, para utilizar os elementos geométricos como parte de uma composição de pequenos signos que insinuam uma escrita desconhecida a emergir. Em obras como *Andares* (1929) ou *Filas de signos* (1931), esses elementos geométricos perdiam a sua elementaridade formal e pareciam sofrer uma metamorfose biomorfa ao se tornarem parte de uma outra forma

⁸² Sobre a tensão entre a verdade da ciência e o sentido da filosofia, cf. Fernando Gil, *Mediações*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2001.

⁸³ Joaquim Rodrigo, entrevista de Hans-Ulrich Obrist, 1996, in catálogo da exposição: *Joaquim Rodrigo*.

que constituíam.

Após se ter instalado em Neuilly-sur-Seine (França), no ano de 1933, e sobretudo a partir de 1936, Kandinsky insistiu no atenuamento da dimensão geométrica das formas, preferindo linhas curvas moduladoras algo inspiradas em Miro (1893-1983) e Arp (1886-1966), pintores que, por essa altura, conheceu pessoalmente em Paris. Pinturas como a famosa *Bleu de Ciel* (1940), estão dominadas por um suave dinamismo de inflexões, que avançam e recuam num movimento lento em relação ao fundo envolvente e dominante, explorando um contraste entre o rigor e o vazio dos fundos, sobre os quais parecem divagar as formas que se sobrepõem como figuras tão livres como subtilmente articuladas com o fundo. Estas formas suspensas e solitárias, sem tocar no fundo e raramente entre si, sem provocarem uma fusão unificadora, parecem sofrer um movimento meditativo e lento implicado na sua própria génese. Procurando superar a sua «fase fria» da Bauhaus, Kandinsky procurou formas que vinculassem a sua própria meditação genealógica. Tais signos biomorfos parecem seres celulares, pequenos organismos unicelulares (protozoários) ainda no início de uma evolução biológica, como se fizessem parte da pesquisa de uma unidade íntima entre as formas da arte e as da natureza (e já verificámos as relações desenvolvidas, por Rodrigo, entre a *forma* e a *célula*). Se as formas geométricas apresentavam uma essência para além da sua existência na pintura, as formas biomórficas pareciam nascer na pintura e com ela perecerem – a sua essência coincidia com a sua existência pictórica. As suas formas pareciam sofrer um movimento livre e lento que estava implicado na sua própria génese. Esta génese de cada signo, através da sua própria inscrição, o seu flutuamento algo onírico sobre o fundos e a sua analogia formal com as células, ajudam a entender a simpatia de Rodrigo pela última fase do pintor russo. Mas enquanto este se concentrava na pureza e liberdade das formas emergentes, apenas na nostalgia do que poderiam vir a ser, portanto ainda sem memória, Rodrigo fazia dos seus signos uma abertura para uma memória que por eles se constituía, num desafio à génese da memória ao implicá-la com a constituição do signo. Apesar de se dever considerar que existia previamente o passado que é constituído por essa memória, só como acto mnemotécnico de inscrição do signo se podia gerar a memória diferida desse passado.

Rodrigo referiu, na sua procura final por um «único quadro-tipo-possível», como «aquele que exprime a relação do homem com a Natureza, aquele que Kandinsky previu

(“o quadro consciente”)» – embora, para Kandinsky, a dimensão consciente devesse estar equilibrada com a inconsciente ou intuitiva⁸⁴. Kandinsky defendia um «conteúdo interior»⁸⁵ de ressonâncias espirituais, que lhe fornecia uma orientação mística (que não era a de Rodrigo, onde prevalecia a científica). Para o pintor russo existiam as mesmas leis profundas entre a arte e a natureza⁸⁶, que seriam a verdadeira e profunda vitalidade da arte (mesmo a não abstracta). Se recusou radicalmente as regras⁸⁷, sobretudo lógicas, valorizou essas leis gerais, relativas e intuitivas, tanto do forma como do conteúdo, como caminho para uma «pintura absoluta», para uma «arte pura»⁸⁸ que revelasse a natureza numa dimensão interior e mais profunda, para além das meras aparências⁸⁹. Rodrigo manteve de Kandinsky essa relação de uma ideia de «abstracção»⁹⁰ como totalidade, não num sentido meramente lógico, mas como um fundo universal da natureza onde a diversidade e a vida podiam acontecer⁹¹.

O essencialismo cromático de Rodrigo evitou as cores luminosas e primárias da *Pop Art*. Se estas eram de conquista sintética e industrial, procurando um brilho que quase excede o da cor pura, as de Rodrigo procuraram a mistura subtrativa das cores. Se as formas da *Pop Art* preferiam o cartazismo de esquematismo sintético do poster (que melhor seriam exploradas por Júlio Pomar, José de Guimarães ou, sobretudo, Nikias), as de Rodrigo eram ideográficas no esquematismo sinalético de uma gestualidade

⁸⁴ «Enfim, a arte nunca provém apenas da cabeça. (...) Em geral, o equilíbrio entre a cabeça (momento consciente) e o coração (momento inconsciente, intuição) é uma das leis da criação, uma lei tão antiga como a humanidade». Wassily Kandinsky, “A arte de hoje está mais viva do que nunca” (1935), in *O Futuro da Pintura*, Lisboa: Edições 70, 1999, p.50.

⁸⁵ «A forma é a expressão exterior do conteúdo interior». Wassily Kandinsky, “Sobre a questão da forma” (publicado in *Der Blaue Reiter Almanach*, 1912), in *Gramática da Criação*, Lisboa: Edições 70, 1998, p.14; «O elemento interior da obra é o seu conteúdo». Idem, “A Pintura como Arte Pura” (publicado in *Der Sturm*, 1913), in *Ibidem*, p.47.

⁸⁶ Cf. Wassily Kandinsky, “A Pintura como Arte Pura” (publicado in *Der Sturm*, 1913), in *Ibidem*, pp.47-52.

⁸⁷ Cf. Wassily Kandinsky, “Sobre a questão da forma” (publicado in *Der Blaue Reiter Almanach*, 1912), in *Ibidem*, p.28.

⁸⁸ «Mas, de um modo geral, desde essa época [cerca 1911] que tive a certeza de que acabaria por chegar à pintura absoluta». Wassily Kandinsky, “Conferência de Colónia” (1914), in *Ibidem*, p.59.

⁸⁹ Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, “Introdução ao Expressionismo”, in *Aa Artes Visuais e as Outras Artes. As Primeiras Vanguardas. Actas das Conferências «Ciências das Artes», nº1*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2007, pp.11-28.

⁹⁰ Note-se que Kandinsky não apreciava o termo «abstracção», que verificava vulgarizar-se nas artes plásticas, nem o também vulgar «não-figuração», em que o advérbio de negação exclue sem nada «colocar no seu lugar» (no alemão era a expressão *gegenstandslose Kunst*, com a negação *los*). Em vez, elegeu termos como «arte real» (*Pintura Abstracta*, 1935) ou, depois, nas suas últimas reflexões teóricas, «arte concreta» (*Arte Concreta*, 1935; *O valor de uma Obra Concreta*, 1938; *Toda a Época Espiritual*, 1943). Cf. Wassily Kandinsky, in *O Futuro da Pintura*, Lisboa: Edições 70, 1999.

⁹¹ «(...) o pintor abstracto não recebe a sua “impulsão” de um qualquer pedaço de natureza, mas sim de toda a natureza nos seus aspectos mais diversos, (...)». Wassily Kandinsky, “Pintura Abstracta” (1935),

gráfica mínima; daí as primeiras se apresentarem com uma frieza sem intersubjectividade nem sujeitos, assentando sobre um processo comunicativo anónimo, enquanto as de Rodrigo eram individualizadas no emissor e no receptor, só aceitando a dimensão pública dentro de uma intercomunicação personalizada – daí a sua autonomia relativamente à *Pop Art*. Se na *Pop Art* a tendência seria dissolver a individualidade num imaginário público, em Rodrigo era apenas na adição das comunicações inter-individuais que qualquer dimensão pública se pode apresentar. Por esta linha se poderá entender que a noção de *viagem* na pintura de Rodrigo nunca se resolveu como dimensão cosmopolita, da passagem do sujeito no mundo, mas dessa passagem de uma marcação de signos, como microcosmos, num sistema macrocósmico. Por isso, a sua pintura nunca ilustrou nem representou.

O projecto de Rodrigo fechou-se sobre a pintura como sistema de defesa da autonomia da pintura como microcosmo, em que um sistema universal de aceitação de qualquer criador individual resistia por neutralização de qualquer desvio aplicativo à noção de arte pública. Não querendo saber dos contextos espaciais, arquitectónicos, nem sócio-económicos, a pintura de Joaquim Rodrigo mantinha as mesmas regras de um «pintar certo». Tanto a pintura *Lisboa – Málaga* (1971), efectuado para decorar as emblemáticas paredes do café *A Brasileira do Chiado*, como o projecto de *Praia do Vau* para a Estação do Oriente do Metropolitano de Lisboa (1995, realizado em azulejo em 1997), revelam apenas uma adaptação às medidas dos projectos segundo as exigências de encomenda relativas ao espaço e aos materiais. Toda a imagem no interior do seu enquadramento resolvia-se segundo as regras de organização, cromatismo e esquematização dos signos relativas ao sistema do pintor às respectivas datas⁹². Os próprios temas nada recuam perante as intransigentes opções do pintor: as memórias dos itinerários das suas viagens pessoais.

Um quadro de Joaquim Rodrigo nunca está belo ou feio, nem propriamente bem ou mal feito, mas «certo» no seu pintar. E não pode haver quadros *errados* porque quando não foi «certo» o seu processo ou o seu pintar o quadro deverá ter que se apagar totalmente ou «lavar»⁹³, ou seja, o quadro deve começar de raíz visto que um quadro nunca se corrige porque a espontaneidade e sinceridade desejada na travessia criativa assim o

in *Ibidem*, p.58.

⁹² Cf. catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, pp.277 e 394.

⁹³ Expressão utilizada por Sofia Agrela em conversa com o autor, enquanto nos esclarecia acerca de alguns destes funcionamentos e posicionamentos de Joaquim Rodrigo.

exige: para o seu pintar estar «certo» tal sinceridade tem que atravessar toda a sequencialidade desse processo. Rodrigo não procurou a *obra certa*, mas «o pintar certo», portanto um *sistema de criação de obras* e não uma *regra ideal para uma obra*, aceitando assim as contingências da experiência do mundo no interior do sistema. Os signos apenas denunciam a ordem em que se inscreviam no contexto desse sistema. No seu interior nunca podia haver a *obra final*, mas a *infinita produção de obras*. A universalidade da sua desejada verdade, como proposta modernista de exclusividade, apenas podia funcionar a um nível meta-pictórico. «O pintar certo» não supunha nunca a *obra certa e definitiva*, numa inversão de paradigmas da modernidade.

Qualquer pessoa pode apreender o método e «pintar certo», mas tal não implica que conceba a obra certa, pelo que o sistema de Rodrigo efectua uma renúncia ao génio inspirado do romantismo, para lhe introduzir uma ética e uma epistemologia de heranças iluministas, de igualdade de acesso ao saber. Daí também a relação possível com a ética artística de Joseph Beuys (1921-1986). Mas se para Beuys *todo o homem é um artista*⁹⁴, para tal não há um método nem privilégios, enquanto para Rodrigo *todo o homem pode ser um artista* ao integrar-se na universalidade de privilégio permitida pelo seu sistema. Se para Beuys *todo o individual transportava um universal*, pelo que a questão era fazer revelar o universal de artista em cada um, Rodrigo criou o próprio *sistema de universalidade, no interior do qual qualquer individualidade podia funcionar*.

Beuys reproduzia heliograficamente a imagem «*La rivoluzione siamo Noi*» (1972), em que a noção de indivíduo assumia o poder transformador de si e dos outros (ou do social). Para Rodrigo a questão não é o que muda com a passagem do sujeito, mas antes a possibilidade e a sobrevivência das memórias dessa passagem. Se para Beuys o importante era esse mergulhar comportamental na regeneração do espaço público num tempo real (na sua noção de «escultura social», em que «pensar é esculpir»), em Rodrigo a questão tornava-se a salvaguarda de um espaço privado e confidencial no tempo da memória. Se Beuys procurava uma manifestação extensiva aos objectos, em que estes se apresentavam como resíduos efémeros (numa preferência por materiais moldáveis e regeneráveis), afectados por *performances* reais que lhes eram exteriores, a universalidade de Rodrigo funcionava apenas no interior do campo perceptivo do

⁹⁴ Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, “As Artes Plásticas na Alemanha depois de 1945: Imagens para uma Colecção”, in catálogo da exposição *Arte Alemã do pós-Guerra/German Art after 1945*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 25 Fevereiro a 16 Abril 2000, pp.27-29.

quadro, sem qualquer dimensão cosmopolita, mas apenas nesse enquadramento onde a confiança de uma memória individual se podia fixar como imagem.

A peculiaridade histórica do decurso neo-figurativo de Joaquim Rodrigo foi o de se ter efectuado não a partir de um projecto no âmbito do expressionismo abstracto, tal como foi habitual, mas a partir de um projecto rigoroso no âmbito da abstracção geométrica. A figuração não resultou da evolução gradual da gestualidade que, mais ou menos repentinamente, reencontrava a figura, mas antes essa conceptualização onde a figuração reaparecia quase repentinamente, num processo de metamorfoses invisíveis, porque conceptuais. Rodrigo não levou o gesto ao encontro da figura, nem a matéria como coisificação ou apreensão (em modo de *assemblage*) do mundo. Antes levou o mundo à pintura, integrando-o num sistema próprio desta, o que o tornava signo figurativo e fazia desta figuração tanto um projecto inserido no seio da autonomia da arte como o corolário de uma radicalização modernista. Se a abstracção geométrica das vanguardas históricas do segundo pós-Guerra radicalizava essa autonomia modernista, em Rodrigo a sua fase abstracta serviu apenas o encontro com o *lugar do quadro*, como definição de uma topologia prévia que serviria de macrocosmos à apreensão da memória gráfica do mundo. O sistema conceptual do quadro estava antes da figura, pelo que esta estava em potência no interior desse sistema (como macrocosmos) antes de surgir «no» quadro. Em Joaquim Rodrigo, a superação da abstracção foi o encontro com o *pintar certo* a partir dessa radicalizada sistematização modernista. Daí que a sua neo-figuração tivesse sido, sobretudo, estrutural e conceptual, para além de qualquer ajustamento ou conjuntura iconográfica.

Colocando-se nos antípodas da *Pop Art*, preocupou-se com uma genealogia da pintura que servisse o encontro com a universalidade de um pintar certo. Do primitivismo retirou influências não directamente a partir de artefactos, mas de estudos antropológicos e etnográficos que forneciam entendimentos mais conceptuais que formais, ultrapassando assim o mimetismo formal na captação do primitivismo, que antes se adaptou como estrutura cosmológica. Nunca viajou em busca desse primitivismo, assimilando-o antes pelos livros. Encontrou a arte moderna ocidental nas suas viagens biográficas, numa curiosidade que coincidiu com o início da sua (tardia) carreira de pintor. Nunca viajou com esse sentido de emigração, preferindo a apreensão de *viajante* e não de emigrante. Desde a sua fase abstracta, nunca pertenceu ao circuito das suas próprias influências internacionais (ao contrário do que aconteceu com Paula Rego ou os membros do *Grupo KWY*). O seu projecto foi sempre solitariamente

concebido, na síntese individual de uma heterogenia que assimilou através das suas viagens e das suas leituras, numa interiorização que se personalizava na própria distância com as suas influências – muitas vezes tão importantes e assumidas como pouco visíveis, integradas por supostos conceptuais. As influências concretizavam-se não tanto por nelas o pintor vislumbrar o fascínio de uma forma, mas por nelas encontrar um *sentido* ou uma lei que a *ordenava e significava*. Tal como na sua profissão, relativa às ciências naturais, procurava as leis que regiam o sentido da natureza. Por isso, para Rodrigo a *ciência* não é o que se exclui para acontecer a *arte*, mas o que esta necessita como «complementaridade»⁹⁵ para verdadeiramente acontecer. Daí que, para uma das suas últimas entrevistas, publicada postumamente, Rodrigo exigisse a presença simultânea de um matemático, um geólogo, um economista, um historiador de arte e um filósofo, disciplinas em que dizia assentar o seu projecto⁹⁶. Para ele o *pintar certo* era uma forma de «ciência da arte» – e a obra teórica *O Complementarismo em Pintura* apresentava o subtítulo «Contribuição para a Ciência da Arte». A universalidade de Rodrigo não era metafísica nem histórico-social, mas a que resultava de uma comunhão de entendimento com a natureza – «o único quadro-tipo possível» era aquele que exprimia «a relação entre o «homem e a Natureza»⁹⁷. Após o final irreversível de um sistema unitário de representação, Rodrigo concebia um sistema próprio assente no desejo de reencontrar um *percurso certo do fazer*. Não uma *pintura universal nem uma pintura certa*, mas um *pintar universal ou um pintar certo*.

«... eu nunca pintei um quadro...
para fazer qualquer coisa que não fosse compreender
como é que um quadro deve ser feito»
(Joaquim Rodrigo)

⁹⁵ Joaquim Rodrigo, entrevista de Hans-Ulrich Obrist, 1996, in catálogo da exposição *Joaquim Rodrigo. Catálogo Raisonné*, Lisboa: Museu do Chiado, 18 Novembro 1999 a 26 Março 2000, cat. p.412.

⁹⁶ “Um dia com Rodrigo”, *Arte Ibérica*, Lisboa, nº29, Novembro 1999.

⁹⁷ Joaquim Rodrigo, entrevista com João Pinharanda e José Sousa Machado; “Entrevista. Joaquim Rodrigo. O único quadro-tipo possível”, in *Artes & Leilões*, Lisboa, nº2, Dezembro 1989 a Janeiro 1990, p.99.

2. Paula Rego

2.1. Figurando o informal

«*Eu vejo as histórias aparecer*»

(Paula Rego)

«*Uma notícia no jornal. Uma cena na rua. Uma recordação
e eis que me sinto capaz de executar um quadro*»

(Paula Rego)

Após estudar na *St. Julian's School* em Carcavelos, Paula Rego emigrou para Londres para estudar pintura na *Slade School of Art*, então na voga, que frequentaria entre Outubro de 1952 e Junho de 1956. Aí contactou com Craigie Aitchison (n.1926), Michael Andrews (1928-1994), Euan Uglow (1932-2000) ou Victor Willing (1928-1988). Este último, também aluno, que estava dois anos à frente na escola e era então casado, seria pouco depois marido de Paula Rego.

Da sua primeira produção, coincidente com esta fase escolar, sublinham-se as pinturas *Festa de Anos* (1953), projecto de Verão de âmbito escolar, *Dia e Noite* (1954), duas telas de grandes dimensões (150x220 cm) encomendadas pelo pai para a cantina da sua fábrica, a primeira apresentando operários numa fábrica e a segunda uma feira popular portuguesa, *Under WilkWood* (1954), projecto de Verão segundo uma peça radiofónica de Dylan Thomas, ou ainda uma *Pintura de Modelo* (1954)⁹⁸. Estas pinturas figurativas caracterizavam-se pela dimensão caricatural crua e tosca. A solidez rude que constituía figuras pesadas e desajeitadas, remete para fases da *Nova objectividade* alemã de Otto Dix (1891-1969), sem o mesmo fundo social nem de retrato; ou uma marcação dos volumes das esculturas e pinturas de Botero (n.1932), mas sem o arredondamento resolvido na forma, anulado nessa dimensão tosca de execução. Em *Under WilkWood*, a mancha, dada através de quadrículas regulares, lembrando mosaicos, associava-se aos mercados portugueses, ao mesmo tempo que sustinha as figuras, petrificando-as na evidência dessa regular dimensão construtiva da cor e da luz. Paula Rego apresentou-se pela primeira vez em Londres na colectiva *Young Contemporaries* de 1955, exposição com tradição que assinalava na capital inglesa o lançamento de novos artistas. Nesta exposição revelava ainda esta concepção figurativa entre a presença dos corpos e uma

⁹⁸ Cf. John McEwen; *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992.

insinuação narrativa, mas que de seguida perderia, em verdadeiro início de carreira de pintora que se seguiria, com outros riscos, assumidos num repentino mergulho numa situação aparentemente informalista, não como projecto abstracto, mas para aí encontrar uma origem genética de uma nova-figuração. Nos anos de 1990, como veremos, a sua pintura retomaria a robustez desta primeira fase, então menos tosca na concepção e mais agressiva na concepção e na pose dos corpos.

Em 1959, Paula Rego sofria um momento de revelação, ao que a própria pintora chamaria um primeiro momento de libertação, e que se tratou da descoberta de Jean Dubuffet logo após a descoberta literária de Henry Miller – apresentando-se tanto como uma «libertação» anti-académica, necessária após a *Slade School of Art*, como de um controlo da consciência que essa formação escolar implicava. A fase de Dubuffet que então se exibia perante Paula Rego estava entranhada pela noção de *Art Brut*, que dominara a criação do artista plástico francês entre 1949, data em que apresentou uma exposição com esse título em Paris, até cerca de 1962. Tal noção assumia o anti-elitismo de uma «arte anónima» inspirada numa produção *naïf*, de crianças, de loucos ou de primitivos. Esta fase interessava à imediata produção de Paula Rego devido à dimensão espontânea assente numa gestualidade articulada com a matéria que se deixava surpreender, pelo que se revelava no processo de concepção. Dubuffet exibia uma capacidade de renovação e transformação da matéria, com o seu movimento próprio sob a figuração que dela emergia. A figuração revelava-se num estado emergente que apenas se encontrava depois da acção gestual. Em Dubuffet a matéria agia como um fundo que se mexia sob uma figuração de gestualidade rápida e rude, enquanto para Paula Rego a matéria era uma origem que funcionava como um regresso a um estado precoce e originário da própria figuração, inspirando-lhe técnicas (corte e colagem) e estéticas (uma proximidade com o informalismo matérico). Para a jovem pintora portuguesa, recentemente mãe, tal permitia um regresso a um caos originário, espécie de amálgama de possibilidades de imagens e imaginários. Contudo, em Dubuffet a matéria mantinha-se como um fundo com acção própria que se manifestava sob o gesto da figuração nela inscrita; em Paula Rego, o gesto iria arrastar essa matéria em busca de uma figuração. Em Dubuffet coexistiam duas dimensões vitalistas (matéria com vida própria e figuração com gesto próprio) que, embora incididas uma na outra, surgiam em mútua e irónica ameaça, prontas a segregarem-se como existências coniventes na imagem; em Paula Rego, o gesto sulcava e arrastava o caos da matéria e

da cor no esforço de lhe perscrutar possibilidades figurativas. Ou seja, se no primeiro a tensão do contacto do gesto com a matéria estava de irónica ameaça de desagregação devido à precária e artificial estabilidade, em Paula Rego a tensão situava-se no processo que ainda estava em busca da figuração como modo de agregação do informe – num, a ironia estava na antecipação da perda; no outro, o humor de um ganho a advir. Por afinidade estética, também se pode referir a pintura de Jean Fautrier (1898-1964), devido ao mesmo interesse pela capacidade da matéria para conter histórias. Para Fautrier tudo se extrai da matéria, desde a cor à forma, ou até à dissimulada narratividade. Para o pintor francês a matéria resulta de uma lenta sedimentação e de uma sobreposição de imagens, revelando-se como experiência e memória do mundo⁹⁹. Esta capacidade mnemónica e narrativa era explorada por Paula Rego num decurso mais dinâmico e em processo. Se Fautrier apenas deixava a pintura após a sobreposição e memória de camadas de matéria, Paula Rego surpreendia-a no próprio movimento da matéria numa bagagem de memória sem arqueologia e imediatamente actuante. Para o pintor francês a matéria já transportava a génese figurativa; para Paula Rego, a matéria tinha que se arrastar sobre a superfície, espalhar-se nela, para nessa presentificação revelar as possibilidades generativas da figuração. Em Fautrier a figuração estava anunciada antes da acção, como memória na matéria. Em Paula Rego a figuração não estava anunciada, mas era descoberta, porque surgia de uma apetência narrativa da matéria, que só com o seu movimento e transformação se podia gerar. Se em Fautrier a matéria já transportava uma memória de ciclos regeneradores, um fardo de história da metamorfose da matéria que intimidava o gesto, em Paula Rego a matéria buscava ainda uma memória fazendo apelo ao gesto.

Tais referências *informalistas* serviam a Paula Rego como base para uma invenção de figuras, ainda em processo, que se *desocultavam* a partir dessa magma informal de matéria pictórica por articulação com uma incisiva gestualidade. Assim, do caos (original) da matéria revelava-se uma figuração que apelava a uma narratividade que se parecia roubar ao devir desordenado para se compor numa ordem em devir genético. Mas esse caos primordial (ou prévio) não se escondia, mantendo o seu estatuto de fundo do próprio processo da constituição e servindo de origem e limite ao seu desenvolvimento. Desse modo tornava-se o *fundo irracional* do imaginário que dele se constituía. A perversão das figuras resultava dessa origem que se perdia como sentido,

⁹⁹ Cf. Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Akal, 1991, pp.567-568.

porque o próprio sentido resultava do desvio nele efectuado por um *fazer aparecer* que é o próprio acto criativo da artista. Criar é um manusear da matéria que leva esta ao encontro duma espécie de recordação que se pressente, que dela se revela, como o contacto com uma dimensão inconsciente que se destapa parcialmente. O gesto na matéria é também génese da figura que a matéria faz pressentir, ao mesmo tempo que não deixa completar, num processo que leva a mancha a *pre-figurar-se* como fonte narrativa. A ânsia emergente de narrar provoca o turbilhão onde a narrativa se desfaz e adia. A matéria, como húmus irracional, provoca o fluxo anacrónico da temporalidade que domina a imagem, adiando o dizer racional e diacrónico da narratividade. A narratividade resulta das metamorfoses processadas pelos arrastamentos e gestos (e, depois, também de cortes e colagens) que movem a matéria significativa, manifestando-se enquanto emergência de uma modificação plástica. O esforço de Paula Rego parecia ser o de *figurar o informal*. Num apetite da matéria por histórias, esta parece *querer narrar antes de saber figurar* – como a *acção dum gesto ainda sem corpo*.

A matéria pictórica funciona como uma espécie de húmus fértil para uma emergência da figuração. O gesto como que não inscreve nada sem a consciência dessa amálgama orgânica. A pigmentação move-se na opacidade orgânica da matéria que a sustenta, pelo que, a cor manifesta-se na mistura subtractiva desses movimentos matéricos, resultando num cromatismo sujo (cor de húmus), onde a animação cromática ressalta por contraste antinómico de uma mistura incompleta. Om resultado não é nem o caos total, nem uma figuração definitiva, mas essa etapa de germinação em que o caos é atravessado por um devir figurativo. «Um universo em que forma e informe coincidem, o instante da gestação (...) em que as coisas parecem ao mesmo tempo poder ver-se na sua origem de caos primordial e de encaminhamento para a forma, nesse puro instante em que se não distingue a génese e a criatura, (...)»¹⁰⁰. Por isso, a abstracção não funciona para Paula Rego como corolário histórico, nem como experiência individual minimamente perdurável, mas como um *grau zero* que só adquire sentido na sua superação através de uma gestação figurativa sequente, uma espécie de caos primordial ou informalismo original cujo sentido se encontrava numa história a surgir. A nova-figuração de Paula Rego apresenta-se assim não como superação histórica da abstracção (informal), mas no

¹⁰⁰ Bernardo Pinto de Almeida, “Paula no País das Maravilhas”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

seu aproveitamento como um *nada possível*¹⁰¹ para *refazer* (ou mesmo *refundar*) a figuração. Este nada como caos é um actual potencializado, disponível para uma acção criativa análoga à noção de *protenção* de Husserl (1859-1938)¹⁰², no sentido de uma antecipação que nela está anunciada mas não presente. Poder-se-ia assim dizer que a pintura de Paula Rego nunca foi abstracta: nos seus momentos mais informais estava sempre presente uma figuração e uma narratividade *em potência*.

O caos matérico não explora em plenitude a sua própria liberdade, característica do informalismo. A sua espontaneidade provoca uma situação figurativa, como curiosidade desse caos movido pelo gesto, que o seduz ao mergulho numa situação ou contexto narrativo. É o movimento da matéria, em função de um desejo de liberdade assente sobre a possibilidade do seu estado de caos, que torna inevitável tal mergulho. Colocando-se numa dimensão pré-figurativa, a matéria articula-se com a gestualidade como um *projecto-figurativo-em-situação*. Não se verifica tanto uma definida posição anterior à figuração, mas a instabilidade de um preâmbulo cujo compromisso com a figuração só se efectua a partir do seu próprio estado de caos.

A *deformação* não é resultado da acentuação nivelada dum modelo referencial. Num processo contrário, é resultado da matéria que a impõe até a uma *quase-forma* que não se completa da autonomia do fundo informe para, nessa falta até à *forma-figura* certa e integral, se apresentar deformada. O processo é o de uma acentuação não por excesso, mas por carência. A *forma emergente* não esconde o informe: *é-o ainda*. Interior e inominável, está ainda assente sobre a indiferenciação. Não contrariando a existência da forma figurativa, o informe agride-a ao mesmo tempo que a exprime como possibilidade. Neste anunciar da figura, enquanto está ainda numa actualidade informal, aproxima-nos da expressão matérica de Wols (Wolfgang Schulze) (1913-1951), informalista alemão da escola de Paris, numa cultural expressão da *náusea*, associada a obras como *Le Bateau Ivre* (1951). Em Wols, a *náusea* resultava da matéria em movimento e no seu esforço sofrido e falhado de constituição do signo. Em Paula Rego, a *náusea* estava no estado precoce da figura, no seu anúncio não realizado e na falta dessa ulterioridade de constituição. Em Wols exibia-se a visceralidade nervosa de uma acção falhada, cujo movimento, declarado como signo fisiológico sofrido, manifestava o seu estado de indeterminação como cicatriz existencial; em Paula Rego

¹⁰¹ «O trabalho possível do nada consiste em gerar o possível: (...)». Dino Formaggio, *Arte*, Lisboa: Editorial Presença, p.59 (sobre esta questão, ver sobretudo os capítulos: «A arte sob o índice do nada» e «A arte como possibilidade projectual», pp.52-75).

ainda não existia esse gesto falhado, mas exactamente a sua ausência, sendo a sua indeterminação tanto uma falta como uma possibilidade. Em Wols a náusea era já *falhanço de um devir*, malogro de uma memória matérico-formal de constituição; em Paula Rego era a expressão da *falta de um advir*. Em Wols havia um emaranhado de decisões falhadas cuja dor impedia a constituição final do signo, ficando apenas a agonia dessa tentativa; em Paula Rego não havia ainda decisão, pelo que a *náusea* não estava numa genuína liberdade caótica da matéria, mas nas intenções pré-figurativas que ela manifestava no seu próprio movimento de liberdade. A *náusea* apresentava-se com dimensão metafórica ao encurralar-se num estado pré-figurativo em devir, no interior do qual a figuração era apenas um *projecto* da amálgama original. Era na dimensão táctil, em que a acção do gesto contactava com a matéria, que se provocava a temporalidade da imagem. A temporalidade convulsiva da matéria orgânica era a génese processual de uma apetência narrativa nunca concretizada e assim suspensa na instabilidade do seu desejo. A «*fisicalidade*» do *fazer*, que seria sempre importante para a pintora¹⁰³, dominava sobre a construção da figura, impondo-lhe um movimento próprio que devorava a consumação dessa mesma construção.

Em Paula Rego, este recuar técnico-processual à origem matérica acompanhava outro recuo de cariz biográfico-psicanalítico que se estabelecia até à *infância*, onde os mitos e os valores se criavam no conflito e na indiferenciação dum estado de memória original. A saída da matéria original, da inscrição que emergia à procura do seu próprio signo formal, acompanhava outro que era o do reenvio à infância e à constituição dum assunto que se arrancava do nascer da própria memória. Existia um recuo a uma inscrição primeira, a um prazer ainda livre que não tomou consciência da *praxis* resultante do signo. Tal processo efectuava-se antes de qualquer consciência moral, impelindo esta a um estado de corrupção quando emergia acompanhando o sentido de narração. As histórias pictóricas de Paula Rego não nascem imorais. Elas surgem antes da noção de moral para depois não lhes fornecer espaço ou para não integrá-las.

Entre títulos como *Refeição* (1959) e *Salazar Vomita a Pátria* (1960), entre o devorar-ingerir e o vomitar-expelir, joga-se um conflito da *matéria* à *figura-forma*, ou do *caos* ao *ser*. A matéria sugere e recusa ser algo, na tensão dinâmica dum acto espontâneo que, no prazer que se deixa surpreender com o nascimento-aparecimento das figuras-formas,

¹⁰² Cf. Edmund Husserl, *Meditações Cartesianas*, Porto: Rés Editora, pp.61-64.

¹⁰³ Cf. Ruth Rosengarten, in *Entender a Pintura. 1 — Paula Rego* (suplemento de *Arte Ibérica* em colaboração com a Galeria Quadrado Azul), Lisboa, s/d, p.10.

se recusa a finalizá-las, devorando-as novamente para novo nascimento. A ironia política dos títulos mantém-se noutras obras da mesma época: *Foi estabelecida a Ordem* ou *Sempre às Ordens de Vossa Excelência* (ambas de 1961), jogam com o termo «ordem», numa ironia pictórica efectuada sobre a *desordem* informal do fundo. O *espaço* não existe como ordenador da forma-figurada, não permitindo uma localização ou um estar fixo das figuras. Estas são ainda o movimento numa instabilidade. Por outro lado, é por essa visceralidade, íntima e pessoal, que se revela uma dimensão política e pública (que, mais tarde, se situaria numa dimensão pessoal mais «doméstica»¹⁰⁴ de uma visceralidade lançada na exterioridade do corpo). Esta dimensão política não assenta em nenhuma consciência ideológica, mas exactamente nessa visceralidade da matéria e na improvisação rebelde do gesto que se agita entre a repugnância e a liberdade¹⁰⁵. Os títulos fazem o apelo a uma dimensão ideológica que não encontra nem os ícones nem os símbolos certos, mas essa sempre desajustada amálgama de matéria.



Paula Rego, *Salazar a vomitar a Pátria*, 1960, óleo tela, 94x120 cm, Londres: Marlborough Fine Art

Foi na *II Exposição da Fundação Gulbenkian* (1961), onde apresentou duas pinturas com colagens, *Quando tínhamos uma Casa de Campo* (1961) e *Sr. Vicente e sua esposa* (1961), que a pintora fez a sua primeira apresentação pública em Portugal, com imediato reconhecimento da crítica que a atendia como «a grande e única revelação da

¹⁰⁴ «Mas ao invocar o político através do doméstico, a obra de Paula Rego também narra o familiar – aquilo a que Freud chamava o romance familiar como político: (...). Ao misturar o público com o privado, o histórico com o individual, as imagens de Paula Rego dão corpo ao credo feminista “o pessoal é o político”». Ruth Rosengarten, “Corpos possuídos: amor e autoridade na obra de Paula Rego”, in catálogo da exposição *Paula Rego*, Porto: Casa de Serralves, 15 Outubro 2004 a 23 Janeiro 2005, p.21.

¹⁰⁵ «Ideias, para mim, só em termos de relações humanas – não compreendo abstracções políticas. Gente, personagens – têm para mim muito maior realidade». Paula Rego, Catálogo da Exposição na Camden Art Center, Londres, 1984; cit. John McEwen, *Op.cit.*, p.76.

exposição»¹⁰⁶. Com estas obras expunha uma fase importante de experimentação, de corte e ulterior colagem de imagens previamente elaboradas, processos estes associados a uma ampliação do despontar da figuração que nela se implicava.

A colagem surgiu em obras de 1959, inicialmente de recortes de revistas, depois a partir de figurações criadas pela pintora, dando melhor resposta às exigências de um imaginário próprio desejado. *Concepção e destruição* movem-se numa dialéctica em que o definitivo e autónomo (a imagem antes do recorte e colagem) se lança num processo de destruição (corte e colagem) com vista a uma nova concepção. *A colagem de recortes de imagens pré-existentes*, fossem criadas por si ou fossem copiadas da memória quotidiana ou museológica¹⁰⁷, estabelecia novas coordenadas para a figuração através de um imaginário formal previamente criado sendo depois violentado e lançado no interior de um processo em que o seu sentido original se extraviava, num desencontro que fortalece o caos como regeneração metamórfica em processo. A imagem recortada lançava-se como uma *figuração em prejuízo*, cuja instabilidade alimentava o processo de transformação em que a pintora se passava a encontrar.

Depois do despedaçamento do recorte inicial, a *colagem* voltava a enlaçar, precedendo e catalisando a narrativa¹⁰⁸. O seu novo processo associativo de elementos figurativos (ou para-figurativos) era explorado como uma estrutura *contadora de histórias*. Colocar um fragmento de uma figura ao lado de outro implicava dar resposta à razão dessa mesma colocação. A colagem apresentava-se também como indução narrativa ao mesmo tempo que um processo compositivo. Na obra *Quando tínhamos uma Casa de Campo* (1961) o nascer das formas adquire substancialização orgânica. Da *forma que ainda não se completou* a artista passava à *forma fragmentada*, que nos surge como uma espécie de órgão sem corporalidade exterior e em função desarticulada. Já não o anterior estado visceral que o fundo matérico impunha às formas, mas autênticas *formas-vísceras*. Com maior exploração nos anos seguintes, a forma pesquisava-se menos numa dimensão genética e passava a alimentar-se de um jogo processual entre *definição e proliferação*, que despoletava mais a hibridez do seu acabamento que o seu inacabamento.

¹⁰⁶ Rui Mário Gonçalves; “A II Exposição da Fundação Gulbenkian”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº15, 10 Janeiro 1962, p.14.

¹⁰⁷ «Inspiro-me em pinturas catalãs. Vou ao British Museum e compro postais. Copio as figuras, recorto-as, sobreponho-as...». Paula Rego, entrevista com Paulo Madeira Rodrigues (?), “Galeria de arte moderna, na S.N.B.A. Dezanove quadros. Artista, mulher e mãe. Portuguesa em Londres. Cá, de quando em quando... Paula Rego: Pretendo quando pinto dar uma face ao medo”, in *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº1462, 8 Janeiro 1966, pp.4-5.

¹⁰⁸ Cf. John McEwen, “Letter from London. Paula Rego”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº50, Setembro 1981, p.59.

Após a boa recepção crítica das obras apresentadas na *II Exposição da Fundação Calouste Gulbenkian* Paula Rego tornava-se bolsreira da FCG em Londres entre 1962 e 1963 – após ter fixado residência na Ericeira (entre 1957 e 1962) com o pintor Victor Willing, então seu marido, passando nessa data a viver entre Londres e Portugal. Também desde 1959 enviava obras para as exposições anuais do *London Group*, sendo eleita membro em 1964 e tornado-se sócia por conselho de um antigo professor da Slade. Sem afinidades estéticas que o justificassem claramente, apesar de expor com o *London Group* (1959, 1960, 1961, 1964, 1965, 1973), a pintora acabou por se posicionar algo alheadamente no meio cultural inglês. Paula Rego não se afirmava (ainda) como figura integrante deste meio cultural, sintoma de uma frágil recepção e integração da sua obra que se manteria até aos finais dos anos de 1970, altura em que o seu sucesso cresceria como participante da *Escola Figurativa de Londres*, paralelamente às mitificações de Bacon e à posterior recuperação de nomes como Lucien Freud.

Após a referida representação na *II Exposição Gulbenkian* (Dezembro 1962) e uma breve aparição na *II Exposição colectiva de Verão da Galeria do «Diário de Notícias»* (Agosto 1962)¹⁰⁹, Paula Rego só apresentaria novas obras em Portugal na sua primeira exposição individual, em 1965, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Com 19 obras de um período entre 1961 e 1965, esta exposição apresentava-se como o corolário das experiências com colagens apresentadas na *II Exposição da Fundação* – e com um sucesso que também dava continuidade à «revelação» que, neste mesmo certame, representara para a crítica de arte portuguesa. A expectativa que facilitou o sucesso da exposição individual assentou na ratificação do que a pintora tinha proposto nas 3 telas da Exposição da Fundação¹¹⁰. Esta primeira individual, realizada por convite do crítico Fernando Pernes, era a segunda exposição que se efectuava na recente galeria de arte moderna da SNBA, após uma exposição de obras de Arshile Gorky (1904-1948). Esta honra na sequência da programação de exposições, e a boa reacção crítica, apesar de não muito extensa, além do facto de vender quatro quadros (na altura, significativos), serviu de determinante estímulo para a pintora¹¹¹. Tal proximidade expositiva com

¹⁰⁹ Sobre a participação de Paula Rego nesta exposição, com dois quadros, a crítica mais relevante foi a apresentada no *Jornal de Letras e Artes*, onde o trabalho da pintora era associado a um «surrealismo tardio» que se aproxima da «Arte Bruta» num «sentido de metamorfose». Rui Mário Gonçalves; “II Exposição Colectiva de Verão”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº46, 15 Agosto, p.11. Estas obras seriam levadas à exposição apresentada pela Galeria em Madrid: 15 Artistas de Lisboa. Cf. “«15 Pintores de Lisboa»”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº35, 30 Maio 1962, p.11.

¹¹⁰ Nelson Di Maggio; “Artes. Memorável exposição de Paula Rego”, in *Flama*, Lisboa, nº932, 14 Janeiro 1966, p.29.

¹¹¹ Cf. Paula Rego, entrevista com Bernardo Pinto de Almeida; “Vida e óperas de Paula Rego. «Inventar é

Arshile Gorky, que não passou despercebida à pintora, acertava com uma sequência de heranças pictóricas que se poderá encontrar da última fase do pintor de origem armena para a pintora de origem portuguesa. Em ambos se verificava essa narrativa anunciada mas que não chegava a definir-se, uma espécie de narrativa emergente mas surpreendida no seu estado de devir. Embora mais gestual e pictórico em Gorky, e mais matérico e expansivo em Paula Rego, revelava-se em ambos o mesmo fundo surrealista e inconsciente que deixava a figuração num estado gerativo e biomórfico. Em Gorky por pânico da sua definição emergente; em Paula Rego por adiamento especulativo da matéria e da forma que faziam demorar o seu devir gerador. Mas nesta primeira exposição individual de Paula Rego já não havia qualquer sentido para um recuo da assumpção figurativa.

Apresentando obras que se tornaram referências históricas da sua afirmação como artista plástica no panorama português (*Ansiedade de Agosto; Fim de Setembro; Tarde de Verão; Neve; Fevereiro 1910; Julieta; Gorgona; Cães Vadios; Manifesto*), a pintora era citada no catálogo com uma observação que ficaria famosa: pinto «para dar uma face ao medo»¹¹² – e que a obra *Trilogia do Medo* (1963), exposta então e na individual seguinte de 1971, parecia ilustrar. Tal medo, prontamente assimilado em tons psicanalíticos aos quais a interpretação da sua obra ficaria vinculada¹¹³, surgia onde a figuração se insinuava como possibilidade referencial, numa dimensão surrealista facilitada ao «enfraquecer as barreiras do real e do irreal»¹¹⁴. O *quase-ser-figura* alimentava o estado de incerteza perceptivo onde o não dominado, o não entendido, se instalava como «Medo».

Sem modelos presentes nesta fase da sua pintura, Paula Rego sincretizava situações recusando os *ismos* na mistura de todos eles: «Não gosto de pintar ao vivo. Gosto de canalizar imagens naturalistas, abstractas, ornamentais, fetichistas, infantis»¹¹⁵. E quando o crítico Fernando Pernes perguntava se a sua pintura era neo-figurativa

o importante, mas não sei dizer porquê...»”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Nº57, 26 Abril a 9 Maio 1983, p.17.

¹¹² Paula Rego cit. In Alberto de Lacerda, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Sociedade Nacional de Arte Moderna (Galeria de Arte Moderna), Inverno de 1965-1966.

¹¹³ Cf. Ruth Rosengarten, Ruth Rosengarten; “La Règle du Jeu”, in catálogo da exposição *Paula Rego*, Lisboa: F C G, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988; Idem, “Corpos possuídos: amor e autoridade na obra de Paula Rego”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Porto: Casa de Serralves, 15 Outubro 2004 a 23 Janeiro 2005.

¹¹⁴ Nelson Di Maggio; “Das Artes Plásticas. O Medo Criador. 19 obras de Paula Rego (1961-65) na Sociedade Nacional de Belas Artes”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº222, 29 Dezembro 1965, p.8.

¹¹⁵ Paula Rego, entrevista com Fernando Pernes; “Entrevista com Paula Rego. A minha pintura não é neo-

respondia: «A minha pintura não é *neo-nada*»¹¹⁶. E questionada sobre qual a «família plástica» em que se via, respondia: «Não me vejo integrada em qualquer movimento»¹¹⁷.



Paula Rego, *Cães Vadios; Os Cães de Barcelona*, 1965, colagem e óleo sobre tela, Londres: Marlborough Fine Art

As composições de pinturas como *Centauro* (1964) ou *Guerreiro* (1965) espalham o movimento numa vitalidade orgânica sem função correcta. Sobre um fundo vazio e inerte desenvolve-se essa estranha associação de elementos que, sem esconderem o vazio desse fundo de onde nascem, lhe sentem horror e procuram preencher. Há uma extravagância compositiva que as formas impõem: elas parecem agitar-se à procura duma funcionalidade narrativa. Mais uma vez parece ser a pintura que provoca a história, mesmo quando esta tem um motivo que a precede. A pintura *Cães Vadios (Os Cães de Barcelona)* começou com uma breve notícia no *The Times* narrando que as autoridades de Barcelona tinham alimentado os cães vadios com carne envenenada como solução para o seu número crescente na cidade. Não é nenhuma ilustração figurada, mas a amálgama dos fragmentos formais torcidos em bizarra agregação, que dramatiza a imagem. O resultado é uma violenta articulação compositiva, que arrasta a narração para um barroquismo de associações e percursos. A breve notícia de jornal, de um

dada”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº223, 5 Janeiro 1966, p.2.

¹¹⁶ *Ibidem*, p.2. Esta resposta provocaria uma inócuca confusão, mas que a história da arte manteria, ao ter sido transposta para o título do artigo-entrevista como «*Eu não sou neo-dada*» – observação que não coincide com o que surge em texto, nem com o contexto da pergunta. Apesar destas nossas dúvidas, não falece a possibilidade de tudo se dever a uma gralha do corpo do texto.

¹¹⁷ Paula Rego, entrevista com Alberto de Lacerda, *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 Dezembro 1965, cit. John McEwen; *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992, p.72.

acontecimento exterior e distante à vida da pintora, tornava-se interior por afectação e empatia com o acontecido, despoletando um elo de relações que criava outras imagens e memórias: «A história inicial, de fora, permite-nos acordar histórias do nosso próprio mundo» (Paula Rego)¹¹⁸. A dividir a zona superior do quadro atravessa-se na imagem um friso negro com cães entre a corrida e a contorção. Por baixo do friso desenvolvem-se as deformações de carne crua, de cães contorcidos e de moscas gigantes. Ao centro, uma hipertrofiada figura branca, representa Lázaro a ser lambido por cães, efectuado a partir de uma reprodução num livro sobre pintores primitivos catalães que tinha sido oferecido como presente pelo marido da pintora¹¹⁹. Por cima do friso uma forma lânguida e pesada representa uma figura feminina deitada que se intrometeu na segurança familiar da pintora. Foi o último elemento elaborado na pintura: num impasse criativo, o drama pessoal infiltrava-se no interior do processo pictórico, animando o espírito da artista na conclusão do quadro, numa atitude que confundia a brincadeira infantil e a sublimação afectiva. O acto pictórico desenvolve-se como um microcosmo afectivo do mundo, através do qual a pintora podia intrometer as suas pequenas vinganças como imaginário. Ao centro, a inscrição da data «25 Novembro 1963», e mais ao lado o nome de «Franco». A história como narrativa prévia entra na historicidade do fazer, numa metamorfose onde os significados se ampliam e desviam, abrindo possibilidade a uma espécie de expurgação ou de renascimento – tal como «Lázaro», uma das figuras representadas.

Retrato de Grimau (1965)¹²⁰ fazia alusão à Guerra Civil de Espanha e à pena de morte pedida pelo general Franco para antigos inimigos políticos – reenviando para relações com *Cães de Barcelona* e para a questão da perversidade da autoridade como poder. A política ditatorial espanhola, por proximidade geográfica e política com a portuguesa, ambas ditaduras sobreviventes ao pós-Guerra, induzia outra relevante analogia em que a crítica política se dizia e camuflava. *Fevereiro 1907* (depois *Atentado*, e mais tarde ainda *Regicídio*), aludindo ao assassinato do Rei D. Carlos e do príncipe D. Luís, deixa

¹¹⁸ Paula Rego, entrevista com John McEwen, “Paula Rego em conversa com John McEwen”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

¹¹⁹ Cf. Victor Willing, “A Imagética e a iconografia em Paula Rego. As Primeiras Obras, 1959-1965”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Tate Gallery: 8 Fevereiro a 13 Abril 1997; Lisboa: Centro Cultural de Belém, 15 Maio a 17 Agosto 1997, pp.40-41.

¹²⁰ Julián Grimau (1911-1963), herói republicano da Guerra Civil de Espanha, foi um famoso dirigente comunista espanhol. Numa estadia clandestina em Espanha foi capturado em Novembro de 1962 sendo então julgado por presumidos delitos cometidos durante a Guerra Civil e executado em 1963. A sua morte levantou indignações internacionais com acusações à ditadura de Franco. Cf. Roso Grimau, “A los 44 años del fusilamiento de Julián Grimau”, in *www.tribuna-popular.org* [consulta: Outubro 2007].

ainda reconhecível a carruagem à esquerda, como uma mancha negra da qual as restantes formas tanto derivam como invadem, numa desarticulação das hierarquias formais, desfeitas num acto violento que faz e desfaz. O apontamento político funciona como metáfora da situação da pintura de Paula Rego em meados da década de 1960: entre uma ordem já desfeita e outra ainda não definida, está o processo de transformação, em que só o *caos* se manifesta como processo de regeneração. Em fragmentação até ao seu limite adiado, a figura estende-se no devir da sua transformação. *Manifesto (Manifesto por uma Causa Perdida)* (1965), era apresentado pela pintora como um «manifesto qualquer» que podia ser «todos os manifestos»¹²¹, mas poder-se-ia aí encontrar a parábola certa para a história do pai da pintora. Na situação de pós-Guerra, com um governo trabalhista em Inglaterra, o pai de Paula Rego achava que a ditadura em Portugal não podia continuar, pelo que a sobrevivência deste à entrada nos anos de 1960 fosse razão para uma frustração acumulada¹²² ou para uma *causa perdida*.

Tal como no processo neo-figurativo de Rodrigo, o de Paula Rego insinuava-se também sobre uma dimensão política, embora assentando menos no relato e expondo mais a sua crueldade. Entre os títulos com que as pinturas se apresentavam na primeira exposição individual de 1965, e os títulos que a história da arte foi resgatando, uma diferença se estabelecia como forma de escapar à censura, numa denúncia que se escondia também no envolto turbilhão barroco da imagem, fazendo da saturação formal a camuflagem dessa crueldade que nela se apresentava. A pintura como que atravessava veloz e ruidosamente o mundo, deixando imperceptível a denuncia que dele fazia.

Mergulhada no barroquismo da imagem, a percepção tem dificuldade em saber com exactidão onde acaba a colagem e começa a pintura, sendo obrigada a percorrer a sua própria difusão. As técnicas misturam-se ou sucedem-se, na exploração de diferentes tipos de registos que dinamizam o processo de transformação e devir das formas. Tudo se decide numa dialéctica entre criação e destruição, na indefinição dos seus próprios extremos, para só ficar esse movimento que tudo arrasta e sincretiza. A dimensão iconografia só se pode apresentar num devir germinal que se estende para além do

¹²¹ Paula Rego, entrevista com Paulo Madeira Rodrigues (?), “Galeria de arte moderna, na S.N.B.A. Dezanove quadros. Artista, mulher e mãe. Portuguesa em Londres. Cá, de quando em quando... Paula Rego: Pretendo quando pinto dar uma face ao medo”, in *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº1462, 8 Janeiro 1966, pp.4-5.

¹²² Cf. Paula Rego, entrevista com John McEwen, “Paula Rego em conversa com John McEwen”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

enquadramento, impotente para suster esse estado de devir, esse turbilhão de concatenações que se apresenta ao mesmo tempo *gerante e destrutivo* – como que na simultaneidade de um combate entre o *princípio de Eros* (amor e vida) e o *princípio de Nirvana* (nada e morte), que Sigmund Freud apresentou nos seus últimos escritos¹²³.

A figuração, em estado de devir regenerador, atravessa em catapulta entrelaçada um espaço impossível entre o fundo neutro e o observador. O enquadramento revela apenas o fragmento de uma passagem das formas que coincide com a metamorfose genética destas. Os elementos formais estendem-se através do entretecer formal, como se cada afastamento fosse um desdobramento da forma justaposta. Mais do que compor, a pintora dispersa e gera, numa continuidade de formas que se ligam enquanto se metamorfoseiam. Este movimento modulador das formas é tanto de dilatação como de concentração. Tal como uma *dobra ou prega (pli) deleuziana*¹²⁴, esse entrelaçamento das formas exige a ligação e o afastamento, a continuidade e a separação. Os percursos de deslizamento das formas em continuidade efectuam-se nesse desejo de afastamento tanto espacial como formal. É sobre este processo compositivo que assenta o processo figurativo. É no limite de cada elemento e na sua sugestão de uma determinação figurativa que a própria figuração se desfaz, no comprometimento e corte com um outro elemento que do primeiro se desvincula. No momento em que, no seu limite, se incita à percepção de uma figuração, esta escapa nesse elemento contíguo com que se entrelaça e desvia mutuamente, para se tornar outra em metamorfose. Em continuada analogia com a noção de *prega (pli)* de Deleuze, a definição figurativa abre-se em contiguidade, escapando-se para além dos limites do enquadramento sem ultimar a figuração. O efeito é um barroquismo que não resulta do desdobramento da forma *após* a figura, mas *até* esta. Neste processo *figurativo em devir*, definir a figura é como descascar uma cebola, em que o gesto que delimita e define é o mesmo que entretece o início de outro gesto nele gerado. Sobre uma *afinidade contígua* desenvolve-se um processo de *transformação contínua*, em que cada figura se torna, no limite, outra figura, por perturbação da estabilidade de cada uma delas. Não há unidade da *figura*, mas desdobramento e multiplicidade: «O que parece perder-se aqui, reencontra-se mais

¹²³ Cf. Sigmund Freud, *O Mal-Estar na Civilização*, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997. Para aplicação destes princípios no campo da sociologia da cultura e da estética, destaque-se as explorações de: Herbert Marcuse, *O Fim da Utopia*, Lisboa: Edições 70; *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70, 1986.

¹²⁴ Das relações entre a noção de *prega* de Deleuze e o *barroco*, Cf. Mário Perniola, *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, Lisboa: Venda Nova, 1994, pp.15-24.

além. Há uma articulação perfeita entre o fazer e o desfazer do mesmo movimento»¹²⁵. O recorte e a colagem funcionaram para Paula Rego como modos dialécticos dessa espécie de *pregueamento*, obrigando a figuração a adiar-se continuamente na sua definição, mantendo-se nesse estado inconstante de *informe*¹²⁶. A marcação *informal* de Paula Rego passava da exploração do que *nasce sempre*, assente na matéria e no gesto, para o que *nunca acaba*, assente no corte e na colagem – de um estado *generativo* constante, no interior do qual a figura se anunciava constantemente, passou para um interminável epígono *regenerador*, num perpétuo adiamento da figura. A figura estende os seus limites e renova-se no adiamento dessa expansão. A hesitação e o arrependimento não provocam correcção nem suspensão, mas adjacência e acréscimo. A figura de Paula Rego revela-se *figural* (segundo a noção de Deleuze) devido a essa génese visceral e nervosa que se quer tornar forma organizada e estruturada. Mas sendo *figural* e *quase-figura* ela é já desejo de figuração e, adiantando fases posteriores, de narratividade. A figuralidade escapa à ordem da unidade da figura pura, mas tem já um desejo referencial e narrativo, ou seja, o *dever figural* agarra um *dever figurativo* (narrativo) sem se fixar em qualquer estabilidade formal.

Esta pintura de Paula Rego dos anos de 1960 procedeu de referidas pesquisas sobre a noção de figura, emergentes em finais da década de 50 e na presença duma abstracção expressionista (*informalismo*) ainda dominante, como principal via duma necessidade experimental na pintura ocidental desde finais da II Guerra. Foi a partir dessa via pesquisadora das possibilidades expressivas do gesto, do signo e da matéria, e dando-lhe um desvio sequente e próprio ao seu interesse pela figuração e pela narração, que a artista construiu o seu percurso. Entre a figuração onírica de Arshile Gorky, o agreste gesto de Jean Dubuffet, agente de primárias figurações na matéria, ou a acumulação de memórias na sobreposição matérica de Jean Fautrier, artistas informalistas mais próximos duma via figurativa, agregava Paula Rego marcações em que podia assentar o arranque do seu projecto de pintura. Com esta matriz expressionista, que sabia recuar a uma genealogia surrealista (Matta, Masson, Gorky, Ernst), e que a pintora facilmente reconhecia através das amizades com Cesariny ou Cruzeiro Seixas (com quem chegaria a fazer *Cadavre exquis*), podia a pintura de Paula Rego aceitar outras insinuações estéticas, logo arrastadas no *dever* dessa matriz. Na sua pintura, a nota expressionista do

¹²⁵ Eurico Gonçalves: “Paula Rego: não é a cola que faz a colagem”, in *Flama*, Lisboa, nº1213, 4 Junho 1971, p.33.

¹²⁶ Das relações entre a noção de *prega* de Deleuze e «uma nova filosofia do informe», Cf. John

informalismo sublinhava-se a partir da mesma ligação genealógica derivada do surrealismo, através da qual se vinculava uma génese figurativa.

O automatismo gestual de Paula Rego não era então puro, para funcionar como transformação de elementos que preexistem e que são manuseados como matéria em potência. Estes elementos são motivos iconográficos dos *mass media*, desde a pequena notícia ao herói de banda-desenhada, ou são uma situação pessoal ou uma questão moral, ou ainda uma fábula ou motivo literário por si trabalhados, todos eles depois agidos e transformados no interior da pintura, através da visceralidade da matéria, da metamorfose do desenho ou da fragmentação e re-associação do corte e da colagem. Por isso o seu processo neo-figurativo estava previamente anunciado na experiência abstracta que a dimensão informalista suscitava; na origem, o seu *informalismo* era uma *abstracção impura*, ou que não o queria ser, mais assente na desfiguração e transformação do mundo do que da sua recusa. O poder de acção do automatismo, implicou para Paula Rego a necessidade de requisitar esse mundo.

E é nesta encruzilhada de reportações que se deve procurar a sua ligação com a *Pop Art*, curiosamente uma das primeiras referências que a crítica apontou como uma das marcas da pintora, mencionando-a como «nova figuração de intencionalidade *pop*»¹²⁷. Em meados dos anos de 1960, e com melhor continuidade na transição para a década seguinte, a pintura de Paula Rego apreendia, entre a amálgama de citações resgatadas no interior do quadro, situações iconográficas da cultura industrial, portanto relativas ao imaginário da *Pop Art*, sobretudo a banda-desenhada, que traziam uma motivação narrativa para além da iconográfica. Não impondo as suas leis no quadro, tais motivos eram arrastados na lógica processual da construção de Paul Rego, numa «pop arte de raíz surrealista»¹²⁸. A relação com a *pop art* parece apenas subsistir fora do quadro, acabando no momento da inscrição dos elementos na tela. Para Victor Willing «qualquer semelhança acaba no momento em que os desenhos começam a ser reunidos na tela. O amontoar, a confusão, as ambiguidades, a simultaneidade são como anátemas para a *Pop Art*, nomeadamente para a *Pop Art* americana do “objecto único” (...). As imagens figurativas da Pop derivam, geralmente, de objectos banais com as suas linhas bem desenhadas, característica de uma arte industrial e de consumo. A Paula prefere a

Rajchman, *Construções*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2002.

¹²⁷ Eurico Gonçalves: “Paula Rego: não é a cola que faz a colagem”, in *Flama*, Lisboa, nº1213, 4 Junho 1971, p.34.

¹²⁸ Fernando Pernes; “Lisboa / Porto”, in *Colóquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº4, Outubro 1971, pp.38-45.

fealdade dos caricaturistas anónimos, porque ao utilizá-los como fonte fica livre para deixar desenvolver a imagem completa do quadro»¹²⁹.

Por volta de 1967, no centro desta marcação da *Pop Art*, a pintora passou a «evitar o óleo, porque o cheiro da terebintina lhe dá náuseas»¹³⁰, substituindo-o pelo acrílico que não só aliviava o cheiro como secava mais rápido. Resistindo melhor à mistura da matéria pigmentada, e assim solicitando menos a mistura das cores, o acrílico afirmava cada zona de cor, participando mais desse espartilhar poligonal da cor verificado desde meados da década. O acrílico acentuava o brilho de fundos que nesse fascínio se afirmavam, amplificando a referida aproximação epifenomenal à *Pop Art*. Consumava-se a passagem da convulsão da matéria, revolvida sobre si, para a fragmentação da forma em extensão no plano.

A iconografia da cultura industrial era fragmentada e dilacerada ao ser resgatada para o interior dos quadros de Paula Rego. Essa dilaceração permite lembrar o acto de rasgamento de cartazes de Mimmo Rotella (1918-2006), mas em Paula Rego verificava-se a preferência em arrastar a iconografia que no acto se concebe (e não pré-concebida e prévia ao gesto, como em Rotella) até ao seu *não-reconhecimento*, arrastada no turbilhão do gesto que *faz e desfaz* simultaneamente, ou desfigurada como iconografia à semelhança do que fazia Bacon ao pintar carnalidades faciais. Por outro lado, se Rotella partia de uma sobreposição de imagens (cartazes) e o seu gesto era o de rasgar, dilacerando essa iconografia já existente, pela revelação de outras sobpostas, Paula Rego rasgava para trazer iconografias para o interior da sua pintura, para de novo as arrastar nesse processo de criação e destruição, que fazia e desfazia, perturbando os seus contextos e valores de origem. Arrancava tal iconografia da frivolidade mundana e inseria-lhe uma densidade que lhe corroía o brilho e inocência com que se apresentava na cultura de massas. A frieza da imagem industrial era anulada num sincretismo aglutinador, por concatenação de situações estéticas divergentes no seio de cujas relações e confrontos o gesto da pintora se animava. Foi no interior de uma via afecta ao expressionismo abstracto que se resgataram tais situações da *Pop Art*, logo trespassadas no processo dialéctico (*fazer/desfazer*) em que se movia a pintora. As referências da *Pop Art* perdiam o seu estatuto e identidade, mergulhadas num processo em que se desfazia a determinação da sua morfologia e dos seus valores, numa dimensão pessoal,

¹²⁹ Victor Willing, cit. in John McEwen; *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992.

¹³⁰ *Ibidem*, p.37.

ou mesmo intimista¹³¹, animada não por uma dimensão fixa e expositiva (como preferia a *Pop Art*), mas por uma em transformação de abertura e disponibilidade narrativa.

Esta linha observar-se-ia melhor na produção de Paula Rego nos anos de 1970, altura em que se passava a verificar uma maior extensão dos fundos, tornados cada vez mais monocromáticos e brilhantes ao mesmo tempo que se debilitava a anterior dispersão de fragmentos poligonais. Em contraste com as formas acentuava-se a estilização gráfica de elementos, entre a banda-desenhada e o cartazismo, numa aproximação ao imaginário *pop* relativo à *imagem da cultura industrial* – mas sempre logo assimiladas e integradas numa situação pictórica, adequada à afirmação de uma maior vontade figurativa. Sobre o vazio do fundo, tão colorido e luminoso como neutro, agitou-se, em contraste, uma amalgama pré-figurativa, como que à procura duma autonomia que lhes permitisse formar personagens duma história narrável. Enquanto o fundo se anulou em ausências monocromáticas, o resgate iconográfico sofria um processo de menor fragmentação, manifestando melhor tanto a sua origem iconográfica, como uma situação figurativa ulterior ao processo criativo (metamórfico) do quadro. A figuração assumia-se mais definida para afirmar melhor o processo de fragmentação e dilaceração que sofria. Já não se expunha o devir genético do gesto e da matéria, mas a concatenação de fragmentos e iconografias, provocando essa espécie de «sobressalto à superfície do quadro»¹³². A afirmação dos contornos e da luminosidade das cores, desenvolvida ao longo da década, passava a fixar os elementos, dispondo-os como uma espécie de *heráldica orgânica*, cuja fragmentação estilizada expunha a sua dilaceração formal com a eficaz frieza de um cartaz. É o vazio dos fundos que rompe com a irradiação concatenada da figuração sem margens, criando um *nada* onde a figura deixa de existir antes de se definir a sua própria fronteira. A neutralidade dos fundos funcionou como um primeiro momento de procura da figuração sob a amálgama barroca em movimento. E esta melhor visibilidade das iconografias começava a tornar mais explícita as origens das narrativas, tal como as indicações das suas subversões: «Não é em vão que o fragmento assume proporções de personagem satírica»¹³³.

¹³¹ «(...) esta pintura é constituída por pedaços de um mundo próprio, intimista, e não de uma cultura de massas que qualquer indivíduo possa identificar». Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), p.122.

¹³² Eurico Gonçalves: “Paula Rego: não é a cola que faz a colagem”, in *Flama*, Lisboa, nº1213, 4 Junho 1971, p.34.

¹³³ *Ibidem*, p.34.

Este desenvolvimento da pintura era apresentado na segunda exposição individual da pintora, em Abril de 1971 na *Galeria de S. Mamede* de Lisboa (galeria que ficaria com ligações históricas ao surrealismo português). No catálogo Paula Rego não apresentou nenhum texto introdutório, apresentando trechos de textos de Tommaso Landolfi, Pauline Reage, Aquilino Ribeiro, Contesse de Ségur, Sigmund Freud ou ainda de Histórias populares (referências a que só faltava juntar o sublinhado fascínio da pintora pela literatura erótica de Henry Miller), apresentados em interpolação com reproduções dos quadros. Em entrevistas várias referenciava ainda as influências dos universos poéticos de William Burroughs, de Luis Buñuel (1900-1983) e da arte dos primitivos do século XV. Estas referências de domínio literário e de fundo psicanalítico e erótico fundamentavam uma matriz impulsionadora do acto pictórico. Mais do que uma narrativa prévia, funcionavam como um motivo de fundo afectivo e psíquico, que motivavam a concepção do quadro e provocavam neste uma vontade de contar histórias através da pintura.

Na série *Contos Populares Portugueses* (1974-75), Paula Rego deu autonomia gráfica às figuras, que se destacavam e paralisavam numa nitidez sobreposta aos fundos monocromáticos, apelando a uma narração mágica e alegórica, como que estilizada, tal como a linha que fecha melancolicamente as formas para um distanciado (ou mesmo desacreditado) conto de fadas. A linha adquiria maior autonomia e poder configurador. O uso do guache alisava as superfícies cromáticas, retraindo a mancha e suspendendo a figuração na opacidade brilhante da superfície. Os contornos fixavam-se na acentuação dos contrastes da cor uniforme. Os diferentes tipos de registos antes explorados atenuavam-se e perdiam o dinamismo dos confrontos e dos gestos dialécticos. A pintura deixava de estar em *transformação* para se especar no seu próprio estado de fragmentação, numa espécie de *cartazismo do (anterior) devir pictórico*. Era no paradoxo entre a *ilustração* e o *pictórico* que se conjugava a estranheza destas imagens. No final da década a figuração desfazia-se de novo, já não se evidenciando o carácter emergente ou expansivo das primeiras colagens, mas antes um estilhaçar menos agressivo paralisado por fortes contornos negros (*Cena Doméstica com Cão Verde* ou *Hampton Court*, ambas de 1977). Desta certeza expressiva do contorno iria nascer uma figuração imediata e violenta que expressaria a estridência dum acometimento *narrativo-pictórico*. Uma exposição individual na galeria 111, em Novembro de 1978, sintetizava a década, encerrando um primeiro momento neo-figurativo da pintora, onde marcações surrealistas e informalistas serviram de matriz agregando outras marcações

como a *Pop Art*. Nela expunha-se esse corolário, na síntese dos recortes já sob a densificação das superfícies lisas, na articulação entre a densidade e acumulação de elementos entrelaçados e o vazio da superfície monocromática, cada qual dominando cerca de metade do quadro. Curiosa, e com boa reacção do público anónimo, foi a apresentação dos «bonecos de trapo»¹³⁴, datados de 1978, feitos de pano e *kapok*. Eram retirados de histórias infantis (*A Princesinha Grávida; O Príncipe Perfeito; A Princesa da Ervilha; As Três Cabeças de Ouro; O Gato das Botas*) que a pintura posterior iria melhor explorar como provocação narrativa. A consciência espacial de cada figura anunciava também a produção seguinte, primeiro assumindo a figura com autonomia, depois fornecendo-lhe uma densidade corporal.

2.2. Polifonia figurativa e narrativa

*“O que é maravilhoso na pintura
é que a pessoa pode inventar a sua própria história”
(Paula Rego)*

Para Paula Rego, o início da década de 1980 coincidiu com o sucesso e integração no panorama cultural inglês com várias exposições individuais, ao mesmo tempo que a sua pintura assumia a *encenação* através de um a maior definição da figuração, preparando a espacialidade corporal que iria ter o seu corolário na década seguinte – e com isso uma melhor afinidade estética com a *Escola de Londres*. A definição de cada figura desviava o barroquismo da metamorfose e aglomeração formal anterior, permitindo depois uma espécie de polifonia figurativa e narrativa. Da génese informal, na qual dominara uma dimensão política como imaginário intermitente à definição da figuração, passava a dominar uma assumpção da figura de um imaginário de domínio privado. Se o político se ligara mais ao visceral e fragmentado, este imaginário pessoal ligava-se mais ao onírico e à figura.

Este segundo grande momento verificou-se tão importante como a revelação de Dubuffet, e, curiosamente, invertendo o seu sentido. Se Dubuffet funcionou para Paula Rego como o apagamento (ou adiamento) da evidência figurativa e de assimilação do corte e colagem, agora estas suspendiam-se, passando a adoptar-se o desenho numa

¹³⁴ Cf. Manuela de Azevedo; “Artes plásticas. Paula Rego e Nikias Skapinakis dois pintores frente a

recuperação integral da figuração. Este fim do jogo articulado entre corte e colagem, anunciado com as referidas sintetização dos planos de cor e estilização formal, verificadas em meados da década de 1970, assumia-se na sequência da provocação lançada numa observação do pintor João Penalva (n.1949), a estudar em Inglaterra, em que este lamentava o facto do corte dos desenhos não deixarem quase nada do original e perguntava a Paula Rego porque não os deixava «ficar assim como estão, sem os cortar»¹³⁵. O abandono da *colagem*, que se tinha tornado uma espécie de «obstáculo», permitia uma nova sensação de liberdade que se desencadeava na possibilidade de desenhar livremente.

A recusa do corte das figuras destinadas às colagens, como que perdoadas dum sacrifício, colocou a certa altura a artista com uma outra sensação de liberdade: a de poder ficar pelo imaginário das histórias que esses «bonecos» permitiam com a sua plenitude e autonomia. Esta plenitude retomava a espontaneidade de uma concepção directa e em tempo real, sem a distanciação do rotinado processo de recorte. A concepção rápida mas íntegra dessas figuras, permitiu imaginar histórias que se criavam ao ritmo da pintura, como que exigidas na sequência imediata do acto criativo. Se na fase anterior era a sucessão de *criação* e *destruição* figurativa que se estendia continuamente numa gestação constantemente adiada, agora era o conjunto de figuras delimitadas que se desdobrava continuamente numa multiplicação dos efeitos narrativos e que se sucedia e estendia, de figura para figura, de pequena cena para pequena cena, numa narrativa interminável e de destino adiado. E, sem paisagem nem espaço que localize e posicione as figuras, passava tudo a decidir-se nas acções destas. Os objectos surgiam sem ajudarem a determinar a espacialidade, para manusearem-se *apenas* como utensílios ou apetrechos dessas acções. Para além da observação de João Penalva, foi também importante um núcleo de três animais relatados por Vic Willing, e que constituíam as únicas personagens de um teatro de fantoches da sua infância¹³⁶, e também a leitura do *Livro dos Seres Imaginários* de Jorge Luís Borges, seres estes que Paula Rego tentou tornar figuras¹³⁷. As figuras intactas, personagens de histórias de

frente”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 25 Novembro 1978, p.9.

¹³⁵ Paula Rego, entrevista com John McEwen, “Paula Rego em conversa com John McEwen”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988, p.100.

¹³⁶ «A ideia que deu origem à série O Macaco Vermelho partiu primeiro de Vic. Contou à mulher que em criança tinha um teatro de brincar em que havia só três personagens – um macaco, um urso, e um cão com uma única orelha». John McEwen; *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992, p.105.

¹³⁷ «Estava a desenhar macacos para fazer uma colagem, mas quando ia recortá-los, o João Penalva disse-me para não o fazer, que estavam demasiado bons. Por isso pensei OK, vou deixá-los e pensar no que

brincar da infância e seres imaginários, articulavam-se por volta de 1981, lançando uma viragem na produção da pintora.

A série *Macaco Vermelho* (1981), efectuada ao mesmo tempo da sua última grande pintura com colagem (*O Diário Secreto da Noiva*, 1981), logo continuada com séries relativas a outros animais (ou mesmo vegetais), foi um primeiro ciclo que marcava a autonomia da figuração. Neste ciclo, o animal e o vegetal serviam de máscaras humanas duma relação social (e sexual), tornando-se parábolas da sociedade humana em forma de fábula. E foi este modelo que iria permitir provocantes desvios. As figuras aproveitavam a velocidade da narrativa para actuarem perversamente, para se desviarem duma actuação moralmente prevista. Paula Rego *redescobria* o prazer de pintar directamente, sem colagem, numa urgência de descoberta que se centrava na sugestão narrativa. Podia-se falar duma *action painting* da narrativa, devido ao relato figurativo efectuado em traço rápido. As obras funcionavam ainda numa relação entre si, num apelo que cada uma delas fazia para as outras da série, em diálogo aberto, numa narrativa *meta-significante*. Deste modo, as «histórias vão tomando forma à medida que» a artista vai «trabalhando»¹³⁸, como aquelas histórias que se constroem à medida que se narram (ou *que se pintam*). Cada pintura provocava a outra, ao encontro da sua própria sequência narrativa e fazendo de cada imagem um desfecho adiado. E assim surgia um macaco a hipnotizar uma galinha (*Macaco a hipnotizar a Galinha*, 1982), um coelho a esfaquear uma cenoura com uma couve-mãe a chorar (*A Couve em Lágrimas e o Coelho*, 1982) ou uma coelha a dizer aos pais (sendo a mãe uma gata e o pai um cão) que está grávida (*Coelha Grávida a dizer aos Pais*, 1982).

fazer com eles como estão. Então li o Livro dos Seres Imaginários de Jorge Luís Borges (1969) e comecei a tentar pintar as criaturas que ele descrevia. Por fim, o Vis falou-me do teatro de brinquedo que tinha quando era criança, do macaco, do urso e do cão com uma só orelha, (...)». Paula Rego, cit. in: Fiona Bradley, *Paula Rego*, Lisboa: Quetzal Editores, Bertrand Editora, 2002, p.26.

¹³⁸ Cf. John McEwen, *Op.cit.*, p.138.



Paula Rego, *Coelha Grávida a dizer aos Pais*, 1982, acrílico papel, 105x137 cm

Se nos anos 60 dominou uma dialéctica entre a *criação* (*fazer*) e a *destruição* (*desfazer*), que alimentavam uma tensão entre caos e ordem – exploradas entre a emergência e a entropia de sentido, e entre a formação e a fragmentação da figuração – passava agora a dominar uma concentração ou focagem no campo perceptivo. Já não o movimento do devir de matérias e gestos de uma pré-figuração, mas o da acção das figurações explícitas (embora não definidas). A narratividade passou a suceder-se num ritmo rápido, por associações a memórias imediatas, surpreendidas à *velocidade do gesto*. Uma espécie de delírio narrativo exigia uma rapidez de execução, provocando uma composição modulada segundo uma sucessão urgente, imediatamente decidida numa proximidade dialéctica entre a imaginação e a execução. Se antes eram as *formas que se estendiam*, agora eram as *narrativas*. Se antes o desdobramento das figuras misturava fundo e espaço, agora tudo se decidia na afirmação da figura sobre o fundo neutro.

A série *Óperas* nascia em 1983 de um convite para tomar parte numa exposição de arte inglesa em Nova Iorque: *Eight in the Eighties* (*Oito para os anos Oitenta*). Tendo apenas dois meses para a sua execução, as *Óperas* forneciam um ciclo temático com um razoável leque de histórias, que lhe permitiam não perder tempo com as opções¹³⁹. Embora antecipada tematicamente com a pintura *Parsifal*, apresentada na exposição individual de 1978, passara a ter, entretanto, o imaginário (e técnica) surgido com as séries do *Macaco Vermelho* ou do *Coelho*, dominada por um mundo animal em tom de fábula. As várias óperas misturam-se, no sincretismo de uma memória recuperada da infância. Admirador de ópera, o pai de Paula Rego levava-a ainda criança a vários

¹³⁹ Cf. *Ibidem*, p.117.

espectáculos, contava-lhe os argumentos e retomava as áreas na grafonola, deixando uma memória que se fundia com o fascínio da noção abrangente de espectáculo¹⁴⁰.

A atenção à infância, numa mistura entre a reconstituição de uma memória pessoal e o imaginário de histórias que se contavam e inventavam nessa mesma memória, ambas desintrincáveis, exploravam a *anamnese* como constituição de fantasias dissuadidas do presente, como fugas para um imaginário de fundação privada e secreta. Para a pintora, a inspiração precisava de personagens accionadoras da narrativa que se decidia ao longo da pintura, pelo que manteve o mesmo mundo de personagens retiradas do mundo animal e o seu poder de fabulação. Na série *Óperas* (c.1982-83), o *horror ao vazio* não se verifica só na inscrição formal, mas na própria narrativa. O preenchimento não é só de figuras, mas de momentos da narração que se cruzam numa polifonia expressiva. A rapidez de execução da figuração e a facilidade de associações alimentam uma polifonia bizarra das associações narrativas. Utilizando a superfície macia do papel e diluindo o acrílico, facilitando o deslizar do gesto, Paula Rego acelerava todo o processo de invenção da história. Na imediatez desejada, a pintura tornava-se desenhadora, cujo registo revelava a aparição imediata da figuração. Essa imediatez acelerava-se com a redução cromática da pintura, apenas com vermelho, preto e branco sobre o fundo creme do *papel cenário*. Em *O Muro de Proles* (1984), um vasto mural sobre papel, obra encomendada pelo *Cadmen Arte Centers* (Londres) para uma exposição comemorativa do romance *Mil Novecentos e oitenta e Quatro* (1984) de George Orwell (1903-1950), ampliava essa dimensão polifónica, que adquiria carácter épico, acentuando-se a rapidez de execução e a sua relação com os *graffiti's* sobre a vasta dimensão do suporte. As histórias não parecem contadas de adultos para crianças mas, inversamente, de crianças para adultos, sem a consciência (moral) destes, perdida no rasto dum perverso prazer que se desenrola no interior do seu próprio relato. Sem fim ou destino prévios, como que sem regras de conduta, as histórias estão sabotadas de moral pela urgência do seu apelo narrativo. Com figuras adequadas à grande escala da obra (a maior superfície até então pintada por Paula Rego) e outras que só a proximidade revela, Paula Rego criou uma *poli-figuração* que instiga o observador a reinventar a sua própria percepção, obrigando-o a deslocar-se numa descoberta

¹⁴⁰ O entusiasmo pelas óperas, «adquirido enquanto frequentou a St. Julian's, deve-o inteiramente ao pai. Contava-lhe os argumentos e tocava na grafonola determinadas árias». A primeira representação que assistiu foi a *Carmen* de Bizet, quando Paula Rego tinha 13 anos. CF. *Ibidem*, pp.39-40.

constante da imagem. Um friso à distância revela pequenas figurações narrativas na proximidade. Não existe uma distância única e certa para a observação.

Na composição agitada de figuras que preenchem qualquer possibilidade de vazio, as histórias cruzam-se e misturam-se, perdendo a unidade narrativa para adquirir várias direcções e relações. A obra de Paula Rego dará continuidade à impossibilidade de um absoluto unívoco da narratividade em que o sentido da história se esconde quanto mais se agita para se contar, fechando-se no patético paroxismo da sua abertura expressiva. A circularidade já não se efectua por fragmentação de uma figuração no seu desdobramento contínuo, mas pelo ritmo estabelecido pelas figuras com as suas acções e presenças. O olhar percorre a superfície já não à procura do limite adiado das formas, mas do fundamento das relações e interacções entre figuras. O rítmico arrastamento deixava de se efectuar através da *figura como forma*, para passar a ser da *figura como narrativa*, anunciando um barroquismo ou polifonia narrativa.

Seguiu-se a série *Vivian Girls* (1984), uma história sobre um grupo de raparigas de um planeta distante controlada por soldados cuja maldade elas manuseiam com astúcias, tudo envolvido de fantasias eróticas e sado-masoquistas. Baseada numa saga em treze volumes com o título *The Realms of the Unreal*, foi escrita secretamente por Henry Darger (1892-1973), funcionário de um hospital, e só descoberto após a sua morte¹⁴¹. Foi apresentado à pintora por Vicor Musgrave (1919-1984) do qual só chegaria a ler um resumo. Com estes condimentos marginais (da narrativa e do autor), provocadores de histórias da própria imaginação de Paula Rego, que se acrescentavam, a pintora ampliava o anterior barroquismo, agitando a cor e acumulando as formas, numa saturação de figuras e de fantasia. Já não havia diferentes planos narrativos interpostos, mas um só plano denso e múltiplo que pretendia absorver não só todas as personagens, como toda a figuração e narrativa. Se na série de *Óperas* dominava uma estrutura em grelha, análoga à da banda-desenhada, numa polifonia narrativa através de predelas (que a pintora reutilizaria depois integradas na profundidade de uma espacialidade arquitectónica e perspectivada), nesta série passava a unir tudo numa cena única que se acentuava em exuberância devido ao seu poder aglutinador de situações narrativas: passava-se a uma *simultaneidade de acontecimentos* (e já não sequência), como se as acções das *Vivian Girls* fossem a perpetuação da mesma crueldade. O colorido torna-se

¹⁴¹ Cf. Paula Rego, entrevista com John McEwen, “Paula Rego em conversa com John McEwen”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

voraz, sugerindo um carnaval de ferocidade ou uma festividade da crueldade. A cor acentua os contrastes e, ao mesmo tempo, anima o barroquismo perturbando a melhor percepção individual das figuras. A temporalidade da narrativa é concentrada, mas desdobra-se numa simultaneidade cumulativa de situações, todas inter-ligadas, que implicam o arrastamento perceptivo. Os animais deixavam de ser as personagens centrais, substitutos dos humanos em registo de fábula, mas as vítimas da presença antropomórfica das *Vivian Girls* – anunciando a relação entre meninas e cães da série seguinte.

Em *Menina com Cão* (1986)¹⁴², série de acrílico sobre papel que a pintora apresentou primeiro em Londres, na *Edward Toteh Gallery* (1987), começou a esboçar-se um espaço e uma volumetria, salientando a acção que se investia pela corporalidade. Se antes coexistiam várias narrativas num articulado ritmo de cenas concatenadas, na ampliação de um espaço sem densidade corpórea, agora uma só cena conjugava-se num só tempo narrativo, exigindo uma maior definição da situação espacial – pelo que, a evolução da série é o da afirmação dessa modelação corporal e espacial. Com esta série, Paula Rego desviava a condensação da anterior situação figurativa, na qual a autoconsciência significativa se impunha sobre a representativa, para se concentrar na dimensão representativa, numa situação de base *mimética*, no interior da qual se fundava uma narratividade. A atenção aos gestos representados e às ambiguidades das acções que estas determinam, num jogo em que o cão a ser tratado e cuidado se confundia com o animal domado e tornado brinquedo, implicou uma substancialização dos corpos acompanhada de uma solenidade dos gestos. Perdendo a declarada e barroca violência anterior, a acção apresentava-se agora como um ritual íntimo e cúmplice. A economia e gravidade dos gestos das figuras passava a sublinhar uma meditada acção que já não se decidia totalmente na imagem. A encenação da figuração apresenta uma ambiguidade que lança um pressentimento sobre o sentido das coisas e as liberta do controle de um argumento prévio na decisão e sentidos da sua acção. No detalhe do gesto encenado e sobrestimado situa-se a indefinição das acções.

O cão, como símbolo de domesticação, era vítima do poder da acção humana e da perversão da sua conduta. Tornado brinquedo, o cão domesticado é manuseado numa relação de gestos entre a convenção social e o lúdico, em que o carinho e o faz-de-conta se entrelaçam na ambiguidade de uma ameaça espectante. As meninas servem o cão,

¹⁴² Sobre os «cães» na obra de Paula Rego ver, Bernardo Pinto de Almeida; “Generalidades sobre o princípio do cão”, in *Artes & Leilões*, Lisboa, nº3, Fevereiro-Março 1990.

mas tornam-no seu brinquedo, numa manifestação de poder em que este perde o desejo e o instinto: «O jogo consiste em fazer da servidão um poder»¹⁴³. O cão recusa os cuidados que lhe são diligenciados e a ternura do acto força-se até se confundir com a tortura. A monumentalidade das meninas converte tudo em seu torno numa escala de brinquedo, tal como o cão que nas suas mãos se torna joguete de insinuadas metáforas sexuais. O animal, substituto do masculino, é cobaia para a descoberta de inquietantes brincadeiras, tudo funcionando numa linha ténue de separação entre valores emocionais e morais, aparentemente contraditórios, mas sobretudo cúmplices numa mesma encenação.

Por outro lado, o quadro torna-se lugar de fechamento, de arena ou jaula, que passa a reger-se por si mesmo enquanto lugar de acontecimentos e de domínio. A própria Paula Rego o descreve: «Fazer bonecos é como brincar. É um pouco como quando em criança nos metem num parque cheio de objectos. O parque limita o espaço, mas uma vez lá dentro tudo é permitido (...). Eu gosto em certa medida da restrição. Quando há uma certa restrição há uma vontade de quebrar. Uma vontade de empurrar as fronteiras. E também quando os limites são definidos dá-se uma espécie de implosão. Algo que nos obriga a voltar para dentro (...). Dentro dos limites o que pode fazer-se é ilimitável. Aí somos justamente remetidos para a imaginação»¹⁴⁴. O quadro, tornado o limite espacial dum espaço de quarto de brinquedos, como uma arena, no interior da qual o excesso se permite com a mesma naturalidade da brincadeira sem culpa, converte-se assim numa espécie de *quarto de brincadeiras* ou *estufa de perversões*.

Ao mesmo tempo que há a sensação da existência de um argumento, este surge ameaçado pela acção da personagem. O argumento, como enquadramento temporal da narração, está como que prestes a ser rompido por essa encenação. A acção da figuração parece estar prestes a escapar a esse controle, insinuando na sua ambiguidade a própria perversão da narrativa. As figuras parecem adquirir vida própria, como aconteceria na história de *Pinóquio*, prevaricando o seu dever narrativo: como *Pinóquio* (personagem a quem a pintora dedicaria uma série em meados dos anos 1990), os *Cães* já não podem obedecer ao seu próprio criador. Perante o esforço, por parte da pintora, de um controle maior da concepção corporal da figura, a deliberação desejada é pervertida pela ambiguidade da encenação solene que acaba por impor às figuras. Com o seu espaço

¹⁴³ Agustina Bessa-Luís, *As Meninas. Pinturas. Paula Rego*, Lisboa: Três Sinais Editores, 2001.

¹⁴⁴ Paula Rego, cit. in Bernardo Pinto de Almeida, “Paula no País das Maravilhas”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho

próprio conquistado pela modelação e definição espacial, as figuras podem insinuar uma vontade própria, uma espécie de malícia saída de uma brincadeira infantil, que corrompe as razões prévias do argumento. Mais do que *sobre* outras figuras, a ameaça ou *complot* é sobretudo efectuada *sobre* o próprio argumento. Se antes a prevaricação estava no gesto da pintora, na dimensão repentina e incompleta com que apresentava as figuras, onde a narração surgia imediatamente subvertida, agora Paula Rego elaborava uma rigorosa encenação, que obrigava a figura a ser *personagem* – mas também passava a ter que se confrontar com a acção desta que, cada vez mais, já não parecia pertencer por completo ao domínio subversivo do seu gesto de pintora.

Ao longo da série (cerca de uma dezena de pequenas pinturas a acrílico sobre papel), desenvolvida em torno desse jogo de ambiguidades da acção, verifica-se uma subtil metamorfose de um gesto de protecção para um de crueldade. Na penúltima imagem (*A Pequena Assassina*, 1987) o cão já não está presente, e a menina revela um poder criminoso que quase desfaz a ambiguidade. Esta ambiguidade regressa na imagem final (*Olhando para trás*, 1987), na presença de três meninas de maliciosos olhares e de um pequeno cão de brinquedo, pequeno monumento irónico à morte do cão definitivamente ausente¹⁴⁵. Também o espaço e as sombras se foram definindo cada vez mais ao longo da série, numa maior substancialização do corpo – pelo que, nesta última pintura, Paula Rego usou, pela primeira vez desde a sua fase escolar, o modelo ao vivo. A pintura de modelo ao vivo, pelas suas exigências práticas, interrompia durante algum tempo a concepção da pintura directamente sobre o chão, ao mesmo tempo que obrigava a uma valorização do desenho preparatório. Com o *assassínio do cão* coincidia o fim das *personagens-animais* e uma maior afirmação da presença dos corpos, mas agora de *personagens* e *corpos humanos*.

A obra que acompanhou a série da *Menina com Cão* foi a pintura *As Criadas* (1987), cuja história surgia já com o drama final definido e não se descobria com a pintura, visto inspirar-se na peça homónima de Jean Genet (1910-1986) de 1947, baseada em factos verídicos que empolgaram a comunidade científica da psicanálise francesa: o assassinio da mãe e filha de uma família da alta burguesia, por duas criadas irmãs, seguido de cruéis actos de mutilação¹⁴⁶. Ao contrário das meninas com o cão, o *complot* não se desenrolou ao longo de uma série pictórica, mas em desenhos preparatórios. O

1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

¹⁴⁵ Cf. Fiona Bradley, *Op.cit.*, pp.30-37.

¹⁴⁶ Cf. *Ibidem*, pp.37-38.

desenho separava-se da pintura, adquirindo independência como elemento gerador de encenações que as pinturas finais e maiores terminariam. No processo de valorização da representação com modelo ao vivo, e da definição de poses de acções com potencial narrativo, o desenho prévio e autónomo, na tradição do «desenho preparatório»¹⁴⁷, passaria a ser determinante para a futura produção da pintora. Assim, a acção da pintura final decide-se após a sequência de séries de desenhos, com uma historicidade própria, que vai escolhendo personagens, enquadramentos, acções, etc., até ao corolário da pintura final. Cada pintura contém por detrás de si um processo autónomo que se esconde nos desenhos. Este processo funciona também ele como uma espécie de história que se vai contando e descobrindo. Os desenhos vão actuar entre pinturas, funcionando como «procura da obra», tanto da sua composição como sua da narração¹⁴⁸ – sabendo que a narração se passou a centrar na pose das figuras entende-se também que ela se implicou na sua composição – ou também entre séries pictóricas, como modo de uma procurar a outra.

Seguiu-se a série dos *Quadros de Família*, apresentada pela primeira vez, ainda incompleta, em conjunto com a série da *Menina com Cão* na galeria *Serpentine* de Londres, no ano de 1988. Uma figura masculina (a imagem do «pai») substituíra-se ao do cão no papel de cobaia de perversões, ao mesmo tempo que Paula Rego dava continuidade à recuperação do gosto escolar de pintar com modelo ao vivo, verificado no final da série anterior¹⁴⁹. No referido processo de definição da espacialidade, a pintora efectuava um afectivo jogo de memória, recuperando espaços interiores e exteriores (ou mesmo peças de mobiliário) relativos à sua infância em Portugal, que passariam a servir de palco das suas composições – como a quinta familiar da Ericeira (*A Família*, 1988). O passado surgia através do espaço, agora preenchido de objectos, confrontando-se com a acção das figuras dadas num tempo que apelava ao presente. Este passado (de espaço) tornava-se mais um elemento actuante na perturbação e estranheza da imagem. A definição desse espaço obrigava ao seu preenchimento com um tempo que, não se fornecendo com ajustadas coordenadas, se revelava inquietante e suspeito. Esta reflexão sobre a família, que se aproximava da memória pessoal, tanto

¹⁴⁷ Cf. Teresa Capucho; “Paula Rego – o desenho”, in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas Artes, 2003, pp.165-178.

¹⁴⁸ Fiona Bradley, *Op.cit.*, p.42.

¹⁴⁹ «Eu detestava desenhar a partir de estátuas – para mim eram coisas mortas. De modelo vivo gostava muito: acho que assim aprendi a desenhar». Paula Rego, entrevista com Bernardo Pinto de Almeida; “Vida e óperas de Paula Rego. «Inventar é o importante, mas não sei dizer porquê...»”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Nº57, 26 Abril a 9 Maio 1983, p.17.

temporal como espacial, circulava em torno do difícil momento pessoal vivido por Paula Rego na altura, coincidente com os últimos anos de vida do marido. Pinturas sobre a *partida* (*O Cadete e a Irmã*, *A Filha do Soldado* ou *A Filha do Polícia*, todas de 1987) ou sobre a *preparação da partida* (*A Família* ou *Partida*, ambas de 1988, ano do falecimento do marido), articulavam essa *partida como perda* no seio familiar ou como drama da «imminente separação»¹⁵⁰. *A Dança* (1988), a culminar a série, é uma das pinturas mais autobiográficas de Paula Rego e foi a última que teve a colaboração dos conselhos de Victor Willing, embora apenas ao longo da série de cerca de dez desenhos que foram decidindo a pintura. A pintura final encenaria uma espécie de *dança da vida e do amor* de uma mulher. Esta surge à esquerda do quadro, em escala acrescida, olhando para o observador numa dança solitária¹⁵¹, tornando-se o primeiro apelo perceptivo para o ritmo que se segue acompanhando as figuras de três pares dançantes, em rodopio: depois dos dois primeiros momentos da dança com o companheiro, primeiro como adolescente, depois já mulher e grávida, surge já como avó, sem companheiro, com mais duas gerações possíveis de mulheres (filha e neta?). A cena desenrola-se no forte Mil Rego de uma Ericeira vislumbrada em tons metafísicos sob o luar (com as devidas conotações da sexualidade e da reprodução feminina). *A Dança*, que demorou cerca de seis meses a terminar, apresenta-se como uma espécie de ritual de despedida do *companheiro*. Enquanto personagem no quadro toca, no segundo rodopio da dança, o extremo direito do quadro, antecipação de uma saída de que já não regressaria no rodopio seguinte.

Após o ciclo difícil em torno da série de *quadros de família*, Paula Rego concentrou-se na gravura em água-forte, técnica que periodicamente experimentara, mas que passaria a assumir com outra importância. Começou a trabalhar com o artista e gravador Paul Coldwell (n.1956) e a primeira série que efectuou foi *Nursery Rhymes*, conjunto de poesias infantis da tradição inglesa. Para a resolução das imagens, Paula Rego referenciou-se sobretudo na *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll (1832-1898), no *Rake's Progress* de William Hogart (1697-1764) e no *roman-collage* de Max Ernst (1891-1976). Nestas gravuras prevalece um mundo de uma gama de cinzentos, mediada entre o preto e o branco, como se estes próprios extremos não servissem senão

¹⁵⁰ Fiona Bradley, *Op.cit.*, p.40.

¹⁵¹ «A figura grande em primeiro plano originariamente tinha um homem – talvez de novo o mesmo, pois pode estar a olhar para várias fases da sua vida ali de pé ao luar e pode ser ela que vemos como uma menina, uma mulher grávida apaixonada, uma mulher traída, uma avó. Mas o homem dela desapareceu. Podemos vê-lo em alguns desenhos, mas quando cheguei à obra em si, simplesmente não consegui lá

para serem dominados por valores intermédios, numa tentativa pelas trevas que define tanto a modelação dos corpos como a ameaça da acção. Se domina a estranheza na imagem, tal não resulta de paradoxos, porque não se verificam propriamente sentidos em contradição, mas sim ou do não-sentido (*nonsense*), do sentido não consumado perante a relação dos elementos figurados, num absurdo de coabitações das coisas e dos gestos. Não concebendo paradoxos suspensos no interior da semântica visual, no sentido com que se evidenciara René Magritte elaborando *impossibilidades da imagem na imagem* através da contradição de enunciados (texto/palavra) ou de espaço (forma/fundo), entre outros, Paula Rego explorou antes as possibilidades narrativas abertas pela própria estranheza figurada. Se Magritte apresentara a coerência da impossibilidade de uma coabitação, Paula Rego fazia coabitar elementos estranhos entre si, como meio de accionar a significação. Daí que a vontade de narrar, manifestada no seio dessa estranheza, seja absorvida de novo pela imagem, numa impenetrabilidade diametralmente oposta a essa mesma vontade. Aparentemente ilustrativa, visto partir cada vez mais do texto como matéria originária (tal como nos anos 60 explorou a matéria pictórica para a emergência da figura), a imagem de Paula Rego explorava a transparência e verossimilidade da figuração como fundação da opacidade da sua própria significação. Através de uma *desfuncionalidade de relações* entre as coisas, fazia funcionar uma *ambiguidade* que provocava, para cada olhar, vários projectos de história.

A construção espacial, iniciada na série *Menina com Cão*, funcionara também como fixação de tempos estáveis, carregados de memória e mistério. Os objectos começaram a surgir como elementos de composição, mas também de narração¹⁵². O desafio da *National Gallery* para efectuar obras inspiradas na colecção deste museu levou Paula Rego a uma determinação maior da relação com o tempo e o espaço, inseridas no seu prazer de *fazer histórias*. Neste caso, a *História da Arte* que o espaço de museu contém como memória serviu para despoletar as *histórias* da artista. A narratividade adquiria uma dimensão reminescente, passando da acção das figuras para a presença dos objectos. A presença destes tornava-se um *estar* (e já não acção) mnemónico a sustentar uma latente narratividade. Em torno das figuras os objectos acumulam-se como horizontes de memórias que se apertam num espaço que perspectiva e define a

pô-lo». Paula Rego, cit. in: *Ibidem*, p.43.

¹⁵² «Paula Rego fala frequentemente do duplo papel dos objectos nas suas obras: que estão lá para ajudar quer a história quer a própria pintura». *Ibidem*, p.38.

espacialidade. Ícones de tempos, eles são os principais actores duma narrativa que se desenrola num jogo de diferentes profundidades da memória. O museu, espaço de legados duma praxis cultural, é como que apertado no interior dum espaço familiar, concentrando as possibilidades das alusões narrativas. Nesta pesquisa, a profundidade do espaço torna-se também temporal, em que os tempos se lançam como camadas (do presente e de diferentes passados pessoais, históricos e mitológicos), e ainda semântico, através do cruzamento de memórias pessoais, da história (da arte e não só) da mitologia, da religião ou da ficção. Os gestos das figuras perdem o sentido de ameaça das séries imediatamente anteriores (desde *Menina com Cão*), mergulhando na melancolia e introspecção. A suspensão da acção presente salienta o tempo das memórias das coisas presentes, permitindo uma solenidade que se assemelha à investida na visita a um Museu.

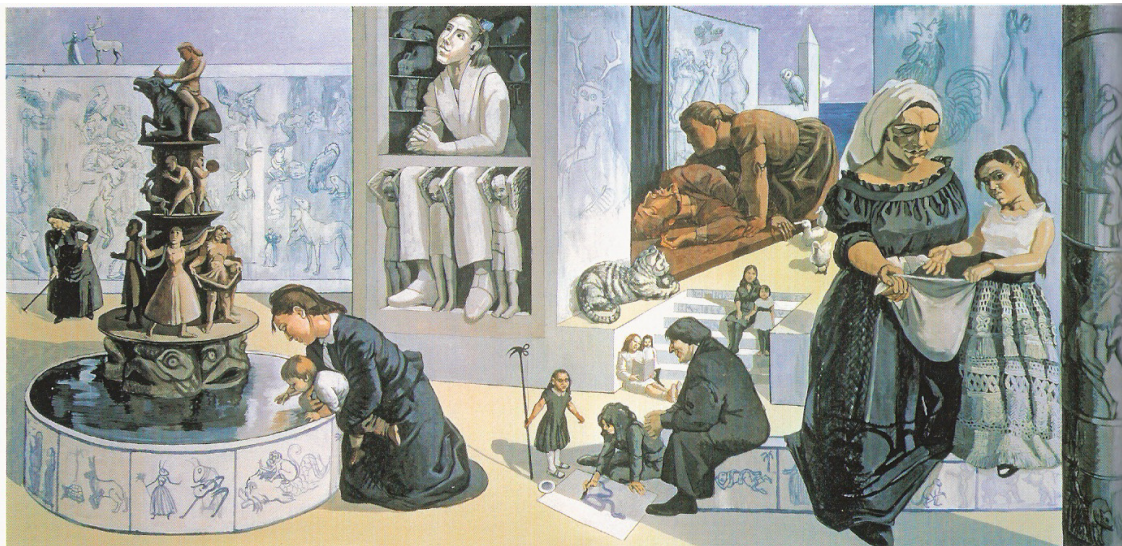
Esta questão encontrava um dos seus melhores exemplos em *O Tempo - Passado e Presente* (1990-91), inspirado em *S. Jerónimo no seu Gabinete de Trabalho* (c.1456) de Antonello de Messina (1430-1479). Em ambas as obras a perspectiva define um espaço. Mas, se no artista renascentista as coisas são objectos que paralisam a luz e constróem o espaço, em Paula Rego as coisas são momentos que absorvem a memória e a imagem no espaço. À preocupação do domínio intelectual do espaço de Messina, contrapõe Paula Rego o da história. No primeiro, a figura de S. Jerónimo está erecta e serena. No caso de Paula Rego, a figura análoga do velho marinheiro¹⁵³ curva-se sobre a memória e parece recordar. Sob o olhar distanciado deste uma criança desenha num *re-nascer* de memórias. Mas a mesma criança esconde o desenho, prevalecendo um mistério que se fecha na pintura. O jogo do tempo e da afirmação da sua profundidade manifesta-se nos objectos, na sua desactualiação funcional ou na sua *praxis* cultural de objecto museológico, tal como nas idades em contraste através das figuras. A profundidade temporal concorre com a espacial, tal como os quadros como memórias concorrem com as janelas e portas que se abrem ao fundo.

Em *O Sonho de José* (1990), inspirado em *A Visão de São José* (c.1638) de Philippe de Champaigne (1602-1674), Paula Rego estabelecia uma relação entre *planos de representação e memórias*, como se a história se desenrolasse nos cruzamentos aí estabelecidos: o modelo, a menina-pintora, o modelo pintado, a pintura na pintura (ao fundo), a pintura pintada na pintura (o anjo e a virgem que citam o quadro de

¹⁵³ Trata-se de um retrato de amigo Keith Sutton, pintor e escritor, autor do primeiro artigo sobre Paula Rego publicado em Inglaterra.

Champaigne), ou ainda os esboços no chão como introdução ao fazer da pintura. Paula Rego fez do *acto de pintar*, e das memórias que nesse acto se cruzam, entre a distância das referências de museu até à proximidade do modelo, a própria *narrativa pintada*. A narrativa insinua-se na justaposição de objectos e imagens.

Paula Rego explorava a definição de uma profundidade espacial que funcionava também como uma profundidade narrativa através da memória das coisas. Tal como o espaço pode estar sempre dentro do espaço, também as histórias podem estar dentro de histórias. Cada presença figurativa ou objectual remete para uma história própria, mas, sem perder o seu carácter de solidão, liga-se ou relaciona-se com outras que remetem para outras histórias. Percorrer a espacialidade à descoberta do espaço funciona como um encontro com possíveis e diferentes histórias. A espacialidade sustenta a narrativa e fá-la *ecoar*, sustentando-lhe uma extensão em prolongamento *polifónico*. O espaço, definido por paredes e objectos, não é mero fundo, antes carrega-se de memórias e afectividades de que se torna presença, tornando-se agente (quase cúmplice ou instigador) da ambiguidade das acções. O «Museu» de Paula Rego reinscrevia-se num *presente espacial* que absorvia diferentes memórias temporais, integrando-as em cruzamentos que se resolviam como variantes labirínticas e imbricadas¹⁵⁴ à maneira sincrónica de um discurso estruturalista. O ritmo do espaço definido funcionava como expositor desse labirinto das memórias.



Paula Rego, *Jardim de Crivelli* (painel esquerdo de díptico), 1990-1991, acrílico papel montado em tela, 190x240 cm, Londres: National Gallery

No díptico *O Jardim de Crivelli* (1990-91), inspirado no retábulo de Carlo Crivelli (1435-1495) intitulado *A Virgem com os Santos Jerónimo e Sebastião* (c.1491-92),

Paula Rego efectuou uma alegoria hagiográfica baseada nas imagens de Santos existentes na *National Gallery* (a obra destinava-se ao restaurante desta instituição). Estas figuras funcionaram como ressonâncias de figuras profanas de maior escala, que se atravessavam entre elas numa heteronomia narrativa. A alteração de escala das figuras e a intromissão de representações dentro da representação, leva a uma polifonia narrativa, a vários cruzamentos temporais das coisas e das memórias, como se o percurso *do narrado* percorresse várias possibilidades e se abrisse constantemente às decisões do olhar que o decifra. Tal polifonia já não está apenas interposta (como na série *Óperas*) para ecoar em sobreposições no fundo que se dispõe aberto como um receptáculo espacial. A citação à tradição do azulejo serve também esse ecoar do espaço como suporte narrativo, além de procurar uma adequação cromática e semântica (da função do azulejo) relativamente ao local destinado da pintura (o restaurante da *National Gallery*). As diferenças de escala (extensíveis entre a arena, o palco e o quarto de brinquedos) e de representação funcionam como diferentes níveis de narrativa que se podem interferir, por indiferença na sequência dos momentos, obrigando a diferentes ritmos perceptivos, entre a proximidade convocada por certos níveis dessa escala e o afastamento impellido por outros. O observador não sabe qual é a escala análoga à sua, num desapego do espaço que solicita encantamento. Este desapego amplia-se perante um certo rigor com que se manuseou a perspectiva, na necessidade de definir o espaço de cada figura, para não as deixar fugir nas mudanças abruptas de escala. A unidade do espaço perspectivado amplia a polifonia das escalas das figuras, ao sustentar a própria estabilidade espacial de cada uma destas em uníssono.

Neste vasto diptíco, a memória transpõem-se sem cronologia nem desenvolvimento linear, nem (muito menos) processo final, para se transpor numa mobilidade que apenas o presente da escolha perceptiva pode fixar. A ludimania narrativa de Paula Rego atinge aqui um dos seus mais impressionantes momentos, abrindo-se aos itinerários da percepção. As próprias figuras parecem suspender os seus tempos, melhor permitindo um outro manusear de associações móveis entre elas, tal como peças de um jogo que aguardam as decisões do seu destino lúdico. Se a cultura ocidental tem vivido um conflito de *sedução/recusa* relativamente à sua memória (e por aí se deve entender as questões da vanguarda e da modernidade), sendo o espaço do museu, que a artista parodia, aquele que por excelência reflecte culturalmente esse conflito, Paula Rego, com

¹⁵⁴ Cf., por exemplo, Claude Lévi-Strauss; *História do Lince*, Lisboa, Edições Asa, 1992.

esse jogo, devolve a tal espaço o prazer lúdico e poético do mito perdido pelo pragmatismo da história. Os paradigmas que a história encarnara em valores de museu, devolve-os Paula Rego ao sabor (prazer) da poesia e da fantasia, através da *fabulação* de gestos e poses. A profundidade temporal e geográfica dos valores emprestados pela história, associados a uma mnemónica íntima e personalizada que os adapta a um espaço fechado e pessoal como objectos de qualquer relíquia familiar, permitem rápidos e variantes cruzamentos culturais. Neste ciclo de obras, o horizonte da história aperta-se num interior afectivo de dimensão pessoal, denunciando a sua subjectividade. As variações de escala subvertem o entendimento da espacialidade, no interior da qual o observador não encontra a referência justa para homologar com o seu próprio espaço. Ao provocarem a revelação e interpretação das acções em potência mas sem destino, as imagens obrigam a constantes retomas do olhar. A releitura procura o fundamento, tornando a interpretação interminável. Entre a ausência de sentido imediato e a polissemia, a imagem torna-se desafio. Mais do que crueldade insinuada, que marcara a obra anterior, estas imagens de Paula Rego são *encenações do absurdo perante um sentido adiado*.

2.3. Narrativa do Corpo

«Essa posição em que põe o modelo é uma questão estética,
só?» (questão a Paula Rego)
«Não, não, porque é a história...»
(Paula Rego)

«Esta Virgem Maria, que mulher foi esta que pretendeu
revelar? Que traços lhe quis vincar e com que intuítos?»
(questão a Paula Rego)
«O corpo, o corpo, o corpo.
A humanidade, o lado humano de uma mulher»
(Paula Rego, 2003)

No processo criativo de Paula Rego os relatos sofriam uma metamorfose narrativa mudando as histórias ao longo da sua própria elaboração, visto nascerem com o automatismo do desenho e nele se desenvolverem: «Os meus quadros estão sempre a mudar. (...). Pode ser que desenhe um braço demasiadamente grande e isso dá-me uma

pista para uma história completamente diferente. Vou com o que acontece, é uma coisa completamente física» (Paula Rego)¹⁵⁵. Mas, se a narração se constrói ao longo do acto de pintar, como que esperando o acto de inscrição para se desenrolar, sem trama prévia ou subvertendo-a, a sua metamorfose manifesta-se ainda na interpretação perceptiva, levando a constantes alterações dos relatos das histórias (mesmo por parte da própria pintora¹⁵⁶). Num processo iniciado nos anos de 1980, mas determinado na década seguinte, a narrativa passava a estar na *presença do corpo* e, mais que na sua *acção* (não completamente explícita), na sua *pose* (e nas ambiguidades desta) – ou seja, não na acção a desenrolar-se que *determina a pose*, mas na *acção como possibilidade ou projecto lançado* (em proximidade com a noção de Heidegger¹⁵⁷) *da pose*, portanto, da *acção determinada pela pose*. A relação com o modelo iria assumir importância cada vez maior ao longo da década e início da seguinte.

Na série das *Criadas Heróicas* a corporalidade do modelo monumentalizava-se por modelações concentradas de claro-escuro cromático, impondo-se sobre um fundo que se anulava das anteriores memórias para se reduzir a uma linha de horizonte. O modelo dá o suporte para uma pose narrativa a que a pintura lhe obriga, numa «luta corpo-a-corpo»¹⁵⁸ entre o modelo e a pintora, ou entre o agente e o referente, que se vai conflitar sobre o suporte pictórico. Nesta luta de instintos, entre uma oposição de gestos (da pintora e do modelo), entre um que inscreve e outro que faz a pose, o quadro revela o desafio entre entidades que lhe exteriores à sua dimensão significativa (autor e referente). O referente (na *pose do modelo*) e o significante (na *pose da figura*) alteram-se mutuamente neste processo reactivo em que o processo criativo efectua-se tanto *do modelo para a pintura, como da pintura para o modelo*. A teatralidade exposta na pose tem origem no desafio do modelo que resgata a sua parte de autoria: «(...), ela é mais do que um modelo porque ela mete-se nas minhas histórias... Ela ajuda-me a fazer as histórias. Ela sabe muito bem que não são retratos dela, que ela está a desempenhar um papel» (Paula Rego)¹⁵⁹. A presença do modelo no momento da concepção da imagem participa na sugestão criativa da narrativa, fazendo esta ter um desenrolar próprio, que

¹⁵⁵ Cit. in Judith Collins; “Os desenhos de Paula Rego”, in *Paula Rego* (catálogo), Lisboa, Centro Cultural de Belém, 15 Maio a 17 Agosto 1997, p.125.

¹⁵⁶ Ver Fiona Bradley; “Narrativa automática”, in catálogo da exposição: *Paula Rego*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 15 Maio a 17 Agosto 1997, p.32.

¹⁵⁷ Cf. Gianni Vattimo, *Heidegger*, Lisboa: Edições 70 pp.36-40.

¹⁵⁸ Ver entrevista “Paula Rego: «Copiar liberta a imaginação»”, in *Expresso-Revista*, Lisboa, 31 Maio 1997, p.30.

¹⁵⁹ Cf. Ruth Rosengarten, in *Entender a Pintura. 1 — Paula Rego* (suplemento de *Arte Ibérica* em colaboração com a Galeria Quadrado Azul), Lisboa, s/d, p.11.

se torna desvio às pré-concepções da pintora. O próprio gesto da pintora, que nos anos 60 assumira o protagonismo, arrastando consigo todos os referenciais como formas em transformação, como que se retrai sob a afirmação corporal da representação do modelo. O gesto da pose do modelo não é inerte e concorre com o gesto de inscrição da pintora, perturbando a sua autoridade radical (e romântica) sobre a produção da pintura. E na intensidade cúmplice desse confronto *pintora/modelo*, o observador torna-se quase um estranho – acentuando-se a dimensão *voyeurista* da sua percepção.

O interesse não está no retrato (o parecer), mas em colocar o modelo numa história¹⁶⁰. Mas a pose das figuras de Paula Rego não aceitam ser dominadas nem absorvidas por essa narrativa, como se fossem um mero momento cujo sentido se constitui para além da sua imagem. É na imagem, e na dureza da sua constituição gestual e matéria, que a pose se impõe, propondo-se como mistério para a própria narrativa em que se integra. O processo de constituição da figuração em Paula Rego *relançava, sobre a realidade da narrativa, uma nova ficção*. A pose do corpo instala a acção de uma narrativa e, ao mesmo tempo, perturba-a, como que a desafiando. Fixando-se na imponência do corpo, tornado matéria para a pintura, é agora este que vai absorver e concentrar a narração: *a posição do corpo é uma história*. O modelo já não está fornecido de objectos ou animais-brinquedo (também já não é uma criança), sendo obrigado a *virar-se* para a artista, ou para o acto da pintura, para poder continuar o jogo narrativo. Tal processo de relação artista/modelo, suporta uma violenta intimidade onde a figura parece encurralada no âmago da sua presença. Ela torna-se vítima dum olhar dissecador que a retira da cordial pose social para a surpreender numa pose torpe carregada de intimidade e de tal modo profunda que é levada até à obscenidade. Como que caíem as máscaras e o *lado animal* revela-se nessas poses do corpo (ver séries *Mulher-Cão* ou *Mulheres-Avestruz*). Daí que o modelo seja alguém intimamente perto da artista¹⁶¹, com memórias e afectividades que a fazem investir (normalmente familiares e amigos) e que permitem uma certa domesticação que torna aceitável o olhar. Mas, se a figuração domestica o terror, não o anula. Ele continua estranhamente com a mesma intensidade, imanente já não à presença da figura mas à narrativa que a postura dessa presença impõe. A *mimesis* da figuração do corpo confronta-se com a *mimesis* da pose desse corpo, assim representado numa *mimesis* dupla e cúmplice. E se antes os animais imitavam acções

¹⁶⁰ Cf. entrevista “Paula Rego: «Copiar liberta a imaginação»”, in *Expresso-Revista*, Lisboa, 31 Maio 1997, p.30.

¹⁶¹ Trata-se da Lila Nunes, enfermeira de Vic Willing nos seus últimos tempos de convalescência. Cf.

humanas, com toda a sua carga social, agora o humano passava a imitar as poses dos animais, com a sua carga instintiva, noutra paródia sobre a condição e os valores humanos. Enquanto na série *Menina com Cão*, a perversidade assassina despoletava da curiosidade da menina pré-adolescente pela sexualidade, na *Mulher-Cão* (1994) a mulher assumia a sexualidade «consciente e experimentada»¹⁶² – a curiosidade substituía-se pelo desejo em potência.

O uso do *pastel*, riscador que obriga à rigidez do gesto que o inscreve, sublinha a dimensão física dum *prazer-dor* ligado ao fazer criativo. A técnica, agindo na *história*, é também puxada por esta. O pastel obriga a que cada inscrição na superfície se efectue com uma violência sempre actuante, de modo que nem sequer a cor pode surgir como uma resolução ulterior e mais calma decidida previamente pelo desenho. O pastel faz tanto o desenho como a cor e a luz da imagem. Colorir é ainda desenhar, traduzindo a mesma violência e a mesma decisão de momento. Se à entrada dos anos 60 a pintora lançara um gesto violento sobre os materiais e as técnicas, desfazendo as figuras numa amálgama barroca de corpos (que mais sugeriam as suas entranhas), agora eram os materiais que exigiam uma violência que actuava em função da solidificação de corpos representados. Nesse uso dos lápis de cera, a distância entre a textura do gesto nervoso, visível ao perto, com o brilho macio com que se sintetiza ao longe, é análoga à distância entre a pose para uma teatralidade, como um desafio à interpretação, mas que não se revela, como se o enredo se insinua-se a partir do seu próprio mistério. O pastel permitia a Paula Rego retomar a pintura sobre o chão, recuperando uma intensidade física e corporal do acto de concepção: não se tratava, pois, apenas do corpo do modelo, mas também do corpo da pintora. Por outro lado, o pastel pintava riscando, ou seja, desenhando com cor, como «pintura desenhada»¹⁶³: «Com o pastel é como desenhar e pintar ao mesmo tempo. Ao pintarmos a óleo ou acrílico, desenhamos linhas e depois preenchemo-las com tinta. Parecia que estava indefinidamente a preencher coisas, a encher espaços para que as coisas parecessem sólidas. Com o pastel, começa já sólido – tudo é desenhado, uma linha a seguir à outra, todas as linhas vindo ter e saindo de todas as outras, construindo alguma coisa com linhas que são ao mesmo tempo cor. Achei que o processo realmente me servia muito bem» (Paula Rego)¹⁶⁴.

Ruth Rosengarten, *Op.cit.*, pp.10-11.

¹⁶² Fiona Bradley, *Paula Rego*, Lisboa: Quetzal Editores, Bertrand Editora, 2002, p.74.

¹⁶³ *Ibidem*, p.69.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.83.

Paula Rego, *Mulher-Cão*, 1994,
pastel tela, 120x160 cm,
Londres: col. Saatchi



Na série *Mulher-Cão* o pastel como pintura desenho, e os próprios temas, centrados na presença feminina solitária, aproxima esta da série final das *mulheres a tomar banho* de Edgar Degas (1834-1917), iniciada em meados dos anos de 1880, ou, na proximidade deste, as *mulheres na «toilette»* de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Nestas produções, as linhas de cor do pastel arrastam as figuras e as coisas, num espaço global de superfícies deslizantes, numa solidariedade instantânea entre coisas e ambiente¹⁶⁵, numa cumplicidade da nudez íntima com esse ambiente. As texturas são cores e luzes que fazem deslizar as superfícies. O espaço não *está*, antes *resvala*,¹⁶⁶ sugado por uma temporalidade não dramática e impedindo que se fique suspenso nas coisas. Na mesma orientação, embora através do óleo e não do pastel, e por isso com um *trimbismo* que se movimenta em fluxos elásticos, num duplo movimento de dilatação e concentração,¹⁶⁷ e não por arrastamento, podia-se ainda referir Pierre Bonnard (1867-1947), sobretudo na sua série *Nu au Tub*, directamente referenciada em Degas e que foi tema privilegiado de Bonnard entre 1910 e 1918. Paula Rego cruzou mais as linhas de cor, impedindo o arrastamento, e evitou a sua fuga para o exterior das figuras, concentrando-se nestas. A luz não desliza, nem se dispersa no ambiente, para se concentrar nos corpos que modelava. Todas estas séries centravam-se tematicamente em figuras femininas, mas nas dos referidos pintores franceses as figuras estavam despidas ou com roupas íntimas, numa privacidade com o seu próprio corpo. Em Degas, a higiene íntima pessoal, sobre a qual os corpos femininos se encerravam, tornava o observador um *voyeur* não convidado, tendencialmente masculino, que a mulher ignora, ocupada consigo mesma.

¹⁶⁵ Cf. Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, pp.124-127.

¹⁶⁶ Cf. *Ibidem*, p.99.

Na *Mulher-Cão* de Paula Rego, o corpo feminino não revela essa sexualidade pela intimidade do corpo, mas pela pose agressiva que não só não ignora o observador como o afronta. Neste sentido, em Paula Rego, a pose do corpo impõe-se sobre o espaço, e este só actua no aprisionamento da figura, procurando encurralá-la na sua própria pose ameaçadora. Concentrando-se no corpo como existência, como potencialidade psíquica, e não mera coisa entre coisas, torna-o protagonista da acção e narrativa. A espacialidade é projecção da pintora sobre o modelo, um debruçar-se nessa luta corpo a corpo. Não há rigor euclidiano, mas intencionalidade de um espaço que liga o olhar à pose do corpo representado. O espaço não está inerte para mera colocação da figura, nem funciona como um ambiente onde o corpo se integra: o espaço resulta de tensões de arestas, luzes e texturas (de cor) que atiram o observador sobre a figura. Não há espaço prévio, porque este só se dá com a figura, resultando da tensão da sua apropriação. São espaços interiores, funcionando como jaulas que a pintora melhor pode controlar, seja a figura seja o espaço (e encontramos esta questão também em Degas, Lautrec e Pierre Bonnard ou ainda Francis Bacon), mas sobretudo que não deixam fugir a *figura-corpo*, resgatando-a nesse jogo de *domação da pose*. Em vez do tempo que passa, arrastando o ambiente espacial e as coisas de Degas ou Lautrec, ou o tempo lento e ruminado das atmosferas de Bonnard, todos estes tempos que passam sem história, a não ser a do próprio *voyeurismo*, Paula Rego prefere um tempo que acontece, de uma história que emerge e irrompe no próprio esforço da apropriação de uma pose. A breve série *Mulher-Cão* pareceu uma luta de Paula Rego com as potencialidades do pastel como utensílio (arma) para arrancar histórias de uma presença de um corpo, como modelo de poses cuja tensão aumentou na ausência de uma definida história prévia¹⁶⁷. A sensualidade revela-se não na nudez, mas nessa história de desejo que a pose do corpo descobre.

A lentidão imprimida pela monumentalidade dos gestos acentua a perversidade. Se a série *Branca de Neve* (*Branca de Neve e a Madastra*; *Branca de Neve a Engolir a Maçã Envenenada*; *Branca de Neve em Cima do Cavalo do Príncipe*, obras de 1995) revela intimidades invadidas, a da *Mulher-Cão* (*Mulher-Cão*; *Ajeitando-se*; *Bad Dog*; *Latindo*;

¹⁶⁷ Cf. John Elderfield, “Voir Bonnard”, in *Bonnard*, Tournai: La Renaissance du Livre, 1998, p.40.

¹⁶⁸ Contudo, como sempre, houve uma história a provocar a série: «Um amigo enviou a Paula Rego uma história sobre uma mulher que vivia sózinha numa casa rodeada por dunas de areias, com apenas uma casa cheia de animais por companhia. Numa noite de inverno, enlouquecida pelo isolamento e pelo vento a soprar através das dunas, que lhe soa como a voz de uma criança, a mulher pôs-se de quatro e devora os seus animais de estimação». Cf. Fiona Bradley, *Op.cit.*, p.69. Aponte-se a curiosa proximidade entre esta história e a do filme *Mulher da Areia* (1964) do realizador japonês Hiroshi

Focinhar, obras de 1994) coloca-as em poses individualizadas do animal que se domestica, numa ironia de obediência e humildade. Depois da crueldade de Orwell, de desespero e cinismo, Paula Rego parecia agora explorar a crueldade de Artaud, do corpo e do gesto. Perante tais poses o olhar procura *histórias* (e inventa-as também). *Histórias* saídas do instante da presença de um corpo que apela à percepção. Nesta pose plena da figura formalmente concretizada, a sensação é que o *informe* se mantém ainda, não já como fundo do (mundo) pictórico, ou da origem da figuração, mas da narrativa (ou do misterioso destino desta) que as mesmas constróem pela exibição duma estranha afirmação de corporalidade. Se a pintura de Paula Rego começara à procura dum *exterior figurativo*, ela passava a fixar-se agora neste procurando um *interior narrativo*. Do nada informal que desejava narrar, a pintora elaborou uma figuração de gesto rápido que saturou a narração até esta optar pelo corpo como suporte duma narrativa concentrada.

Se a série *Mulheres Avestruzes*, inspirada no filme *Fantasia* (1940) de Walt Disney (1902-1966), dava continuidade à pose do corpo como centro, articulada agora um interesse por uma dimensão colectiva de figuras e poses e pelo vestir do corpo, iniciado na obra *A Noiva* (1994), que encerrara e ultrapassara o ciclo da *Mulher-Cão*. As vestes lançavam uma dimensão narrativa, tal como os objectos, mas agora colocavam-se perto do corpo e cúmplice da pose. A série de dança das *Mulheres-Avestruz* (e já não os clássicos cisnes) é o paroxismo social das poses afectadas. Em nenhum caso a pintura se abre à natureza, para se concentrar em apertados e neutros espaços que acentuam a eloquência física da pose desajeitada ou do gesto tosco. As séries seguintes articulavam estas dimensões (pose, vestes e várias figuras) inserindo-as num contexto narrativo mais denso: as séries *Branca de Neve*, *Pinóquio* (1995), dando continuidade a *Fantasia*, na sua ligação ao imaginário Disney, ou *O Padre Amaro* (1997-1998), inspirado em *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queiróz (1845-1900) e que lançava o corpo e pose masculina como novo desafio e interesse da pintora. Esta última série, misturando sexualidade, moral, social, religião e censura, inspirava outra *Sem título* (1998) em torno da questão do aborto, provocada por um fracassado referendo sobre a legalização do aborto em Portugal, onde Paula Rego retomava uma maior declaração político-social, que não manifestara desde os anos de 1960. A pose dos corpos femininos rodeados de objectos e sangue, recolhiam-se sobre si. Se em *Mulher-Cão* as poses agressivas de

Teshigahara, inspirada num romance do escritor Kobo Abe.

desejo sexual lançavam-se numa exterioridade em desafio, agora elas recolhiam-se em poses de sofrimento e resistência do corpo – ou de sobrevivência do corpo às consequências de um acto consumado. Na *Mulher-Cão* a pose dispõe-se para fora, numa linguagem corporal que se expande porque todo o corpo é linguagem, dominando o espaço para além de si mesmo quando a pose recua e retrai. Na série sobre o aborto o corpo atrofia-se, encolhido na dor e na exaustão. Derrotado pelo espaço exterior já não o domina e foi por este derrotado, tornando necessária a presença dos objectos como provas de acções de que foi vítima. Digamos que enquanto a primeira está antes da violação, a segunda está depois. A série *Possessão I-VII* (2004), inspirada nos estudos visuais de Jean-Martin Charcot (1825-1893) sobre pacientes histéricas de finais do século XIX¹⁶⁹, apresentou alguma continuidade com estas séries, como que tentando colocar-se entre elas. Nestas séries Paula Rego levava mais longe uma visceralidade revelada através do corpo exterior, numa diástola e sistola corporal, numa distensão para se fechar e numa contracção para escapar¹⁷⁰, ou esse «corpo histórico» numa «interdependência entre obediência e resistência» ou ainda «rebelião»¹⁷¹. A religiosidade de *Padre Amaro*, retomava-se também em séries seguintes. Em *Marta, Maria e Madalena* (1998), centrava-se no papel das mulheres na iconografia religiosa cristã.

Perante um novo desafio da *National Gallery* com o título *Encounters: New Art from Old*, na comemoração do ano 2000, que convidou 24 artistas contemporâneos para escolher uma obra do acervo da sua colecção para sobre ela trabalharem, Paula Rego escolheu *Casamento à Moda* (c.1743), ciclo narrativo de William Hogart. Uma dimensão inter-social, articulada com as poses de cada figura a assumir o seu papel, retomava o mesmo fascínio dos objectos que a pintora revelara no anterior desafio da *National Gallery*. Mas o que se destacava era o protagonismo da cenografia do espaço, conjugado com espelhos que o ampliavam e aprofundavam, num jogo das poses com as posições e as distâncias no espaço. As obras resultantes foram o tríptico *Lições, Naufrágio, segundo «Mariage à la Mode» por Hogart* (1999), ou ainda *A Convidada para o Casamento* (1999-2000).

¹⁶⁹ Cf. Catálogo da exposição *Paula Rego*, Porto: Casa de Serralves, 15 Outubro 2004 a 23 Janeiro 2005, pp.44 e 54.

¹⁷⁰ Retomamos estes movimentos do coração, expressões aplicadas por Deleuze relativamente à pintura de Francis Bacon. Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris: Seuil, 2002, pp.37-38.

¹⁷¹ Ruth Rosengarten, “Corpos possuídos: amor e autoridade na obra de Paula Rego”, in catálogo da exposição *Paula Rego*, Porto: Casa de Serralves, 15 Outubro 2004 a 23 Janeiro 2005, p.46.

2.4. Considerações finais

«Ela [Paula Rego] estará sempre disposta a contar-nos a história de um quadro, mas, propositadamente, essas histórias mudarão»

(Fiona Bradley, 1997)

A série *Mulher-Cão* estabeleceu uma continuidade de uma relação fetichista com o cão. Primeiro o animalismo emergente de uma amálgama caótica que se estendia na superfície, em *Os Cães de Barcelona* (1965). Depois o zoomorfismo figurativo dos cães que, com outros animais, surgiram nas séries *O Macaco Vermelho* (1981-1982) e *Óperas* (1983). Seguiu-se a ligação afectiva e narrativa entre meninas e cães (série *Menina com Cão*, de 1986), em acções ambíguas de perversas sugestões. Finalmente a *Mulher-Cão* (1994), em que o humano imita a pose do animal, situando na definição da pose e na sua importância como elemento provocador da narrativa um dos centros dos novos interesses da pintora. Neste percurso, Paula Rego passou de um informalismo com marcações do gestualismo matérico, que era herança certa em finais dos anos de 1950, no interior do qual gerava uma figuração que se tornava cada vez mais afirmada, primeiro formalmente, na definição de acções e narrativas, depois volumetricamente, definindo também uma espacialidade e com esta uma pose. Lembramos que a artista se fixara na Inglaterra onde as marcações existencialistas e expressionistas do informalismo europeu se atenuavam com maiores influências da escola americana (Mark Tobey, Franz Kline ou Jackson Pollock) e ligações a uma tradição paisagística. O grupo de *St. Ives*, nas coordenadas geográficas da Cornualha inglesa (de que chegaram a fazer parte artistas como Peter Lanyon, Terry Frost, William Scott, Roger Hilton ou Patrick Heron), marcava essa tradição, mas que pouco podia interessar à pintura de Paula Rego, mais seduzida pelas questões da figuração e da narrativa. O seu informalismo com apetências narrativas levava antes o gesto e a matéria de uma organicidade primordial a uma afirmação da figura. É neste corolário, e na sequência da afirmação corporal da sua figuração, que a pintura de Paula Rego se situava próxima das questões da escola figurativa de Londres, linha de resistência da figuração centrada na figura humana, onde pontuavam nomes como Bacon, Michael Andrews (seu amigo) ou Lucien Freud. Mas, ao contrário destes, a artista de origem portuguesa concebeu-a sob o efeito dum movimento narrativo, pelo que se torna

também pertinente a relação com a pintura de Balthus (Balthazar Klossowski)¹⁷², ou do irmão deste, Pierre Klossowski.

A escola inglesa não foi o motivo principal que despoletou a inicial orientação neo-figurativa de Paula Rego, mas era o destino que esta encontrava nos finais dos anos 70 como melhor definição cultural. Ao longo dos anos de 1980 e seguintes, a obra de Paula Rego foi-se integrando na Escola de Londres, revelando diferentes modos de afinidades e assim fazendo rever olhares retrospectivos sobre a sua obra, num percurso que refazia géneses. Entre a herança portuguesa, mais associada às vivências infantis, e a sua integração na cultura artística inglesa, já num processo de maturidade, se tem entendido e enquadrado a produção de Paula Rego.

O posicionamento cultural da pintura de Paula Rego a partir da sua integração na escola figurativa inglesa, portanto com maior sentido depois da série *Menina com Cão*, adquire alguns pertinentes significados, sendo possível estabelecer relações com alguns dos nomes referidos. Relativamente a Bacon, enquanto o processo de desconstrução deste se efectuava sobre a figura, como gesto de desfiguração, em Paula Rego o gesto é uma desconstrução em busca da figura, sendo-lhe anterior. Também Bacon actuava sobre ícones, figuras que se expõem como pose de retrato, enquanto Paula Rego integrava formas num desejo de narratividade que, afinal, foi o que a incutiu à figuração. Em Bacon a estranheza estava depois da pose, em Paula Rego estava também (e sobretudo) nela e no modo como se constituía como narrativa. Bacon fazia um corpo (com cabeça) para lhe desfazer o rosto, como quem cria um espaço para desfazer uma paisagem. Paula Rego procurava rostos e expressões para dar sentido a um corpo. Enquanto Bacon lançava um gesto que desfigurava a figuração, dilacerando o retrato, em Paula Rego toda a evolução foi mediante uma atenção à violência gestual que construía a figura. Em Bacon a metamorfose *desfazia*; em Paula Rego *fazia*. A dimensão dolorosa do gesto apresentava diferentes motivações. Enquanto Bacon isolava figuras num *palco-jaula-gaiola*, como quem pendura carne num matadouro, Paula Rego articulava figuras num espaço, num encontro que definia a possibilidade de uma encenação. Bacon não acreditava na função nem no destino da figura para além do seu *sacrifício corporal*. Paula Rego *exasperava* a possibilidade de acção das figuras. Para Bacon a crueldade era dominada pelo pintor e era resultado da sua acção, tornando-o simultaneamente

¹⁷² Relação que, no entanto, a pintora recusa, preferindo a obra do irmão de Balthus, Pierre Klossowski. Cf. Paula Rego, entrevista com Alexandre Pomar; Fernando Diogo, “Paula Rego: «Copiar liberta a imaginação»”, in *Expresso-Revista*, Lisboa, 31 Maio 1997, p.28.

carrasco e *voyeur* das desfigurações que cometia; em Paula Rego a crueldade era um teatro que a pintora deixava de poder controlar totalmente, como se a figuração manifestasse intenções próprias às suas acções.

Relativamente a Lucian Freud (n.1922), Paula Rego preferiu posicionar os corpos não em pose para o retrato, mas como pose de provocação narrativa. Se Freud questionava o modo de estar das figuras, em que a estranheza da pose e da representação se efectuava na relação com a tradição de retrato, diríamos *retrato de corpo*, Paula Rego questionava sempre o que é que as figuras *estão ali a fazer*, numa estranheza que já não se posicionava perante o retrato, porque o ultrapassava, mas mediante uma narratividade que a própria pose sugeria por estranheza ou absurdo. Daí que a pintura de Freud se concentrasse entre o espaço da figura e o olhar observador, que cercam e tornam tensa e comprometida a pose da figura, enquanto Paula Rego optava por articular figuras e acessórios, provocando uma rede conexas de sentidos a remeterem para uma narrativa contextual. Estar no espaço perante o olhar é estar num enredo. À saturação de uma pose factual sem narrativa, Paula Rego respondia com a *impossibilidade de uma pose factual sem narrativa*. Para Freud a pintura fazia-se no confronto com a dimensão física do mundo referencial sempre presente (só pintava o que lhe estava defronte); Paula Rego resgatou antes uma dimensão *literal*, na qual a *factual* estivesse sempre implicada. Para Paula Rego conceber uma figura era conceber uma história. Há um enredo provocador da concepção que decide previamente as poses do modelo e incita à pintura, mas que se altera ao longo desse processo porque a relação física entre artista, modelos e suporte, no acto de fazer, se impõe e trai expectativas¹⁷³. O gesto nervoso e incisivo da pintora revelam o desespero do esforço de apropriação da pose do modelo como performance estática. As figuras não são surpreendidas nessa performance, mas provocam-na com a sua pose, com a sua anulação do devir teatral, nessa suspensão que desafia ao seu sentido. A performance não está dominada, estabelecendo-se na tensão provocatória da estranheza da sua vulgaridade e intimidade. O olhar penetra numa *intimidade*, mas esta sabe-se olhada e desafia esse olhar, que é também o do gesto que a concebe como figura.

A pose desafia o gesto que a representa como se fosse a sua resistência não condescendente que provocasse a representação, tornando assim esta cúmplice da sua

¹⁷³ «Sim. Para começar há um enredo. Há uma história... Mas o que fazer é o que importa. O fazer é que me interessa. É assim: começo com uma ideia e ponho o modelo naquela posição; ao ir fazendo vai às vezes mudando o conteúdo da história, já não é bem a mesma coisa, porque vou aprendendo no que

teatralidade de resistência. O referente, como modelo, só se torna possibilidade de imagem por se apresentar como obstáculo opaco para a sua própria representação. Conceber um contorno ou uma sombra torna-se o esforçado momento de captação de um tempo que se furta, obrigando cada gesto criador da imagem a um desvio relativamente ao anterior, a contrariá-lo, num jogo de atracção e repulsão que determina uma ambígua percepção final da figura e que é o sentido próprio da sua postura. O resultado são as poses inquietantes e indesejadas que inspiram o enigma do seu sentido e fundamento, porque também impedem qualquer neutralidade ou banalidade. Na passagem dos desenhos a grafite para a cor do pastel verificou-se a integração, por vezes múltipla e desesperada, numa encenação mais vasta, numa história ou até numa obra literária clássica, que é afinal a procura ulterior de um sentido para aquelas poses. A mulher torna-se o modelo ideal desta representação: inocente e culpada, atraente e repulsiva, sedutora e esquiva, podendo apresentar-se como virgem ou como prostituta. No final, verifica-se essa tensão da entrega total da figura a uma posse impossível da imagem.

A importância da pose da figura também aproximou a figuração concebida por Paula Rego, sobretudo desde finais dos anos de 1980, com a do pintor parisiense Balthus (Balthazar Klossowski). Mas enquanto Balthus constituía a figura por meditação do gesto, salientando a solenidade das poses, Paula Rego constituía-as por um gesto nervoso da cor riscada do pastel. Balthus evidenciava a matéria reduzindo a expressão do gesto, como que apagando a subjectividade criativa do autor, num respeito solene pelas poses que assim se ritualizavam. Paula Rego deixava a expressão do seu gesto na captação da figura, a marca do seu corpo na representação de outro corpo. Balthus enquadrava-se numa linha da *forma*, suspendendo as figuras nessa distanciação *solene* das suas poses, e Paula Rego numa linha da *expressão*, que salientava a acção e a *presença* corporal das poses. Daí as figuras de Balthus salientarem a sua *estranheza* e as de Paula Rego a sua *perversão*; no mesmo sentido em que um se centra na adolescência como modelo e a pintora prefere a infância (mesmo quando pinta adultos, que passaram a dominar a partir da série *Mulher-Cão*). No primeiro, a infância era superada por uma metamorfose em adulto, numa inocência perdida e assim sonhada mnemonicamente; em Paula Rego a infância era um estado sempre presente e numa perversidade em choque com o mundo adulto. As figuras de Balthus apresentam-se numa acção distante e

veja». *Ibidem*, pp.22-30.

demorada, como que suspensas de uma suposta narrativa que mal recordam; as de Paula Rego provocam a própria emergência de uma narrativa, numa presença (pose) tensa e indecisa que desafia as intenções da pintora. Se as primeiras estão como que alheadas e distraídas do sentido da sua pose, as de Paula Rego estão a desafiar a pintora, na criação da pose e do seu sentido.

A imobilidade das figuras de Balthus, sustentadas no domínio de horizontais e verticais e numa modelação sem gestualidade, carregam um tempo morto que impede a acção. Em Paula Rego as figuras estão perturbadas com a imobilidade da sua pose e lutam contra ela, preferindo a obliquidade e sendo efectuadas com modelações de gesto nervoso que só a distância afaga. As figuras de Balthus estão absortas nelas próprias¹⁷⁴, inatentas e inactivas, colocando o seu mistério nos motivos que as levou à sua pose ao mesmo tempo imóvel e desacreditada; as figuras de Paula Rego actuavam provocando uma intencionalidade corporal e performativa que levava a questionar o que elas pretendem efectuar. As figuras de Balthus conjugavam-se num pretérito absorto no presente; as de Paula Rego num futuro ainda não efectuado mas projectado no presente. Numas questiona-se *o que é que as figuras estão ali a fazer?* Nas outras questiona-se *o que vão elas fazer?* Em Balthus o tempo que falta é o que passou, numa memória que se impõe perdida na enlevação ensimesmada das figuras, enquanto em Paula Rego o tempo que falta é o futuro, o da possibilidade de acção e de uma narrativa emergente.

Enquanto Balthus saturava uma dimensão *voyeurista* de carácter erótico e de olhar masculino, Paula Rego acentuava uma dimensão *narrativa* e de olhar feminino. Na pintura de Balthus as figuras dependiam da sua *exposição* para o observador. Em Paula Rego, dependiam das histórias que emergiam enquanto *se dispunha* a acção das suas poses. No *voyeurismo* da pintura de Balthus o receptor faz parte da cena, exactamente como *o observador* para o qual a pose se decide. Na pintura de Paula Rego o observador é um estranho, alheio à encenação e invasor da cena representada. Nas figuras de Balthus, a pose do corpo representado parece encenado pelo observador e este é responsável pelo erotismo e culpas lançadas na figura. No caso de Paula Rego, quando o observador surge a pose já lá está, implicando outra tensão na decisão de quem controla a pose e o seu sentido.

Se Balthus não precisava de história para fazer o quadro, bastando-lhe apenas os modelos, para Paula Rego os modelos têm que se lançar na pose performativa de uma

¹⁷⁴ Cf. Alice Bellony-Rewald, “Balthus ou le theatre de la vie”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº60, Março 1984, pp.36-41.

história, visto que «se não há história não há quadro»¹⁷⁵, porque é a história, ou a sua suposição, que inventa e posiciona as figuras, sendo o seu fundamento ontológico. A figura apenas sustenta a ambiguidade da narração com a objectividade da pose ao saturá-la entre limiares opostos (de *cuidar/magoar* ou de *amor/assassinio*): «Quanto maior a precisão com que ela capta um gesto, maior a ambiguidade»¹⁷⁶. Quanto mais determina a pose, mais a figura resiste à história em que se integra para impor uma vontade própria desviante. Num misto de *fada/bruxa*, Paula Rego brincava nas fronteiras do *bem/mal*: o seu acto de inscrição usava os materiais como uma espécie de *varinha/vassoura* que fazia e desfazia a culpa.

Por seu lado, Pierre Klossowski (1905-2001), preferiu as poses estranhas das figuras, como ritualizações míticas que se sobrepõem à narrativa que é prévia e adquirida, explorando tais poses entre o ritual e o *voyeurismo*, como a repetição de uma encenação à força de querer ver o sentido original e fundador das coisas. As relações entre figuras são determinantes, na necessidade de uma gestualidade inter-subjectiva no seio da qual se explora uma não conjugação como *diferência* interna às poses. A estranheza não está na imagem nem no que ela pretende narrar, mas nas relações entre os gestos das várias poses. Para Paula Rego, não só cada gesto se impõe na sua estranheza e intencionalidade, como cada qual se desloca de seguida para a dimensão narrativa da sua acção. Neste sentido, não é o jogo entre poses que decide essa estranheza, mas a história que elas (isoladas ou em conjunto) pretendem narrar quando surgem. Em Klossowski a *estranheza* surgia sem se questionar a narração (que lhe pré-existe), na imediata relação efectuada entre cada gesto em pose. Em Paula Rego a *estranheza* surgia exactamente porque cada pose apelava a uma história própria e emergente. Daí que Klossowski partisse de um texto já conhecido e repetido (o mito), embora se mantivesse sempre cifrado e crítico. A imagem não tem que se esforçar para fazer nascer uma história, que lhe preexiste como fundamento, para se confrontar com a impossibilidade de a restituir e de revelar esse mesmo fundamento. Em Paula Rego, se existe uma história prévia, ela é apenas pretexto e não fundação da imagem: esta cria a sua própria história. Se existe essa história que vem de fora da criação da imagem, numa exterioridade análoga à do corpo real do modelo, ela apenas existe antes para desafiar o seu gesto de concepção dessa mesma imagem e para sublinhar a constituição de uma

¹⁷⁵ João Penalva, cit. in John McEwen, *Paula Rego*, Lisboa, Quetzal Editores, 1992, p.111.

¹⁷⁶ Ruth Rosengarten; “La Règle du Jeu”, in catálogo da exposição *Paula Rego*, Lisboa: FCG, Centro de Arte Moderna, Maio-Junho 1988; Porto: Casa de Serralves, Junho-Julho 1988.

narrativa que lhe é inerente. Klossowski preferiu a *pose do gesto* e não a acção fundadora deste. O *gesto da pose* anula-se e não desafia a narrativa: esta precede-a e funda-a; pelo que as poses da imagem agem no vazio, numa retórica maneirista de impossibilidade de reconstituição do sentido que as fundou. Paula Rego preferiu o gesto da pose, que impõe a sua acção como constituição narrativa. Em Klossowski, a imagem manifestava a retórica da perda da sua *origem*, da *diferência* de que inevitavelmente se revestiu, exactamente porque a história que a fundava lhe sobrevivia. Em Paula Rego, as histórias prévias corromperam-se e desviaram-se todas no *nascimento* da imagem, sobrevivendo apenas como *esse* algo que lhe precedeu e que se ultrapassou.

Na literatura Klossowski manifestou o mesmo interesse em retomar histórias já existentes. Em *O Banho de Diana* (1956),¹⁷⁷ o seu livro mais famoso, uma escrita densa tenta esclarecer o sentido do aparecimento da nudez de *Diana no Banho* perante *Actéon*. O texto especula o sentido de uma imagem que mistura a dimensão do voyeurismo terreno com a *epifania* do sagrado. O mito de *Diana e Actéon* reflecte a impossibilidade do contacto (visual e erótico) entre deuses e mortais. *Diana* deseja-se ver num corpo mortal, mas com isso arrisca-se a ser vista por mortais, e *Actéon* (caçador) torna-se a vítima (caçado) desse paradoxo. No desejo de ver *Diana* é metamorfoseado em cervo pela deusa e foge para ser despedaçada pela própria mantilha que o acompanhava na caça. Klossowski centrou-se na epifania da corporalidade terrena da divindade, na maculação do olhar terreno de *Actéon* e na metamorfose deste em veado – tudo num mesmo gesto ou momento de fatalidade¹⁷⁸. A história é da ordem do *mito*, que preexiste à sua narração (relato ou imagem), pelo que já não se funda nesta, mas antes funda-a, ao mesmo tempo que lhe esconde a sua origem. As figuras surgem para as poses de encenação de uma narração que não nasce com elas, e que as mesmas, como corrupção terrena de uma epifania, também não podem devolver absolutamente. Em Paula Rego, a história tinha a sua origem na imagem – no suporte, na matéria, no desenho, nas texturas, nas figuras, nas poses, nos objectos, no espaço, etc. A imagem devora a história que a precedeu e provocou, ultrapassa-a ou refunda-a, pelo que, só depois da imagem se podem auscultar os seus sentidos.

Tanto Klossowski como Paula Rego exploraram relações entre o corpo e a narrativa, como ainda de uma dimensão obscena que entre estes se manifesta, numa perversão que

¹⁷⁷ Pierre Klossowski, *O Banho de Diana*, Lisboa: Edições Cotovia, 1989.

¹⁷⁸ «A fatalidade tem a ver com o imperativo de diferir eternamente essa distância entre a divindade e o homem, entre o homem e o animal, entre o que é visto e o que vê». José Bragança de Miranda, *Traços*.

não deixa de passar em ambos pela «potência própria do corpo»¹⁷⁹ e impossibilidade da sua posse. Impossibilidade em Klossowski devido à dissolvência da identidade dos corpos, que se metamorfoseiam na ambiguidade dos seus gestos. Em Paula Rego pela imanência de cada pose que se recusa esclarecer no desafio que efectua ao olhar, porque acaba de nascer e transporta a potência de uma intencionalidade emergente. Klossowski sincretiza corpo e linguagem, misturando *ver e fala*. Paula Rego faz o corpo *fintar* a linguagem, cruzando-as a partir das suas irredutibilidades e potencialidades próprias. Klossowski forneceu à figuração uma pantomima, uma intencional operação do corpo que se procura compreender na sua exposição em função de uma verdade prévia que a premedita e funda, em que «não sabemos se é a pantomima que raciocina ou o raciocínio que mima»¹⁸⁰. A perversão surge da imobilização dessa intencional estranheza de um gesto que se suspende numa repetição inútil, na mímica retórica de uma narração em que «o corpo é capaz de gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam», num braço que repele e outro que acolhe¹⁸¹ (tipo de gesto que se verifica entre Diana e Acteon). Paula Rego preferiu poses que, explicitando a sua intencionalidade mas não o seu sentido, surgem enquanto se fundamentam como desvio do que a premeditou. A perversão surge agora da imobilidade de uma hesitação fundadora da intenção da pose, surpreendida e confrontada no devir constitutivo da sua própria narratividade. Klossowski preocupava-se com a *diferência* da imagem perante um significado que a antecede, da narrativa que lhe precede mas não lhe é simultânea, tornando a imagem mero acto linguístico, impossibilidade de reproduzir o que a fundamenta, mas não esse mesmo fundamento, ficando apenas essa retórica residual de uma repetição inútil de gestos esvaziados e por isso ambíguos. Paula Rego preocupava-se com a constituição da imagem, entendendo que ela revela uma história que lhe é imanente, que se surpreendeu nas possibilidades narrativas que essa imagem lança ao se fazer linguagem. Seja remexendo a matéria, seja recortando figuras e estendendo os seus fragmentos, seja criando figuras instigadoras ou as suas poses, a preocupação de Paula Rego era sempre a de descobrir a história que se fundava nesse *fazer da imagem*.

Ensaios de Crítica da Cultura, Lisboa: Vega, 1998, p.170.

¹⁷⁹ Gilles Deleuze, *O mistério de Ariana (Cinco textos e uma entrevista de Gilles Deleuze)*, Lisboa: Vega, 1996, p.12.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.10.

¹⁸¹ *Ibidem*, p.18.

«Desenho a coisa até à sua existência – só consigo pensar fazendo»

(Paula Rego)

*«Para pintar, Paula Rego tem que ter uma história,
e para ela a maneira favorita de contar uma história é pintar»*

(John McEwen)

O Grupo KWY

Como paradigma e mito do surto migratório da geração vinculada à nova-figuração, frise-se a revista *KWY*¹⁸² e o grupo que em torno da mesma se estabeleceu num cosmopolita convívio cultural de cerca de meia dúzia de anos centrado em Paris. Os seus inícios sucederam numa dinâmica revelada na segunda metade do anos de 1950, quando os membros portugueses do grupo, ainda jovens estudantes de artes visuais, protagonizavam algum desse dinamismo no panorama português, que os levava a ultrapassar fronteiras. Com a acção dos alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e da António Arroio, espaços que revelaram então uma dinâmica relevante por acção dos alunos e do seu ensejo em agir contra e para além dos limites escolares. O empenhamento numa revista escolar (*Ver*, dinamizada em 1954) e a iniciativa de exposições escolares ou, sobretudo, exteriores, com relevo global na *3ª Exposição de Trabalhos Extra-escolares*, efectuada em Janeiro de 1956 na SNBA, serviu-lhes criticamente para um «possível encontrão no desinteresse e na monotonia que constituem a grande maioria do nosso meio escolar»¹⁸³.

Em 1956, René Bertholo, Gonçalo Duarte, João Vieira e José Escada, partilhavam atelier por cima do *Café Gelo*, efectuando uma ligação ao denominado grupo do *Café Gelo*, de referência surrealista e de domínio literário em torno da figura tutelar de Mário Cesariny (1993-2006), mas também com marcações políticas oposicionistas que levariam à sua interrupção pela polícia política em Maio de 1962. Gonçalo Duarte, José Escada e João Vieira (este como ausente) seriam mesmo reproduzidos numa caricatura colectiva do Grupo por Benjamim Marques¹⁸⁴.

Era este grupo que por essa altura se associava ao projecto da *galeria Pórtico*, casa de móveis que disponibilizou um espaço expositivo para o ânimo dos jovens artistas plásticos, e que logo estariam presentes na primeira exposição deste espaço, em Abril de 1955 (Lourdes Castro, José Escada, Teresa de Sousa e Cruz de Carvalho). De seguida,

¹⁸² Retomamos várias ideias nossas que tivemos oportunidade de trabalhar: Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, “El Paso e KWY: um diálogo ibérico (em Paris)”, in catálogo da exposição: *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Abril 2001, pp.61-68.

¹⁸³ In catálogo da exposição: *3ª Exposição dos Alunos da E.S.B.A.L. Trabalhos Extra-Escolares*, (Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes), Janeiro 1956. Sobre esta exposição e o confronto efectuado à Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, cf. *Ver*, nº2 (2ª série), Fevereiro-Março 1956 («número dedicado à 3ª exposição de trabalhos extra-escolares dos alunos da ESBAL»).

¹⁸⁴ António José Forte; “Ideias. Rossio. Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº189, 18-24 Fevereiro 1986, p.20. Cf. catálogo da exposição documental: *O Sabor dos Cafés – cafés de Lisboa*, Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2000.

seria René Bertholo que se envolveria na dinâmica da galeria efectuando uma exposição individual (Janeiro 1956), e logo de seguida apareceria Costa Pinheiro na galeria com um *portefólio* de apresentação, integrando-se no grupo e efectuando pouco depois também uma exposição individual (Fevereiro 1956). Estes jovens participavam em várias colectivas que eles mesmos fomentavam na *Galeria Pórtico*, onde se faziam misturar com outros pintores modernos mais velhos (*O Jazz visto por artistas plásticos*, Maio-Junho 1956; *1ª Exposição de colagens*, Junho-Julho 1956).

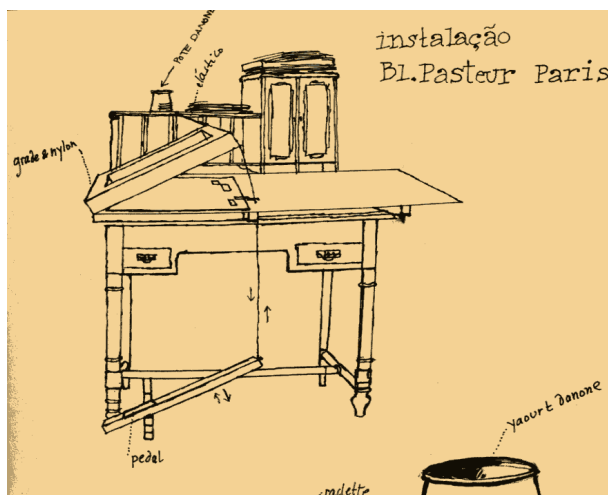
Tornavam-se assim nomes emergentes de referência, o que os fazia aparecer noutras colectivas mais alargadas fora do espaço da galeria – o *1º Salão dos Artistas de Hoje*, Fevereiro 1956 na SNBA, a exposição de *11 Jovens Pintores de Lisboa*, Junho-Julho 1956 na Escola Superior de Belas Artes do Porto, ou ainda a *Exposição de 7 Jovens pintores*, levada a Hannover em Agosto de 1956 (*7 Junge Portugiesische Künstler*), depois trazida a Lisboa à Associação Académica da Faculdade de Ciências, em Dezembro do mesmo ano.

A exposição colectiva *9 Pintores*, em Março de 1957 na *Galeria Pórtico* (com Lourdes Castro, José Escada, René Bertholo, Costa Pinheiro, João Vieira, António Quadros, Gonçalo Duarte, Guilherme Casquilho e Lopes Alves), assinalava, para uma parte, a despedida da *Galeria* e o lançamento de uma primeira aventura migratória, assim pré-definindo o núcleo português do grupo KKY. Logo de seguida, René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte partiam para Munique (estes dois últimos com apoio de uma bolsa do Governo da Baviera), onde passavam alguns meses (e Costa Pinheiro acabaria por fixar morada), expondo em conjunto (*Vier Mahler aus Portugal*, Junho-Julho 1957), numa estadia que se prolongaria em contactos com o pintor informalista alemão Karl Ferdinand Brust (1897-1960) ou com jovens pintores alemães, como Jan Voss (n.1936).

Em princípios de 1958 a partida para Paris de Bertholo e Lourdes Castro, após o regresso de Munique e uma exposição do casal na *Galeria Diário de Notícias* (Dezembro 1957) dominada pela produção abstracta, confirmava a tentação e o risco de uma aventura migratória que levaria ao encontro, logo nas primeiras semanas com Christo (n.1935), recém-chegado da Bulgária, vítima de outra necessária emigração (fuga do serviço militar) de eixo oposto. Com a bolsa da Fundação Gulbenkian atribuída a Lourdes Castro, era permitida a estabilidade e continuidade da aventura parisiense, depois acompanhados por outros bolseiros, definindo-se um grupo que se estendia em torno de Lourdes Castro e René Bertholo na concepção da *revista KKY*, que daria

origem ao grupo do mesmo nome. Depois, chegavam a Paris João Vieira, Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro e José Escada, todos eles bolseiros da FCG (tal como for a Lourdes Castro e seria René Bertholo). Também como bolseiro (da *Studienstiftung des Deutschen Volkes*) reencontravam em Paris o alemão Jan Voss. Assim, numa espécie de reencontro de um grupo de jovens estudantes, que já se esboçara nas aventuras do atelier colectivo e da tertúlia do *Café Gelo* e da Galeria *Pórtico*, sintonizados na aventura migratória da referência histórica e cosmopolita de Paris, definia-se o núcleo central de colaboradores dos doze números da revista *KWY*, além de várias edições de livros de artistas, e que formariam o grupo do mesmo nome.

Fotografia da mesa adaptada por René Bertholo para impressão da revista *KWY*



O primeiro número da revista surgia como uma espécie de «carta para os amigos»¹⁸⁵, por parte de René Bertholo e Lourdes Castro, não procurando o protagonismo como meio de actuação e transformação *de um determinado* meio cultural, mas de «apresentação» num ambiente cosmopolita, estabelecendo convivências artísticas e escapando à solidão de emigrantes. Não se lançou para revelação de actividades e

¹⁸⁵ «(...)»: a revista foi uma espécie de carta aos amigos que a Lourdes e eu imprimíamos no nosso quartinho do Boulevard Pasteur». René Bertholo, entrevista de Maria João Avilez; “Os pintores do Levante“, in *Público Magazine*, Lisboa, nº229, 24 Julho 1994, p.22. «Era uma carta para os amigos. Não conhecíamos quase ninguém em Paris. (...). Os colaboradores aumentavam à medida que íamos conhecendo mais gente». Paula Rito; “Entrevista a René Bertholo”, in *Arte Teoria*, Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, nº1, pp.145-146. Apresentada inicialmente como «carta aos amigos» no nº1, a revista *KWY* apresentou-se entre o número 2 e o número 5, como «caderno», no número 6 como «revista portuguesa de artes plásticas» e, a partir do número seguinte, passou a apresentar-se como «revue d’art actuel», até ao nº12 (e último), onde se apresenta, na capa, como «álbum».

programas artísticos, numa lógica modernista de vanguarda, mas como um objecto cultural em si. Em tiragens curtas e intimistas¹⁸⁶, numa produção serial artesanal, mas em suportes móveis que permitiam a sua circulação alargada¹⁸⁷, a revista *KWY* foi a *carta de apresentação* do casal, cujos contactos levariam à definição de um grupo, resultado do sucesso de um desejado cosmopolitismo que se verificaria também nos locais das quatro exposições realizadas pelo grupo (Saarbrücken, 1960; Lisboa, 1960; Paris, 1961, Bologna, 1962). Paris, centro cultural em crise mas sobrevivente no pós-Guerra, era o palco referencial dessa deambulação cosmopolita.

De nome *KWY*, três letras ausentes do alfabeto português, o título da revista assumia a irónica consciência de uma pesquisa fora da dimensão cultural nacional e das suas desactualizadas heranças, para ir ao encontro de expressões culturais que circulavam em Paris – e o desdobramento linguístico do nome em «Ká Wamos Yndo»¹⁸⁸, revelava uma ironia a partir de lá, de Paris, como *expatriamento*¹⁸⁹ cultural inevitável ao encontro desse *excedente* ausente no panorama cultural português, uma dimensão artística *para além da nacional* – como simbolicamente as três letras significavam¹⁹⁰. Não *exílio* nem *oposição*, a revista e o grupo vinculava uma espécie de descomprometimento, para lá de um Portugal que se colocava entre parêntesis e se suspendia como situação histórica. Por dinamismo do casal (René Bertholo e Lourdes Castro) a revista absorvia a colaboração de várias figuras das artes plásticas e da literatura, desde a poesia ao ensaio crítico, e com os seus colaboradores mais próximos chegaria a expor circunscrevendo o que se poderia chamar o *grupo KWY*, que incluía ainda os portugueses Costa Pinheiro,

¹⁸⁶ O número de exemplares por número situou-se entre a de 60 dos dois primeiros números e a de 500 no número seis, que surpreendentemente se alargara devido a expectativas de vendas, que se revelariam frustradas, fixando-se depois nos 300 exemplares.

¹⁸⁷ Os locais de venda da revista foram crescendo acompanhando o seu alargamento cosmopolita, numa relação com o aumento dos seus colaboradores. Foi apresentada uma listagem dos locais de venda (que consistiam em livrarias e galerias) da revista *KWY* nos números 11 (1963) e 12 (1964).

¹⁸⁸ Tradicionalmente atribuída a Mário Cesariny, segundo os próprios elementos do grupo *KWY*. Revelou-se depois ter sido criada por Alfredo Margarido, segundo confirmação deste. Cf. Alfredo Margarido, “A primeira revista de estética portuguesa no estrangeiro”, in catálogo da exposição *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001, p.80. José-Augusto França continuaria a ironia referindo «Ká Wamos Yndo» perante um País que não ía a lado nenhum. Cf. José-Augusto França: “«KWY», Paris 1958-1964”, in catálogo da exposição: *As Cores da Revolução 1789-1989*, Lisboa, Palácio da Ajuda, 11 Julho a 10 Setembro 1989.

¹⁸⁹ Seguimos a posição de Manuel Villaverde Cabral que, separando *emigrantes* por razões económicas, e *exilados* por razões políticas, como duas faces da mesma questão, uma *popular* e outra *elitista*, considerou ainda uma terceira a que chamou *expatriados*, na qual enquadrou os portugueses do grupo *KWY*. Estes abandonavam o País «por vontade própria, senão por gosto», numa motivação mais «expressiva, simultaneamente mental e vital» do que propriamente económica ou política, sendo menos nostálgicos e mais cosmopolitas que os exilados. Cf. Manuel Villaverde Cabral, “Paris, Portugal: dos anos de 1950 aos anos de 1970”, in catálogo da exposição *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001, pp.53-59.

João Vieira, José Escada, Gonçalo Duarte, o alemão Jan Voss e o búlgaro, Javacheff Christo (mais tarde naturalizado americano). Assim definida, a partir do encontro e convívio, a revista *KWY* não incluía um programa artístico, para se apresentar como um *objecto cultural em si*, espaço aberto de participação e experiência, prática e teórica, sem orientações ou condicionalismos prévios¹⁹¹. Não tinha *manifesto* próprio, no sentido modernista, abrindo-se à prática especulativa da *manifestação artística*. Daí a revista ter oscilado ao sabor das necessidades dos seus colaboradores, revelado um início marcado pelo informalismo (sobretudo até ao nº7), depois abrindo-se às actualidades francesas da *nouvelle figuration* (sobretudo os números 9 e 10, organizados simultaneamente por Jan Voss e René Bertholo) e do *nouveau réalisme* (sobretudo o número 11, organizado por Christo), mas sempre caracterizando por um eclectismo, de abertura à participação que se consagrava no número 12, organizado por Lourdes Castro¹⁹².

O grupo *KWY* não foi um grupo no sentido das vanguardas históricas, não actuando por exclusividade em torno de uma determinada orientação estética defendida, mas um espaço de convívio e partilha de actividades artísticas, onde cada qual definia o seu projecto nesse encontro com os outros. A revista permitia a *interacção criativa* assente numa *diferença partilhada*. Daí que o grupo agregasse os seus elementos não através da orientação de uma estética, mas segundo um convívio criativo em torno da concepção da revista. A revista, verdadeiro e central elemento agregador, fazia a extensão da delimitação do grupo aos seus membros, criando uma rede de ligações artísticas dos seus elementos ao meio cultural parisiense, numa dessiminação cosmopolita que marcava a variedade estética revelada tanto no interior da revista como do grupo.

Por isso, o *KWY* foi mais um conjunto de artistas que procuravam uma abertura pessoal às influências de ambientes culturais que mais lhes interessassem e que pudessem servir de instigação e maturação aos (seus) projectos individuais. Em debate efectuado por altura de uma exposição «como grupo *KWY*», com apoio da Associação dos Estudantes Católicos, e perante alguma estupefacção pública sobre o sentido do grupo, a

¹⁹⁰ Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, *Op.cit.*, pp.61-68.

¹⁹¹ Cf. *Ibidem*, pp.61-68.

¹⁹² Ana Filipa Candeias dividiu a produção da revista em 3 «ciclos de criação plástica e literária»: o primeiro, de «intimismo poético e plástico, em torno da Não-figuração lírica» (números 1-4); o segundo «em defesa do informalismo na tentativa de “profissionalização”» (números 5-7), e o terceiro como «transição para uma poética neo-figurativa» (números 8-11). O número 12 corresponderia a um «eclectismo» epilogador de afirmação dessa neo-figuração. Cf. Ana Filipa Candeias: *Revista KWY: Da Abstracção lírica à Nova Figuração*, 2 volumes, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

comparação com o grupo *Die Brücke* revelava um sentido oposto. Num dos números da revista *KWY* sintetizava-se a polémica: «Relacionando com o grupo expressionista “Die Brücke”, as pessoas estranhassem que, sendo os nossos trabalhos tão diferentes, pudéssemos formar um grupo». Ao que o próprio grupo respondia: «o grupo *KWY* nasceu dum amizade, fruto por sua vez dum mútuo reconhecimento da semelhança nas atitudes de cada um perante a própria pintura»¹⁹³.

A revista *KWY* era um espaço de abertura e colaboração, cujas orientações estéticas individuais se iam definindo ao sabor da produção dos artistas, que aí encontravam mais um espaço de acção experimental e convívio do que de manifestação e intervenção. Tais aspectos foram explícitos num editorial, não assinado, no mesmo número onde o grupo se confrontava com a sua própria oficialização após a sua primeira exposição na Universidade de Saarbrücken (Maio 1960): «embora unidos por um mesmo espírito, que julgamos ser do nosso tempo, as concepções particulares e os pontos de vista que os vários colaboradores propõem, nem sempre terão o nosso acordo unânime», o que revela o desejo de um «carácter francamente aberto»¹⁹⁴.

O projecto do *KWY* não teve intenção, nem sequer programa, para agir como ruptura ou contestação no contexto cultural português nem, muito menos, internacional, mas antes o de neste encontrar uma participação, não por diferenciação ou alternativa, mas por visibilidade feita na dessiminação cultural das suas acções, numa espécie de participação e sintonia na corrente colectiva. Os elementos do *KWY* não procuravam *transformar o panorama artístico, mas apenas participar nele*, como meio de antes se transformarem a si próprios, ao encontro e descoberta dos seus projectos pessoais. Neste sentido, a própria dimensão portuguesa *não foi feita tanto por afirmação nacionalista, mas por definição cosmopolita*. A sua ruptura com a situação portuguesa foi o de assumir uma impossibilidade, através do processo de auto-exclusão assumido na aventura *e-migratória* que as letras da revista *KWY* sublinhavam ironicamente. A revista funcionou como uma espécie de convite a essa participação, como quem quer dessiminar o seu próprio estatuto de emigrante, para pertencer a um outro palco cultural. Não querendo transformar o meio parisiense, mas nele integrar-se, procurava por esse meio distanciar-se da situação portuguesa. A revista do *KWY* era um espaço de actuação criativa que por ela se manifestava, apresentando mais *experiências estéticas que teorias*; e em que os textos teóricos se apresentavam mais como criações do que como

¹⁹³ *KWY*, Paris, nº6, Junho 1960, p.12.

¹⁹⁴ *KWY*, Paris, nº6, Junho 1960.

programas. Não precisou de um manifesto, mas apenas de *manifestar-se*, sendo este o sentido da revista como palco de convívio de intervenções criativas – e só depois desta podia surgir a noção de grupo. As diferenças artísticas eram irrelevantes no projecto *KWY*: pelo contrário, a *diferença partilhada* era o seu maior fundamento — e foi por esta via que melhor se personalizaram e maturaram os projectos individuais, na ultrapassagem do abstraccionismo dominante entre os artistas no início da revista. Os resultados de tais mudanças são visíveis perante a posição criativa de cada artista no início e no fim da revista, e nas mudanças consideráveis de opções estéticas entretanto verificadas.

Os elementos do grupo, que nos seus primeiros tempos tinham revelado uma afinidade em torno do informalismo, ou mesmo do *tachisme*, no modo como a mancha se conjugava numa justaposição construtiva e compositiva, começaram por estabelecer variações na continuidade de exploração informal que as exposições do grupo já exibiam. Os últimos tempos do grupo, representados nos cinco últimos números da revista, afirmavam uma diferenciação maior entre cada um, em que os projectos individuais se deliniavam em cumplicidade histórica com a emergência de situações neo-figurativas.

Na série irregular dos seus 12 números tinham-se definido (e decidido) as orientações estéticas de cada artista. A própria revista tinha sido o palco da segregação de cada projecto, de autonomias sem regresso, como que marcando a necessidade do seu fim. A série de postais do último número apresentado como «album» (nº12, Inverno 1963) revelava as maiores diferenças de opções estéticas até então verificadas em todos os números da revista por parte dos elementos do grupo. Não foram os sucessos de cada um que dissolveram o grupo, mas os da própria revista com os destinos que lançara. Não porque se perdera o sentido colectivo, nem por se sentir ter cumprido uma missão histórica, mas porque se adquiriram os individuais traçando outros destinos, desagregando assim o convívio estético em torno da revista.

Foi este sentido cosmopolita e de sucesso que mitificou o grupo *KWY* como marca da cultura portuguesa dos anos de 1960. Lourdes Castro e René Bertholo em Paris, e Costa Pinheiro em Munique, assinalaram um protagonismo inédito na emigração de artistas plásticos portugueses, rara no século XX, e maior nessa década, acompanhando directamente as próprias mudanças culturais de Paris à entrada dessa década. As suas

participações em várias exposições, várias delas relevantes¹⁹⁵, além de prémios e bolsas¹⁹⁶, tornavam-nos nomes de referência na actuante geração artística, respectivamente de Paris e Alemanha, com direito a referenciação histórica. Excluindo Maria Helena Vieira da Silva, já naturalizada francesa, tal sucesso só seria depois comparável com o de Paula Rego em Londres, a partir dos anos de 1980.

Para os membros portugueses do grupo KWY, a abstracção já não serviu de afirmação de manifesto vanguardista, numa estratégia de diferença, nem sequer de exclusão, por confronto cultural, no sentido de uma ruptura com um determinado estado cultural, mas antes de posicionamento geracional aos próprios artistas, na consciência de uma vanguarda recente entre uma situação de experimentação e a «partilha de uma espera»¹⁹⁷ – que encontraria o seu derradeiro sentido na própria superação para uma situação neo-figurativa. O sentido migratório e das letras do nome da revista e do grupo, como que se exclui da necessidade da *diferença*, efectuando a sua crítica através da distância e uma espécie de impossibilidade de *pertença*. E foi uma vontade de pertença a uma dimensão cosmopolita que fez nascer o KWY. Daí o seu espírito nunca ter sido moderno, no sentido da ruptura por *exclusão e oposição*, mas de *inclusão e partilha* das diferenças. A dimensão cosmopolita parisiense a que quis pertencer forçou um eclectismo, acentuado nesse esforço de inclusão e pertença. Nesse desejo, aceitava também que no seu interior participasse (ou pudesse pertencer) qualquer orientação estética – daí que no seu percurso, a revista KWY tivesse integrado o eclectismo de várias orientações, desde informalistas (francesas, alemãs e espanholas), a figuração narrativa, o *novo-realismo* francês, ou marcações surrealistas – e que no interior dos oito membros em que o grupo KWY se acabou por definir se encontrassem várias destas orientações. E é neste sentido que pode ser entendida, por exemplo, a colaboração do grupo madrileno *El Paso* no interior da revista KWY (e não, tal como teria pouco sentido, no interior do grupo KWY): se o grupo *El Paso* foi vanguardista no espaço

¹⁹⁵ Para panorama das exposições, sobretudo de René Bertholo e Lourdes Castro, ver listagens bibliográficas de catálogos, in catálogo da exposição: *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Abril 2001.

¹⁹⁶ Em 1957, Costa Pinheiro obtém com Gonçalo Duarte uma bolsa de estudo do Ministério da Cultura da Baviera, para estudar gravura na Academia de Belas Artes de Munique. Lourdes Castro, René Bertholo e Costa Pinheiro foram bolseiros da FCG para Paris, respectivamente entre 1958/59, 1959/60 e 1960/61. Em 1966 Costa Pinheiro conquista com a série *Os Reis*, o Prémio *Burda* de Pintura na *Haus der Kunst* de Munique e no ano seguinte o Prémio de Pintura (*Forderungspreis*) da cidade de Munique. Em 1972-1973, Lourdes Castro e René Bertholo foram bolseiros para investigação artística em Berlim, a convite do *Deutscher Akademischer Austauschdienst*.

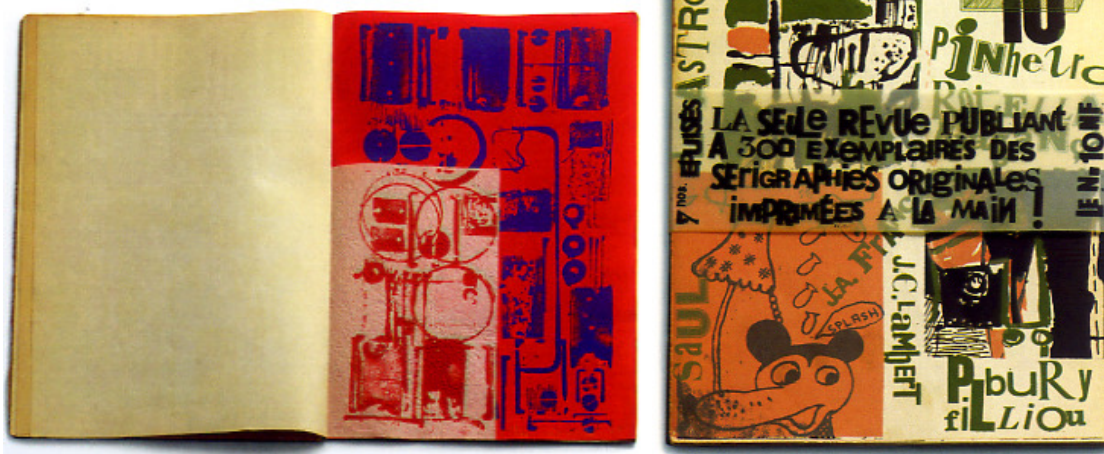
¹⁹⁷ Margarida Acciaiuoli, “KWY: a revista, as edições e o grupo”, in catálogo da exposição: *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Abril 2001, p.26.

espanhol, assentando na exclusividade de uma convergente orientação informalista, actuando por impacto e através de uma carácter programático assente em manifestos de orientação estética, a sua inclusão no *KWY* tornou-o apenas mais uma vertente incluída numa dimensão ecléctica, integrada na vivência cosmopolita de Paris – *El Paso* no seio de *KWY* era apenas mais *um outro* desse eclectismo de inclusão, e já não «o» *outro* de alternativa exclusivista. A revista *KWY* era um espaço aberto e de inclusão através da qual um grupo de artistas (os membros do grupo *KWY*) podia interagir, entre si e com outros, um convívio de partilhada divergência estética.

Para estes pintores, sobretudo os de maior e imediata projecção internacional nos meios onde se fixaram (casos de René Bertholo e Lourdes Castro em Paris e Costa Pinheiro em Munique) estiveram implicados em processos neo-figurativos de dimensão cosmopolita, cuja consciência trouxeram episódica mas significativamente para Portugal em exposições individuais ou colectivas ao longo da segunda metade dos anos de 1960 – sublinhando-se a exposição de René e Lourdes em 1964 (Galeria Divulgação), a exposição de *6 Pintores Portugueses de Paris* em 1966 (Galeria Buchholz), e as individuais de Costa Pinheiro em 1967 e 1969 (respectivamente nas galerias *Buchholz* e *III*) e de Lourdes Castro em 1970 (Galeria 111).

A maior importância histórica no processo neo-figurativo do grupo estaria em René Bertholo, Lourdes Castro e Costa Pinheiro. João Vieira e José Escada definiriam projectos pessoais em orientações mais próximas da herança informalista. João Vieira, desde finais dos anos de 1950, manteria uma orientação informalista entre a escrita e a letra que o levaria nos finais da década à performance, noutra dimensão estética. Contudo, a sua abstracção era falsa, assumindo a letra como estrutura arquétipa que orientava e suportava a gestualidade, ajudando a entender o modo ágil como a sua pintura abarcaria arquétipos figurativos, sobretudo a partir dos anos de 1980 (exemplo das séries *Máscaras*, *Bestiário* ou *Os Painéis de S. Vicente*). José Escada desenvolveria um arabesco linear, que desenvolveu na constituição de módulos simétricos que alimentavam um jogo de duplo plano de cor que depois de articulava numa composição imbricada ou de densidade justaposta. Tais módulos lembravam estruturas ósseas, sem perderem uma dimensão abstracta. Só nos finais dos anos de 1970 surgiria uma figuração que já não fazia parte da história da nova-figuração, mas que se entendia como sùmula do projecto do pintor, que citava o seu quotidiano, inclusive as suas obras, como imagens nas imagens, tornadas *figuração da abstracção*.

Interior do número 7 (Inverno 1960) com serigrafia de Christo e capa do 10 (Outono 1962) segundo montagem de René Bertholo



Difícil seria a posição de Gonçalo Duarte (1935-1986)¹⁹⁸ no processo decorrente do grupo KWY, alinhando em heranças e referências comuns a outros membros do grupo, em função de um esforço neo-figurativo que se revelaria fatal. A sua pintura estaria mais perto duma exploração neo-figurativa articulada entre uma dimensão surrealista, que se esforçava por romper com uma linha ortodoxa, e uma expressionista, de referências alemãs tanto num sentido figurativo como abstracto. Apresentado nos finais dos anos 1950 como uma das fortes promessas da jovem pintura portuguesa¹⁹⁹, então com uma ligação maior ao surrealismo e depois à abstracção informal, o seu esforço produtivo ao longo das décadas seguintes, acompanhado de um pessoal drama psicológico de alienação, foi a dificuldade de afirmação de um projecto que se tornaria expressão do seu drama pessoal e artístico como perpétuo adiamento dessa promessa.

¹⁹⁸ Retomamos várias ideias nossas que tivemos oportunidade de trabalhar: Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, *Op.cit.*, pp.257-261.

¹⁹⁹ “Os jovens pintores sem benção”, in *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº1065, 8 Abril 1957.



Gonçalo Duarte, *Sem título*, 1969,
óleo sobre tela, 60x50 cm

Ao longo da década de 1960, com crescente insistência, explorava obsessões figurativas esquematizadas, que se tornavam arquétipos, elaborados numa simbiose abstracto-figurativa. Figurações incompletas e fragmentadas, de domínio orgânico e por vezes antropomórficas, de gesto vagueante e cores saturadas, procuravam estabelecer um imaginário de assumpção pictórica, em que a vertente surrealista se associava à recuperação da figuração, e uma dimensão expressionista na afirmação da picturalidade tosca. Um cromatismo forte, incidindo na pureza cromática, animado por contornos de cor ou a negro, exortam a composição. A cor impõe-se antes das formas, apresentando-se como seu elemento germinador. Estranhas figuras situam-se e criam um espaço fantástico e irreal, anunciando a obra que Gonçalo Duarte produziria nos anos imediatos, com uma produtiva fase de produção de pintura a óleo, e que culminaram na sua primeira exposição individual (Lisboa: *Galeria Judite Dacruz*, 1971). Tal como nas várias pinturas dessa fase, Gonçalo Duarte concebia *paisagens de cor*, que levariam ao seu ulterior encontro com o tema da mítica Atlântida. A experiência surrealista dos *cadavre-exquis*, que Gonçalo Duarte efectuara no *Café Gelo* com Mário Cesariny, João Rodrigues (1937-1967) ou Manuel D'Assumpção (1926-1969), em finais da década anterior, continuavam a manifestar-se como processo individual de descoberta das formas. Cada mancha, como cor e forma, provoca outras, por continuidade ou contraste, surpreendendo as formas como possibilidade figurativa. O contorno segura-as depois, como que paralisando o processo metamórfico da forma abstracta em figura. Na

transição das décadas a pintura hesitava entre a abstracção e a figura, não conseguindo sair da sua dicotomia no esforço de se situar na sua ambiguidade.

Depois de, neste inconsequente esforço neo-figurativo, tentar agarrar elementos do quotidiano e do erotismo feminino, desenvolvia nos anos de 1970 uma *mitografia trágico-marítimo nacional*²⁰⁰, em torno do *Mito da Atlântida*, de *Naufrágios* e ainda da *Batalha de Alcacer-Kibir*²⁰¹ – temas de uma história negativa de destruição, ligados entre si como uma *épica do desastre e da derrota*, que o artista não procurava sublimar para antes neles encontrar uma espécie de *alter-ego* onde se arrastava biograficamente. O tema de *Álcacer-Kibir* também interessaria a outro elemento do grupo, Costa Pinheiro. Mas, como adiante veremos, este interesse efectuou-se por via da ligação a uma mitografia d’*Os Reis*, no caso relativo a D. Sebastião. Do grafismo estilizado entre a ingenuidade das cartas de jogar e a severidade dos brasões, ou da guerra em brinquedo, Costa Pinheiro revelava uma dimensão menos trágica e mais irónica, menos narrativa e mais conceptual. Gonçalo Duarte agarrou-se mais a uma tragédia da história e da pintura. Costa Pinheiro partia da fragmentação para uma restituição salvaguardada no mito e no artifício. Gonçalo Duarte partia de uma relação mimética e narrativa, que fragmentava as formas e as saturava de cor, explorando contrastes e ritmos expressivos numa espécie de choque épico dessas formas e cores, como que mergulhando a narrativa na tragédia durante o próprio esforço desesperado para a refugiar no mito. Em Costa Pinheiro era o pictórico que provocava a imagem, fazendo surgir a iconografia num absoluto diferimento mitológico, enquanto em Gonçalo era o tema que provocava o pictórico, como se fosse a sua prévia determinação como imagem que implicasse a sua posterior resolução pictórica, tal como o sangue provoca o vermelho, a areia do deserto o amarelo ou as batalhas o choque e a deformação das formas – por isso, em Gonçalo, *o mito é também história*, disponibilizando uma necessidade iconográfica que depois a pintura se esforçava por determinar. As formas distorcidas, agitadas no

²⁰⁰ Apresentando-a, já com algum carácter retrospectivo, na exposição do Centro Cultural Português da F C G em Paris, em Maio 1979. Ver catálogo da exposição: *Gonçalo*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Maio 1979 (texto de Egídio Álvaro: “Figuration Métaphysique de Mythes, Catastrophes et Solitudes”). Colaboraria ainda numa colectiva na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1983, sobre o tema História Trágico Marítima”. Ver Fernando Pernes; “Uma História Trágico-Marítima” in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº58, Setembro 1983, pp.26-33.

²⁰¹ «A batalha de Alcácer Quibir é realmente o fim de Portugal — as coisas acabaram aí, Portugal depois sobreviveu e ainda sobrevive...». Citação de entrevista, in Rui Mário Gonçalves; “Gonçalo Duarte — A obsessão dos desastres”, in *Jornal de Letras, Artes & Ideias*, Lisboa, nº86, 28 Fevereiro a 2 Março 1984, p.27. «(...) mais do que uma simples derrota militar, é uma total derrocada de um povo, (...)». Citação de Egídio Álvaro, in catálogo da exposição: *Gonçalo Duarte. Viajante no tempo*, Lisboa, Galeria de São Bento, 14 Março a 14 Abril 1998.

percurso espesso e linear que as contorna, logo apertadas e paralisadas pelas manchas que encerram, elaboram figuras desarticuladas e tensas, numa épica patética e dramática. A superfície do quadro é o palco de um confronto entre a figuração e a picturalidade, em que esta se sobrepõe à própria *mimesis* requerida pelos temas. Formas e cores agitam-se nos limites da figuras que concebem, como se procurassem irromper com a sua autonomia expressiva. A sua pintura traduzia uma generosidade da cor e uma animação das formas que apelava à festa, mas que na estranheza tosca e na tensão entre os elementos, relevava uma irresolução dramática, espécie de incapacidade de cumprir um destino pessoal artístico.



Gonçalo Duarte, *Sem título*, 1969, Metal, osso e outras matérias, 70,5x114 cm, col. António Prates

Peculiar percurso seria o de Gonçalo Duarte no âmbito da *assemblage*, efectuado numa marginalidade expositiva ainda maior do que aquela que sofrera a sua pintura, sendo mesmo do desconhecimento de quem lhe estava próximo (como os outros elementos do *KWY*) para se tornar uma das principais revelações póstumas da sua produção²⁰². Contudo, no número 6 da revista *KWY*, que tinha um artigo de Manuel de Castro (1935-1971) que apresentava Gonçalo Duarte como «pintor de monstros»²⁰³, apresentava-se uma fotografia de «objectos pertencentes ao pintor», com o título «As obras-primas dos baldios ou A arte de *poubelle*». A fotografia a preto-branco mostrava entre vegetação um grupo de objectos recolhidos e arrumados para a fotografia, espécie de curiosidades formais de objectos residuais do mundo que o artista recolhia para o seu imaginário e colecção particular, mas que revelava e anunciava a vertente de escultor de Gonçalo

²⁰² Assinale-se que não era completamente desconhecida e que foi com esculturas que Gonçalo Duarte se representou numa colectiva de artistas plásticos portugueses em Troyens (França). Cf. Maria João Fernandes; “Doze portugueses em França”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº61, 21 Junho a 4 Julho 1983, p.7.

Duarte que se desenvolveria irregularmente nos últimos anos de vida²⁰⁴. Como que evitando a modelação da matéria do mundo, era mais uma recuperação de destroços, reciclando os resíduos sociais em matéria nobre e aurática. Iniciou essa recolha apresentando-os em expositores na forma de *quadros-de-objectos*, onde a superfície, ou por vezes só a moldura, serviam de contenção aos objectos recolhidos, lembrando as *assemblages e caixas com objectos* de Lourdes Castro ou os *quadros-em-relevo* de Daniel Spoerri, mais enquadráveis no espírito do *Nouveau Réalisme*.

Nas suas *assemblages e caixas*, que adiante analisaremos particularmente, Lourdes acumulou objectos rejeitados, ainda com a memória da sua função original, confrontando essa memória com o seu processo de reintegração e regeneração. Entre o que o objecto foi e o que se tornou, numa dialéctica de camadas de memória e valores, estabelecia-se a própria dialéctica da criatividade. Gonçalo Duarte, recolhia destroços no limite da sua indigência, que revelavam apenas a arqueologia de um passado. Lourdes Castro escolhia os objectos pela sua solicitação afectiva, pela carga de memória que sobrevivia sobre o seu estado de destroço. Mais do que rejeitados, são objectos prestes a serem excluídos, vítimas da indiferença e da *não atenção*. Gonçalo Duarte escolhia-os pelo seu estado de absoluta degradação e abandono, onde um passado se revelava na própria perda da sua função de origem. Se os de Lourdes eram símbolos de *memórias e esquecimentos*, os de Gonçalo eram símbolos de *morte*, pelo que neste, a regeneração surgia mais como *ressurreição*. Metais ferrugentos, ossos (numa relação possível com a pintura de José Escada, também do grupo KWY), cordas ou pedras, associavam-se na concepção de esculturas de pequena escala, como monumentos íntimos e sem dimensão pública – a matéria que se escolhia e combinava como definitiva em cada objecto anulava a dimensão de maquete que a escala poderia insinuar. Em Lourdes, a preferência por caixas, onde os objectos se compunham como quem arrumava um baú de velharias contemplando os passados e afectos neles implicados, sugeriam essa combinação de memórias. Em Gonçalo Duarte os destroços, mais fragmentos que objectos, colocavam-se antes sobre pedestais, como necessidade última de recuperarem o estatuto perdido – como se a *regeneração do objecto indigente* fosse o profundo sentido da arte, em desafio com os paradigmas da cultura industrial, cujo esplendor se consome em objectos de um brilho assente na própria ausência de

²⁰³ Manuel de Castro; “O Pintor de Monstros”, in *KWY*, Paris, nº6, Junho 1960, p.3-5.

²⁰⁴ Praticamente desconhecida, e nunca exposta publicamente, a produção escultórica de Gonçalo Duarte foi revelada na exposição: *Gonçalo Duarte. Viajante no tempo*, Lisboa, Galeria de São Bento, 14

qualquer passado. Em Gonçalo Duarte não se verificava a sobreposições de memórias dos objectos, mas a sua recuperação como *regeneração do destroço*. Se Lourdes usava a uniformidade da tinta metálica prateada, como modo de salvaguardar uma ulterior unidade das memórias ainda perceptíveis em cada objecto, fornecendo também aí o entendimento perceptivo de uma *aura* artística, ou depois uma tendência monocromática aglotinadora, Gonçalo forneceu aos destroços a homologia estrutural de um monumento tradicional, que fazia o efeito conceptual dessa valorização artística. *O destroço é de quem o apanhar!* – eis o sentido de uma regeneração que Gonçalo possibilitava aos objectos, descendo ao lixo para encontrar o objecto abandonado, sem dono, sem propriedade. Era no limite da sua maior inutilidade, num limiar em que perdia o próprio estatuto de «objecto», que este melhor se disponibilizava para a reciclagem artística.

Relativamente a Daniel Spoerri, enquanto no artista suíço (de origem romena) os objectos eram resíduos recentes de uma *performance*, sendo a composição o resultado do acaso desse acontecimento (*quadros-armadilha*), em Gonçalo Duarte os objectos eram colocados numa exposição decidida pelo autor. Se em Spoerri os objectos ligavam-se ao suporte como resultado da performance (por exemplo, o tampo de uma mesa de uma *refeição convívio*) e surgiam na obra como resíduos recentes (ainda não rejeitados) e só envelhecendo como obra de arte, em Gonçalo, objectos e suporte surgiam já envelhecidos na obra e eram todos eles recolhidas heterogéneas de restos de usos perdidos. Spoerri criava a obra no momento em que surgia o lixo. Gonçalo recolhia lixo envelhecido e transformava-o em obra. Os *quadros-esculturas* de Gonçalo Duarte surgiam intencionalmente de uma matéria pobre, vulgares resíduos de um quotidiano entrópico e rejeitado que se transformavam em únicos e eleitos ao se proporem como obra de arte. Num jogo de metais, madeiras, pedras ou fios, combinados entre si, por vezes talhando e partindo, desenvolveu ainda uma espécie de *monumentos íntimos*, na escala e no sentido. De pequena dimensão, essas esculturas não ambicionavam outra, resignadas à intimidade da recolha dos fragmentos escolhidos. Nesta montagem de pedaços do mundo, que o próprio recolhia e acumulava²⁰⁵ (que pareciam recolhidos dos naufrágios e das batalhas perdidas que pintava), Gonçalo Duarte criava uma ordem particular a partir de resíduos saídos do caos, parecendo sublimar os seus naufrágios e batalhas perdidas como se tais momentos íntimos fossem erigidos à memória das suas

Março a 14 Abril 1998.

²⁰⁵ “Tinha, no atelier, caixotes cheios de peças que mais tarde utilizaria”. Egídio Álvaro, in *Op.cit.*

próprias tragédias. Simbolicamente tornavam-se *cenotáfios para si próprio*, marcando a sua última produção perante o acelerar da sua indigência existencial.

Gonçalo Duarte falecia em Paris em 1986. A sua vida foi como uma espécie de *batalha perdida*, feita na distância da mítica Paris, como um embarque num *sonho funesto*. Tal como os ideais destróçados da Batalha de *Alcácer-Kibir* ou como os naufrágios dos carregados navios regressados das Índias, ambos feitos à distância do país de origem, mas dele vivendo o sonho e o malogro, também ele viajou e aspirou, para mergulhar numa amargura que servia de ligação afectiva ao seu país de origem. Preso a temas obsessivos, como metáforas da vida, como se a instabilidade do homem-pintor fosse obrigada a reflectir-se na obra, os últimos anos de Gonçalo Duarte foram de abandono e solidão, entregue ao álcool e à miséria, entre a repentina euforia criativa e largos períodos de inactividade. As raras exposições nos tempos parisienses, numa consagração que desejava mas perante a qual se marginalizava²⁰⁶, remetia-o a uma dupla misantropia artística, do criador e da obra. Por proscricção em vida e na memória da história da arte se fez a sua imagem de «artista maldito», consequência do extravio biográfico na aventura migratória de um sonho «maldito» de consagração, com um prejuízo pessoal evidente na doentia misantropia dos seus últimos desesperos. O *Grupo KWY* foi certamente a sua maior companhia na aventura parisiense e a maior abertura à sua própria solidão, onde construía o sonho que o levaria a fixar-se em Paris. Mas, dos portugueses emigrantes do grupo (René Bertholo, Lourdes Castro e Costa Pinheiro), seria aquele com menor sucesso, e o *único* sem regresso, perdido numa excessiva migração cada vez mais solitária e desesperada. Por isso, reiteramos que Gonçalo Duarte foi o *náufrago* da *epopeia cosmopolita* do grupo *KWY*.

²⁰⁶ Sobre a personalidade marginalizada e revoltada de Gonçalo Duarte, e a sua incapacidade de promover a própria obra, ver Ana Filipa Candeias, *Op.cit.*, vol.1, p.114, nota 224.

3. René Bertholo

3.1. A fase abstracta: experiência e procura

“Uma vez construi uma aldeia: minúsculas casas de cartolina com uma abertura no sítio da porta. Punha açúcar dentro e esperava que as formigas viessem dar vida à aldeia. Depois passava horas a olhar”
(René Bertholo, 1979).

Filho de pintor, que o queria arquitecto, René Bertholo (1935-2005) revelou-se como pintor com prazeres de engenheiro, da *engenhoca* e da electrónica. Cedo revelando um espírito diligente esteve na criação da revista *Ver* (1953) na Escola de Belas Artes de Lisboa, na animação da *Galeria Pórtico* (1955-1956) e foi presença no grupo surrealizante do *Café Gelo* (1956), sobre o qual partilhou atelier com José Escada, Gonçalo Duarte e João Vieira. Arriscou depois uma precoce aventura migratória, em Munique e em Paris, onde foi um dos fundadores da revista *KWY* (1957-1964) que seria a base do grupo com o mesmo nome. Com esse precoce espírito dinamizador, mais prático do que teórico, numa expedita «vontade de fazer coisas» e «mexer os outros», caucionou uma demanda tanto experimentalista como ingénua, que marcaria a sua produção: «as minhas influências é que era activo e queria fazer coisas»²⁰⁷.

Ainda jovem, numa primeira apresentação individual em Julho de 1953 com o amigo Lopes Alves (n.1936), que se dedicaria ao design gráfico, apresentava obras de carácter abstracto no meio de outras figurativas²⁰⁸, numa indeterminação que apontava uma génese experimental e de procura. Essa hesitação entre a abstracção e a figuração tinha referência na admiração histórica e afectiva de René Bertholo por Paul Klee²⁰⁹, sob cujas influências publicava uma série de desenhos (edição da revista *Ver*, 1954), revelando uma figuração que se descobre através do desenho, surgida como resultado

²⁰⁷ René Bertholo, em conversa com o autor em 9 Abril 1999.

²⁰⁸ Cf. Fernando de Pamplona; “Crítica de exposições. Os jovens artistas Lopes Alves e René Bértholo expõem pintura na Penha de França”, in *Diário da Manhã*, Lisboa, 14 Julho 1953, p.3.

²⁰⁹ Influência que atravessa a fase abstracta de René Bertholo, que seria uma das inspirações de uma primeira aventura migratória para Munique (cidade da aventura do grupo Der Blaue Reiter e a que o pintor suíço esteve ligado), e, sobretudo, seria referência determinante no seguinte processo neo-figurativo: «O contacto de Paul Klee (...) fez com que me interessasse por uma pintura figurativa que não era parecida com a do Medina ou com a do Malta». José Marmeleira, “René Bertholo: «As minhas pinturas são suportes para a imaginação do espectador»” René Bertholo, entrevista com José Marmeleira, in “René Bertholo: «As minhas pinturas são suportes para a imaginação do espectador»”, in <http://www.artlink.pt>, 22 Janeiro 2002.

imprevisto do percurso gestual — e esta referência seria pilar poeticamente correcto de toda a sua evolução pictórica. A participação no *I Salão de Arte Abstracta na Galeria de Março* (1954) – com apenas 19 anos era o artista plástico mais novo apresentado – definia uma precoce vinculação à arte abstracta que iria dominar a sua produção na segunda metade dos anos 50. Em seguinte apresentação individual na *Galeria Pórtico* (1956), a abstracção assumia-se com carácter heterogéneo no interior de um expressionismo abstracto que lhe definia o prazer experimental em torno de estruturas poligonais (série das *pedras*) ou da composição de manchas cromáticas, que se desenvolveriam na exploração de gestualidades e virtualidades matéricas.

No ano seguinte partia para Munique com Lourdes Castro, juntamente com Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte, expondo com estes nessa cidade. Aí conhecia Jan Voss, cuja amizade teria mútuas cumplicidades no desenvolvimento das respectivas produções artísticas, como avaliaremos de seguida. Após uma passagem por Portugal, onde expunha com Lourdes Castro (*Galeria do «Diário de Notícias»*, Dezembro 1957), com quem entretanto casara, partia com esta para Paris no final do Inverno de 1957-58 em decisiva emigração artística. Pouco depois iniciavam ambos a publicação da revista *KWY*, como estratégia de apresentação ao cosmopolita meio artístico parisiense. Seguiu-se o encontro com o búlgaro Christo, recentemente chegado a Paris, e depois os portugueses José Escada, Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro e João Vieira, todos bolseiros da Fundação Gulbenkian na capital francesa – e assim se definindo o grupo com o mesmo nome da revista, em Paris, por emigrantes portugueses e outros. O lançamento da revista *KWY*, como espaço experimental e de *comunicação entre artistas e artes*, verificou-se fortuito para o desenvolvimento do seu processo artístico. A emigração parisiense verificou-se como aventura inevitável, não tanto como fuga nacional (e politizada), mas por uma necessária procura estética.

O primeiro tempo da revista articula-se com as últimas experiências abstractas de René Bertholo, em que gesto e matérias se articulam em queda livre sobre as superfícies. O que se verificava era uma experimentação heterogénea e plural, nas mesmas ou noutras obras, multiplicando referências entre Pollock (1912-1956) ou Nicolas de Stäel (1914-1955)²¹⁰. Por um lado, uma gestualidade livre e improvisada, derivada da admiração por

²¹⁰ «Depois de chegar a Paris, iniciei uma pintura na linha de Stael, depois tive uma fase de regresso a um grafismo e, mais tarde, decidi-me pelas manchas, em atitude “tachiste”, com projecção e pintando no chão, sempre em abandono radical do desenho». René Bertholo, in “Quebrar o isolamento deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses — pensam Lourdes Castro e René Bértholo” (com entrevista a René Bertholo e Lourdes Castro), in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº96, 31 Julho, p.10.

Paul Klee, estendia-se num improviso que o aproximava do acaso de Pollock e da sua texturalidade dos filamentos lineares. Por outro lado, a atenção à serigrafia, tornava-o atento aos blocos de tinta, como manchas em justaposição estruturante e rítmica e do seu papel compositivo, numa maior aproximação a Nicolas de Stäel.

As suas experiências abstractas revelavam o gosto pelo contacto dos materiais de inscrição com o suporte, não tanto como efeito da gestualidade, mas de uma perpendicularidade projectante, que lançava e deixava cair a matéria cromática (chegando a pintar no chão), num fascínio pelos efeitos visuais de texturas e de transparências resultantes das interferências das matérias, numa apetência pela impressão que colocava na técnica a possibilidade de se deixar surpreender pelos seus acasos. Não era a emoção subjectiva do pintor que se explorava, devorada na pluralidade de experiências, mas as capacidades dos próprios materiais de revelaram diferentes sensibilidades *cromático-texturais* na superfície²¹¹. Este *deixar-se surpreender* pelos efeitos da matéria cromática ajuda a entender as palavras do pintor no catálogo da segunda exposição do *Grupo KWY*: «Aprendi por experiências. Em vez de tentar criar um “estilo”, uma “maneira”, procuro *deixar falar o quadro*. O que ele disser, e porque o diz através de mim, será o meu estilo, soma (denominador comum) de formas diversas e aparentemente antagónicas»²¹².

Durante estes anos acompanhou a afirmação do *informalismo* (dominante nos primeiros seis números da revista *KWY*) e o despoletar da *Figuração narrativa* (da qual é mais cúmplice) e do *Nouveau-Réalisme* (cujos reflexos se salientavam nos últimos números da revista).

²¹¹ Retomamos, embora para desenvolver, algumas reflexões que efectuámos sobre a obra de René Bertholo no âmbito das «Biografias e história analítica das obras», in catálogo da exposição: *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Abril 2001. Concebemos, segundo orientações prévias da comissária da exposição, a «história analítica das obras» de René Bertholo, Jan Voss, José Escada, João Vieira e Gonçalo Duarte. Do mesmo modo, não tivemos qualquer intervenção relativamente às de Christo e Costa Pinheiro.

²¹² René Bertholo, in catálogo da exposição: *Exposição Grupo KWY*, Lisboa, SNBA, 11-20 Dezembro 1960.

3.2. Depois da abstracção e antes da nova-figuração (correspondências com Jan Voss)

«Por vezes fazes-me pensar no Wols das “Cidades”. Uma
escrita automática da realidade exterior»

(Pierre Restany)

«Não conheço essas obras. Mas acho que tens razão, ao falares
de escrita automática. Quando estou em frente da minha tela,
penso em primeiro lugar naquilo que quero fazer.

Mas acontece-me não ter nenhuma ideia.

Então começo uma linha e espero que seja a linha a guiar-me»

(René Bertholo, 16 Maio 1965).

Desde finais dos anos de 1950 que as experiências abstractas de Bértholo demonstravam um domínio do efeito textural da superfície, parecendo preparar o fundo sobre o qual lançaria depois a sua neo-figuração de registo de objectos em catapulta. Tal mudança verificou-se entre 1961 e 1962, sobretudo em trabalhos sobre papel e em monotípias, onde a gestualidade e as texturas se deixavam surpreender por figurações, num grafismo simples e interferente. Era acompanhado por Jan Voss, por amigos e afectos que se tornavam parte envolvida na produção estética. Mas, se em Voss a figuração mantinha sempre os seus laços com o gesto que a concebia, em René a figuração parecia mergulhar concebida exteriormente ao quadro, exterioridade que seria a dos próprios sentidos dessa figuração, assim tornada estranha e absurda. Como vimos, René Bertholo e Jan Voss conheceram-se em Munique, em 1957, quando o primeiro, com Lourdes Castro, Costa Pinheiro e Gonçalo Duarte, para lá se deslocou em 1957. Depois René fixava-se em Paris com Lourdes Castro, em princípios do ano seguinte, onde reencontraria Jan Voss que lá se instalara como bolseiro da *Studienstiftung des Deutschen Volkes*. A amizade pessoal e estética, que ligou René Bertholo e Jan Voss, ajuda a entender o percurso de ambos ao longo de quase toda a década de 1960, sobretudo na génese da nova-figuração.

A abstracção de René Bertholo desenvolvera-se eclecticamente como processo experimental com referências francesas. O seu interesse variou entre a gestualidade como reveladora de possibilidades formais, o lançamento das matérias, como revelação de texturas e superfícies ou a marcação rítmica de manchas, enquanto divisão do plano do quadro. Na primeira anunciava a revelação da sua figuração. Na segunda, os fundos

informais sobre os quais se lançaria essa mesma figuração. Na terceira, o interesse por uma divisão do plano, espacial e temporal, que se revelará uma das questões essenciais do seu projecto criativo e aquela que ligaria todo o seu projecto de pintura.

Nos livros de artista em serigrafia como que foi surpreendido por essa apropriação figurativa, já visível em *Livre Libre* (1960, edição do autor) e continuada em *Mythologie Personnelle* (1961, edição do autor), uma longa serigrafia desdobrável com extracto de texto de Jean-Jacques Levêque (n.1938). Se o primeiro exemplo parece querer renegar o informalismo, o segundo parece procurar uma articulação deste com a figuração. Nestes exemplos, o desejo de uma figuração assinalava o destino de René Bertholo que, tal como de outros artistas do *KWY*, revelou uma nova-figuração como ultrapassagem das abstracções dos anos de 1950. Ao mesmo tempo que se desvinculava da abstracção, lançava-se a individualidade de uma poética figurativa orientadora das formas, de maneira que essa apropriação da figuração se revelava também apropriação de um percurso estético pessoal. A estética informal ficava para trás como importante fase onde a aprendizagem se efectuava numa experimentação que funcionou não só como modo de partilha e espírito experimental de grupo como de *espera* dessa apropriação. Em ambos os casos e em sentido de transição, René Bertholo misturava «coisas figurativas e outras abstractas, dentro de um mesmo espaço, um espaço aéreo, sem perspectiva, porque (...) eram desenhos uns ao lado dos outros (...)»²¹³.

²¹³ René Bertholo, entrevista com Alexandre Pomar; “Arte — René Bertholo: num quadro há milhões de histórias”, in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 14 Abril 1984.



Jan Voss, *Babette au Rendez-vous*, 1960, óleo sobre tela, 114x146 cm



René Bertholo, *Sem título*, 1962, Serigrafia sobre papel, prova de ensaio, 54x38 cm

Também então emergente, mais cedo mas mais demorado, o processo de passagem da abstracção para a figuração de Jan Voss²¹⁴ pode ajudar a entender o processo de René Bertholo, visto terem tido cúmplices afinidades no seio da partilha estético do grupo *KWY*. Já em 1960, em obras de Voss, tais como *Babette no lugar de encontro imprecisamente combinado (Babette au rendez-vous)*, obra apresentada nas exposições do grupo *KWY* em Lisboa e em Paris, um grafismo veloz e concentrado marcava rítmica e temporalmente a superfície, como elementos abstractos que desejavam narrar, contando uma história na velocidade do gesto. Uma gestualidade que ainda não sabia figurar agitava-se num desejo de narração. O texto de Jan Voss, que acompanha a reprodução desta obra no catálogo da exposição em Lisboa do grupo *KWY* (apresentada em francês na exposição parisiense), não aludia a qualquer estética informalista que era a que a obra imediatamente sugeria, para invocar uma suposta história alusiva ao seu título: «Babette falta ao encontro com o seu outro eu, por causa da imprecisão com que foi marcado o local da entrevista, mas é evidente que não se rala nada com isso». E, logo a seguir, animava as formas abstractas como personagens de uma narração: «Um quadrado irregular começa a queixar-se da sua solidão. Demasiado tarde. A situação é

²¹⁴ Retomamos algumas reflexões que efectuámos sobre a obra de Jan Voss no âmbito das «Biografias e história analítica das obras», Fernando Paulo Rosa Dias, *Op.cit.*, pp.471-476.

irreversível»²¹⁵. Manchas informais, de gestos concentrados, marcam uma composição rítmica e saltitante ao longo da superfície. A inscrição não se estende, não percorrendo o suporte, para se fechar sobre si, em zonas acumuladas que adquirem uma espécie de desejo de autonomia sígnica. A mancha, como marca sobre o suporte, sugere-se como *signo*. Lado a lado, numa sequência que se supõe pela ordem da própria concepção de cada signo-mancha, insinua-se uma ordenação, não assumida, mas mediante cuja possibilidade resvalam os acasos das manchas autónomas. Na consciência de espaço e localização de cada mancha, marca-se um ritmo na topologia do quadro e anunciam-se possibilidades narrativas (como algo expresso no hiato entre cada presença, que irá marcar a ulterior obra de Voss). Os elementos abstractos, ainda sem consciência figurativa, parecem querer narrar, num desejo de narratividade que se lança sobre as manchas informais, como que as procurando arrastar para uma saída da abstracção cativa.

Ágil e veloz, o gesto de inscrição de Voss desfazia as figurações que estavam no desejo desse acto. Na ânsia da sua própria acção precipitada, o gesto acabava por narrar-se a si próprio. A figuração consumia-se nesse gesto com desejo de narração: era o próprio gesto que se tornava a personagem da narrativa. Daí que a passagem de Jan Voss da abstracção para a figuração se efectuasse através das qualidades iconográficas que o seu gesto foi revelando. O gesto é que se tornou figurativo no desejo de narrar. A divisão de superfícies segundo o esquema da banda-desenhada, determinando tempos para essa narratividade, remeteu o gesto, no seu interior, à consciência das suas possibilidades figurativas.

Nesta fase da sua produção, que se prolongará até 1963, Jan Voss preferiu a utilização do papel à da tela, encontrando na sua facilidade e pobreza o suporte ideal para a rapidez da sua execução – em que a efemeridade e fragilidade dos suportes das obras de referência desta fase adequavam-se à do processo de comunicação. A gestualidade não é violenta nem matérica, mas ágil e veloz, não necessitando de resistência do suporte e aceitando bem a sua leveza. A inscrição sobre papel não se apresenta como preparação para outro suporte, como a tela, mas realiza-se e consome-se nele. Várias obras sobre papel, efectuadas entre 1961 e 1963, apresentam-se como determinantes para o entendimento da produção de Voss, tais como *Happy End*, *Place du Tetre*, *Des mots en l'air*, *Ecole de Striptease*, *Lettre de Rupture*, *Le Clan* ou *Le Chevaux*. Qualquer suporte

²¹⁵ Jan Voss, in catálogo da exposição: *Exposição Grupo KWY*, Lisboa, SNBA, 11-20 Dezembro 1960.

servia para figurar as suas velozes narrativas, podendo ser o frágil papel (que preferia), como podia ser uma rígida parede, em afinidade com os *graffiti*. Neste suporte frágil, mas ideal para a ligeireza do gesto, Voss esquematizou uma figuração breve, coincidente com a sua velocidade de execução. Inscrever era narrar, determinando o processo criativo. Depois, tudo chega tarde de mais, seja para apreender essa narração, seja para a aperfeiçoar. A percepção parecia ter chegado sempre depois da narração efectuada, restando apenas a garatuja que a *ilustrou* e o título que a identifica. O gesto de Voss não agredia o suporte, resvalava nele e (imediatamente) descobria-se solitário como temporalidade e narratividade. A urgência de comunicar parecia ser mais importante para a gestualidade de Jan Voss que a resistência do suporte ou a determinação formal desses mesmo gesto. Nestas obras, o gesto dispersava-se mais na superfície, não para a conquistar, mas para melhor isolar e definir formas como figuras, situando-se assim num limiar entre a abstracção e a figuração, num processo então típico de Jan Voss, em que ambas as vias se intersectavam e indefiniam: *ser gesto é ser figura, porque não há gesto sem figura e qualquer gesto é aptência de figura*. Nesta passagem da abstracção para a figuração, que se parecem ligar através de uma mesma gestualidade, Jan Voss ultrapassava o antagonismo que marcara a pintura moderna da década anterior, e do qual saía, ao mesmo tempo que afirmava que a abstracção não era a (única) opção certa, por antinomia com a figuração, para a arte contemporânea. A gestualidade rápida, esquematizava as figuras numa comunicação figurativa exposta à sua maior brevidade e eficiência: tal como a escrita, que se assinalava, mas que perdia a sua própria leitura na garatuja veloz, também a figuração apenas se esboçava, como se a sua história fosse simultaneamente consumada e consumida no gesto. Voss tentava conceber uma narratividade em sintonia com a temporalidade da sua execução: *é o gesto que narra*. A percepção parecia surgir sempre tarde para clarificar a sua história, exactamente porque chegava depois desse gesto consumado. A pintura tornava-se uma narrativa visual contada por um gesto que não tinha tempo para a contar. A figuração apenas se pressentia como projecto possível, para logo ser destruído pela própria ânsia vitalista de a conceber.

Ao contrário de Voss, René Bertholo preferia descobrir a figuração fora do quadro e lançava-a sobre ele ainda enquanto suporte abstracto. A ironia figurativa de Bertholo tinha o seu primeiro sentido contra a marcação informal das superfícies onde ela se lançava. As figuras não parecem inscreverem-se no quadro, nem fazerem parte dele, para antes serem como que criados exteriormente e lançados, resvalando depois sobre

ele, como que pertencendo a um plano invisível que lhe está sobreposto. Se, sobretudo entre 1961 e 1962, a pintura de René manifestou essa experimentação do gesto e da matéria que pesquisavam possibilidades figurativas no seu próprio devir, estas surgiam em obras de menor escala, onde a própria experiência se arriscava sem exclusões definitivas, suspendendo-se no limiar de uma situação figurativa que se lançaria depois para a pintura sobre tela, o que cresceria de produção a partir de 1963. Quando essa figuração se conquistava e se podia *lançar para a tela*, tal figuração parecia ter sobre si um passado genético, sendo a sua presença na imagem pictórica, uma passagem efémera e desordenada, uma espécie de transição caótica e amnésica. Se em Voss o gesto fornecia o tempo da presença e génese da figuração, pelo que esta se decidia como destino dessa gestualidade, pelo que foram os seus desenhos que, a pouco e pouco, exigiram a escala e o suporte da tela, em René o gesto consumara-se num tempo anterior à imagem pictórica, para se lançar sobre ela com um carácter de ulterioridade figurativa, pelo que a figuração saltou mais bruscamente do desenho para a tela²¹⁶ – daí que, na concepção gráfica das figuras-objectos, a cor surgisse sempre depois do desenho²¹⁷. No caso de Voss, em cada gesto estava marcada a mesma *in-decisão* entre figuração e abstracção, resultado da vontade de narrar que essa gestualidade transporta, e a cor surgia enquanto desenho, não depois nem o anulando. Em René a imagem dividia-se entre situações mais abstractas e outras mais figurativas, não unidas por um mesmo gesto aglutinador, mas por um maior preenchimento ou não de elementos figurativos que pareciam ter uma génese exterior. Quando Voss lançava a inscrição esta ia ainda à procura da figuração. No caso de René a figuração surgia quando já estava determinada, prévia e exteriormente enquanto inscrição. Só depois das figuras se determinarem fora da pintura (que se foram insinuando em desenhos, serigrafias ou monotípias) é que nascia a sua *nova-figuração*. Daí que, quando inicia um processo prolífero e regular de pintura a óleo, por volta de 1963, após vários anos mais ecléticos,

²¹⁶ Teria sido segundo um conselho de António Dacosta, moralizando-o após crítica negativa de Vieira da Silva, que não o considerou pintor», que inquiriu René Bertholo sobre a utilização na pintura de desenhos sobre papel inspirado na banda-desenhada: «Mas nunca encontrei ninguém como o António Dacosta, ninguém como ele sabia falar tão bem da pintura que via... Foi a primeira pessoa que me disse para transformar em pintura aqueles mil desenhos que eu ia fazendo em folhas de papel... Desde criança que eu tinha o fascínio das bandas desenhadas, sonhava com Mandrake e li o Tintin até tardíssimo...». René Bertholo, entrevista com Maria João Avillez: “Os pintores do Levante. Jorge Martins. René Bertholo. Costa Pinheiro. Manuel Baptista”, in *Público Magazine*, Lisboa, 24 Julho 1994, pp.12-31.

²¹⁷ «(...)», comecei a desenhar na tela e a colorir em seguida, abandonando em definitivo a “pintura-pintura”. É nesta aventura que me encontro agora. Faço desenho colorido». René Bertholo, entrevista in “Quebrar o isolamento deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses — pensam Lourdes

misturando suportes e técnicas, e até estéticas abstractas, a pintura de René se surpreenda pessoal e neo-figurativa.

René chegou a uma nova-figuração por uma espécie de «*dripping*» de *figuras*, previamente concebidas, deixando resvalar ao acaso compositivo os *objectos-figuras* que provocavam percursos como um gotejar da pintura de Jackson Pollock ou os micro-ritmos de signos gestuais de Mark Tobey (1890-1976)²¹⁸. A multiplicidade das experiências abstractas anteriores de René Bertholo, que incluíam *drippings* e colagens, serviram de base a esta articulação com um *lançamento* que se deixava acontecer como *colocação* de uma forma previamente concebida. Colocar o *objecto-figura* era deixá-lo ir como quem deixa gotejar uma mancha de tinta, numa espécie de espontaneidade que antecede a própria vontade (tal como em Pollock). Daí, tal como as pinturas *gotejadas* de Pollock, ou a textura de pequenos gestos de Tobey, as pinturas de René apresentarem um efeito de continuidade para além do enquadramento (*all-over*), numa dispersão dos elementos sem centro e sem fim. Dispersão esta que entra em jogo com a individualidade de cada *objecto-figura*, como possibilidade de centro perceptivo autónomo (o que, evidentemente, não acontecia em Pollock e em Tobey), acentuando o seu resvalamento. Só que no caso de Pollock estamos na génese desse *acaso*, enquanto que quando René lança os seus *objectos-figuras*, o *acaso* é já uma situação histórica, cuja consequências compositivas são adoptadas ou, de certo modo, citadas. René Bertholo chegou à figuração através de uma gestualidade mais próxima de Pollock e de Tobey, enquanto no caso de Jan Voss seria através de um gesto com maior proximidade com o de Cy Twombly (n.1928).

Se em Voss era a inscrição que fazia simultaneamente nascer a imagem e a figuração, tornando esta pertença do quadro, em Bertholo a figuração lançava-se já feita contra uma pintura já existente como animação informal das superfícies. Se Voss fazia nascer a figuração da abstracção, Bertholo preferiu fazê-la nascer por antinomia, como se o gesto tivesse *figurado* antes de chegar ao quadro, pelo que, quando chegava a este, bastava-lhe apenas atravessar a sua superfície. A figuração parece ter nascido fora do quadro, surpreendida no desenho como função e memória e lançado sobre a superfície como perda, numa desfuncionalidade amnésica do seu sentido. As figuras traziam para o

Castro e René Bértholo”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº96, 31 Julho 1963, p.10.

²¹⁸ A pintura de Pollock e Tobey foram duas das referências que René Bertholo descobriu, antes das suas aventuras emigratórias, nos livros importados da *Livraria Americana*. Cf. René Bertholo, entrevista com José Marmeleira, in “René Bertholo: «As minhas pinturas são suportes para a imaginação do espectador»”, in <http://www.artlink.pt>, 22 Janeiro 2002.

quadro a sua memória como extravio, para um jogo de identificação que é o da recuperação do seu sentido antes da sua queda no quadro (ou dessa perda de memória). Como figuração, o quotidiano não pertence ao quadro, antes resvala nele na impossibilidade dessa pertença que é a sua descontextualização funcional. Se em Voss a figuração respondia a uma necessidade de narrar do próprio gesto de inscrição, em Bertholo a figuração surgia como inscrição exterior que se surpreendia no quadro nessa queda funcional, de um gesto já concebido e figurado (ou mesmo narrado). Daí que o seu aparecimento como figuração se efectuasse por corte com a sua relação referencial, obrigando as suas formas à necessidade imediata não de narrar, mas de recuperar essa identidade. O gesto de Voss procurava narrar; o de Bertholo parecia ter já narrado, num desenho prévio que já tinha figurado o objecto (e nunca copiado, porque o objecto nunca é referente, mas encontrado pelo poder mnemónico do acto de desenhar), para depois o mergulhar, já como figura determinada, no quadro, numa amnésia pós-narrativa. Em Voss *já havia narração e ainda não havia figura*; em René *já havia figura mas ainda não havia narração*.

Nesta articulação com Jan Voss, em explorações mais ou menos próximas do pintor alemão, podemos indicar três momentos da génese, com alguma sequência cronológica do processo, do processo neo-figurativo de René Bertholo.

O primeiro terá a sua manifestação em obras serigráficas, ou sem obras sobre papel, e com materiais de inscrição rígida (mesmo naqueles que experimentou a tela). Assim, em *Mythologie Personelle*, livro atrás referido que era constituído por uma serigrafia desdobrável com imagens em torno de um texto de Jean-Jacques Levêque, uma figuração emerge da gestualidade, insinuada na divisão da superfície de papel em diferentes cenas, como diferentes tempos de uma banda-desenhada. Ou ainda em *Pêlemêle* (1962) onde, usando lápis de cera sobre tela, o pintor construiu uma reconhecível figuração acumulada, num gestualismo rápido e insipiente: a gestualidade resvalava da informalidade e arrastava as inscrições a uma insinuada figuração. Algumas experiências gestuais anteriores, sobretudo em grafite sobre papel, tornavam-se situações figurativas, como que experimentando o momento em que o gesto se separava da abstracção.

O segundo manifestou-se entre 1962 e 1963, onde um retomar da pintura a óleo revelava uma metamorfose surrealizante de regresso à figuração que chegava à pintura tanto recém conquistada, como também já consumada. Um grafismo evocador de Paul

Klee, inspiração já referida desde os tempos das Belas-Artes, explorava um fluir linear errante de diferentes velocidades, mas não nervoso, que tanto se aproximava e desejava a figuração, como dela se afastava como arabesco livre. Quando o arabesco surpreendia uma figuração e apelava a uma *mnemose*, apresentava sempre uma indeterminação morfológica que a remetia (de novo) para um vazio referencial, numa espécie de absurdo sem drama. O grafismo movia-se entre a *figuração* e o *arabesco*, nunca assumindo uma plena dimensão *referencial* nem uma *significante*, apesar das diferentes etapas que predominam em cada um das zonas do plano. Ainda sem referência certa ao quotidiano, e com uma organicidade biomorfa algo surrealista, as formas moviam-se sobre fundos informais. Foi nesta exploração, que as referidas afinidades com Jan Voss tiveram maior fundamento.

O terceiro assume-se também entre 1962 e 1963, explorando a separação, por um lado, da ordenada subdivisão dos fundos de texturas informes, por outro, da gestualidade que desses fundos adquiria autonomia ao mesmo tempo que agarrava uma dimensão figurativa que sobre eles resvalava. Seria neste terceiro momento, mais marcante na determinação de um estado neo-figurativo, que melhor se verificaram as debatidas diferenças com Jan Voss.

Articulando estas orientações, a produção entre 1962 e 1963, que necessitou primeiro do desenho e que só no seu corolário podia coincidir com uma retoma regular da pintura a óleo, visível na sua apresentação na exposição colectiva *Donner à Voir 2*²¹⁹, funcionou como génese do primeiro ciclo neo-figurativo de René Bertholo que ficaria conhecido como os «quadros de acumulação»²²⁰.

²¹⁹ Paris: Galerie Creuze, 1-12 Dezembro 1962. Os artistas plásticos desta exposição foram escolhidos por Jean-Jacques Leveque, estando presentes do grupo KWY, além de René Bertholo, Jan Voss e Christo.

²²⁰ Esta gestação poderia também ser visível nos últimos números da revista KWY, sobretudo nos últimos números, sobretudo nos números 9 (Primavera 1962), 10 (Outono 1962) e 12 (Inverno 1963).

3.3. Os «quadros de acumulação»

«Para mim os objectos estão demasiado presentes. Preciso de “imaginário”, isto é, da ambiguidade inerente a cada imagem em si»
(René Bertholo, 1965).

“Objectos, objectos, mais objectos ainda despenham-se nas suas composições, numa abundância do catálogo de Saint-Etienne. Nítidos, precisos, legíveis mesmo para além das possibilidades de identificação, eles apresentam-se com uma insolência de desenho animado”
(José-Augusto França, 1964).

“Objectos caem. Caem, uns após outros, de um céu inexistente”
(José-Augusto França, 1965).



René Bertholo, *Babel Encore*, 1963,
Óleo sobre tela, 102x82 cm

Os primeiros *quadros de acumulação* a óleo tiveram a sua visibilidade pública em Paris, com um conjunto de 9 pinturas apresentadas numa exposição de René Bertholo, em conjunto com Jacques Chemay (n.1938), na *Galerie du Dragon* (Outubro-Novembro de 1963). Tal como foi característica das primeiras obras de retorno à figuração, as figurações de objectos nestes primeiros *quadros de acumulação* eram ainda algo irrealis

e pouco reconhecíveis, por vezes mal se identificando no *inventário irrisório* que André Balthazar (n.1934) faria para a iconografia da pintura de René Bertholo²²¹. Eram figurações que ainda procuravam uma identidade (afectiva) num imaginário do pintor que elas próprias estavam a constituir. Nestas pinturas foi dominante uma grelha de fundo, uma divisão prévia do interior dos quadros por zonas jogadas entre a interposição e a justaposição, mas que não conseguem segurar o resvalar dos objectos que se acumulam numa queda sem destino. A concepção linear segue a própria queda *babélica* dos objectos figurados (*Babel Encore*, 1963), parecendo que tal tombo objectual teve resultado imediatamente após a própria concepção das figuras: estas concebem-se e caem imediatamente sem memória, resvalando nas próprias linhas que as constituem. Mal se expondo à sua identificação, tais figuras são logo arrastadas pelo turbilhão que as arrasta e que movimentava o olhar. Cada elemento provoca o adiantamento do olhar, numa constante e aleatória dispersão. As divisões da superfície por infrapostos enquadramentos não conseguem sustentar essa passagem figurativa. Em cada quadro (divisão) dentro do quadro, os objectos estão sempre acumulados e em queda.

René Bertholo lançava a figuração em tumulto sobre a superfície do quadro, numa declaração sem teoria, em que a modernidade exclusivista de anteriores manifestações abstractas caíam ao ritmo dos objectos que sobre ela resvalam. O pintor ultrapassava o informalismo abstracto colocando, entre o observador e o plano (abstracto) do quadro, um movimento caótico de objectos figurados, baralhados das suas referências do quotidiano por razões do seu aparecimento brusco. Sem ideologia própria, os objectos diferenciados mergulham no caos da indiferenciação, perdendo hierarquias e valores: qualquer um se pode trocar por outro sem corromper sentidos, numa inter-permuta generalizada. Sendo diferentes, os objectos acumulam-se sem categorias, impedidos de qualquer identidade e diferenciação. Por vezes explora-se um deslizar de elementos ambiguamente entre o orgânico e o objectual, embora formalmente definidos. É ainda um movimento deslizante e escorrente, em que as formas parecem muito perto do fundo, resistindo tanto à gravidade inferior como a uma ordem compositiva. Apenas a divisão do fundo em áreas delimitadas, como zonas vazias em contraste com as acumulações de pequenos elementos figurativos, permite alguma estabilidade (*E Tulto*

²²¹ (André Balthazar), (Dicionário de objectos de Bertholo), in *Ica Bulletin*, Londres: Institute of Contemporary Arts, nº156, Março 1966, pp.15-18 (reed. in catálogo da exposição: *René Bertholo*, Porto: Casa de Serralves, 7 Abril a 28 Maio 2000, pp.68-79).

Amore, 1963). Em várias das obras desta fase (1962-1963), um disfarçado surrealismo (que não deixava de invocar o gosto do pintor por Paul Klee) era manuseado como transição para o domínio de uma figuração objectual com referências, mais ou menos precisas, no quotidiano. Bértholo servia-se do surrealismo para recuperar uma figuração que, contudo, já pertencia a outro imaginário em que iria actuar: uma figuração de objectos quotidianos. Mário Cesariny incluiria René Bertholo, além de Lourdes Castro, Gonçalo Duarte e José Escada (dos pertencentes ao *KWY*) numa listagem de artistas portugueses, que «são surrealistas na pintura (actualmente)»²²². Cesariny procurava actualizar a questão do «surrealismo», o que fazia sentido maior em Gonçalo Duarte, mas menos explícito em José Escada e René Bertholo, ou menos ainda em Lourdes Castro. O próprio Bertholo constatava o facto de o considerarem «tão frequentemente como surrealizante», o que não deixava de achar estranho aos próprios desenvolvimentos figurativos da sua obra²²³. José-Augusto França, no catálogo da exposição de René Bertholo e Lourdes Castro na *Galeria Divulgação* em 1964, afirmava relativamente à produção de René Bertholo: «Fala-se de sonho e é claro que chega a falar-se de surrealismo»²²⁴. Esta notação surrealista continuaria menos nítida, mas não menos importante, na restante obra de René Bertholo.

A saída desta fase, a que se seguiria uma segmentação mais descentrada do fundo e uma maior definição das figurações, o que implicaria uma inflexão a essa marca surrealista que se tornava ainda menos explícita, parece simbolizar-se na pintura *Tableau d'Amour* (1964) – que o pintor apresentaria na exposição *6 Artistas Portugueses de Paris* (1966) e que, desde a separação do casal, pertence a Lourdes Castro. Sobre um fundo ocre ritmado por uma suave divisão em retalhos efectuada através de variações luminosas, a figuração concentra-se desordenada e sobreposta na metade inferior do quadro. Na parte superior um quadro exhibe um fragmento caligráfico como fetiche, repetido na zona inferior, que no referido «inventário irrisório» das figuras da pintura de René Bertholo, por André Balthazar, se identificava como «ilusão de óptica». Em baixo, ao centro, a inscrição «Pa Dudy» faz referência a Lourdes Castro («Dudy» era o nome com que era conhecida em pequena), o que torna esta pintura um símbolo afectivo da vivência em

²²² Cf. W. D.; “Mário Cesariny expõe hoje na São Mamede”, in *Diário de Lisboa*, 15 Fevereiro 1973.

²²³ René Bertholo, entrevista in “Quebrar o isolamento deve ser o objectivo essencial dos pintores portugueses — pensam Lourdes Castro e René Bértholo”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº96, 31 Julho 1963, pp.16, 10.

²²⁴ José-Augusto França, in catálogo da exposição: *Lourdes Castro e René Bertholo*, Lisboa: Galeria Divulgação, 25 Setembro a 7 de Outubro 1964 (reeditado in *Cem Exposições*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, p.52).

casal dos dois artistas plásticos. Entre o fetiche superior e a amálgama inferior, a pintura joga com a memória e os seus resíduos. Na metade inferior, existem vários rabiscos sumidos *sobpostos* aos mais perceptíveis, como se estes fossem os mais recentes e perceptíveis de várias camadas de memórias sobrepostas: as mais antigas como que se apagam para as mais recentes se poderem tornar visíveis, o que resulta numa espécie de citação do *Palimpsesto* do pergaminho medieval, numa dimensão afectiva e quotidiana. A eterização dos signos gráficos sugere a leveza das coisas perante a passagem do tempo.

A partir de 1964, numa segunda fase (de afirmação) dos quadros de acumulações, o pintor começou a preferir substituir a subdivisão do fundo em grelha por uma exploração de efeitos sequenciais, através de uma espécie de frisos de cor e texturas, ao mesmo tempo que assumia uma maior consciência gráfica de objectos. Em acumulação ou dispersão tais objectos gráficos assentavam numa prévia subdivisão do campo visual, por áreas que funcionavam como quadros intersectados, justa ou sobrepostos, dentro do quadro.

Sobre esses planos divididos concebia acumulações de elementos figurativos de um esquematismo iconográfico, mais ideográfico que *mimético*, como uma espécie de inventário sígnico de objectos quotidianos, com o qual superava a anterior informalidade abstracta (embora mantendo algo de informal na composição pela dispersão momentânea desses elementos figurativos). Fundos ordenados na divisão do campo visual eram atravessados por tais objectos gráficos sem modelação nem peso, podendo assim pairar sobre essa ordem prévia como uma *ideografia divagante*. O espaço de fundo, em superfície, não integrava os objectos, segregando-os e levando-os a assumir esse papel ideográfico (mas não propriamente ideológico) pelo próprio impedimento da sua integração espacial. A ordenação compositiva dos mesmos não se efectuava, parecendo os elementos pairar ao acaso num fluxo caótico oposto à ordenação dos fundos. A *repetição* de alguns elementos insinuava alguma ordem emergente nessa deriva. Resultando da experiência pessoal de impressão e serigrafia, a *repetição* continuaria, como veremos, marcante na continuidade do processo criativo de René Bertholo.

Tais subdivisões criavam eixos próprios de orientação e resvalamento do olhar, funcionando como «pequenos “écrans”»²²⁵ na suposição de uma dimensão narrativa de carácter cinematográfico. Mas esta suposição nunca se consumará. Em René o aparato *narrativo* não implicava uma história, mas uma espécie de sequência temporal sem conteúdo ou desmemoriada, como uma espécie de *devoir sem ideologia*. A procura da história nas sequências de apetência narrativa apenas revelava o seu mistério de soluções inúteis. A passagem caótica dos objectos fundava-se na amnésia interna a essa disponibilidade narrativa. Na acumulação caótica de referências e memórias do quotidiano, mas que deste parecem perdidas ao ponto de se esmorecer o seu reconhecimento, essa estranha amnésia envolve o sentido e identidade dos objectos, apesar do grafismo que se adequa à inquirição da sua evidência. Assim, a acumulação de objectos parece escapar à narrativa com a mesma intensidade com que o fundo abstracto não consegue chegar a ela.

René Bertholo recusava o objecto como existencia tridimensional, mas desenhou-os como possibilidades gráficas para a elaboração de um «imaginário» (e depois, como veremos, quando criou objectos, levou para a tridimensionalidade este mesmo imaginário gráfico). Os objectos representados eram uma referência sem memória do mundo, portanto, encontravam-se perdidos de uma ordem temporal. Se em Voss se observava uma narrativa a que não se chega a determinar devido à urgência do gesto, em René verificavam-se referências do mundo desmemoriado da própria narrativa. Daí a sensação de não nos encontrarmos perante qualquer possibilidade de narratividade. Ao contrário de Voss, o tempo não tem sequências nem circuitos, surgindo fragmentado e amnésico com cada objecto. O que os liga é a sua acumulação num *devoir à deriva*. Os objectos figurados de René parecem ter partido de um referente mas do qual se perderam ao serem lançados no quadro para não mais o encontrarem.

Na pintura *Duas Janelas* (1964) o fundo foi dividido em duas zonas, uma mais luminosa que avança, outra ocre e informal que recua. Na primeira, os grafismos diluem-se e cintilam discos cromáticos (circulares ou semi-circulares), numa citação miniaturista e candidamente gráfica dos *discos órficos* de Robert Delaunay (1885-1941). O plano tende a subdividir-se através de ortogonais que criam uma *tira-retalho*, normalmente em “L”, espécie de *friso quebrado*, na parte superior, com discos semi-circulares de tons azuis e amarelos sobre um fundo ocre. Por contraste de luminosidade,

²²⁵ *Ibidem*.

este friso superior lança a zona maior do quadro, que lhe está adjacente, numa profundidade que acentua o vácuo onde se efectua a dispersão dos signos de objectos. Na segunda, inferior, objectos e onomatopeias divagam graficamente, numa queda lenta, mais ou menos identificáveis, num desenho sem cor interna e de pouca modelação. Na primeira, os círculos brilham como cor sem referências; na segunda, os grafismos fazem referências acromáticas ao mundo quotidiano. Na zona superior, sob os discos cintilantes, esmaecem-se formas, que não chegam a figurar-se, cobertas com uma camada branca, transparente mas difusa, que parece funcionar como uma espécie de amnésia da representação. Mais ou menos identificáveis todos os objectos representados estão como que desmemoriados, já não distinguindo classes sociais para efectuarem lúdicas tangências às afectividades, mais ou menos conscientes e mais ou menos presentes, do seu ambiente vivencial. Neste quotidiano íntimo, ao mesmo tempo disseminado e desagregado, resvala-se uma constante fractalidade do sentido. Em baixo, duas janelas que nada deixam ver através de si dão o título à obra. Os limites do quadro cortam as janelas como meros grafismos, criando a ilusão de um espaço contínuo para lá superfície do quadro, onde mais e mais objectos continuarão em queda.

Em *A taste of honey* (1964), o formato horizontal e alongado acelera o movimento dos objectos dispersos e acumulados. Em contraste com o caos anti-narrativo desses objectos figurados, sequências ordenadas e repetidas de elementos, com pequenas variações, sugerem uma temporalidade como uma película de cinema de animação. Em cima, a repetição insinua a animação de uma mancha no topo de um triângulo, como se os respectivos fotogramas da película cinematográfica tivessem sido colocados lado a lado, numa sequência espacial direccionada – exemplo claro do interesse de Bertholo pelo movimento animado que, embora apenas chegasse a experimentar sem desenvolver, não deixava de se imiscuir na pintura (e, como veremos, também nos *modelos reduzidos*): «De facto, sempre estive fascinado pelo movimento. Em Portugal aos 17 anos antes de fazer pintura, fiquei muito impressionado com os filmes de Norman Mac Laren e “pintalguei” alguns metros de película, mas nunca fui mais longe porque não tinha nem meios nem conhecimentos para o fazer»²²⁶. E nesses *écrans* que se dividem, separando espaços e tempos, manifestam-se interesses pela relação entre o espaço e o tempo que irá marcar, de modo mais evidente, os desenvolvimentos da pintura de René Bertholo a partir dos anos de 1970. *Ordem e caos*, como relações

²²⁶ René Bertholo em conversa com Jean-Luc Verley, in catálogo da exposição: *René Bertholo. “Modèles Reduits”*, Lisboa: Galeria 111, Julho 1972.

antagónicas de apropriação e perda da memória e objectualidade quotidianas, determinam a composição do quadro.

Em *Um Exemplo por Dia (Un Exemple par Jour)* (1965), os objectos figurados apresentam-se sem cromatismo, sendo apenas o contorno a defini-los como forma, mas sofrem irreais cintilações de luz sobre a sua própria neutralidade cromática, que estranhamente os modela como se fosse o grafismo que procurasse a espacialidade. Há uma irrealidade na contradição criada pelo facto dos objectos figurados não apresentarem opacidade interna para receberem tal modelação luminosa.

Desenhados num registo fácil, mas certos e definidos na sua rapidez e esquematismo, em que a cor surge sempre depois, os objectos figurados actuam sobre e contra um fundo sem forma nem contextualização, onde se perdem como fragmentos soltos de uma ordem vivencial desvanecida. Cada um desses objectos figurados é como que um signo solto de uma memória irrestituível. Não há picturalidade na concepção dos objectos, pelo que estes não revelam o ânimo do gesto que os concebe, nem uma cor própria que os individualize. Bertholo como que os *lança* (como na caricatura que Maurice Henry fazia do pintor) como grafismos certos e mais ou menos fechados, entre o fragmento de uma vivência ou de um objecto. O grafismo linear artificializa a representação, distanciando os referentes e sublinhando a irrealidade da sua representação. Perdidos do seu quotidiano, de onde foram arrancados como fragmentos gráficos de vivências e memórias em miniatura, tais objectos divagam numa queda sem destino, como *memórias íntimas perdidas num devir que as arrasta num turbilhão amnésico*.

Ao longo de 1965, o *resvalar* das *figuras-de-objectos* foi substituído pelo seu *pairar*, num grafismo mais preciso que isolava e suspendia cada figura. Estas pareciam entrar em fase de suspensão da queda global, como vítimas da entropia da sua própria precipitação sobre a superfície, no sentido da ambiguidade dessa suspensão, como quem termina uma viagem mas não se detém num destino. As *figuras-de-objectos* como que ainda não chegaram a lado nenhum, mas também já não têm para onde ir.

Na pintura *L'âge Tendre* (1965) verifica-se uma dispersão geral, acumulada mas sem contrastes excessivos, onde cada figuração de objecto, mais ou menos delimitada, é fragmento (do quotidiano) em contraste com outra a que se sobrepõe sem relação de escala nem de função objectual. Na globalidade do quadro há como que um quotidiano *em devir*, amnésico e perdido sobre um fundo neutro. Cada *objecto figurado* é como uma peça de um *puzzle* vivencial, que foi lançado com outras peças de outros *puzzles*

num mesmo plano *informe*. Objectos e mais objectos, que já tinham caído sobre outros quadros e que agora continuam a caírem sobre este, como se fossem os mesmos ou outros, tanto fazendo, sempre surgindo ao olhar como referências perdidas. Arestas de espaços interiores que não se chegam a definir; carros que se desfazem e desaparecem; máquinas de costura que fazem citação afectiva da mãe do artista, memórias que se cruzam com objectos em queda (chávenas, *baguetes*, chapéus-de-chuva abertos ou fechados, rostos, mãos, livros...), num vasto dicionário figurativo de *identidades amnésicas e perdidas*. Como em outros quadros da época, o próprio título é mais um indicador de referências perdidas, que também está numa *queda de esquecimento*, tal como os *objectos figurados*; uma queda que pode estar inscrita no quadro (onomatopeias) ou ser apenas exterior e conceptual (título), como neste caso. O título traduz a mesma carga de escassa objectividade que apresentam as relações entre os objectos, como um ingrato esforço mnemotécnico para uma memória vazia.

O plano abstracto está invadido por formas figurativas que se sobrepõem entre ele e o observador. A abstracção desse espaço de fundo brilhante não aceita os objectos que sobre ele divagam (não os integra, não lhes contextualizando sentidos), que se vêm obrigados a nele resvalarem num ritmo flutuante. Este flutuar, algo amnésico, que evita a razão prática dos objectos figurados, posicionando-se mais perto da magia e do onírico (algo infantil), não deixa de fazer lembrar marcações *surrealistas*, como vimos referência justa da génese figurativa da pintura de René Bertholo. Mas este surrealismo, desmemoriado das suas referências culturais (e ortodoxias)²²⁷, tal como os objectos figurados estão das suas referências quotidianas, apenas pontua esse imponderável que *irradia* da evidência referencial das figuras. Num misto de procura e espera, tais objectos figurados cada vez mais requerem uma espacialidade integradora e suspendem-se na estranheza dessa ausência, como que especados na contradição de um *estar sem ser – sem identidade, função ou sequer moral*. Depois do resvalamento da queda, os objectos figurados dispersam-se à procura do seu sentido ou da recuperação de uma memória que os funcionalize e justifique para além do mero reconhecimento.

Através do título, a pintura *L'air du temps (Ar do Tempo)* (1965) revela um dos principais motes do projecto artístico de René Bertholo: o *tempo* – que se tornava uma das questões mais importantes na sua pintura e que, neste caso, a representação do relógio sublinhava. O «ar do tempo» congrega as constantes referências a memórias

²²⁷ Nelson Di Maggio classificaria esta fase da pintura de René Bertholo num «neo-surrealismo». Cf. Nelson Di Maggio; “Arte”, in *Flama*, Lisboa, n°886, 9 Outubro 1964, p.31.

perdidas que cada um dos objectos desenhados e coloridos representa. Como memória espalhada e baralhada, a pintura parece ser um contentor de peças de um *puzzle* mnemónico fragmentado e disperso.

Em *Pieces a Convictions et Autres* (1965), o caos acumulado e a ordenação individualizada estabelecem uma oposição regulada por uma composição de zonas demarcadas (e separadas) na superfície do quadro. Do mesmo modo opõem-se *diferença* e *repetição*. O cromatismo também varia, entre a policromia, o monocromatismo ou a sua neutralidade. Em cada zona separada Bertholo experimentava uma possibilidade destas diferentes relações com os objectos do seu *diccionário quotidiano*. A superfície é uma grelha de espaços e de tempos, com diferentes profundidades e estruturas internas. Se alguns objectos ainda estão em queda, continuando a precipitação acumulada de inícios da década, outros objectos isolam-se numa autonomia que procura a eficácia da sua identificação, uma espécie de esforço mnemotécnico, e, noutros ainda, um ritmo certo e regular de repetições, com poucas variações, impõe uma intenção narrativa, como que no desejo de recomeçar uma história depois da perda com a queda inicial dos objectos (e anunciando os desenvolvimentos da pintura de René Bertholo a partir de meados dos anos 70, onde repetição e variação se articulam como fabricação de uma memória emergente). Diferentes zonas do quadro integram diferentes relações com o tempo, firmando uma relação decisiva entre a temporalidade da pintura e a composição do quadro.



René Bertholo,
Une Vie de Secrétaire, 1965,
Óleo sobre tela, 130x99 cm,
col. Mabuel de Brito

Na pintura *Une Vie de Secrétaire* (1965) o espaço subdivide-se numa espécie de *écrans-gavetas* que, como quadros dentro do quadro, regulam a dispersão espacial (e temporal) dos *objectos-figuras*. Cada plano fechado apela a uma sugestão narrativa, num tempo que aí se encerra, mas que logo se escapa pelos elementos formais pintados (objectos) que lhe fogem. Na zona superior, uma repetição ordenada insinua a animação cinemática de uma mancha no topo de um triângulo, como se os respectivos *fotogramas* tivessem sido colocados lado a lado, numa sequência espacial direccionada. Como costume, a figuração tanto apela ao sentido referencial, como dele se escapa. A abstracção do fundo sofre a bonomia irónica dessa representação que sobre ela se atravessa como uma memória e os seus sentidos em fuga. Cada figura faz referência a um objecto familiar, mas o seu resvalar sobre o fundo neutro e o acaso das suas relações, provocam uma amnésia representativa: como um signo que, ao mesmo tempo,

se representa e se esquece do seu sentido relativamente às referências com que se relaciona de modo mais ou menos explícito. Há uma efemeridade desse sentido no percurso do olhar arrastado pelos objectos, pelo que, antes de qualquer objecto definir o seu sentido, o olhar é imediatamente arrastado para outro. Pelo ritmo do olhar sobre o conjunto dos objectos perde-se o sentido de cada um. Em cima, à direita, surgem, entre os objectos, nomes de amigos do pintor (quase todos colaboradores no nº10 da revista KWY, de Outono de 1962, organizado por René Bertholo), como Lourdes Castro, Jan Voss, (Carlo) Cruz-Diez, (Pol) Bury, (Jean-Pierre) Raynaud ou (Lucio) Del Pezzo – espécie de manifesto afectivo da relação do pintor com as manifestações artísticas parisienses; e certificando de que os signos correspondem a vivências pessoais que se dispersam e consomem no quadro. Ligados entre si por circuitos lineares, como um jogo infantil, cada nome inclui uma referência iconográfica personalizada: por exemplo, para Lourdes uma sombra-contorno de perfil, para Voss um animal-figura, para Bury uma das suas esferas *mobiles*, para Raynaud (n.1939) dois vasos vermelhos que usava nas suas instalações, para Del Pezzo (n.1933) uma das suas madeiras torneadas em formas simples e coloridas sobre base branca, ou para Cruz-Diez (n.1923) as suas linhas paralelas de efeitos ópticos. Num dos *écrans* inferiores, surge, à direita, uma figura segura uma placa transparente: novamente Lourdes Castro com uma das suas placas de plexiglas. Um dos objectos, o armário com rodas, repete-se numa serialização que é interrompida por uma cabeça feminina, absurdamente também com rodas: a mulher-secretária como objecto antropomórfico.

Em *O Homem da Madeira* (1965) verifica-se de novo essa dispersão de objectos figurados, que se apresentam como fragmentos do mundo quotidiano. Como signos de objectos eles parecem, na sua simplicidade, retirados de um livro pré-escolar, apelando ao prazer da identificação como descoberta do mundo. Mas cada objecto parece também ter sido arrancado de uma história própria, na qual adquirira a sua identidade, e daí recortado para ser lançado sobre o plano do quadro, onde tais identidades se extraviaram ao caírem apesar de certas evidências referenciais. Há uma representação de tais evidências que, paradoxalmente, escapa ao próprio referente. As referências tornam-se brinquedos devido às suas esquematizadas relações iconográficas com o quotidiano, fazendo funcionar um imaginário infantil (de brinquedo) como meio irrisório da relação entre os ideogramas figurativos e as referências quotidianas da realidade. Assim, em

tom de brincadeira, tais *ideogramas-objectos* resvalam, sem ruído e sem declaração teórica, como uma «enciclopédia irracional da história contemporânea»²²⁸.

Para cada objecto gráfico há um fundo individual que se apresenta como uma mancha difusa sobre o fundo geral, estabelecendo uma espécie de vácuo como definição da profundidade espacial de cada coisa. Cada uma delas individualiza-se no seu próprio fundo, mas este levita sobre o plano do quadro. Como foi habitual nas obras de 1964 e 1965, a picturalidade do fundo é invadida pelo grafismo certo dos objectos que o atravessam e a aglomeração dos objectos estabelece um agrupamento perceptivo denso que acentua a sua segregação ao fundo. Mas os objectos não tocam nem assentam nesse fundo – atravessam-no, numa sobreposição que os coloca entre o observador e o fundo do quadro. A cor viva e animada dos objectos acentuam esse sobrevoamento sobre o fundo que vibra através de uma animada textura de síntese monocromática.

Na obra *Le dessous de la mêlée* (1966), que apresentava a maior superfície, num só quadro, pintada até então por René Bertholo, a iconografia fragmentada da realidade quotidiana caí em amalgama preenchendo quase toda essa vasta superfície: Em queda, num arrastamento de referências dispersas, como se o próprio pintor não conseguisse evitar representá-las umas imediatamente a seguir às outras, as figuras, na sua acumulação em dispersão, ocupam quase toda a superfície aproveitando-se da sua extensão. Na zona inferior, essa dispersão interrompe-se por um recorte da superfície que lhe delimita o espaço de queda das figuras.

As figuras situam-se novamente entre a fácil e a difícil identificação, entre a evidência referencial e a sua estranheza. No conjunto, a relação entre figuras é sempre desvinculada, isolando cada uma da sua própria acumulação. O sentido possível das figuras, da sua referência objectual ou contextualização, torna sempre ambígua a sua identidade: «c'est Bertholo qui invente des tas d'objets sans identité certaine»²²⁹. As figuras surgem como que por distração e, por isso, acumulam-se e dispersam-se ao mesmo tempo, criando uma *babélica enciclopédia universal escrita (ou ilustrada) de memória*. Os objectos parecem inventariar-se através do próprio caos compositivo, incentivando a percepção a um derradeiro (e inútil) esforço de identificação enciclopédia.

²²⁸ Alain Jouffroy, "Un Couple: Lourdes Castro René Bertholo", in *Opus International*, Paris, nº34, Abril 1972, p.15

²²⁹ Gerald Gassiot-Talabot, "Surréalisme, cadavre-exqui", in *Cimaise*, Paris, nº66, Novembro-Dezembro

Em obras como *Lettre du Liban* (1966) ou *L'ideal (O Ideal)* (1966), os elementos ganham cor e começam a libertar-se do grafismo linear, recortando-se melhor sobre o fundo cinzento azulado: de grafismos passavam a fragmentos. Já não se desenhando sobre o plano, num efeito deslizante sobre o mesmo, já *dele* não parecem cair; antes, parecem *nele* já ter caído para agora aí se especarem. Em *L'ideal* surgem relógios dispersos aludindo a um tempo ausente e sem unidade. O próprio objecto medidor e regulador do tempo como que se perde entre (e como) um dos fragmentos de memórias perdidas do mundo colocados sobre o plano. Do lado esquerdo do quadro, o fragmento de um espaço interior é *palco* de uma maqueta de um «modelo reduzido», objectos efectuados como planos em movimento com motores eléctricos que lhes provocam movimentos cíclicos ou aleatórios e que René Bertholo começaria a criar pouco depois desta pintura – uma citação que revela ligações entre o imaginário da pintura e o dos objectos. Os dispersos elementos pintados nesta obra, parecem estar num movimento semelhante ao que veremos desenvolvido em vários desses «modelos reduzidos»: um movimento aleatório, sem temporalidade certa.

A repetição de elementos, ordenados ou não, indica diferentes relações com o tempo. A própria fotografia figurada, que já por si remete para a memória, como se o tempo que encerra (numa espécie de *écran* esvoaçante) nunca pudesse ser o mesmo do quadro, está subdividida em várias cenas. O relógio, como o grande fetiche do tempo, repete-se aleatoriamente. Este elemento, característico da pintura de René Bertholo sublinha a questão da temporalidade como uma das principais do projecto artístico de René Bertholo. No atrás referido *inventário «irrisório»* da sua pintura, que André Balthazar concebeu no ano anterior a esta obra, afirma-se o seguinte relativamente ao relógio: «Relógio de pulso. Substantivo comum. Pequeno relógio portátil. Animado de movimento, divide o tempo em pequenos bocados, calculando o seu percurso pelo tempo que a areia da ampulheta leva a descer um andar, e pelo movimento da terra que gira alguns minutos em torno do Sol. Mede a vida quotidiana».

Nesta data, a pintura de René Bertholo apresentava-se ainda próxima da produção contemporânea de Jan Voss, resultado do trabalho e convívio entre os dois criadores. Mas, como vimos, enquanto a de Jan Voss herdara dos *graffiti's* uma gestualidade ideográfica, René apresentava um grafismo linear mais preciso, num esquematismo

mais depurado que de gesto imediato, o que o ligava mais às experiências da impressão e serigrafia (com ressonâncias líricas da experiência da banda-desenhada e da admiração por Paul Klee) que às da escrita. Se o primeiro via o suporte como plano de *inscrição*, o segundo via-o como um plano de *impressão*. Dai que os objectos ideográficos de René Bertholo se tenham dispersado e desarrumado na composição, mais parecendo nela terem mergulhado (caído) que sido inscritos; e que nas pinturas finais do ciclo dos *quadros de acumulação* se tenham suspenso sobre a superfície do quadro, de novo com aproximações à pintura que Voss começava ainda a desenvolver.

Reveladora é a posição de René (como também da esposa Lourdes Castro) na bifurcada situação francesa no panorama internacional da *Pop Art*, entre o *nouveau réalisme* de Pierre Restany e a *figuration narrative* de Gérald Gassiot-Talabot. Pode-se dizer que a pintura de René se colocou nessa encruzilhada da *pop* francesa, tal como a obra de Lourdes Castro. Mas, enquanto Lourdes balançava mais para o *nouveau-realisme*, René não evitava estar mais do lado da «figuração narrativa» – e esta curiosa posição de ambos, no meio de uma situação de oposição, não deixava de ter algumas implicações na dificuldade de ajustamento e integração histórica que a crítica francesa apresenta na leitura do papel do casal na escola francesa da época.

René Bertholo ficou historicamente conotado com a sua participação na exposição *Mythologies Quotidiennes* (título de exposição parisiense em Julho-Outubro de 1964), animada pelo crítico Gérald Gassiot-Talabot, onde se enquadrava, entre outros, o seu companheiro da aventura do *KWY*, Jan Voss²³⁰. Cúmplice inicial da concepção da exposição, segundo ideia com Hervé Télémaque (n.1937), Bértolo afastou-se cedo do desenvolvimento do projecto tendo apenas permanecido como expositor²³¹. Esta exposição, tornada referência histórica para a nova figuração parisiense, de enquadramento possível na *Pop Art*, posicionava Bertholo no panorama internacional desta via estética, de definitiva superação histórica da abstracção informal. Esta exposição teria sequência nas exposições *La Figuration Narrative dans l'art contemporain* (Paris: Galerie Creuze, Outubro 1965), e *Bande Dessinée et figuration narrative* (Paris: Musée des Arts décoratifs, 1967) que definia e conotava um grupo de

²³⁰ Além de René e Bertholo, estiveram presentes nesta exposição: Alleyn, Arnal, Arroyo, Atila, Berni, Bertini, Bettencourt, Beynon, Brusse, Buri, Crémonini, Dado, Fahlström, Foldes, Gaitis, Geissler, Gironella, Golub, Gracia, Kalinowski, Peter Klasen, Kramer, Monory, Pistoletto, Bernard Rancillac, Rainaud, Raysse, Recalcati, Requichot, Saint-Phalle, Saul e Télémaque.

²³¹ Segundo declarações do pintor. Cf. Rita Macedo, *Op.cit.*, p.112, nota 5.

pintores. Mas Bertholo, ao contrário do seu amigo Jan Voss, já não estaria nestas duas exposições, assumindo também assim uma separação com a marca da narratividade figurativa. Por isso, convém analisar que René não for a nem nunca se consideraria um narrativo, pelo menos «no sentido em que se narra uma história».

Se a obra de Voss se enquadraria melhor na «figuração narrativa» francesa, a de René sofria alguma deslocação, chegando o próprio pintor a negar qualquer narratividade na sua pintura dos anos 60: «não sou um narrativo. Não conto nada». Estas palavras, ditas em diálogo com Pierre Restany, eram publicadas no catálogo da exposição individual de René na *Galerie Mathias Fels* (Paris, 23 Novembro a 23 Dezembro 1965). Datado de 26 de Maio de 1965, este diálogo com o crítico impulsionador do *nouveau réalisme*, efectuou-se antes da exposição *La Figuration Narrative dans l'art contemporain* (1965): Nele Bertholo inclinou-se para uma posição que, dando continuidade às *Mythologies Quotidiennes*, manifestava uma desvinculação, esteticamente e num sentido imediato pouco perceptível, com a «figuração narrativa». Com o título «O real para além da narrativa»²³², esta entrevista funcionou como uma espécie de resgate de Restany ao imaginário de René Bertholo, levando-o a um repto perante o protagonismo do *nouveau réalisme* em relação à *figuration narrative* que, por seu lado, o crítico francês colocava na entrevista com algum sentido cultural pejorado. Restany não confundia René com o movimento de que foi «pai espiritual», mas recusa-se também a integrar a pintura de René numa dimensão narrativa, intrigando-se com a sua «posição fora da corrente» – que funcionava como um desafio a uma tomada de posição, necessária mais para o crítico que para o pintor. Por outro lado, a *narratividade* não era explícita na pintura de René, nunca se preocupando em contar uma história, nem de a encenar. Na sua pintura, existia uma *temporalidade de narratividade*, e os elementos da sua cenografia, mas essa temporalidade estava vazia de histórias e ideologias, pelo que essa encenação surgia num caos desfuncionalizador: em que *há temporalidade narrativa mas não há narração*. Se, na entrevista, René referia o afastamento relativamente a Christo e a Lourdes Castro, por recusa de uma objectualidade «demasiado presente», tais motivos não deixavam de remeter, de novo, para a proximidade com a pintura de Jan Voss. A pintura de René parecia aceitar as expressões de *mitologia* e *quotidiano*, mas não a de narrativa (de «figuration narrative») e muito menos da dimensão política em que, como vimos, esta se colocou através da acção de

²³² René Bertholo em conversa com Pierre Restany, in catálogo da exposição: *René Bertholo*, Paris: Galerie Mathias Fels et Cie, 23 Novembro a 23 Dezembro 1965.

Gérald Gassiot-Talabot no panorama da arte francesa dos anos de 1960. E este era mais um aspecto em que a pintura de René tendia a afastar-se da pintura de Voss que, ao mesmo tempo, lhe estava tão próxima.



Jan Voss, *Le Bruit de la Ville*, 1965, pintura sobre tela, 97x146 cm

Para entender a produção de René Bertholo a diferença com a de Jan Voss apresenta, por insistentes afinidades dos projectos, novas pertinências. A produção de Voss por volta de 1965 pode ser exemplificada na pintura *Le Bruit de la Ville* (1965). Num registo rápido sucedem-se *figurações narrativas*, deixando manifesta a marca gestual que se arrasta até a situação neo-figurativa. O colorido é simples e rápido, como se a imagem fosse uma acumulação de pequenos estudos de cor esboçados. A superfície do quadro torna-se um suporte de resistência à necessidade de comunicar, como se as histórias tivessem que a reclamar para se contarem. A composição é o resultado dessa necessidade, sem outro tempo de se decidir. No agrupamento de pequenas cenas e no vazio entre outras, expõem-se as possibilidades narrativas, não se sabendo se estamos perante uma só história ou várias, ou se as duas coisas. Retiradas as divisórias de espaço e tempo, perde-se o efeito de ritmo sequencial, passando o olhar a confrontar-se com várias cenas suspensas de uma ou mais histórias, não sabendo ao certo por onde começar nem por onde acabar. O sentido global é o de uma narrativa colectiva: um *barulho urbano*. Como se o pintor tivesse a querer relatar, num mesmo plano e num mesmo momento, várias histórias que estão a acontecer simultaneamente na cidade.

Por volta de 1967, as figuras da pintura de Jan Voss fixavam-se num rigor gráfico, anulando a gestualidade anterior. Mas tal afirmação da figuração foi acompanhada pela acentuada segregação dos tempos narrativos, não por seccionamento do plano, mas através do seu vazio. E o vazio, como hiato sequencial, abandona cada momento a si próprio e à sua aptência para a narratividade. Entre os percursos graficamente insinuados e o vazio abrangente do fundo, percorre-se uma *ausência* de narratividade,

decidida entre a distância das cenas e a multiplicidade de alternativas, como um *engarrafamento* (comunicativo) por excesso não de tráfego (de signos), mas das próprias vias (de canais de comunicação) e sua dispersão. Há percursos a estabelecer, como um labirinto no qual temos que descobrir o *fio de Ariane* que dá sentido à narrativa, juntando de novo um sentido sequencial que se dispersou e perdeu (*Une question stupide*, 1967; *Remèdes miracle*, 1967).

Na pintura de Voss, o absurdo invade a propensão narrativa destas breves encenações gráficas. Cada signo apresenta-se com um excesso de presença, como acontecimento, mas que logo perde o seu sentido perante o próprio esforço de o interpretar. A evidência significativa está em antinomia com a corrupção da clareza de significado. Certos elementos simulam percursos e tempos (escadas, fios, tubos, tintas que escorrem, linhas, repetições), propondo circuitos narrativos que não se revelam, como *fios de Ariane* de mitos esquecidos. Não há continuidade narrativa, como se os signos fossem acontecimentos sem passado (memória) nem futuro (destino), mas apenas situações presentes em delírio imaginativo. Jan Voss expunha a incomunicabilidade perante o excesso de comunicação, em que o paroxismo do imaginário iconográfico apenas revelava os silêncios e as indecisões do desejo de comunicar. Provocavam-se circuitos de sentido, cujos trajectos, paradoxalmente, revelavam a sua constante irredutibilidade significativa.

Lecture pour tous (1968) foi uma das pinturas mais importantes de Voss desta fase e seu corolário. Figurações graficamente determinadas por um desenho rigoroso, que anula a subjectividade gestualista, envolve as imagens de frieza intelectual. A dispersão conjuga-se com a repetição, tal como o individual com a série. Jan Voss distribui citações da própria ideia de comunicação, da escrita (livros e letras) à fala (lábios), aos signos gestuais (para surdo-mudos), ou às bandeiras e luzes. Já não se trata de uma figuração perdida, em busca da sua narrativa, mas antes, da narrativa perdida no frio silencioso do excesso de comunicação. Entre a representação de diferentes tipos de signos e suportes de mensagem, surgem figuras humanas com os olhos vedados. O excesso (e repetição) de mensagens não implica o aumento de comunicação. Voss faz abundar os «símbolos sinaléticos», mas mantém o mesmo mistério do sentido. Como resultado, verifica-se uma evidência sígnica que se contrapõe ao silêncio dos signos. Em cima, e numa ironia disfarçada por tintas que, à primeira vista, parecem sair caoticamente de tubos de tinta, inscrevem-se as palavras «mao» e «che», surgidas como

resultado de uma efémera passagem das tintas: revelação das dificuldades e fragilidades da luta *ideológica* como questão semântica e inter-comunicativa.

Em pinturas como *Dialogue de sourds* (1967), *Expérience et idéologie* (1968) ou *Lecture pour Tous* (1968), Jan Voss ironizou as dificuldades de inter-comunicação, debatendo-se entre a evidência gráfica da figuração, como signo visual, com a irredutibilidade do sentido que se escapa sob o próprio excesso de clareza formal. A questão do sentido e da comunicação, como suporte de uma formulação ideológica com base na intersubjectividade, remete Voss para uma marcação política que o enquadra melhor na *figuração narrativa francesa*, facilitando o entendimento de um diferente posicionamento de René Bertholo.

Enquanto que em René Bertholo era a representação de objectos que dominava, em Voss era o corpo humano. Corpos como mancha ou como contorno, com cromatismos irrealis que acentuam a sua dimensão gráfica e representativa. Corpos esvaziados, tal como as histórias que lhes arrancaram – ou das quais foram arrancados. Se René colocava os objectos esvaziados de qualquer dimensão humana tornando-os inúteis, Voss esvaziava a dimensão humana e alienava-a como desnecessária.

René reflectiu uma mútua estupefacção e deslumbramento da passagem veloz dos objectos na era da reprodutibilidade técnica. Voss utilizou os objectos como mais um dos signos, entre outros, a partir dos quais reflectiu as questões de uma inter-comunicabilidade entre sujeitos. Se para Voss não havia comunicação entre os sujeitos, para René não havia sentido para os objectos. Voss colocava uma crise semântica ao nível duma mediação intersubjectiva, como necessidade de interpretação das presenças iconográficas; René colocava-a coincidente com a aparição figurativa dos objectos, portanto no seu irrompimento iconográfico.

Ambos se relacionaram, através da situação neo-figurativa que cada qual elaborou como iconografia da cultura industrial, com a questão da *Pop Art* europeia, sobretudo da escola francesa. Em René, a *Pop* revelava-se nessa velocidade da *passagem* do objecto, e no grafismo que artificializava essa efémera passagem (depois *suspensão*, como vimos, em 1966). Os seus objectos acabados de surgir e já a desaparecerem da superfície (entre 1964-1965) reflectiam a voragem da dialéctica da produção e destruição objectual da cultura industrial, numa cultura em que a o sujeito sobrevivia ao objecto, este com uma vida cada vez mais curta, numa acentuação vertiginosa entre a

produção e a morte²³³. O surgimento do objecto confundia-se com o seu esquecimento, na impossibilidade de construção de uma espaço afectivo que se efectue como salvaguarda do objecto. A suspensão na superfície das *figurações-de-objectos*, por volta de 1966, revelavam uma alienação ideológica, uma aura de vazio e amnésia que envolvia cada objecto figurado sem destino.

O interesse pela *repetição*, questão central que atravessa toda a obra de René Bertholo, pode traduzir algumas pertinências do posicionamento do pintor relativamente à questão da *Pop Art* internacional, sobretudo se compararmos com Andy Warhol. Se o pintor norte-americano repetia ícones da cultura de massas (da ordem do mito da cultura de massas), que se ostetavam numa fria reprodução serigráfica, salientando a sua apatia por redundância iconográfica, René repetia figurações de objectos (da ordem de um regime quotidiano e afectivo) que surgiam em queda ou dispersão, resvalando numa serialização objectual, na sua banalidade de objectos quotidianos em amnesia desfuncional. O interesse pela serigrafia foi diferente para os dois pintores: para Warhol era a possibilidade de retirar o seu gesto e vontade, deixando o ícone reproduzir-se para além da sua necessidade num mesmo campo visual; para René ela mantinha um interesse pela repetição de um gesto e um interesse pela queda da matéria, o que preparou o lançamento e *acumulação de objectos* na pintura. Por isso, enquanto Warhol apresentava as figuras na herança do cartazismo, René fazia as figuras nascer enquanto desenho, na herança da banda-desenhada. Em Warhol cada ícone que surgia procurava repetir um ícone pré-existente, enquanto em René cada objecto surgia por um desenho que lhe implicava uma diferença na repetição. Para Warhol, a *repetição* destacava e saturava o «mesmo» de uma *divulgação semântica* (na linha da publicidade): a diferença entre cada ícone situava-se na ordem do significante, indiferente a uma constância do significado, de modo que a inutilidade da diferença semântica, ou a sua indiferença, sublinhava o «mesmo» do ícone. Em René, a *repetição* apresentava duas orientações paralelas (explícitas em pinturas como *A Taste of Honey*, *Une vie de secrétaire* ou *Pièces à conviction et autres*): uma através da repetição ao acaso, na queda e dispersão dos objectos acumulados, como forma e figura, onde explorou o «mesmo» no interior do caos indiferenciador; outra derivada da repetição ordenada saída da grelha de fundo, com base na temporalidade da banda-desenhada e cinema de animação, onde explorou a manifestação de um «outro» em cada repetição (questão que

²³³ Cf. Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1991.

teria outros desenvolvimentos mais estruturados a partir da série «*quartos de dormir*»). Se em Warhol a repetição era um inútil acto semântico, mergulhado na apatia da sua redundância; em René a repetição revelava um momento diferenciador, que se escapava a qualquer esforço de efectivar a repetição e que fazia accionar essa busca ontológica de cada figura.

Em ambos verificava-se o mesmo descomprometimento ou apatia ideológica. Mas, no caso de Warhol, a apatia do ícone resultava da entropia da sua repetição, enquanto em René a apatia era uma amnésia prévia que se dava com o surgimento brusco do objecto no quadro, fazendo-o resvalar em busca do seu sentido, ou seja, o aparecimento figurativo do objecto parecia coincidir com um corte afectivo onde se esvazia um fundo de afinidades pessoais e justificadoras dessa aparição. Num, o descomprometimento funcionava do excesso semântico que a repetição potencializa; no outro de uma carência semântica que a repetição não resolvia. Em Warhol os ícones surgiam como «imagens consumidas»²³⁴ e desgastadas nesse consumo tão recente como intenso, tornados mito por inculcação imediata e construídos como inconsciente (colectivo) sem passar pela consciência (individual): a imagem negava a história dando tudo como absolutamente passado²³⁵, numa totalidade entrópica onde o mito se aturdiu e o estético se oferecia. Em René a imagem do objecto surpreendia-o esquecido do seu consumo, ainda num estado de atordoamento em busca de consciência (ou de imaginário adequado): René encontrava um vazio de história que surpreendia os objectos figurados numa dispersão que era procura de um tempo certo de pouso.

René preferiu a recuperação de um imaginário figurativo retirado do quotidiano, tal como a *Pop Art*, mas de um modo menos *indiferente* e frio que a *Pop* americana, e menos *crítico* e ideológico, e por isso mais *lírico*, que a europeia. René Bertholo arrumava o plano da sua pintura como um espaço bidimensional previamente ordenado para ulterior *impressão* sígnica, onde confluía a sua aprendizagem prática das técnicas de reprodução de imagens que explorara na criação das revistas *Ver* e *KWY*, entre outras edições. A obra de Bertholo não parece ter passado pela *Pop Art*; antes, parece ter deixado que a *Pop Art* passasse nela.

«...se encontrasse um meio de personalizar o processo mecânico, usá-lo-ia certamente»

(René Bertholo, entrevista com Pierre Restany, 1965)

²³⁴ Giulio Carlo Argan, *Op.cit.*, p.600

²³⁵ Cf. *Ibidem*, p.600.

3.4. Os «Modelos Reduzidos» (objectos e electrónica)

«No princípio, não sabia se queria trocar da natureza ou da mecânica e depois,
finalmente, gosto muito das duas»

(René Bertholo, entrevista com Jean-Luc-Verley)

Em 1966, uma nova mudança, aparentemente algo repentina, na produção de René Bertholo, com a interrupção quase súbita da pintura para começar a criar objectos²³⁶, parecia aproximar o artista plástico do *nouveau réalisme*, acentuando uma distância que a própria pintura já vinha adiantando com a *figuration narrative*. Bertholo parecia responder ao repto em que ele próprio se colocara em entrevista com Pierre Restany, onde se desvinculava da dimensão narrativa da *figuration narrative*, e onde adiantava um interesse por efectuar objectos, desde que estes não fossem a mera ostentação da sua presença objectual, mas pudessem ser uma constituição de imaginários que a sua pintura vinha cumprindo²³⁷. Quase por um acaso, uma situação do quotidiano em meados da década, levou René Bertholo a encontrar essa conjugação: o pedido de Lourdes Castro para a concepção de um candeeiro levou René a recortar em suporte rígido figuras da sua pintura, que assim saíam da tela para outra disponibilidade lúdica²³⁸. Daqui seria levado à elaboração de objectos tridimensionais com pequenos motores electrónicos que lhes provocavam movimentos lúdicos e inúteis, por vezes (e mais tarde) aleatórios. Assim, em 1966, René Bertholo criava os primeiros *modelos reduzidos*.

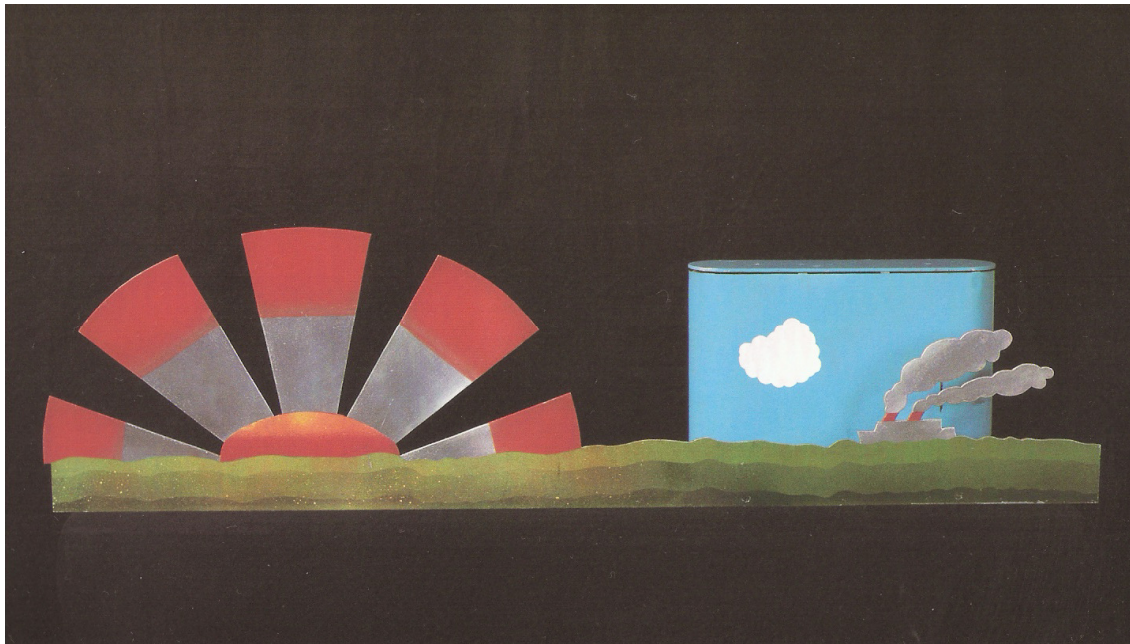
²³⁶ Contudo, René Bertholo terá pintado um único quadro em 1968 por insistência de Edward Shaw que, em carta a René de 27 de Setembro de 1968 chegava a afirmar não discutir os preços «especialmente em casos especiais como es el caso del único Bertholo de 1968 [de pintura]». René Bertholo terá aproveitado as férias de 1968 na Madeira, afastado da sua oficina de *modelos reduzidos*, para pintar. Em carta de 4 de Março desse ano escrevia: «Finalment ma “crise” n’a pas dure et j’ai rapidement reprie la construction des objects! Mais je pense avoir envie en Été, à Madère, de faire un ou deux tableaux (...)». Depois, em carta de 26 de Setembro de 1968, escrevia: «Com grande esforço consegui finalmente este verão fazer um quadro durante as férias na Madeira. Fi-lo porque realmente pareceu-me grande a tua vontade de possuir um, mas tenho quase a certeza que não será tão cedo que alguém me convencerá a fazer outro. Estou embarcado noutra aventura e todo o tempo é para lhe dedicar». Em cartão de 1 de Outubro de 1968, diria ainda: «Tu dices “estoy muy contento ver que pintas”. Pêro yo no pinto, o mejor, pinto pêro objectos, no quadros. Eso lo hice para ti y porque insististe mucho. Tengo ahora trabajo demasiado com mis “modeles reduits” para poder tener ganas de pintar. Eso es una experiencia que ya está vacia para mi. Ja no tengo sorpresa y hasta casi duermo frente al lienzo». Em carta de 2 de Dezembro de 1975, René Bertholo descrevia o primeiro quadro do seu regresso à pintura a ser adquirido por Edward Shaw (*L’Angoisse d’Adam*, 1975) – embora tivesse entretanto efectuado outras pinturas (*O caso dos ovos estrelados*, 1971; *25 de Abril*, 1974). Estas cartas citadas, e outras que nos forneceram informações destas questões da produção de René Bertholo, existem em cópia no espólio da *Galeria Antiks*, à qual agradecemos toda a disponibilidade de consulta.

²³⁷ René Bertholo em conversa com Pierre Restany, in catálogo da exposição: *René Bertholo*, Paris: Galerie Mathias Fels et Cie, 23 Novembro a 23 Dezembro 1965.

²³⁸ Segundo informações recolhidas pelo autor junto de Lourdes Castro e de René Bertholo em Março-Abril 2001.

mecanizado. Esta fase, que arrancava os objectos da pintura, afastaria também *o pintor* que praticamente não pintaria durante quase uma década (1966-1975).

O primeiro *Modelo Reduzido* exposto foi *Palmier* (1966), apresentado em Outubro de 1967 na exposição de um ocasional *Group Automat*, na Galeria Zunini (Paris), no âmbito da Bienal de Paris desse ano²⁴⁰. Seguiu-se uma apresentação de vários dos *modelos reduzidos* em 1968 na *Galeria Birch* (Copenhague), ainda em paralelo com a pintura. Entre 1969 e 1974, estas apresentações teriam continuidade com exposições individuais em várias cidades europeias, já com plena concentração produtiva nos objectos. Em 1972 seria convidado pela *Deutscher Akademischer Austauschdienst* para desenvolver as suas investigações sobre electrónica aplicada à arte, já então na exploração dos programadores aleatórios, permanecendo um ano em Berlim com Lourdes Castro. O movimento do *modelo reduzido* e a sua *narrativa* simples é reduzido a uma simples situação, interminável no seu acaso sempre semelhante – ou «a novidade na repetição»²⁴¹. Os modelos reduzidos iriam desenvolver-se por séries, explorando temas de movimentos da natureza reduzida e repetindo-se numa lógica de concepção serial, tal como os fenómenos da natureza se repetem e retornam.



René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966,
Metal, bandas de acetato pintadas e um motor, 23x100x13 cm, col. Galeria 111

²⁴⁰ Cf. catálogo da exposição: *IV Bienal de Paris. «Group Automat»*, Paris: Galerie Zunini, 2-28 Outubro 1967 (texto de Jean-Jacques Levêque).

²⁴¹ Alain Jouffroy, *Op.cit.*, pp.12-15

A obra *Beau Fixe* (1966) foi o primeiro *modelo reduzido* elaborado, a que se seguiu, ainda no mesmo ano, *Marine, Palmier* e *Le nuit et le jour*. Em *Beau Fixe*, formas simples, já trabalhadas na pintura e mantendo a sua planura, montam uma breve encenação. Nesta insere-se um movimento simples e sem função, efectuado pela simples deslocação lateral de um (ou mais) planos, neste caso uma banda com nuvens pintadas que se move sugerindo o movimento aparente de um barco. Ao lado, um sol mantém-se fixo enquanto tal movimento se efectua. O movimento é cíclico e repetitivo (3 minutos e meio cada rotação das nuvens) ainda sem variações aleatórias. Em *Palmier* (1966), uma ventoinha lateral de intermitência regular²⁴² lança vento sobre uma palmeira de folhas articuladas, feitas de placas metálicas pintadas. O movimento da folhas da palmeira é autónomo da ventoinha.

Em *La nuit et le jour*, que inspirava uma série sequente de dez relógios de parede com o mesmo título (1967), o ciclo do *dia* e da *noite* reduz-se a dois círculos (o sol e a lua), que se movem simetricamente em torno de um eixo num movimento circular. No centro, uma paisagem breve e esquemática (casa, montanha e árvore) fornece a única razão do movimento. Circular e fechado sobre si, o movimento refugia-se da temporalidade linear e histórica, para nada narrar nem nada produzir. O tempo é um eterno retorno das coisas, sem qualquer acontecimento perceptível entre cada recomeço. Se a alternância dos círculos do sol e da lua marcam uma rigorosa temporalidade, entre cada passagem que se repete não acontece nenhuma acção. Não há progresso nem decadência (ou não há nascimento nem envelhecimento), mas um tempo assente num movimento que volta sempre a si próprio. O objecto é uma *engenhoca inútil e amoral*. A percepção nada encontra para além da regulação lúdica da sua temporalidade. Já iconograficamente presentes nos quadros de acumulações, os relógios revelam-se elementos estruturantes do projecto de Bertholo, assente numa reflexão sobre o tempo e no que ele tem tanto de evidente como de misterioso.

Em *Antípodes* (1967), o *dia* e a *noite* torna-se a base do movimento de uma plataforma de dois mundos, um terreno e um marítimo (como dois lados de uma grande moeda ou disco), que se movem segundo um eixo diametral relativamente à sua estrutura circular,

²⁴² René efectuará este tema com ventoinhas com uma programação aleatória que projectavam «vento» sobre uma palmeira verdadeira: «(...) na exposição do ARC que se chamava “Distances” retomei este tema com uma programação aleatória do ar: havia dois ventiladores que, quando o programador lhes dava a ordem agitavam as folhas de uma verdadeira palmeira». René Bertholo, entrevista com Jean-Luc-Verley; in catálogo da exposição: *René Bertholo. “Modèles Réduits”*, Lisboa: Galeria 111, Julho 1972. Ver foto desta obra presente na exposição «Distances» no ARC-MAM (Paris, 1969), in catálogo da exposição: *René Bertholo*, Porto: Casa de Serralves, 7 Abril a 28 Maio 2000, p.241.

movimento esse entre duas lâmpadas fixas de diferentes intensidades, sendo uma o sol, em cima, e a outra a lua, em baixo. A ordem de cada rotação do mundo é *reduzida* a 10 minutos. O *dia* e a *noite* foi um movimento típico da primeira fase dos *modelos reduzidos*, sobretudo anterior à exploração do movimento aleatório. Ainda noutra versão de *O Dia e a Noite* (anos 70), um tambor com uma lâmpada move-se em torno de uma paisagem reduzida, aparecendo em cima e tapando-se em baixo, num contraste que a pintura interna do tambor acompanha, mais clara de um lado e mais escura de outro, ao mesmo tempo que projecta sombras no seu movimento superior: a luz era o sol; a lua era o «outro lado do sol».

Em *Deux Nuages* (1967), as figuras são planos recortados e coloridos, colocados paralelamente num movimento entre si, constituindo uma breve e estilizada cenografia que integra o movimento com uma casa, uma árvore, uma nuvem cinzenta e um céu azul. Cada um destes elementos é um plano metálico recortado e pintado numa forma esquematizada. As nuvens já tinham surgido no imaginário da pintura, caso de *A taste of honey* (1964), em sequências como películas de um filme animado, embora aí explorando um movimento assente na diferença que não seria possível na objectualidade dos modelos reduzidos: a nuvem repetia-se ao mesmo tempo que ia reduzindo (ou aumentando, conforme a direcção perceptiva).

Como se recortasse e ampliasse elementos da sua pintura, René Bertholo criava breves cenografias que, através de pequenos motores, estabeleciam a sua própria e pequena acção. Outros modelos reduzidos, com barcos e golfinhos, traziam o movimento às ondas do mar. Tal como os ciclos do dia e da noite, ou os movimentos das nuvens, também nas ondas, René Bertholo encontrava uma situação ingénua em que o movimento provocado tinha a naturalidade poética de um simulacro sem ambições; ou em que o movimento mecânico procurava simular o natural com a garantia da sua própria artificialidade.

Séries como *Nuage à surface variable*, *Arc-en-ciel* ou *Les Dauphins*, foram determinantes para experimentação dos movimentos aleatórios provocados por motores electrónicos. Programadores aleatórios conduzem movimentos num *acaso circunscrito*, ou de liberdade dentro de uma gama de possibilidades. Se os movimentos repetitivos correspondiam à regularidade cíclica de determinados ordem do mundo, como o dia e a noite, os movimentos aleatórios adequavam-se à sugestão de «fenómenos naturais que

mudam com o tempo e são numa larga medida imprevisíveis»²⁴³, tais como o movimento das nuvens ou das ondas, num efeito de ontornos sinuosos em movimentos sinuosos.

Recapitulando, entre o brinquedo e a engenhoca, René Bertholo criava pequenas cenografias de curtas encenações mecanizadas, num movimento circunscrito e indiferente. Com uma grande simplicidade, que é tanto formal como do movimento concebido, explorava um movimento e um tempo sem narrativa. Fechado sobre si e a sua própria inutilidade, o movimento era uma espécie de ciclo que se anulava no seu eterno recomeço. Tal como se reduzia a natureza como realidade espacial, também se apresentava uma *redução do tempo*, em pequenos tempos cíclicos da natureza, cujas repetições recusavam o tempo linear e qualquer destino fora desse ciclo. Parafraseando o mundo, colocava-o numa ordem microcómica espaço-temporal, numa ritualização de brinquedo que o suspendia de qualquer destino histórico e lhe recusava qualquer decisão manifesta. Na ingenuidade do seu recorte esquemático, herdado da pintura e fechado nesse tempo inútil e sem função, o objecto recusa-se como símbolo da civilização e da tecnologia. A máquina, mais ou menos dissimulada por detrás da cenografia colorida dos *modelos reduzidos*, não funciona como cúmplice do *mito tecnológico de Prometeu*, mas o *poético de Orfeu*.²⁴⁴ Na acção visível da imagem tridimensional nada muda, sendo o acaso controlado. Sem paroxismo nem finalidade, tudo se mantém enquanto se move. O tempo não evolui e não tem destino, e a sua cumplicidade com a máquina não elege o progresso, para antes ser um mero *movimento à deriva* (como as ondas do mar). Em *Arc-en-ciel* (1971) cada placa é uma cor do arco-íris que se move. Em *La Mer* ou em *Le Dauphin* cada onda é uma placa autónoma que se move em articulação com as outras, sugerindo o movimento das ondas do mar. No caso de *Le Dauphin*, entre as placas de ondas do mar recorta-se outra com numa forma esquematizada de golfinho que, num movimento rotativo, sugere saltos entre as placas de onda. Se o salto do golfinho surge por programação aleatória, que «pode aparecer em qualquer momento ou sítio, da esquerda para a direita ou o contrário, mais acima ou mais abaixo do nível do mar»²⁴⁵, ele também pode ser provocado por ruídos (vozes, palmas, etc.), portanto, por

²⁴³ René Bertholo, entrevista com Jean-Luc-Verley; in catálogo da exposição: *René Bertholo. "Modèles Reduits"*, Lisboa: Galeria 111, Julho 1972.

²⁴⁴ Segundo as utilizações pela Escola de Frankfurt, caso de Theodor W. Adorno e M. Horkheimer em *A Dialéctica do Iluminismo* (1944) ou, sobretudo, Herbert Marcuse em *Eros e Civilização* (1955) ou *O Fim da Utopia* (1968). Para síntese relativa a Marcuse, cf. André Nicolas, *Marcuse ou a busca de um universo transprometeico*, Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971, pp.186-197.

²⁴⁵ René Bertholo, in catálogo da exposição: *René Bertholo. "Modèles Reduits"*, Lisboa: Galeria 111,

decisão lúdica. Se a objectualidade dos *modelos reduzidos* implicava uma presença material muito forte, que incomodava René Bertholo²⁴⁶, a sua figuração esquemática e, sobretudo, o seu movimento irreal, tornava-os constituintes de um imaginário cenográfico, espacial e temporal. Em vários *modelos reduzidos* a máquina não se esconde, assumindo a «importância visual da parte mecânica»²⁴⁷. O conjunto do objecto não esconde a faceta de engenhoca que o fundamenta. Os circuitos ou as caixas dos programadores, expõem-se como participantes do mistério da imagem-máquina. Assim, o aparato funcional da máquina contrasta com a inutilidade lúdica das pequenas paisagens cenográficas.

É possível verificar uma herança da *arte cinética* nos modelos reduzidos, mas sem o interesse pelos efeitos retinianos e perceptivos, na linha da *op art*, para antes se centrarem no movimento como temporalidade e narrativa inútil, de orientação surrealista. O movimento dos *modelos reduzidos* aproximam-se mais dos explorados pelo belga Pol Bury (1922-2005), amigo de René Bertholo que se instalara em França em 1961. Pol Bury foi colaborador no número 10 da revista *KWY* (1962), número organizado pelo próprio René (Bury colaboraria também nos números 11 e 12), e foi citado na referida pintura *Une vie de secrétaire* (1965). Bury foi ainda, com André Balthazar, editor do *Daily Bül*, revista irmã do *KWY*, onde René Bertholo colaborou com outros membros do grupo *KWY* e onde editou *L'Amour à l'Italienne* (1966). Através de dínamos e ímans, os objectos de Bury exploraram um movimento arritmico entre a lentidão e a sacudidela, tão imperceptível e misterioso que formulava um humor subtil²⁴⁸. O movimento dava-se tanto na sua espera como, de repente, na sua surpresa ou sobressalto. A tecnologia da construção e forma do objecto móvel era invadida por uma poética surrealista quando se avaliava os seus efeitos ou movimentos. A dimensão artesanal do objecto, quase ridícula no seu esforço, contrastava com a solene arrogância do movimento, embargando a retina na expectativa imponente e fria que criava. René explorava este movimento lento, mas tornava o seu deslizar mais flexível e sedoso,

Julho 1972.

²⁴⁶ «As obras a três dimensões parecem-me um pouco limitativas da imaginação porque têm uma experiência material muito forte». René Bertholo, entrevista com Fernando Falcão; “A pintura faz-se mais do que se diz”, in *Artes & Leilões*, Lisboa, nº32, Agosto-Setembro 1995, p.31.

²⁴⁷ René Bertholo, entrevista com Jean-Luc-Verley, in catálogo da exposição: *René Bertholo. “Modèles Reduits”*, Lisboa: Galeria 111, Julho 1972.

²⁴⁸ Ao longo da década de 1950, Pol Bury lançou primeiro o conceito de «plans mobiles» antes de começar a utilizar pequenos motores eléctricos nos seus «Multiplans». Nos finais da década desenvolveu ainda as «Pontuactions» ou as «Pontuactions érectiles». Cf. Franck Popper, “Art Cinétique”, in catálogo da exposição: *Les Années 50*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1988, pp.194-197.

fazendo do ultrapassar dessa dimensão retiniana uma possibilidade lúdica e onírica. Foram os objectos de Bury que fizeram René Bertholo acreditar na possibilidade de concretizar o desejo que já manifestara de experimentar criar objectos, tal como foi o próprio Bury que ajudou René Bertholo na aquisição das primeiras peças e motores para os seus objectos²⁴⁹.

Por outro lado, a inutilidade dos modelos reduzidos de Bertholo relacionava-se com a das máquinas do suiço Jean Tinguely, figura central do *nouveau réalisme* francês. A inutilidade ou utilidade irónica das esculturas cinéticas e robóticas deste último, com a sua energia gasta para nada, enlevava uma dimensão mais satírica que em René Bertholo, porque a sua inutilidade lançava-se sobre a dimensão humana, enquanto que em René Bertholo, a *redução do modelo de mundo* tornava-o símile à dimensão humana. Por seu lado, as máquinas de Tinguely impunham performances ao mundo, tais como: os *Métarobots-sonores-machines-à-peindre*, máquinas que pintavam produzindo registos expressionistas; as primeiras *Machine à dessiner*, iniciadas em 1955, que anunciaram *Les Méta-matics*, máquinas de desenhar de apresentadas na *galerie Iris Clert* de Paris em 1959; os relevos sonoros, iniciados no mesmo ano, que produziam sons, como uma espécie de máquina musical de ruídos; ou ainda as *máquinas suicidas*, ou *máquinas-hapening* cuja função era destruírem-se a si próprias tal como a monumental e vigorosa máquina apresentada a 17 de Março de 1960 no jardim do Museum of Modern Art de Nova Iorque (*Hommage à New York*).

As esculturas de Tinguely agem no mundo; os modelos reduzidos de René são *outro mundo*, espécie de macrocosmos auto-suficiente. A inutilidade das máquinas de Tinguely é *egótica*, centrando-se em acções momentâneas; a de René é *voyeurista* dispondo-se num movimento contínuo. Daí que no primeiro a própria ineficiência da máquina fizesse parte da sua acção, o que em René implicava um arranjo (ou concerto). Em Tinguely, o tempo está na *performance* do objecto-máquina; em René, o tempo está na cenografia, portanto na *imagem* que o objecto concebe.

Nas serigrafias entretanto efectuadas, único trabalho de suporte bidimensional então explorado, continuavam a dominar os objectos, sendo os próprios estudos e esquemas destes que se tornavam imagem. A dimensão lúdica da concepção transportava-se para um discurso visual que, articulando a história biográfica em torno do artista plástico, e a projectualidade em torno do objecto, através de textos ou diagramas.

²⁴⁹ Cf. José Carlos Ramos, “René Bertholo: «A Vocação não é o mais importante»”, in *Sul*, Outono-Inverno 1998.

A mecânica caseira e manual do objectos, que começaram a implicar constantes arranjos de avarias (que a certa altura já ocupava mais tempo que a sua criação), levou René à sua interrupção, num retorno à pintura – a electrónica iria desenvolver, aos poucos e acentuando-se nos anos 80, na criação de uma máquina de sons (e música) que adiante abordaremos.

3.5. Os «Quatros de Dormir» (e regresso à pintura)

«Tudo o que eu faço é de memória, mesmo que eu
pinte um espaço que esteja próximo de mim, recuso-me a ir vê-lo»
(René Bertholo, 1984)

Por volta de 1975 René Bertholo recomeçou a pintar com regularidade abandonando a concepção dos *modelos reduzidos*. Na segunda metade da década efectuava as séries pictóricas *Mirages*, seguindo-se *Retratos de Mulheres Imaginárias* (apresentada em 1977 na *Galerie Lucien Durand* de Paris) e *Légendes*. A primeira série dava continuidade às paisagens dos *modelos reduzidos*, do mesmo modo esquematizadas no grafismo, mas agora repetidas como uma memória que se procurava recuperar na sua idealidade. Palmeiras e casas sugeriam uma espécie de oásis como *maqueta* gráfica da paisagem ideal. A segunda repetia um rosto feminino, como quem procurava identificar uma mulher ideal²⁵⁰. Figurações obsessivas em registo gráfico dispõem-se numa repetição regular que marca o ritmo dos quadros. A presença dá-se pela repetição, inspirada no registo da fotografia e da película cinematográfica. A série *Légends* foi a apropriação de um interior que posiciona presenças de formas plásticas que agem como «contentor» de sentidos múltiplos e não definidos²⁵¹. Foi este sentido de interior que preparou a série seguinte, mais ampla, dos *quartos de dormir*.

Os *quartos de dormir* surgiram no interior de uma pintura antes de serem uma série autónoma, tal como acontecera com os *modelos reduzidos*. Apareceram na pintura *O Caso dos Ovos Estrelados* (1971), como miniaturas de espaços fechados projectados que acompanhavam a redução da dispersão dos objectos figurados. Mais do que um

²⁵⁰ «Na altura estava só, tinha-me separado da Lourdes [de Castro] e não gosto de viver sózinho: (...). Sonhava com uma mulher ideal e lembrei-me de tomar isso como tema». René Bertholo, entrevista com Alexandre Pomar; “Arte — René Bertholo: num quadro há milhões de histórias”, in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 14 Abril 1984.

²⁵¹ Cf. René Bertholo, in catálogo da exposição: *Bertholo*, Paris: Galerie du Dragon, 27 Maio a 27 Junho

quarto como espacialidade, era ainda uma cama com espaço. Tais espaços adquiriram depois autonomia, passando a estarem fechados e a dominarem o campo visual, de modo a poderem então receber e posicionar os objectos figurados. Este confronto com a espacialização fez com que, ao longo da série, o pintor passasse da sua anterior grafia pintada, em que o desenho concebe primeiro uma figura que a cor vem depois preencher, sem definição de valores luminosos nas coisas, para uma pintura que assume a cor e a modelação de volumes. Esta passagem da grafia para a luz-cor, e a interferência de ambas na substancialização de um espaço representado, ficou registado em *Lecture avant la fête* (1978), em que duas cenas de interior são simetricamente separadas, sendo uma das metades apenas desenhada e a outra preenchida com a cor. Da pintura de objectos sem espaço, René Bertholo passava à pintura de espaço com objectos, de modo que a sua pintura iniciava, a partir de então e com continuidade nas séries seguintes, um confronto com a fixação da luz no interior do espaço e a sua acção na modelação do mundo representado. Os quartos, como interiores em perspectiva com as suas três paredes, definiam uma espécie de palco, de modo que o observador era a quarta parede (à maneira do teatro italiano), assim enredado na percepção afectiva desse espaço que se *fechava sobre si com o receptor*²⁵². Os palcos repetiam-se, tal como as paisagens e os rostos femininos nas séries anteriores, pelo que a teatralidade das presenças transmitia uma solene e íntima dimensão, numa ritualização dos significados. Embora os quartos já fossem visíveis em algumas serigrafias (*Jeux sans issue*, 1977), para o pintor o primeiro quadro legítimo da série seria *Le Visiteur* (1978). A primeira apresentação efectuava-se no Funchal (Outubro 1980), seguindo-se na *Galerie du Dragon* em Paris (1981), ambas com o título «*Quartos*».

Coincidindo com últimos momentos da sua longa emigração em Paris, antes de se instalar no Algarve (1981), esta série traduzia o fechamento numa espacialidade íntima que passava a dominar e estruturar a composição (*Arquitectura de Interior*, 1978). O plano já não se divide em zonas bidimensionais, mas em espaços perspectivados em 3 dimensões nos quais os objectos se podiam agora *colocar* (e não só *atravessar*). Da anterior *dispersão* relativa aos *quadros de acumulação*, os objectos passavam a *situar-se* numa dimensão espacial; da anterior *proximidade entre si* eles passavam à *espacialidade (com distância e vazio) entre si*. Já não vagueando numa superfície com a

1981.

²⁵² Cf. René Bertholo, entrevista com Alexandre Pomar; “Arte — René Bertholo: num quadro há milhões de histórias”, in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 14 Abril 1984.

indefinição provocada pelo seu assumido carácter gráfico, sem densidade volumétrica, suspendiam-se numa ordem topológica que lhe acentuava a *inter-relação* da sua presença. A rapidez de execução dos signos desenhados era substituída por um rigor pintado, de mais lenta e certa execução. De baralhados entre si, os objectos adquiriam a presença duma narratividade topológica da relação objectual, em que a sua presença *faz apelo* a uma memória. O quarto, na sua dimensão íntima, surgia como uma espécie de laboratório de produção afectiva mergulhado num universo quotidiano em escala miniaturizada, que parecia funcionar no próprio interior da mecânica e electrónica dos anteriores *modelos reduzidos*. Os *quartos de dormir* apresentavam-se como um palco íntimo e miniaturizado em que os actores (quase) desapareceram, sendo a cenografia objectual obrigada a sugerir *uma* narratividade feita já não de acções ou movimentos mas de *presenças* (*O Julgamento*, 1981; *A Luz Vem de Dentro*, 1982). A definição cenográfica dos quartos como palcos requisitava uma encenação dos objectos em presença. Mas será na própria ausência a estabelecer-se entre cada presença que se irá começar a reflectir a impossibilidade dessa narratividade desejada.

É de referir ainda que, em meados da década de 1970, alguns trabalhos de arte urbana, permitiram a René Bertholo experimentar instalar o seu imaginário da pintura e objectos numa dimensão monumental, para a qual preferiu a cerâmica. Nos projectos para a exposição *Le Temps des Gares* (1975) e para a Biblioteca Municipal de Quentigny (1980) era ainda visível a marca dos *quadros de acumulação*, com objecto e figuras a efectuarem sequências de uma concatenação caótica no espaço, concebendo um arco no primeiro caso, mergulhando para um nicho no segundo. Mas este imaginário retomava sobretudo a anterior publicação *L'Amour à l'Italienne* (edição *Daily Bül*, 1966), anunciando o seu desenvolvimento também no espaço da pintura. Nas esculturas para a École National de Battellerie em Chalon-sur-Saone (1982) ou na decoração do Hospital Distrital do Barreiro (1983), a organização das figuras e objectos remetiam mais para o ciclo pictórico dos «quartos de dormir». A cor mantinha-se viva na continuidade da pintura, mas com o volume tais esculturas preparavam as referidas modelações volumétricas que o regresso à pintura começara a desenvolver.

3.6. Os «Quadros de Repetição» (e «quadricromias»)

«Eu acho perturbante para a percepção ver duas
imagens lado a lado que são apenas ligeiramente diferentes»

(René Bertholo, 1995)

Em 1987, na Galerie Lucien Durand e, no ano seguinte, na Galeria Ana Isabel de Lisboa, René Bertholo apresentou quadros derivados dos *quartos de dormir*, mas com outras cenografias e enquadramentos que retomavam algum grafismo e imaginário da referida publicação *L'Amour à l'italienne* (1966) em articulação com o jogo da *repetição* das *Mulheres Imaginárias*. Embora desenvolvidos desde finais de 1984, por exemplo com *A luz vem de dentro*, pode considerar-se *Jogos de Água* (1985) como uma das primeiras obras desta fase. Foi a primeira série nascida e desenvolvida após a mudança do pintor para o Algarve, no seu regresso da longa aventura migratória parisiense, para se fixar numa casa típica em *Ribeiro do Álamo*, cuja arquitectura (interior e exterior) passava a inspirar as próprias cenografias (*Dias de Festa*, 1985; *Miragem em Perspectiva*, 1985; *Radiações*, 1986).

A repetição de um mesmo lugar verificada nos *quartos de dormir* tornava-se repetição de enquadramentos de cenas, já experimentadas em breves situações nos *quadros de acumulação* através da referida inspiração do cinema de animação. O quadro divide-se em diferentes cenas funcionando cada uma como uma espécie de *fotograma cinematográfico*. Especado em superfície, perdendo a possibilidade do efeito estroboscópico, base do movimento cinematográfico, o olhar centra-se numa dialéctica perceptiva entre a *repetição* e a *diferença* – em cada cena e entre cada cena. De uma *diferença de presenças* explorada nos *quartos de dormir*, que supunha uma maior distância temporal em cada quarto, fazendo perguntar «o que passou a estar», visto que os cinco planos da caixa ou palco de cada quadro reivindicava uma localização, René retomava uma *diferença de cenas*, que colocava cada *fotograma* em proximidade e cumplicidade temporal com as justapostas, passando a perguntar «o que mudou?». Por isso, a repetição vai funcionar como um *puzzle de temporalidades*.

As formas fazem agora apelo a uma referência que *nunca* esteve presente. A convocação da figuração não é efectuada por metamorfose nem associação, que implicariam a presença dessa realidade, mas pela proximidade formal que apela a uma realidade que não chega a *representar* (ou que não chega a *conhecer*). Ao contrário dos

quadros de acumulação, não se fugiu à realidade, mas antes não se chegou a ela, interrompendo-se previamente essa proximidade convocadora das referências para se poder manusear as formas como elementos de uma ideografia emergente num movimento de aproximação à *realidade-referente*. Os *graus de iconicidade* como que se suspenderam antes da consciência efectiva do referente. Nesse movimento, que desconhece o seu destino, a realidade como que se rapta sem se chegar a passar por ela, daí ela *evocar-se* sem conflito nem tragédia (porque não apela a uma presença, estando ainda a constituir-se), como se a forma figurada não chegasse a *(re)conhecer* a sua própria referência.

A *repetição* e o vaguear das formas no próprio quadro, são também a procura desse sentido. É entre essa procura e o seu não-encontro que a abertura evocadora se estabelece. Se a repetição apela a uma narratividade, como a banda-desenhada, ela não impõe a direcção de leitura, mas cruza e abre várias possibilidades, num desenrolar aleatório de *narrativas* a construir na presença (e repetição) dos elementos. A *narrativa* só pode ser interpretada pela percepção. Não se mede o tempo nem a ordem sequencial entre cada repetição. O acaso e o aleatório (sempre dentro de um círculo de possibilidades) impõem-se à sequência perceptiva, de modo que a liberdade desta contrasta com o rigor e fixação formal das figuras cuja presença faz mais apelo ao sentido de uma narratividade menos plurívoca. As figuras dão-se certas formalmente para deixarem em aberto os percursos da sua *narratividade*. Esta esconde-se entre cada presença, em que as figuras que a *re-presentam* se estabelecem como peças à espera de serem manuseadas. O seu discurso não se explica porque são as ausências que se estabelecem entre as presenças (repetições) que assumem a narratividade. A intencionalidade da afirmação presencial de cada signo suspende-se no carácter aleatório da significação a que remete a sua própria inter-relação combinatória, como se estivéssemos na presença de signos com passado, mas ainda sem memória. Assim, não há perda de memória, mas a procura dela. No vaguear dessa procura estende-se o imaginário de René Bertholo: a imaginação como desejo (procura) de memória e com ela o encontro da narrativa que dá sentido a cada presença. A imagem apela a uma procura de sentido como quem segue o *fio de Ariana* na recuperação de um percurso perdido. A abertura da imagem não está tanto na metáfora ou na alegoria, mas nesse processo de vários caminhos apontados, nos quais nos perdemos consoante *tecemos fios* de possibilidades *narrativas*. Os signos não entrechocam entre si, não provocando associações simbólicas, para antes solicitarem percursos que lhes preencham de sentido,

sendo este provocado nas continuidades de circuitos estabelecidos entre o que não se repete na própria repetição. O que está presente só se significa pelas relações do que está ausente. Estranhamente, é a diferença mínima entre cada presença que provoca o vasto abismo do vazio temporal das ausências. Ao contrário das sombras de Lourdes Castro, a analisar adiante, não se trata do vazio de uma presença, e portanto de uma ausência, mas de um vazio *entre* presenças que não requisita nenhuma dessas (nem outras) presenças, porque antes, é o tempo e o sentido que as liga. A pintura de René Bertholo aponta para a *dobra da diferença* entre cada imagem em presença, desse abismo diferencial que actua em cada desdobramento noutra presença, como que articulando a divergência do *pli* de Deleuze com a *différence* de Derrida. Por isso não chega a haver verdadeira narração, porque, e para lá do mistério de cada *presença-imagem*, se mergulha nesse abismo do indizível entre cada *presença-imagem*.

Repetição e diferença articulam-se nesse desejo. Quando se apresenta várias vezes uma mesma imagem, ela nunca consegue nem pode ser a mesma coisa. A *repetição* reforça o *mesmo* para o perder na alteridade²⁵³. O tempo não se decide em cada cena, mas no que está entre elas, no tempo não visível entre imagens. É na incomensurabilidade da falha do tempo que a narrativa se insinua. O fluxo não está na imagem (como nas pinturas da década de 1960), mas *entre imagens*. O tempo não está mais nem no fluxo da figuração de objectos acumulados, de temporalidade mais veloz que o seu entendimento narrativo (pintura de objectos nos *quadros de acumulação*), nem no tempo real de uma presença (*modelos reduzidos*), mas no próprio vazio que está entre cada imagem, no vazio não mensurável que está entre cada repetição e nas suas diferenças. Entre estas há um decisivo *tempo sem presença*. Perante cada nova cena, que repete a anterior (e porque a repete), estabelece-se uma diferença que a impede de voltar a ser a primeira: ela é sempre outra, obrigando a nova leitura e a novo sentido.

A *repetição* de figuras *evocando* a realidade efectua-se ainda *de pintura para pintura*, circunscrevendo-as num imaginário cujo sentido se fecha sobre uma pertença íntima, por *convocação* de uma afectividade pessoal, na qual os referentes deixam de se procurar na realidade, para se encontrarem nas outras obras de pintor definindo assim um imaginário pessoal iconográfico. A própria percepção, ao se familiarizar com essa iconografia particular, começa a procurar esses elementos de quadro para quadro, para se esquecer da realidade como origem referencial. Tais signos passam pelos quadros à

²⁵³ Cf. Gilles Deleuze, *Op.cit.*, pp.21-25.

procura de um sentido que nunca se completa, e cuja carência estabelece um efeito ressoador do sentido desejado, interferindo em cada novo acto pictórico na própria convocação dos (mesmos) signos. Os elementos mudam porque se repetem; repetem-se porque mudam no próprio acto de procura de sentido. Os títulos, inevitavelmente incompletos, revelam-se como um *outro* enunciado (texto) que se liga ao da imagem para indicar que o sentido desta se escapa. O título leva-nos à *imagem* mas não a revela, apenas servindo de preâmbulo ao labirinto a que em seguida somos remetidos.

Se na série *quadros de acumulação* a divisão do campo figurativo era prévio, estabelecendo marcas no espaço de um tempo parado que assim salientava o fluxo das formas ideográficas que o atravessavam citando o mundo, sendo estas a marcar uma temporalidade contínua nessa sua passagem sobre a superfície, agora (e desde a série *quartos de dormir*) a divisão espacial passa a ser a marca estruturante de um tempo concatenado, salientando a presença estável das coisas representadas e a lacuna temporal entre cada uma, parecendo estas mais esquecer o mundo que o citar. Estabelece-se assim um circuito ritmado pelos vazios entre cada um desses espaços, como «tempos salteados» pelos próprios «hiatos» entre cada presença, como uma memória «em intervalo»²⁵⁴. Ao contrário de Andy Warhol, que fazia da *repetição* uma aproximação obsessiva entre cada elemento, René Bertholo nunca fez dela essa marca dum processo de massificação indiferenciada, mas antes de diferença e afastamento. O acaso circunscreve-se nas possibilidades abertas pela orientação e temporalidade desse percurso inscrito *pelas e entre* as repetições. Se na série *quadros de acumulação* as coisas mergulhavam no *caos*, aí perdendo a memória narrativa pela desordem em que se arrastavam no próprio fluxo dessa queda, onde hierarquias, escalas e relações se dissolviam, nos *quadros de repetição* como que essas *mesmas* coisas se suspenderam num espaço que se ordena para as fixar no apelo a uma narratividade, na recuperação dessa memória perdida. Porém, este mesmo espaço ordenador cava um hiato amnésico entre a presença repetida de cada uma delas, impedindo o esforço mnemónico do desejo narrativo, para deixar assim em aberto as relações possíveis entre as reminiscências da referida queda. Depois dos *fragmentos de mundo*, lançados à tela numa queda *caótica*, estabeleceram-se os *fragmentos de tempo* que esvaziam a ordem entre elas. No primeiro movimento perdeu-se a narrativa. No segundo indaga-se a sua recuperação (im)possível.

²⁵⁴ José-Augusto França; “Folhetim artístico — René Bértholo ou a pintura de incomunicabilidade fria”, in *Diário de Lisboa*, 23 Maio (reeditado in *Quinhentos Folhetins. Volume 2*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, pp.288-290)

Do predomínio linear dos *quadros de acumulação*, em que do fundo (como espaço em superfície) se deixavam escapar fluxos simultâneos de *signos-figuras*, René Bertholo passava a afirmar os volumes pela modelação luminosa, que retém e protege as presenças sequenciais dos *signos-figuras*. Tal modelação, dando-se como forma na afirmação dos volumes, resvalaria depois, já nos anos de 1990 e como resultado duma maior proximidade das coisas retiradas do *palco* miniaturizado dos *quartos de dormir*, para um cromatismo textural, efectuado por camadas monocromáticas: as *quadricromias*, apresentadas pela primeira vez na Galeria *Fernando Santos* em 1995. A pintura dava-se por camadas monocromáticas sobrepostas em velaturas que a luz atravessava modelando a superfície: começava pelo azul, seguido do encarnado, do amarelo e terminando com os tons cinzentos cada vez mais escuros até ao negro²⁵⁵ – em 1977, o pintor efectuara uma pintura como experiência monocromática apenas em azul (*Jeux sans Issue*). Um método de impressão múltipla e industrial, asseverava-se através de uma pintura manual, produzindo uma epidérmica luminosidade textural cujo brilho se interpõe com a da matéria das formas. A afirmação da substancialidade dos volumes sofria o estranho desvio da irrealidade das suas superfícies.

Uma das primeiras *quadricromias* foi a pintura em tríptico *Notas biográficas* (1994), que citava uma anterior aguarela mais pequena e sintetizava o percurso do autor a partir dos anos de 1970 até à actualidade, ao mesmo tempo que reflectia novas orientações, sempre na relação com certas e constantes questões do pintor. A pintura apresenta-se como uma sequência direccionada de seis cenas, supondo uma clara divisão do espaço e do tempo. A constituição de uma encenação, como desejo não só de espaço mas sobretudo de tempo e memória, surgia como um emergente estado de vigília sobre uma dominante onírica. A temporalidade, que a divisão dos espaços impunha e que se sublinhava na presença cronológica da marcação de tempos em relógios, não correspondia a uma narração certa, mas à sua própria dificuldade. A atenção à presença das coisas e a uma memória artística como definidora de um imaginário pessoal *em repetição*, como que escapava no interior dessa mesma repetição ao esforço de qualquer controle semântico e da memória, estabelecendo elementos de uma espécie de *narratividade por enigmas* em que o pintor se concentrava.

As formas fixavam-se para deixar escapar a sua própria *narrativa*. É nesta fuga que o imaginário (aberto) se estabelece. As iconografias, marcas de um código íntimo e

²⁵⁵ Cf. René Bertholo, entrevista com Fernando Falcão; “A pintura faz-se mais do que se diz”, in *Artes & Leilões*, Lisboa, nº32, Agosto-Setembro 1995, pp.28-32.

afectivo do pintor (*Os três Irmãos*, 1997; *A Solteirona*, 1998; *Festas*, 1998), são presenças fixas ainda sem narração, como que suspensas à sua espera. O mundo que a pintura *convoca* apresenta a consistência da sua impossibilidade. Não estamos perante uma metáfora do mundo, mas de uma impossibilidade: a de um mundo que não chega. Uma espécie de *nostalgia da não chegada do sentido convocado com as presenças*. Restam esses circuitos fechados (mas aleatórios perante as possibilidades do olhar) na intimidade dum jogo de alternativas a que René Bertholo nos convida. O olhar move-se perante as cenas, criando circuitos perceptivos virtuais análogos aos dos movimentos reais dos *modelos reduzidos*: «Mas as suas sequências são falsas sequências e narrativas: afinal não há tempo contínuo nem acção – apenas eterno retorno e ritualizações»²⁵⁶. As imagens citam a colagem, pintando-a: «desenha e pinta falsos recortes de falsas colagens»²⁵⁷. No fundo, colagens de memórias, citações de si próprio, de um mundo pessoal sonhado e imaginado a partir desse universo em que o pintor se remeteu em *Ribeira do Álamo*. São pinturas que regressam a si próprias, autoreferenciando-se numa *durée* artificial e egótica, assim cultural e socialmente ironizada. A partir de certa altura, o uso dos computadores para os estudos permitiu a existência prévia de um armazém de iconografias, espécie de enciclopédia visual de um imaginário próprio que o pintor foi usando na criação das suas composições.

No atelier que concebeu na sua casa algarvia, o pintor dispôs de dois campos de intervenções criativas: o da pintura para Sul e o de experiências musicais para Norte. Paralelos no espaço, de modo que só se possa estar a criar em cada um desses campos de cada vez, eles não evitam estar na continuidade de um mútuo reflexo: ao pintar, o *pintor* não compõe, mas ouve a sua música; ao compor, o *compositor* vê a sua pintura. Pintura e música não interferiam directamente uma na outra, mas eram pólos dominantes do mesmo espaço em que René Bertholo se movimentava como agente criativo. Resultante das experiências electrónicas para os movimentos aleatórios dos objectos que começou a criar em meados dos anos 60 (*Modelos Reduzidos*) e da descoberta «que se podiam fabricar sons com a electrónica», o pintor tornava-se *compositor*, manipulando nos sons as possibilidades temporais da noção de circuito e percurso segundo componentes associadas. Desde 1973 tinha investido na criação de um sintetizador-sequenciador digital programável a que chamou *mAQ*. Circuitos

²⁵⁶ João Lima Pinharanda, “René Bertholo. Uma máquina de pintar”, in catálogo da exposição: *Portugal: la mirada cercana*. Alberto Carneiro. Júlio Pomar. René Bertholo. Graça Morais, Córdova: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Boti, 2001, p.66.

integrados com uma infinidade de transidores, que se repetem em diferentes associações, criam diferentes e possíveis *imagens* sonoras. O som é de origem electrónica e a sequência musical é resultante dos circuitos projectados, de modo que a construção da *mAQ* é já em si um acto criativo da *Mozika*. Se na pintura o pintor expunha a estrutura de um circuito que só a percepção decidia, nas experiências musicais o percurso era obrigado a definir-se porque o tempo perceptivo fundia-se com o do fluxo sonoro musical.

Entre os percursos das repetições na pintura e os percursos dos circuitos electrónicos das máquinas dos sons, o *pintor-(compositor)* René Bertholo situou a afectividade duma prática quotidiana ligada ao gosto metódico do fazer²⁵⁸, da engenhoca e do brinquedo, que se acumulava como processo de um labor prático até se ultrapassar como tal, atingindo dimensões conceptuais que lhe definiram um claro projecto artístico. No seu caso, não foi a concepção teórica que definiu e preparou a prática. Antes, foi pela insistência da prática que René Bertholo chegou à consistência teórica, em que a segunda só se entendia e certificava sobre o processo da primeira.

«A verdadeira repetição dirige-se a algo de singular, de intocável e de diferente – sem “identidade”. No lugar de trocar o semelhante e de identificar o Mesmo, a verdadeira repetição autentifica o diferente»
(Deleuze, *O Mistério de Ariana*)

«Nem identidade do Mesmo nem equivalência do Semelhante – a repetição está na intensidade do Diferente»
(Deleuze, *O Mistério de Ariana*)

«(...): a repetição não supõe o Mesmo ou o Semelhante, não os tem como prévios, mas antes pelo contrário, é a repetição que produz o único “mesmo” daquilo que difere, a única semelhança do diferente»
(Deleuze, *O Mistério de Ariana*)

²⁵⁷ *Ibidem*, p.66.

²⁵⁸ «Mais rato de atelier que de rua». René Bertholo em conversa com o autor em Abril de 1998. «Eu sou um “bricoleur” (...)». René Bertholo, entrevista com Alexandre Pomar; “Arte — René Bertholo: num quadro há milhões de histórias”, in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 14 Abril 1984.

4. Lourdes Castro

4.1. Da primeira figuração escolar à fase abstracta: a leve passagem do informe

«(...) dar a ver qualquer coisa que é uma coisa de nada,
já que tudo o que mostramos é tão quotidiano e tão simples.
Nunca procurei transformar nada nem ninguém.
Nunca quis impor nada»
(Lourdes Castro, 1984).

Ainda aluna na Escola de Belas de Lisboa, Lourdes Castro participava numa série de exposições que a afirmavam como uma promessa das jovens artes plásticas portuguesas. Surgia assim em destaque na capa d'*O Século Ilustrado*²⁵⁹, numa reportagem que também destacava Gonçalo Duarte e José Escada. Em 1955 inaugurava a galeria *Pórtico*, numa exposição com Teresa de Sousa, Cruz de Carvalho e José Escada, simultânea com outra, com os mesmos protagonistas, no *Museu de Arte Antiga de Lisboa*, com 80 «estudos de processos de composição e técnica de cor»²⁶⁰ sobre o tema da «Anunciação» dos «pintores primitivos». Esta última seria a convite de João Couto (1892-1968), conservador do Museu, que efectuaría o texto da primeira exposição individual da pintora, no Verão do mesmo ano, no *Clube Funchalense*. Os «primitivos» portugueses do *Museu das Janelas Verdes* tornavam-se um caminho possível para os jovens artistas portugueses, perante a ausência real e activa de um Museu de Arte Contemporânea. O convite resultara da assídua frequência do grupo ao *Museu das Janelas Verdes*, estimulado por Teresa de Sousa, para efectuar estudos dos primitivos portugueses do século XVI²⁶¹. Dos primitivos apreendiam a finura do desenho e as suas relações com a luz, questões que marcariam, sobretudo, os desenvolvimentos de Lourdes Castro e José Escada. A pintora desenvolvia então uma figuração centrada na figura humana, como modelo de uma presença segundo um registo dominado por cores fortes numa mancha acentuada e seguradas por um espesso contorno a negro, à semelhança da pintura de José Escada na época. Mas se em Lourdes o contorno já

²⁵⁹ “Os jovens pintores sem benção”, in *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº1065, 8 Abril 1957.

²⁶⁰ “Exposição no Museu Nacional de Arte Antiga”, in *Arquitectura Portuguesa*, Lisboa, nº8 (4ª série), Janeiro-Agosto 1955, p.30. «O programa destes estudos era o seguinte: 1) Linhas gerais de composição; 2) Integração dos elementos figurativos nas linhas gerais de composição; 3) Claro-Escuro – Volume; 4) Côr». *Idem*.

²⁶¹ João Couto, in catálogo da exposição: *Lourdes Castro*, Funchal: Club Funchalense, 23 Agosto a 4 Setembro 1955.

apresentava uma autonomia que justificava o seu sublinhamento como *mancha linear*, em José Escada ela acontecia como necessidade de sustentar a expressividade das manchas e das cores internas, em função de uma recuperação global da figura (sobretudo nos retratos).

No *I Salão dos Artistas de Hoje* (Janeiro de 1956) Lourdes Castro apresentava um guache, reproduzido no catálogo, com o título *Flores numa Jarra* (1955), assim anunciando um interesse pelo mundo vegetal que ao lado da figura humana teria posterior e decisiva atenção no projecto da pintora. A forte marcação do *contorno* deixava, em antecipação, outra das suas questões essenciais.

Depois de uma figuração centrada na figura humana, estilizada em cores fortes na definição irreal de valores luminosos, e de contornos espessos que fixavam a figura e as cores que a definiam, Lourdes Castro experimentou uma necessária abstracção em finais dos anos 50 que significava a superação da sua fase escolar na *Escola de Belas Artes*. Eram necessidades de uma exigência cultural de actualização, em sintonia internacional, que se permitiam acertar com as viagens à Alemanha em 1957, primeiro Hanover e depois Munique, com passagens por Paris.

Na encruzilhada dessas primeiras viagens, e no preâmbulo de uma decidida emigração, Lourdes Castro efectuava uma exposição com René Bertholo, na qual a abstracção se assumia como necessidade conjuntural de acerto com uma modernidade que, logo de seguida, se ia arriscar na dimensão cosmopolita de Paris. No catálogo da exposição, Sebastião Fonseca apresentava a pintura de Lourdes Castro apontando que o seu gesto pessoal cedia a uma «visão mais ampla, *mais global* do quadro»²⁶². O olhar flui sem se fixar em pontos de referência, só em ruptura com o limite da moldura. Sem belo nem ideal, resta um fluir das coisas e, nesse fluir que é da ordem e harmonia temporal, perde-se a própria afirmação e presença da gestualidade pessoal.

Na exposição do Grupo *KWY*, na SNBA, em Lisboa, Lourdes Castro apresentou um ciclo de obra cujo título era o nome dos meses: *Abril, Outubro, Novembro e Dezembro* de 1959, e *Janeiro, Fevereiro, Junho e Agosto* de 1960. Cada título indicava a altura da sua concepção, como se a sua criação se efectuasse em comunhão com essa passagem temporal. Pintar é pintar o tempo, não no gesto que o faz, mas na concepção que o determina. Não é uma temporalidade gestual, cuja acção determinasse um tempo de

²⁶² Sebastião Fonseca, “Breve apresentação da pintura de Lourdes Castro”, in catálogo da exposição: *Pintura de Lourdes Castro e René Bertholo*, Lisboa, Galeria de Exposições do Diário de Notícias, 13-18 Dezembro 1957.

execução, mas um tempo mais global do qual o gesto da pintora faz parte. Tais pinturas apresentam uma textura que invade a superfície submergindo a gestualidade como tempo particular da acção, afirmando assim um tempo exterior que posiciona a própria autora (e a sua acção criativa) num tempo global mais lento que move a natureza. Não assumindo a individualidade íntima como universalidade, tal como o informalismo o fizera na sua *egótica* carga existencialista, Lourdes Castro situava-se na universalidade de um tempo exterior, no qual a sua acção individual submergia: *criar é agir com o tempo exterior, mudar como muda a natureza*. Sem violência, a sua abstracção libertava uma acção individual em difusão com a natureza, nela se diluindo em universalidade, numa atitude algo próxima de Mark Tobey. Assim, cada pincelada está determinada pela anterior e determina a seguinte, estabelecendo um fluir contínuo do acto de concepção da pintura que dilui a vontade individual de cada momento da pintora. Depois desse fluxo, que celebra a relação da pintora com o acto de pintar, como que se estabelece uma separação e as pinturas deixam de lhe pertencer: «Olho para elas, mas elas deixaram de me pertencer»²⁶³. Mais do que marcas individuais, as pinturas significaram a participação mútua da pintora, da relação dos seus gestos com os materiais e suportes, na coincidência de um mesmo fluxo temporal. Para acompanhar este ciclo dos meses, a pintora escolheu para inserir no catálogo da referida exposição do Grupo *KWY* o esclarecedor soneto de Camões, de poética *heraclitiana*, e que já utilizara no *Livro da minha Flor* (livro de artista de 1957):

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades

Muda-se o ser, muda-se a confiança;

Todo o Mundo é composto de mudança,

Tomando sempre novas qualidades

4.2. Depois da abstracção e antes da nova-figuração: as caixas – «Assemblage» de memórias

Em 1961, já em Paris e em plena actividade do grupo *KWY*, Lourdes Castro começou a construir objectos por acumulação ou *assemblages*. O *encontro* com uma máquina de

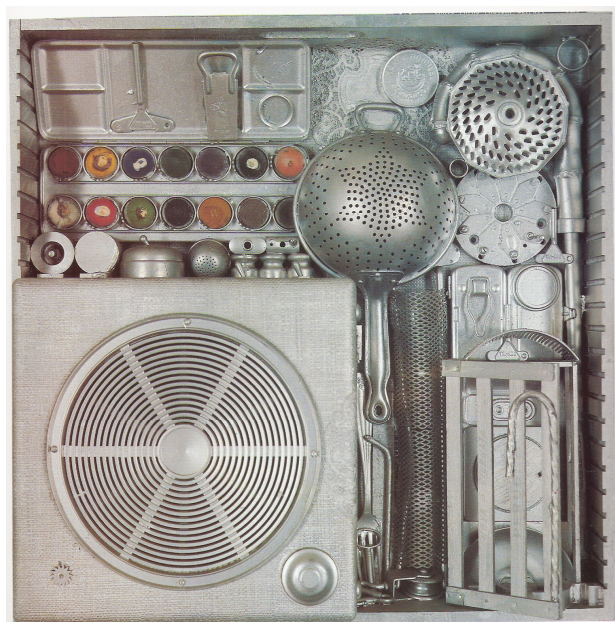
²⁶³ Lourdes Castro, entrevista com Hans Friemond, in *Saarbrücker Zeitung*, nº16, 18 Maio 1960 – tradução com o título «Não explicar: deixar actuar (entrevista com o grupo KWY)», in catálogo da exposição: *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001, p.397-398.

escrever, encontrada no lixo, assinalou uma nova fase de criação de recolha e transformação de objectos do mundo (*Máquina de escrever*, 1961). Entre o encontro do objecto, como um momento privilegiado e provocador da *assemblage*, até à sua intervenção no mesmo por fragmentação ou, sobretudo, acumulação, sucede-se uma transfiguração valorativa de dimensão artística. Recolhidos não tanto como destroços, nem como objectos sem propriedade, mas como objectos submetidos a um estado de indiferença ou objectos que ninguém repara, embora ainda conservando restos de memória anteriores ao seu estado de abandono, eram recuperados da sua rejeição funcional e semântica (sobre os quais incidiam as suas recolhas) e transfigurados em objectos de valor. De objectos a quem ninguém dava atenção, transformavam-se em objectos com privilegiado apelo sobre si. Cada objecto carregava a memória da sua função original perdida na indiferença, tornada nostalgia sob as camadas da sua rejeição ou esquecimento, e ainda as da sua última transfiguração de valor artístico, num cruzamento de tempos que apelam a um ciclo de valores de oposição, como se uma *Roda da Fortuna* os movesse. Há um fluxo de temporalidades, com as suas transformações de valores e funções dos objectos, que se apreendem das acumulações de Lourdes Castro. Se existe um sentido formal da composição dos objectos, este decide-se em função dessa re-arrumação das memórias em que a composição se efectua segundo uma ordenação do património mnemónico dos objectos.

A heterogeneidade dos objectos recolhidos recuperava a sua unidade global através de uma camada prateada com que a pintora os envolvia num monocromatismo brilhante. Com este mergulhar dos objectos no brilho prateado era atenuada a diferenciação e a individualização de cada elemento. Tal unidade fazia surgir também uma espécie de *aura de irrealidade*, em que as suas formas funcionais, apesar de mantidas, se estranhavam perante essa absorvente integração cromática. Diferentes materiais, com diferentes texturas e densidades, adquiriam só uma, o que as solidificava numa espécie de *congelamento metálico e aurático, onde se salientavam os valores luminosos entre cintilações e sombras, animado pelo preto-branco brilhante*. A forma funcional mantinha as memórias dos objectos que o monocromatismo procurava esquecer. Entre essa citação da origem formal, determinadora e diferenciadora de cada objecto, e o desvio do prateado global e unificador, estabelecia-se o processo de *desrealização*: a realidade objectual está lá na sua origem, e está também na sua alteração, revelando tanto o que *era* como o que *se tornou*. O prateado, sem anular a forma, explicita nesta, como antinomia funcional, o sentido de uma mudança, ou seja, o próprio processo

criativo.

Em 1962 Lourdes Castro começou a colocar os objectos recolhidos no interior de caixas que serviam de concavidade de recolha e integração, com um dos lados aberto e disponível à exposição. Enquanto René começava a desenhar objectos que depois pintava, de um modo que pareciam lançados ao acaso sobre a tela, Lourdes substituíu a tela por uma caixa, onde arrumava objectos reais: a caixa era simultaneamente contentor e moldura.



Lourdes Castro, *Boite aluminium avec boite d'aquarelles*, 1963, assemblage, 52x52 cm

A obra de Lourdes apresentava afinidades com os relevos que a norte-americana Louise Nevelson (1899-1986) começou a explorar a partir de meados dos anos de 1940, sobretudo nas suas séries de *assemblages* e caixas negras, podendo considerar-se como uma das primeiras inspirações certas de Lourdes Castro. A escultora americana apresentara pela primeira vez obras na Europa na *Galerie Jeanne Bucher* em Paris (1958), pouco depois da chegada de Lourdes e René Bertholo à capital francesa com a curiosidade e o desejo de vivências culturais. Seguiu-se outra na *Galerie Daniel Cordier* (1959), da qual René Bertholo apresentava uma apreciação crítica no número 7 da revista *KWY* (Inverno de 1960), na rubrica «Les expositions K'on Woit Yci», sublinhando a estetização de mistério e poesia adquirida pelos objectos pobres e abandonados que a escultora recolhia, acompanhada da reprodução da obra *Moongarden* (1959)²⁶⁴. Em 1962, seleccionada para representar os Estados Unidos, Louise Nevelson era consagrada na *XXXI Bienal de Veneza*. O contacto de Lourdes Castro com Louise Nevelson efectuava-se por intermédio de Vieira da Silva, que

apoiava os artistas portugueses emigrantes e bolsiros da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris, e que mantinha contactos com a artista americana tendo feito questão de visitar o seu atelier em 1961, ao visitar Nova Iorque. Em 1978, a mesma *galeria Bucher* organizava uma exposição conjunta de Louise Nevelson, Vieira da Silva, além de Magdalena Abakanowicz (n.1930)²⁶⁵.

Porém, a afinidade das *assemblages* de Lourdes Castro com as de Louise Nevelson comporta também pertinentes diferenças. Os relevos de Nevelson partiam de um mundo fragmentado que ordenava e compunha: pedaços de madeira abandonada nas ruas de Nova Iorque, espécie de fragmentos de coisas, de origens incertas e praticamente irreconhecíveis, cujas funções e datações surgiam perdidas, tornavam-se elementos da composição da obra de arte, onde recuperavam uma nova dimensão simbólica ou uma *aura artística*. Assim, «pouco importava a sua origem»²⁶⁶, mas apenas as possibilidades do seu destino. Nas suas caixas, Lourdes Castro partia de um mundo de fragmentos assente noutra ordem global; ou seja, anulava-os da sua função, de *coisa* quotidiana, onde se encontravam abandonadas e esquecidas, como meras coisas em que já *não se repara*, para os revitalizar noutra ordem em que deixam de ser meras *coisas entre coisas*, para adquirirem um novo estatuto. Se nas obras de Nevelson a *aura* devolve uma nova origem e função perdidas, montando os fragmentos de sucata para os anular na unidade composta que os recicla, como um *ídolo de auto-ressurreição*, em Lourdes a *aura* desfuncionaliza e irrealiza, subtraindo as memórias originais, ainda presentes, perante um *ambiente* de unidade, que não aceita as diferentes memórias e funções pacificamente, tornando premente a convergência do monocromatismo num novo tempo global, que coloca *entre parêntesis* o tempo particular de cada elemento e da respectiva autonomia funcional, isolável antes da sua integração na obra. Se Nevelson criava *provocações* de novas memórias na amnésia dos resíduos, como uma arqueóloga, Lourdes criava *evocações* que funcionavam como desvio às memórias imanentes ao quotidiano das coisas. Nevelson juntava fragmentos perdidos para criar memória; Lourdes juntava memórias múltiplas (imanentes a cada elemento) para as desintegrar como evocação poética integradora.

As caixas de Louise Nevelson absorviam a objectualidade como relevo e a caixa tornava-se moldura. Em Lourdes Castro a caixa mantinha a sua expressão de contentor

²⁶⁴ René Bertholo, «Les expositions K'on Woit Yci», in *KWY*, Paris, n.º7, Inverno 1960.

²⁶⁵ Ver catálogo da exposição: *Louise Nevelson*, Lisboa: Fundação Arpad Szenes, Vieira da Silva, 30 Abril a 25 Junho 2000.

no interior da qual os objectos apresentavam a sua própria memória funcional: «Enquanto as caixas (ou melhor dizendo, os armários) de Louise Nevelson eram o túmulo de uma civilização, as de Lourdes Castro eram como o berço»²⁶⁷. Nevelson confrontava-se com a perda da carga mnemónica das coisas que encontrava, tornando-as relevos de tendência abstracta e fazendo-as recuperar uma dimensão simbólica ao refundá-las como *puro objecto estético*: a dimensão da obra de arte efectuava-se sobre esse «nada possível»²⁶⁸ que a perda da funcionalidade possibilitava. As caixas de Lourdes Castro recuperavam as memórias e afectividades possíveis, como uma arqueóloga que trabalha não com o que ficou subterrado na geologia, mas com o que ficou esquecido na vivência quotidiana. O quotidiano é recolhido não propriamente como resíduo ou lixo, mas na sua própria vivência distraída, como se esta escondesse os misteriosos objectos que a autora resgata numa acumulação integrada e absorvente dos mesmos.

Nas últimas caixas de Lourdes Castro, a unidade do cromatismo foi efectuada pela escolha dos próprios objectos, como se fossem estes que, pela sua cor e materialidade, escolhessem a caixa a serem colocados. Em *Caixa Madeira*, *Caixa Azul*, *Caixa Verde*, *Caixa Dourada* ou *Caixa Negra* (todas de 1963), o cromatismo não é apenas um artifício unificador (como acontecia com o uso do prateado), mas uma realidade dos próprios objectos que determina a sua escolha. A cor não é uma unificação a posteriori, após a acumulação objectual constituidora da obra, mas um ambiente prévio que programa essa mesma constituição. A cor também decide as afectividades das escolhas. Deste modo se poderá entender a orientação de Lourdes Castro na sua recolha e composição (ou arrumação) dos objectos nas caixas: nunca é uma sujeição que ela impõe aos objectos; estes como que se fazem convidados na sua própria descrição, de modo que essa escolha, composição e cromatismo foi feito sem decisão, mas numa espécie de descomprometido e inevitável *deixar acontecer*. Tal ficou implícito numa passagem de um texto de José-Augusto França, no catálogo da exposição em que Lourdes Castro exhibia pela primeira vez as caixas monocromáticas, numa apresentação com Marta Minujin (n.1941) e Alejandro Otero (1921-1990), em Abril de 1963 num espaço parisiense (22, Rue Delambre): «A ordem intervém, então, uma ordem que actua

²⁶⁶ Louise Nevelson (entrevistas com Diana McKnown, edição 1976); cit. in *Ibidem*.

²⁶⁷ Imre Pan, in *Morphèmes*, nº10, 1965. reed. Catálogo da exposição: *Lourdes Castro, "Além da Sombra"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.75-76.

²⁶⁸ Cf. Gino Formaggio, *Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.

do interior e que, ordenando, a nada obriga: ela não impõe, impõe-se, força latente em cada uma das pequenas peças escolhidas... A própria Lourdes Castro nada faz para além de servi-la, (...)»²⁶⁹.

O monocromatismo dos objectos acumulados e encerrados nas caixas já concentrava, à maneira de Louise Nevelson (*Shadow and Reflection I*, 1966), os valores luminosos de relevos, como valor diferenciador de volumes e formas que irão provocar a concentração da produção de Lourdes Castro na noção de sombra e contorno, denominador comum de todo o desenvolvimento da sua ulterior acção criativa. Entre os objectos, com os seus relevos, e a luz, produz-se uma sombra própria, anunciando essa investigação. Por outro lado, a *assemblage* era demasiado explorada no seio do *Nouveau Réalisme* com incómodas aproximações às caixas de Lourdes Castro, sobretudo por parte de Niki de Saint-Phalle, além de os objectos se apresentarem com demasiada presença para os interesses que, de seguida, se iriam manifestar em Lourdes Castro. Seria a fase seguinte de investigação criativa que lhe iria definir o projecto da sua vida artística: as *sombras*.

4.3. Sombras e contornos

«O que colava nesses objectos eram coisas que se deitavam fora, assim como as sombras em que ninguém repara. Senti uma atracção aparentemente simples pelas coisas sem importância...».

(Lourdes Castro, 1984).

«A sombra ainda é palpável. O contorno já não é. (...). O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características»

(Lourdes Castro, 1963).

Ao colocar os objectos que usava nas suas *assemblages* sobre uma seda serigráfica pré-sensibilizada, Lourdes Castro reparou «que eram as suas sombras que a seda serigráfica imprimia»²⁷⁰. A pintora esclareceu: «Foi com a serigrafia que vieram à luz as minhas

²⁶⁹ José-Augusto França, in catálogo da exposição: *Lourdes Castro. Sombras em lençois*, Lisboa: Galeria 111, Outubro 1970 (reeditado in *Cem Exposições*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, pp.63-64.

²⁷⁰ Lourdes Castro, entrevista com P. (Alexandre Pomar); “«Eu não estava presa a nada»”, in *Público*

primeiras sombras. Fazia colagens com objectos e querendo realizar obras impressas, coloquei esses mesmos objectos sobre seda projectada»²⁷¹; ou ainda: «Lembrei-me de pôr objectos em cima da cera das serigrafias. Reparei então nas sombras e comecei a ocupar-me delas»²⁷². Esta técnica revela evidentes proximidades com as «rayografias» de Man Ray (1890-1976), que «pintava com a luz e produtos químicos»²⁷³. Mas Man Ray assumia-se como fotógrafo, explorando a irrealidade dos efeitos luminosos produzidos com a presença dos objectos, cujos resultados faziam desvios a essa mesma presença na constituição de uma outra imagem. Para Lourdes Castro, mais do que *pintar com a luz*, tratava-se de deixar os resíduos dessas presenças, como lembranças afectadas pela sua nostalgia. Para Man Ray o interesse centrava-se na imagem que ficava; para Lourdes interessava sobretudo o que restava das presenças dos objectos, como resíduo do que esteve. Tal como nos objectos abandonados que constituíram as suas *assemblages*, as sombras surgiam como subalternas na hierarquia das coisas e das suas presenças, como algo em que não se repara. Mas também elas transportam memórias dessas presenças: «Os meus objectos eram feitos de coisas deitadas fora e encontradas, coisas a que não se liga. E as sombras é também isso, no fundo, são as coisas sem importância»²⁷⁴. Para Lourdes era também um resgate desse elemento que está sempre tão presente e implicado nas presenças das coisas como nelas esquecida.

Após um primeiro caso de exploração de contornos (*Contornos fundo beije*, 1961), as sedas de serigrafia pré-sensibilizadas tiveram uma primeira experiência intitulada *Primeira Sombra Projectada* de 1962, logo acompanhada com outras publicadas no número 10 da revista *KWY* (Outono de 1962) ou em edições de livros de artista como *Prints and Comments* (edições *KWY*, 1962), na linha de experiências de Christo na mesma revista (4 serigrafias publicadas no número 7 da revista, de Inverno de 1960), tendo-se seguido várias serigrafias do mesmo ano (*Sombras objectos* ou *Objectos prateados com sombras*). Estas sombras apresentavam-se como marcas deixadas pela luz sobre presenças de diferentes objectos na linha das suas acumulações – embora

(*Fim de Semana*), Lisboa, 17 Julho 1992, pp.9-10.

²⁷¹ Lourdes Casto, cit. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, "Além da Sombra"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.50.

²⁷² Cf. Lourdes Castro, entrevista com Paula Torres de Carvalho; "Animação. Lourdes Castro: «Com Almada, todos os dias se começa»", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº106, 17-23 Julho 1984, p.4.

²⁷³ Entrevista com Man Ray, cit. In Lourdes Castro, *Álbum de Família, vol.X*, cit. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, "Além da Sombra"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.50.

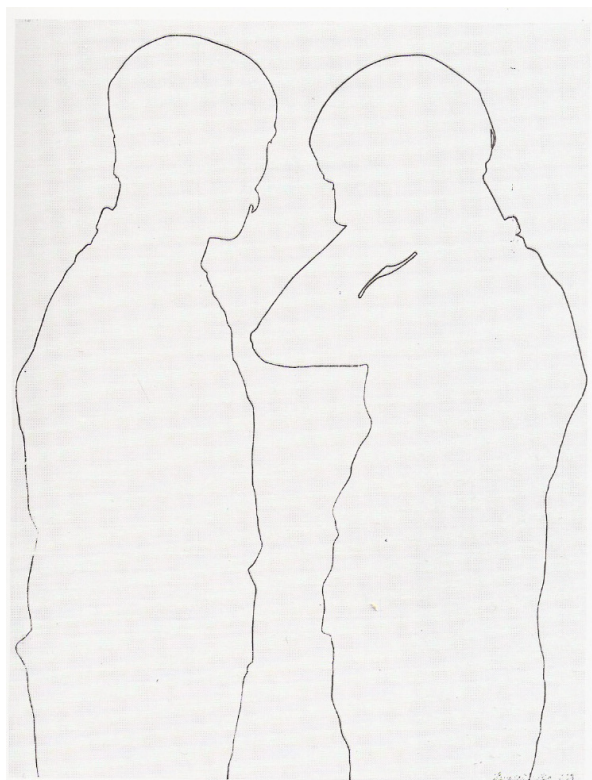
²⁷⁴ Lourdes Castro, entrevista com Maria Anahory Vasconcelos; "Entrevista. Lourdes Castro: o regresso à ilha", in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 15 Outubro, pp.35-38.

agora podendo utilizar elementos mais efémeros sem preocupação com a sua resistência ou durabilidade (como, por exemplo, as flores). Destas sombras provocadas por objectos acumulados ao longo da superfície plana resultavam situações de sobreposições que Lourdes exploraria em diferentes projecções de múltiplas cores (*Sombras flores* ou *Sombras rendas*). Curiosamente, os desenvolvimentos das obras de Lourdes Castro e de Christo como que teriam justa iconografia de influências na fotografia de Man Ray: Lourdes Castro, tal como vimos, através das «rayografias»; Christo em *O Enigma de Isidore Ducasse*, fotografia de Man Ray datada de 1920, que representa um objecto coberto com a serrapilheira de um saco e atado com uma corda. O registo da sombra é consequência de uma exposição temporalizada do objecto à luz, numa coincidência de presenças (objecto e luz) de que a sombra se torna registo. Há assim uma espécie de *instalação* prévia que determina o registo da sombra como seu resíduo. A acção de Lourdes Castro retraia-se ainda mais que nas caixas, sendo a sombra não o resultado de um gesto sobre as coisas, mas um mero registo das presenças destas, concebido através do mero deixar *acontecer desse encontro* (objectos e luz). A sombra, como registo que sobrevive a esse encontro de presenças, torna-se o índice dessas anteriores presenças tornadas ausências (objectos e luz). A sombra, sendo o que não se repara na presença das coisas, torna-se agora o que, ao se isolar, fala da ausência das coisas. Abandonada da luz e dos corpos, a sombra apresenta-se como resíduo de um *ter estado* com estes. A presença da sombra refere a ausência do objecto (ou corpo) e, nesta diferença, torna-se seu índice, significando-o²⁷⁵.

As caixas prendiam os objectos suspendendo-os do seu tempo quotidiano, tornando-os fixos e estanques num relicário onde a sua função anterior se tornava recordação embalsamada e, por isso, ao mesmo tempo ausente e apenas evocada. *O objecto está presente, mas a sua memória ausente*. Mas era impossível suspender nelas um ser vivente e em devir, algo que só se poderia aí colocar por mumificação do seu corpo de acção e decisão. Só restava fixar a impossibilidade da sua não suspensão, registando que esteve presente mas que não se podia suster nessa presença. As silhuetas (das sombras) registam tempos efémeros de corpos que estiveram presentes, mas cuja essência era a impossibilidade de se tornarem objectos. *A silhueta é a memória presente do que está ausente ou a memória do que já não está presente*, ou seja, um *parêntesis vazio de uma existência tornada ausente*.

²⁷⁵ Princípio a partir da fotografia que pode ajudar a entender porque é que o próprio Pierce considerou a fotografia um «índice» e não um «ícone». Cf. Umberto Eco, *Op.cit.*, p.54.

O projecto de sombras de Lourdes Castro adquiriu, numa primeira fase, maior sentido e profundidade ao se centrar na figura humana, onde vivência e presença se confrontavam. Na *Sombra Projectada de Marta Minujin* (1963) ou na *Sombra Projectada de Costa Pinheiro* (1963), Lourdes Castro explorou a intersecção de diferentes momentos do modelo. No primeiro caso são três as projecções que o contorno sustém como uma única acção. No segundo são duas, separadas como se a distância temporal entre elas fossem maiores. Ambas as obras justificam o interesse sobre a temporalidade lacónica, mas fina, que a artista plástica surpreende com cada contorno. Também a fotografia das *Sombras de Pierre Brochet* projectadas na parede (Paris, 1964), citando o *Nu descendo umas escadas* de Marcel Duchamp²⁷⁶, revelavam essa relação da sombra com a acção desinteressada do quotidiano e do seu devir inefável.



Lourdes Castro, *Sombra projectada de Costa Pinheiro*, 1963, pintura sobre tela, 116x89 cm, col. Galeria 111.

Outros contornos apresentam-se como uma mancha monocromática que a linha encerra sugerindo mais o sentido de sombra. A *Sombra projectada de Claudine Bury* (1964), a *Sombra projectada de Sabine Monirys* (1964) ou a *Sombra projectada de René Bertholo* (1964) apresentam o preenchimento escuro da forma, numa maior constatação

²⁷⁶ Recorde-se que Lourdes estivera com René numa *exposição-encontro* parisiense de homenagem ao artista de origem francês. Catálogo da exposição: *La Fête a la Giocond, sous le «haut» 58 Rue Mathurin, Regnier, 2 etage de sa transcendance G.M.O.G.G. Marcel Duchamp (Tocondologue)* (desdobrável), Chez Maglione & del Pezzo, Paris 15, 30 Abril 1965 (textos de Ernst Pirotte e André Balthazar).

iconográfica. Nesta última sombra, o enchimento liso da forma, sublinhando-a como negativo do fundo, salienta a sua própria interrupção ou fragmentação figurativa – num registo que nos aproxima da fotografia e nos remete para as históricas pesquisas de Degas ou Lautrec, na captação de novos e fugazes modos de composição determinados pelo instante²⁷⁷.

A sombra, como registo do quotidiano projectado em superfícies planas, perde qualquer conotação negativa, de trevas ou obscurantismo, que marcou a cultura ocidental desde a alegoria da caverna platónica até, pelo menos, ao iluminismo, como também não funciona como técnica de modelação do mundo em função de uma eficaz representação *mimética* de espacialidade ou da ilusão da profundidade, que foi marca quase específica da pintura ocidental, da sua génese referenciada em Giotto até à sua crise ao longo do século XIX e extremada no século XX. Em Lourdes a sombra fazia parte de um quotidiano sem cargas metafóricas e que se precisava na consciência do plano. Sem se perder em metáforas, nem cedendo à ilusão da espacialidade, a sombra resgata-se na autonomia da sua projecção nas superfícies do mundo. A sombra não pertence mais ao objecto (nunca é sombra própria), mas à sua exterioridade, lançando uma marca do objecto sobre o mundo, numa extensão significativa da sua presença nesse mundo, e fazendo do plano de suporte onde se projecta o único espaço. Não há espaço representado, mas o plano final e tornado real nessa radicalização onde a sombra da presença se projectou e fixou. *O plano é o único lugar de pertença da sombra onde a sua consciência se isola da consciência do objecto que a projecta.*

Com a silhueta espalmada sobre o plano de suporte, não é possível determinar nem a origem da *luz-fonte*, que provoca a sombra-contorno, nem a localização do modelo representado. No limite, confundindo-se entre sombra própria ou projectada (por subjugação da primeira à segunda), o contorno já não define qualquer espacialidade para além da que a forma efectua sobre o fundo: a profundidade dominante não é a espacial mas a da *temporalidade entre a ausência e a presença* – aquela que funciona entre o registo da sombra projectada como exterioridade do objecto ao mundo e a presença desse objecto.

Tal já se manifestara no famoso relato de Plínio do *Mito de Dibutades*, sobre a origem da pintura que, sendo também a origem do retrato e da *mimesis*, era também a da pintura (deduzida no mito) e da escultura (explícita no mito): «Ao utilizar também a terra, o

²⁷⁷ Cf. Rudolf Arnheim, *O Poder do Centro*, Lisboa, Edições 70, 1990, p.91.

ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha [Dibutades] que se tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz da lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado»²⁷⁸. Embora fosse o desenho a base desse contorno, o desenho era também visto como o princípio da pintura. Este mito da origem atravessou as várias artes visuais no século XVIII, sobretudo na pintura através da escola escocesa apreciadora da mitologia da antiguidade clássica como reflexão sobre as origens da civilização – caso de Gavin Hamilton (1723-1798) ou dos seus seguidores Alexander Runciman (1736-1785) e, sobretudo, David Allan (1744-1796), que popularizou o tema²⁷⁹ com uma pintura com o título *The Origin of Painting (A Origem da Pintura)* de 1775. Mas o mito também refere a ausência que se procura compensar com esse registo, como quem quer preservar a presença sem obriga-la. Por isso, anulava-se o virtuosismo como domínio sobre a representação, substituindo-o por uma precisão que unia o gesto ao contorno da sombra definindo a linha. No relato de Plínio-o-Velho, sombra, contorno e amor fundiam-se no mesmo acto. Mas o jogo entre a iluminação e a presença, cuja relação com a visibilidade e o amor servem de testemunho à presença, está concentrado na sombra. O contorno é o que surge depois, como primeiro acto do esforço inevitavelmente malogrado de manutenção dessa presença. Neste sentido poder-se-ia dizer que a *sombra* falava ainda da *presença* e o seu *contorno* falava já da *ausência*.

Como especularia Derrida em torno do mesmo *Mito de Dibutades*, o desenho que aí se inaugura alia uma perda de visibilidade com a instauração de um «dispositivo mnemónico». A *skiagraphia* surge na perda da presença, «inaugura uma arte da cegueira» porque faz amar «já na nostalgia»²⁸⁰. O gesto que escreve pertence à mão que se lança perante a visão da perda da presença, certificando a ausência. A *skiagraphia*

²⁷⁸ Plínio, o Velho, *História Natural*, XXXV, 151, cit. in José Gil, “O Retrato”, in catálogo da exposição: *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância*, Lisboa: FCG, Museu Calouste Gulbenkian, Outubro 1999 a Janeiro 2000, p.11.

²⁷⁹ Murdo Macdonald, *Scottish Art*, Londres: Thames & Hudson, 2000, pp.63-49. Para exemplos da escola francesa cf. Jacques Derrida, *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, pp.54-56. Para reflexão geral, cf. Robert Rosenblum, «The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism», in *Art Bulletin*, nº39, Dezembro 1957, pp.279-290.

²⁸⁰ Jacques Derrida, *Op.cit.*, p.54. Sobre esta questão, ver também Inês Barahona de Almeida, “A Cegueira na Origem do Desenho. Jacques Derrida em *Mémoires d’Aveugle*”, in *Philosophica*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia, nº19-20, 2002, p.55-176.

assinala a simultaneidade da perda anunciada da relação óptica da presença do referente, com a sua certificação mnemónica da relação háptica. No gesto, a visão move-se entre a perda do referente e a sua nostalgia na imagem-contorno reconstituída. A imagem-contorno foi assim construída sobre o «medo do esquecimento». Ela estabiliza uma memória que pode sobreviver ao modelo. Contudo, o projecto de Lourdes Castro, no mínimo limite do contorno em que nos deixa ficar, sustem-se antes do acto *mimético* de reconhecimento, nesse momento em que a ausência se instala ou em que a separação e perda da presença de faz, não se esforçando na restituição mnemónica da presença.

A sombra também interessava a Lourdes Castro não tanto pelo que ela supostamente preenchia, como opacidade ou negação da luz, mas pelos seus limites, pela linha que a contornava e delimitava. Nesse limite, a sombra encontrava um estado mínimo que se distanciava ainda mais do modelo que produzia a sombra: «A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente, ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. O contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente. E, para mim, é ir mais longe. O contorno é o Menos que posso ter de alguma coisa, de alguém, conservando as suas características» (Lourdes Castro, 1963)²⁸¹.

As linhas movem-se não como gestos de uma autoria, mas como percursos de concisa delimitação e como curvas reminescentes da memória. Não se separa a temporalidade da linha em tempos menores de inscrição, mantendo-se a unidade do contorno global da figura. O contorno da sombra une a mão ao olhar²⁸², tal como une o seu gesto à presença, anulando qualquer inerência subjectiva. O projecto de Lourdes em torno das sombras começava onde o (seu) gesto se suspendia.

O contorno é o registo do *limite conquistado pela sombra em presença*. Mas esta presença da sombra solicita um corpo, porque não há sombra sem corpo (e luz). Se a sombra implica o *estar* de uma presença corporal sob a luz, e o contorno da sombra é o resíduo desse estar em presença da sombra com o corpo e a luz, então o contorno diz a presença do corpo em segundo grau de subtracção. Não representa o corpo, sendo apenas registo de um seu rasto ou de uma sua projecção. O contorno da sombra de um

²⁸¹ Cit. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, "Além da Sombra"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.51.

²⁸² José Gil, *Op.cit.*p.12.

corpo em presença, significa essa presença como subtração da sua realidade. A sombra revela-se como o meio de a autora se *apropriar de um significante como resíduo da presença de um referente*, sublinhando a distância e a ausência desse referente.

Daí que os contornos de sombras de Lourdes resistam a apresentarem-se como retratos. O significante esvaziado e sem registos iconográficos directos do referente, mas apenas do contorno da projecção da sua sombra, não remete ao reconhecimento iconográfico, numa recusa de nostalgia do referente como modelo de identificação. Mas, sendo índice desse referente através da sua sombra, portanto mantendo com ele uma ligação, remete para a sua presença, sem passar preferencialmente pela sua *representação*. Não se representa, mas apenas se regista a presença, ultrapassando-se assim a questão da subjectividade da representação – e com outras implicações na questão do retrato que adiante retomaremos.

Com o contorno, apenas a linha se exhibe como separadora da forma com o fundo, como único limite da forma atravessando solitária e com autonomia a superfície do quadro. O contorno concebe-se enquanto algo (a sombra de um corpo em presença) lá esteve, indicando o tempo de uma *passagem* existencial ou de uma presença temporal entretanto ausente. A representação da forma, dada apenas no seu limite, na ausência de elementos internos à figura, enfraquecendo-a como figura segregada do fundo²⁸³, sublinha a imponderabilidade do contornado.

Em Lourdes Castro, a linha de contorno é a fronteira mas também o contacto, em que a forma contornada se separa e, ao mesmo tempo, se une com o fundo. A figura existe apenas no seu limite, onde está prestes a deixar (nunca o consumando) de o ser. A linha de contorno não representa cisão ou ruptura, mas esse conciso limite que pertence tanto à figura como ao fundo (como que contrariando as leis da *Psicologia da Forma*), porque ela não tem nada a segregar como figura do fundo, nem nada a unificar como figura, restando-se apenas a si própria – mesmo nos posteriores cortes de planos em plexíglas, a cisão estaria perturbada pela transparência do material que deixava as linhas de corte suspensas no espaço real. O contorno nítido e serenamente meditado, sem especulação nem emoção, mas irreduzível na sua precisão constatadora, sustém situações em devir, decalques de um acontecer quotidiano surpreendido no *imponderável do seu instante*. Tal processo esvazia a figura do corpo da presença, deixando o vestígio do seu próprio

²⁸³ Cf. Rudolf Arnheim, *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*, São Paulo, Pioneira Editora 1986, 4ª edição, p.216-222.

limite (o contorno): nas superfícies separadas (forma e fundo) não se constata nenhuma expressão visual (valores gradientes ou contrastantes de luminosidades, linhas de aresta ou texturas), permitindo a total reversibilidade da figura (frente e costas). A linha percorre o suporte sem margens, sem nada que concorra com ela a presença no quadro. Solitária e evidente a linha é o derradeiro testemunho dessa presença que desapareceu com a sombra real e de que apenas *restou* o registo do seu contorno.

Lourdes não concebia um corpo etéreo e desmaterializado por desfocagem radical de uma presença. Não se tratava de um ser volátil por desagregação e queda da sua realidade ontológica²⁸⁴. O contorno é uma separação irreal que, em si e como expressão linear, não existe no mundo – a sua irrealidade é a própria marca da irrealidade da imagem como apreensão *mimética* do mundo. A linha manifesta-se como o que constrói a imagem e a sua possibilidade de representação, mas é também o que a faz separar desse mesmo mundo. Sempre um elemento abstracto, mesmo na ilusão de não o ser, o contorno separa a imagem do mundo que ela própria referencia. Assim, o traço autónomo do contorno faz coincidir uma ontologia do significante com a do referente, numa dupla e radical depuração, nesse momento diferido e de origem onde, simultaneamente, *o significante não existe sem referente, nem o referente sem significante*. Esta coincidência, que apenas se expõe no contorno pela ausência da referência, e por diferença temporal da sua presença onde referente, sombra e contorno puderam coincidir, é também o de uma *origem sígnica*.

Dizer que o referente *esteve* em presença, supõe dizer que aquele contorno também *esteve* em mútua presença e lhe sobreviveu, porque ainda *está*. Esta sobrevivência mínima salienta o vazio dessa presença tornada pretérito. O contorno é, ao mesmo tempo, o *mínimo dessa presença que deixou de estar* e o *máximo do que lhe sobreviveu*. O contorno é um extremo, não no sentido expressionista da sua deformação mas, em sentido contrário, na depuração com que se reduz ao percurso linear do limite da forma, ou ainda, num sentido ontológico, como derradeira manifestação da presença do ser. Lourdes estabelece com precisão o limite preciso do *limiar*, sem excesso. Determinando os confins e eliminando a corporalidade da área que a linha de contorno encerra, resta apenas a salvação última da membrana linear. A precisão está no equilíbrio que se estabelece na dupla tensão entre os dois lados que a linha separa, que evita qualquer elasticidade. A forma esvaziada, que só tem sentido exactamente no seu próprio limite

²⁸⁴ Cf. António Pinto Ribeiro, *Por exemplo a cadeira. Ensaio sobre as artes do corpo*, Lisboa: Edições Cotovia, 1997, pp.8-9.

de contorno, não se impõe sobre o fundo e não imperializa sobre si a pertença da linha. A linha adquire autonomia (*linha-objecto*) perante a sua inevitável pertença à forma; porque, neste limite, a forma não existe sem ela. Única marca visual dessa forma, seu limite e definição espacial, a linha de contorno apresenta-se solta e abandonada entre as duas superfícies vazias que ela separa (figura e fundo), sendo o único vestígio temporal da presença do referente. Sem modelação da luz no seu interior, portanto sem penumbras, a sombra torna-se esse vazio ligeiro cujo percurso solitário na superfície procura o referente ausente como quem procura a sua própria identidade. Assim, o seu tempo é o dessa procura, antes de poder ser o da própria identificação, como uma mera «caligrafia da constatação»²⁸⁵.

Em *Odalisque d'après Ingres* (1964), a homenagem ao pintor francês sugere também uma homenagem à *linha*. Neste caso, a ausência que o contorno linear revela não é a de um modelo da realidade quotidiana, mas a da figura de uma obra de arte da história da pintura. O contorno não é conquista de uma forma, mas o esvaziamento de uma já existente. É um *momento da história da arte* que se esvazia e depura na sua própria citação. Neste sentido a linha revela sempre o que já lá estava, mas essa revelação faz-se na anulação da sua própria relação iconográfica. O contorno funciona como plano recortado, em que se sente o contorno do ausente, do que se retirou como falta. A forma contorna-se sobre o fundo preenchendo-se monocromaticamente com a sua própria ausência. Os trabalhos sobre reproduções (fotografias ou postais) com referências a iconografias culturais, onde a figura se dava pela sua elipse ou opacidade ajustada ao seu limite formal, esclarecem esta reflexão sobre a ausência (*Contorno, l'Arc de Triomphe*, Paris 1964, *Contorno dos Jerónimos*, Lisboa 1965; *Contorno de Gioconda*, Paris 1965).

O contorno revela-se, na sua radical simplicidade, um fundamento em que se anula a possibilidade de fragmentação. Ele surge como uma síntese máxima que se desfez dessa possibilidade. A sua totalidade não é multiplicidade, coincidindo antes com o elemento mínimo possível. O extremo de Lourdes Castro era formalmente duplo, no *limite* e no *mínimo* da figuração. A linha, como extremo e limite, já nada separa, recolhendo-se sobre si como arabesco de precisão, já não afirmando a segregação de formas sobre fundos, para ser essa travessia numa superfície. Na sua pureza ou redução, a linha deixa

²⁸⁵ Pierre Restany; "Lourdes Castro: A presença da ausência", Paris 7 Maio 1965 (reed. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, "Além da Sombra"*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.36-38).

de ser algo retirado *ao* mundo, nem sequer *do* mundo, mas registo *com o* mundo que, ao se deixar ficar como integralidade, retira-se *sem nada adicionar ou subtrair* – uma linha pura de um registo puro. Salientando-se como artifício abstracto que não pertence ao mundo, a linha resta solitária como aquilo que não havia no mundo mas que só podia surgir por causa desse mundo e, neste sentido, marcação essencial desse mero registo do mundo sem nada retirar nem nada impor, como um resíduo ou resto da presença.

Evitando qualquer carácter relacional, o contorno solitário apresenta-se como integralidade substancial (e não tanto como unidade de algo). A redução ao mínimo ultrapassa a interdependência relacional de modo que, evitando qualquer acumulação de elementos significantes, se dá o *ser da representação*. A recusa da acumulação de elementos significantes é também a recusa de uma diferida constituição iconográfica, de modo que o reconhecimento do representado nunca se efectua como unidade posterior à própria presença imediata do significante mínimo (o contorno) – e que, como veremos, perturba a relação de «escalas de iconicidade».

O resultado é uma pintura sem manchas e sem gestos expressionistas actuantes na inscrição do significante, tal como sem modelações de claro-escuro e sem trevas nem crepúsculos, numa total ausência de gradientes a restabelecer a dimensão física das coisas. A superfície anula terminantemente qualquer noção de relevo, não sofrendo qualquer afectação e fazendo coincidir o plano da figura com o do suporte, certificada nessa homogeneidade de luz e cor que não sofrem nenhuma temporalidade de variedade ou relações para além daquela que se estabelece no limite de ruptura do contorno. O único movimento é fornecido pelo contorno, estando absorvida na separação de definição da figura a única temporalidade para a percepção da mesma. O registo mínimo potencia o vazio do que está ausente: o *presente torna-se o vazio do passado preenchido de presença*. Tal vazio espacial torna-se hiato temporal. Os contornos de Lourdes mais do que fantasmas no espaço são *fantasmas temporais* revelando, sobretudo, a impossibilidade de *conservar ou manter uma presença* – pelo que cumprem um modo de *figurar a ausência* ou a *insustentabilidade da presença*.

O contorno, sem qualquer indecisão ou indefinição de mancha, é a certificação de um corte tão fino como radical de separação (que nos recortes de plexiglas se acentuará com a separação real em planos diferentes), portanto, sem nunca sair de si, revelando-se numa frieza sem medo nem expectativa e sem curiosidade nem memória. O contorno situa-se num limite em que a linha que delimita o corpo (presença) também delimita um vazio (ausência) – o vazio onde está ausente uma esperada *representação*. Esvaziado de

persona, o referente surge sem projecto. A única projecção é a do significante para a *ausência da presença*.

Ao longo dos anos de 1960, os contornos dominantes foram relativos a presenças humanas (não dos objectos inanimados que tinham dado início às primeiras experiências com sombras projectadas), que Lourdes Castro lançava na temporalidade do *ter estado* perante a exposição da sua própria ausência. Ausência que não era apenas a do referente retratado, mas do próprio *retrato*, como concepção iconográfica e simbólica. O contorno rigoroso tornava-se um resíduo certo a envolver a *volatilizada representação mimética do retrato*.

Se qualquer retrato é uma presença (mimética) de uma ausência (referente), os contornos de Lourdes Castro são uma *ausência da própria presença de uma ausência*, visto anularem a própria *mimésis* como sentido da representação. Se o acto de contornar só se pode efectuar com a presença, o que se apresenta como contorno é sempre o *não estar* dessa presença, portanto, de uma ausência; ou seja, a ausência do próprio *ícone-retrato*. Se o retrato convencional restitui o passado de uma presença (em que o presente da imagem é o do passado de uma presença do referente restituído pela imagem mimética), o contorno de Lourdes Castro é essa mesma não restituição, essa impossibilidade de tornar presente a ausência: não recupera o que esteve (presença), antes sustém o que já lá não está (ausência). O contorno não procura fixar tanto a identidade de uma presença, mas apenas a temporalidade dessa presença como uma marca ou resíduo que essa presença deixou. Ao contrário do retrato tradicional, o contorno da sombra não procura anular nem iludir o tempo entre a imagem iconográfica e a presença do referente restituindo ao presente da percepção essa presença, mas antes manter a distância dessas temporalidades pela impossibilidade dessa restituição. Já não se trata de *mimésis* da reconstituição, mas do índice da (já não) *presença*, pelo que, o que se recupera é sempre a *ausência*. O contorno funciona como limite do vazio e da presença daí recortada. Não se trata de desmaterialização do retrato, mas da representação do seu próprio vazio (ausência da presença) pela *separação* depurada no extremo da precisão linear. Não há identidade nem da forma nem do fundo, mas apenas desse indefinido sem espessura conceptual que está entre os dois e (apenas) os estabelece como forma e fundo: o contorno.

O corpo em presença contornado dá-se a ver onde ele termina, no próprio momento onde deixa de ser e se separa de si. O seu limite é a sua ligação ao exterior; o que o

separa do exterior é o que o separa (como percepção) de si. Neste sentido, Lourdes Castro não contornava um mundo para *lá* do quadro, mas para *cá* dele, invertendo a direcção de projecção da pintura tradicional do ocidente. O suporte não é uma janela que se abre para a representação mimética, mas um obstáculo que interrompe uma projecção (a da sombra). A profundidade espacial e a identidade da presença estão *para cá do* suporte, mas perdem-se ao se projectarem nele.

Perante o modelo humano existente a sombra liga-se ao corpo não só como revelação das formas (como acontecia com os objectos ou figuras), mas também da sua acção. Uma presença depurada, em que não é o indivíduo que se apresenta (porque a relação iconográfica é abandonada no mero resíduo linear e limite do contorno), mas a própria presença em si, sem memória e sem indivíduo. A presença depurada na redução ao contorno torna-se um acto de esquecimento daquilo que ela própria torna presente. A sombra é algo que não se pode expor sem a presença do objecto, algo irreduzível à sua presença. Mais do que uma representação do mundo, o contorno da sombra é arrancado do mundo como parte desse mundo. Pelo que, não é a sombra que reproduz, ou sequer descobre o mundo, mas é o *mundo reduzido à sombra*.



Lourdes Castro, *Sombras de Lourdes Castro e René Bertholo na parede, Rue des St. Pères, 1964*

As fotografias das *Sombras de Lourdes Castro e René Bertholo projectadas na parede* (Rue des St. Pères, Paris, 1964) apresentavam-se como uma espécie de manifesto da relação performativa entre o contorno das sombras projectadas com uma temporalidade que determina o modelo e a sua acção. Foi o tempo surpreendido que decidiu o contorno da sombra, tornando-o resíduo ou «índice» desse *ter acontecido do tempo*.

O contorno surge como momento limite do ícone ou da relação iconográfica. Contudo, não se trata de um *grau zero de iconicidade* a partir do qual só haverá forma num esforço de representação sem origem referencial (que se aproximará mais do que Costa Pinheiro efectuou para a série dos *Reis*, como veremos). Há sim essa situação limite de um *ícone* que, sendo registado perante o modelo-referente, se torna *índice*. O contorno, sendo o início da inscrição do significante e o que resta do registo do referente, porque está no próprio momento da origem da inscrição, significa o momento de charneira da passagem de uma *relação iconográfica* para uma *indiciática*.

Ao contrário do «ícone» e do seu fundamento *mimético*, que se supõe numa pose perante um olhar, mas não obrigatoriamente a presença do referente, pelo menos em todo o processo, a sombra como «indiciário» obriga a uma presença real e histórica do referente. E, neste sentido, o «ícone» ilude mais *mimeticamente* parecendo prescindir da presença desse referente, para se provar como testemunho, enquanto que o «índice» (contorno-sombra), como diferença, revela uma contiguidade por falta, convocando o referente por consciência da sua ausência – mas, por isso mesmo, exigindo um *ter estado* da presença. O que funciona é a *separação e fragilização ontológica* da sombra devido a essa perda da ancoragem na retirada do real referencial. Por isso, as sombras de Lourdes Castro não agem do mesmo modo e com a mesma consistência das sombras ainda agregadas aos objectos a que pertencem, porque expressam-se com a fragilidade proporcionada pela *separação*. Enquanto o «ícone» se assume mais completo quanto menos consciência tem e menos convoca a ausência do referente, o «índice» funciona melhor na consciência e saciedade dessa ausência, ou seja, na assunção dessa *separação*. Se o «ícone» é *nostalgia da semelhança* (da identidade e do seu reconhecimento), o «índice» é *nostalgia da presença* (da existência e do seu testemunho). Daí a sombra funcionar para Lourdes Castro como esvaziamento da semelhança, restando apenas o limite do seu contorno como «índice» de uma existência como que nela depurada.

Sendo formas de figuras humanas e implicando uma presença dos respectivos modelos como causas dessas formas, os contornos de Lourdes Castro escapam, contudo, à tradição do retrato da pintura ocidental. O contorno não reconhece (não individualiza) nem procura dizer quem esteve, mas apenas que agora já não está (ausência). No limite da forma opaca, a presença do contorno refere a ausência do retratado e a sobrevivência deste à sua representação. Se, por exemplo, o famoso *Retrato de Antero de Quental* pintado por Columbano (1857-451) funcionou como anúncio da morte do retratado, em espectral e romântica iluminação da presença, os contornos de Lourdes Castro eram a *morte de* uma presença. O que Columbano fixou pela desmaterialização dos contornos precisos, no uso controlado de manchas luminosas sobre um fundo neutro e ausente (escuro e sem luz), era o que os contornos de Lourdes perdiam. Columbano colocava só a luz a substanciar a figura, numa revelação e aparição fantasmagórica do retrato, como se só restasse essa *aparição luminosa que nos surge*; Lourdes Castro fazia da *sombra* a expressão única de revelação do modelo, que não nos surge, mas que *ficou*. Lourdes Castro explorava a ausência contingente (índice) de um ícone (semelhança) perdido. Mas, nem o ícone se retinha nem se lamentava a sua perda, pelo que o *contorno-sombra* não surgia com carácter fantasmagórico: a evidência do contorno coincidia com a leve e descomprometida constatação da inevitabilidade da ocasião perdida. Columbano vencia a morte denunciando-a (e anunciando-a) com a *mimesis* (a máscara); Lourdes Castro vence a própria *mimesis*, porque é o retratado que sobrevive à imagem ao nela deixar apenas o resíduo (contorno) da sua passagem e, ao contrário do que se verifica na pintura de Columbano, não é a imagem que sobrevive ao retratado. Lourdes Castro não fazia contornos para identificação de personalidades e de coisas, mas de tempos, de momentos de vida dessas personalidades, pelo que o contorno se apresentava num momento de presença ao qual o retratado sobrevivia sempre. O contorno nunca é *ícone*, mas resíduo ou índice, porque nunca se apresenta como resultado de uma pose para a representação, mas de um momento registado (através do contorno) de uma acção. Não identifica a existência dos seus referentes (quem existiu?), mas a sua presença temporal (quem esteve?) — «a perda da identidade é o preço da lei temporal»²⁸⁶. Por vezes, a repetição de diferentes contornos de um mesmo modelo sobre o mesmo suporte apenas indica diferentes tempos (de *presença que esteve* ou da *ausência que está*) desse mesmo modelo.

²⁸⁶ Pierre Restany; *Op.cit.*.

Montaigne (1533-1592) afirmou: «posso retratos da minha forma com vinte e cinco e trinta e cinco anos; comparo-os com os de agora: quantas vezes já não sou eu! Quanto está a minha imagem actual mais afastada dessas que da minha morte»²⁸⁷. O trabalho de Lourdes vai ao encontro desta impossibilidade da *mimesis* ou da sua inconsistência, por maior que seja a semelhança do retrato, para revelar a essência do modelo, exactamente porque este muda e é temporal. Não existe imagem actual do modelo, porque essa actualidade foge no fluir do tempo. O contorno do vazio ou o não preenchimento de qualquer *grau de iconicidade* no interior do contorno faz justiça a essa fuga constante da essência do *retrato do ser*.

O contorno não é a constituição da representação de um referente, mas *o resíduo (índice) do instante da sua presença*. Não insiste na ilusão mimética de recuperar o referente perante o observador, para antes o considerar irremediavelmente perdido na temporalidade dessa presença, deixando na presença do observador apenas a *ausência da presença do referente* como representação da sua própria efemeridade. Assim, e diferenciando das pesquisas de Michelangelo Pistoletto (n.1933), para quem a representação como reflexo do espelho se retirava com a ausência do observador e só existia no interior da temporalidade da presença deste, em Lourdes a representação retirou-se com o referente esvaziando-se com a diferiçãõ da sua presença, para apenas deixar o resíduo do seu contorno que se apresenta como prova da sua efemeridade. Pistoletto salientava a *efemeridade da percepção*, e na perda da sua integralidade fora do seu *presente acontecer*; Lourdes salientava a *efemeridade do que está representado* (como referente) e na sua constante deriva existencial.

Se o retrato é sempre o «outro» da imagem, no sentido em que se constitui como representação na própria separação que faz entre significante e referente (separação que impõe ao se instalar como sua mediação), nas obras de Lourdes Castro a redução do significante a um sinal mínimo (linha de contorno da sombra) do referente fragiliza a representação como separação (entre significante e referente), para a deixar suspensa perante a necessidade de reencontrar o momento onde esse retrato se perdeu. Assim, nos contornos de Lourdes Castro, o retrato surge por *antinomia da sua ausência*. A procura do retrato como representação, remete sempre para esse passado (que foi o presente de registo do contorno da sombra) onde a relação iconográfica com o referente se perdeu — *é a ausência da presença que remete para a presença da ausência*, numa citação

²⁸⁷ Montaigne, *Essais*, cit. in Chaké Matossian, “O contorno do infigurável: o retrato de Montaigne”, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edições Cosmos, nº20, 1994, p.71

mútua em circuito fechado sobre si, como ausência e depuração da representação iconográfica. O observador encontra-se sempre perante esse vazio do retrato-ícone (ausência) no seu próprio movimento de o requerer (presença). A *mimesis* não se destrói, antes apaga-se a anula-se na depuração ao limite linear do contorno que, nesse limite, se torna *esvaziamento iconográfico*. O contorno concebe uma presença sem máscara (sem *persona*), não provocando um *desmascaramento*, mas a anulação da máscara como individualização e como determinação de uma vivência. A existência particular captada pertence a outra essência. Não ao ser como forma espacial e formal, mas como *forma temporal*.

O retratado não olha o observador: o seu tempo não é o da pose para o retrato. Lourdes Castro escolhia a acção evitando esse olhar do modelo, para o surpreender numa pose simultaneamente essencial e efémera, ou cuja essencialidade funciona nessa suspensão do instante. O conhecimento afectivo do retratado está fora da pose, para se encontrar na decisão de um momento que só um convívio quotidiano e cúmplice entre *artista* e *modelo* pode revelar, por opção última que a primeira acaba por aceitar do segundo. O breve momento captado pelo contorno é síntese de uma convivência colocada num instante. Anulado o olhar do modelo, este *não impõe a sua subjectividade*.

Sustentando a figura numa visibilidade pura, que se recusa a ser recolhida pela retórica da descrição *mimética* e da representação verosímil, o contorno não resgata o referente perante o questionamento da sua identidade (*quem é?*), para antes questionar o momento da perda de uma presença anterior a essa mesma identificação.

Lourdes Castro «conjuga a imagem no passado»²⁸⁸, no sentido em que «o desenho dos contornos da sombra recorda o objecto e diz que ele já lá não está: é sua memória e sua negação»²⁸⁹. Mas recusa resgatar a identidade à presença da imagem para assim sustentar o tempo da própria memória do ausente. Uma memória que, perdendo por desinteresse o seu conteúdo, fica apenas com a manifestação de resíduos. Não tem conteúdo também no sentido em que, como significante, deixou de se orientar para um querer dizer ulterior²⁹⁰ para antes se orientar para o passado de uma presença subtraída. A ausência não é memória nem esquecimento, pelo que não se representa nem o que se lembra (*mnemose*) nem o que se esquece (*amnese*) de uma presença, mas apenas se apresenta o

²⁸⁸ Pierre Restany, *Op.cit.*.

²⁸⁹ José-Augusto França, in catálogo da exposição: *Lourdes Castro e René Bertholo*, Lisboa: Galeria Divulgação, 25 Setembro a 7 de Outubro 1964 (reeditado in *Cem Exposições*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1982, p.52).

²⁹⁰ Cf. Derrida, *A Voz e o Fenómeno. Introdução ao problema do Signo na Fenomenologia de Husserl*,

que restou: o contorno da sombra. O sujeito não é dito como um acto mnemónico, nem sequer como uma perda (não sendo esse o sentido do vazio contornado), mas como um resto registado, uma *sobra da presença*. Entre o *tempo da presença* e o *signo da ausência*, medeia um código mínimo e limite: o *contorno*.

No ambiente da vanguarda francesa protagonizada pelo *nouveau réalisme* e também com um interesse cultural em torno das sombras estava o grego Nikos (1930-2004), cujo projecto assentava na fotografia, podendo, por comparação, ajudar a entender a dimensão mais pictórica do interesse de Lourdes Castro. Enquanto Nikos não contornava, sendo a sombra resultado de um momento único da projecção da luz, em Lourdes, pelo contrário, dominava o contorno, numa expressão linear que salientava o limite perante o delimitado como vazio. Daí que em Nikos a sombra não apontasse o seu contorno, mas a *fantasmagoria da identidade*²⁹¹. Se Nikos fixava uma presença a partir da sua identidade e do seu desvanecimento, Lourdes fixava-a a partir do instante da sua passagem e do seu *ter estado*. Nikos ia da encenação teatral à imagem fixa, como sua paralisação; Lourdes ia da imagem à encenação de que era índice. Havia uma *identidade e função de um presente* que se carregava em Nikos e que em Lourdes Castro se esvaziava em imponderabilidade.

O contorno da sombra é o resíduo de uma presença, tal como o foram as marcas de tintas «azul Klein» deixada pelos corpos de nus femininos conduzidos por Yves Klein – seja no corpo como forma *positiva*, que colocava as tintas como um pincel, como na famosa performance das *Antropometrias da Época Azul* (*Galerie International d'Art Contemporain*, 9 de Março 1960) ou nas mulheres-pincéis efectuados no atelier, (1960-1961), seja como forma *negativa*, em que o corpo fazia de máscara, tal como nas experiências de atelier de 1961²⁹² (esta com maior proximidade com os contornos de Lourdes Castro). Para este protagonista do *nouveau réalisme*, o nu não era mais um modelo ideal, mas um *suporte-instrumento* que projecta a tinta. Se para Klein a presença era um tempo de inscrição através de corpos, em Lourdes Castro, inscrevia-se

Lisboa: Edições 70, 1996, pp.27-28.

²⁹¹ Cf. Pierre Restany; *Op.cit.*

²⁹² Refira-se, como antepassado, os trabalhos de Robert Rauschenberg com Susan Weil no início da década de 1950, que colocaram um corpo feminino nu sobre um papel de tintagem azul sensível à luz durante um tempo regulado de exposição luminosa. Cf. Sidra Stich, *Yves Klein*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1994 (publicado por ocasião das exposições: Museum Ludwig, Cologne and Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 8 Novembro 1994 a 8 Janeiro 1995; Hayward Gallery, London, 9 Fevereiro 1995 a 23 Abril 1995; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 29 Maio 1995 a 29 Agosto 1995), p.187.

o tempo de uma presença de um corpo. Daí que Klein se tenha apresentado como uma espécie de mestre-de-cerimónias, que geria e orientava manipulando os corpos como instrumentos (pincéis e máscaras), enquanto Lourdes se apresentava mais como uma artesã que (apenas) fixava um momento breve do contorno da sombra de um corpo. Klein colocou-se de fora para gerir a acção dos corpos; Lourdes *deixou-se de fora para deixar acontecer a presença dos corpos*. Klein efectuava um cerimonial que *interrompia* o quotidiano, enquanto Lourdes Castro efectuava o registo desse quotidiano, sem o afectar no *seu deixar acontecer*. Por outro lado, enquanto Klein pintava com os corpos (utilizando-os como pincéis ou como máscaras), Lourdes procurava *pintar com as sombras*. Daí que, por antinomia, Lourdes seja obrigada a registar o contorno para assinalar a *imaterialidade desse pintar*.

É a irreduzibilidade do devir das coisas que fornecia o sentido último ao vazio dos contornos de Lourdes Castro, por impotência de qualquer possibilidade metafísica ou transcendência. A figura torna-se esse tempo dado na precisão fina de uma acção que não se dispersa na temporalidade. Demasiado mergulhada no quotidiano, a acção retida no contorno perde qualquer desejo de função, porque deixa de ser uma temporalidade da acção do sujeito para se tornar esse frágil momento da acção que se romperia se fossem precisadas funções e destinos. Na sua integralidade, o contorno rompe as três dimensões tradicionais do tempo²⁹³ – a memória do passado e a expectativa do futuro anulam-se como que colocadas entre parêntesis perante a concentração no presente esvaziado. Não há *protensão* nem *retenção* à maneira do vivido fenomenológico husserliano²⁹⁴, mas esse instante do presente, demasiado fino para poder conter o próprio sujeito em toda a sua densidade e espessura. Sem *persona* de uma personalidade, tal como sem memória nem destino, o contorno solitário deixa apenas a imponderável concisão de um *devir da futilidade* como essência de um *estar-aí-em-devir* das coisas. O sujeito referencial *não se representa* – mergulhado na facticidade mínima, *apresenta-se pela sua pertença ao escoamento temporal*.

O contorno, ao expor a figura no seu estado mínimo, permite uma presença sem persistência (até se esvaziar em ausência) e também sem sair de si. Não define um instante fugidio, porque este apresenta sempre uma inexequível fixação do instante²⁹⁵ na

²⁹³ Segundo S. Agostinho. Cf. Françoise Dastur, *Heidegger e a questão do tempo*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.71.

²⁹⁴ Cf. Edmund Husserl, *Meditações Cartesianas*, Porto: Rés Editora, 2001, pp.61-64.

²⁹⁵ «O presente da presença a si seria tão indivisível como um piscar de olho». Jacques Derrida, *Op.cit.*, p.73. «Nenhum agora se pode, decerto, isolar como instante e pontualidade pura». *Ibidem*, p.76.

impossível subsistência dos *agoras* sucessivos, mas aponta um «*aí*» *da presença* por apagamento de solicitações do provir e do advir. O contorno, esvaziado no seu interior (sem qualquer elemento definido no interior do contornado), escapa à tentação da *mimesis*, de modo que evita a sobrevivência do referente ao tempo em que este se registou (desse «*aí*» *da presença*), tornando-se um modo de apontar esse «*aí*» ao ser tanto seu resíduo como sua diferença. Na impossibilidade de reter esse *instante*, ou «presente próprio» heideggeriano²⁹⁶, excluído (depurado) tanto do futuro como do pretérito, só resta a Lourdes Castro esse mínimo que regista um *momento* do mundo sem perturbar o seu *deixar acontecer*. Na concisão do contorno, como significante mínimo, captava um instante sem intenção: «Recortar o contorno de uma forma equivale a fixar nela *o instante da passagem*, a realçar a exacta proporção do vazio e da ausência»²⁹⁷. Mas tal ausência não se apresenta nunca como o contrário do ser, mas um seu modo especial que revela algo de irrecuperável na existência, algo que não se pode reter. O que o contorno como índice convoca é algo não regressável, algo irrepetível e perdido na sua relação com esse índice (que só se tornara índice nessa perda): *o tempo da presença* suspenso no *fantasma do ser*.

Surgindo no limiar do início da história da *performance* nas artes plásticas do segundo pós-Guerra, os contornos de presenças humanas de Lourdes não deixavam de se apresentar como as ausências de actores do seu tempo, que saíram da pintura para ir actuar no mundo, deixando aí apenas representado o resíduo temporal da sua passagem. O vazio da pintura sublinha assim a ausência de actores que não podem estar nela presentes porque estão a viver a utopia de poder mudar o mundo, que foi marca dos anos 1960 e parte da década seguinte. A pintura tornava-se assim, por elipse, o registo da passagem dos protagonistas desse tempo e dos seus cruzamentos com a pintora Lourdes Castro.

²⁹⁶ Cf. Françoise Dastur, *Op.cit.*, pp.100-101.

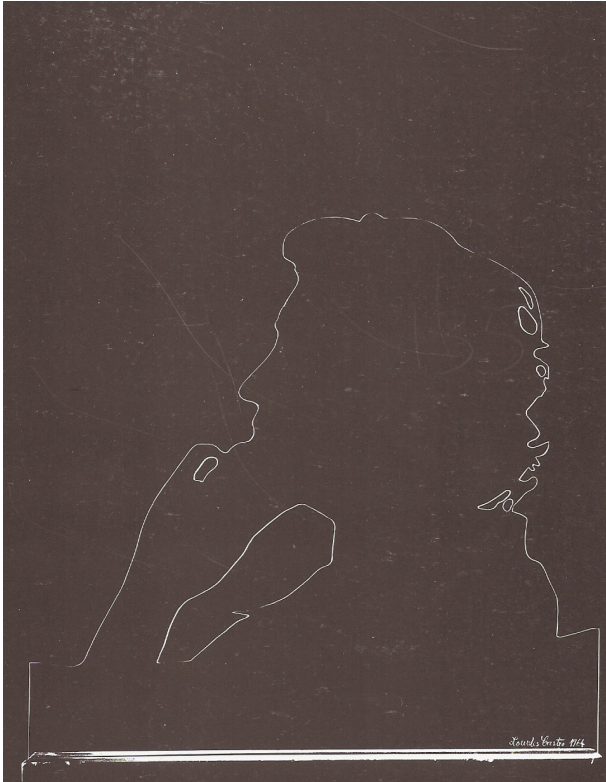
²⁹⁷ Pierre Restany; *Op.cit.*

4.4. As sombras recortadas em *plexiglas* (e invólucros de chocolate)

«Procurando um material sem textura e mais de acordo com o que pretendia obter fiz, em 64, o meu primeiro ensaio sobre «plexiglas». Por fim um material imaterial como as sombras. Não tinha realmente qualquer sentido continuar sobre tela. Nessa altura havia alguns cinetistas que a utilizavam. Entre o «plexiglas» e eu houve trocas constantes. Devido à transparência e translucidez do «plexiglas» as sombras tornam-se mais ausentes»
(Lourdes Castro, Paris 1966).

Em 1964, Lourdes Castro começou a experimentar o *plexiglas*, como plano transparente, para substituir a opacidade da tela, provocando novas relações com a sombra. Depois das sombras das coisas projectadas em superfícies, e depois dos contornos dessas sombras projectadas, seguia-se uma objectualização da sombra. Tal regresso a uma noção de objecto, após a génese da sombra, significaria o abandono da pintura a tela por parte de Lourdes Castro. Marcando tal passagem para o domínio do objecto, o *plexiglas* era ao mesmo tempo e paradoxalmente mais artificial e menos corpóreo. Deste modo, a *objectualização* que acontecia na obra de Lourdes Castro significava uma *procura de desmaterialização*²⁹⁸.

²⁹⁸ Cf. [Rita Macedo], análise e história da obra «Sombra Projectada da minha Mãe, 1964», in catálogo da exposição: *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001, p.440.



Lourdes Castro, *Sombra projectada da minha Mãe*, 1964, plexiglas recortado, 58x58 cm

Usando o *plexiglas* recortado ou pintado como suporte, Lourdes Castro provocava, através da transparência objectual, a opacidade da *sombra-contorno*. A objectualidade assumia-se como plano, receptáculo certo para a sombra pura, perante a qual o próprio suporte não colocava interferências por opacidade; para antes a colocar através da sua própria transparência tornada sensível à recepção de interferências luminosas do ambiente. Deixando-se atravessar pela luz, evita-se como suporte da *sombra-silhueta* que ela própria é (que nela está recortada ou pintada), para a lançar para o espaço. A *sombra* desdobra-se da *sombra*²⁹⁹ ou o contorno do contorno, saindo para além do seu próprio suporte e materialidade para se projectar fora dele. Se o contorno-sombra era um resíduo de um referente situado para cá do suporte (tornado ausente) para nele se projectar, agora ele era projectado para lá do suporte, ultrapassando o próprio plano onde reside: «Devido à transparência e à translucidade do plexiglas, as sombras tornam-se mais ausentes e reprojectam-se na parede»³⁰⁰. Depois de o ter recolhido, Lourdes Castro *devolvia o «índice» da presença (a sombra) ao mundo*, como se este fosse um testemunho (privado) de uma presença ausente lançado ao espaço e tempo (públicos) da

²⁹⁹ Eurico Gonçalves, “Lourdes Castro”, in *Jornal de Artes e Letras*, Lisboa, nº214, 3 Novembro 1965, p.7.

³⁰⁰ Lourdes Castro (Paris, 1966), cit. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, “Além da Sombra”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.53.

presença do observador. Invertendo o jogo, a sombra não presente que possibilitara o registo do índice (o contorno) era agora devolvida como uma sombra em presença.

Na sua transparência, o plexiglas revela o mundo para lá da sombra nele recortada. Translúcida, deixa-se atravessar pela espacialidade e temporalidade da percepção, tornando não só mais leve e silenciosa a ausência, como comprometendo ainda mais o *presente da percepção* na sua revelação. O contorno torna-se a sombra, projectada no mundo real, da sombra recortada no plexiglas. Lourdes de Castro *objectualizava a sombra e multiplicava o contorno*, ao mesmo tempo que provocava o paradoxo entre a *materialização* (em plexiglas) *do imaterial* (a sombra) e a acentuação da *imaterialidade do material* (na profundidade de transparências). Os contornos das sombras revelam ainda o contraste entre o sinal da existência de corpos e a sua dimensão irreal, ou a sua «impossibilidade de contacto táctil, pela evidência do palpável»³⁰¹.

O contorno do plexiglas transparente era uma realidade assim como toda a sua superfície, mas a qualidade de transparência permitia ao objecto a sua fusão com o contexto em que se inseria, com a realidade que o envolvia. Deste modo, aquilo que Lourdes Castro produzia era apenas um dos elementos constituintes da obra final, porque esta só se completava com a ajuda daquilo que a envolvia e que naturalmente se ia alterando. A luz era o principal elemento participante na realização total da obra. Ao atravessar o material plástico, dependendo da intensidade luminosa ou do ponto a partir do qual se difundia, projectava uma sombra na superfície que se encontrava por trás. Contra a parede lisa e branca do atelier de Lourdes Castro, as estações e as horas do dia iam conferindo às obras existências sempre diferentes e irrepetíveis. A transparência e a sombra delas chegavam a anular o carácter corpóreo de objectos, criando uma noção de *aura* que sublinhava o aspecto imponderável e etéreo³⁰² – e de que pode participar também «a sombra móvel» do observador, «estabelecendo assim um diálogo de luz-sombra, que varia de aspecto visual segundo o movimento do espectador em torno do que observa»³⁰³.

Outra questão implicada no plexiglas era a da cor translúcida, fornecendo *cor à sombra*. Colorida e transparente, a sombra torna-se mais irreal, negando-se como oposição ou ausência da luz. A sombra apresenta-se como outro grau ou variação da luz e da cor. Os recortes em plexiglas são ainda reflexões sobre o plano, uma derivação da depuração pictórica, como se, no limite da sua pesquisa sobre a tela, o contorno fosse obrigado a

³⁰¹ Fernando Pernes, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 1972*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, (Julho) 1972.

procurar outros materiais e outras técnicas ou outros modos de se manifestar – tal como o trabalho ulterior de Lourdes Castro iria confirmar.

Depois de experimentar o plexiglas recortado numa articulação de um contorno que delimita uma figura relativamente a um fundo, Lourdes Castro experimentava diferentes planos de recorte de sombras de diferentes objectos, já sem ligação a um fundo, mas explorando relações de *contentor* e de *contido*, provocando jogos de transparência onde se devia manifestar a opacidade. A primeira orientação neste sentido foi a concepção de duas figuras humanas, uma primeira versão feminina e uma segunda masculina, por conjugação de planos de plexiglas recortados na constituição de um guarda-roupa, numa espécie de *assemblage translúcida* de recortes de plexiglas (*Ombre portée pour une graderobe*, 1965; *Ombre portée pour une autre graderobe*, 1966)³⁰⁴. Se os anteriores contornos se efectuam em torno de uma fugaz mas concreta presença humana, agora esta presença ausentava-se também como recorte, para ser apenas dado pela configuração dos adereços, numa espécie de ausência de duplo sentido: *a ausência do manequim*. A configuração articulada do guarda-roupa de plexiglas transparente sugere uma figura nem despida nem vestida, esvaziada de qualquer possibilidade de *strip-tease*.

Seguiram-se malas e sacos com os seus conteúdos (*Ombre portée d'une valise*, 1966; *Saco Translúcido*, 1969). Mais que a revelação sucessiva de vazios, explorava-se o excesso de transparência (mais do que de radiografia), numa espécie de imponderável assente na ausência de opacidade do mundo. Na leitura final desse atravessamento da percepção, os diferentes planos recortados lançam-se num só plano onde os contornos de cada um se projectam simultaneamente, podendo de novo tornarem-se contornos num suporte bidimensional; ou seja, a transparência de planos sobrepostos descobria a sobreposição de contornos (*Sombra projectada sobre saco de compras* ou *Sombra projectada de uma mala*, obras a lápis sobre papel colado sobre pano), possibilitando, desse modo, a visibilidade contínua de diferentes planos sobrepostos.

O projecto de sombras de Lourdes Castro colocava-se assim numa dialéctica oposição às embalagens de Christo (elemento do KQY, de quem Lourdes pintou o contorno da

³⁰² Cf. [Rita Macedo], *Op.cit.*

³⁰³ Eurico Gonçalves, *Op.cit.*, p.7.

³⁰⁴ «Segundo a autora, a ideia de criar as peças de um guarda-roupa teve origem numa brincadeira entre amigos. Tudo partiu da organização de uma festa cujo tema era o guarda-roupa, cabendo a cada um dos convidados levar uma peça com esse motivo». Para o efeito Lourdes Castro criou a versão feminina da assemblage de guarda-roupa, tendo depois efectuado a versão masculina. Cf. [Rita Macedo], análise e história da obra «Sombra Projectada para Um Outro Guarda-roupa, 1966», in *Op.cit.*, pp.440-441.

sombra em 1964³⁰⁵). Christo não deixava ver porque embrulhava o mundo com a opacidade de uma embalagem que servia de barreira ao olhar, restando apenas a sugestão formal do invólucro; Lourdes deixava o olhar atravessar por completo as coisas, mas para lhe deixar apenas os contornos dos recortes das suas sombras, num esvaziamento por excesso de translucidez. Os empacotamentos de Christo acrescentavam tanto uma dimensão *física*, acentuando a espacialidade do objecto, como uma de *valores* a uma realidade que continuava presente. Escondia-se uma presença objectual, mas esta continuava lá apontada na sua ocultação, numa tensão entre a disponibilidade e a inacessibilidade. Nas suas sombras, Lourdes esvaziava tanto a dimensão *física* como a de *valores*, anulando a presença para apenas deixar o resíduo da sua sombra e contorno. Daí que os empacotamentos de Christo mantenham essa expectativa de *curiosidade e promessa* que a *preservação da presença física* permite, que para Lourdes ficou anulada perante a *ausência da presença*. Daí também que o projecto de Christo, em torno dos empacotamentos, se afirme como uma *acção de intervenção na realidade física e semântica*, enquanto o projecto de Lourdes em torno das sombras e dos contornos se afirme como uma *recusa de acção para apenas deixar acontecer o mundo*. Christo tapou o «ready-made», densificando com essa ocultação a sua efectiva presença. Lourdes Castro esvaziou a presença do «ready-made», para apenas deixar um «índice» revelador da sua *ausência*.

Tal diferença estava anunciada nos trabalhos atrás referidos sobre serigrafias efectuadas por Christo e Lourdes para a revista *KWY*, seguindo um mesmo tipo de intervenção. Iniciada por Christo no número 7, ao experimentar colocar objectos sobre seda serigráfica sensibilizada à luz, inspiraria Lourdes Castro que também utilizaria a mesma técnica. Mas, se o interesse de Christo estava no próprio processo de implicar o mundo objectual na imagem, o de Lourdes Castro estava antes por nele se revelar a ausência real desses objectos, deixando apenas o fascínio do contorno das sombras. Para Christo o que interessava era a colocação dos objectos, sendo um modo de estabelecer um vínculo mais directo com a sua realidade. Para Lourdes Castro o interesse começava depois de retirados os objectos, vendo nas marcas deixadas por estes na seda um meio para se libertar das suas presenças reais. Daí que, para Lourdes Castro, o encontro com este processo, tenha marcado a sua despedida com as suas *assemblages* e o início do

³⁰⁵ Jan Voss, que também foi membro do Grupo *KWY*, e como vimos com maiores afinidades com a pintura de René Bertholo, incluiria nas suas pinturas sobre jogos de linguagem e comunicação, citações dos projectos de Lourdes Castro (meros contornos de figuras) e de Christo (figuras empacotadas ou

trabalho criativo em torno das sombras e contornos.

A sombra não se apresentou a Lourdes Castro como algo que ela *criava*, mas algo que simplesmente *estava lá e que se podia registar*, como uma presença não objectual que provava o *ter estado de outra presença* física que a artista plástica procurava reter. Como se fosse um *ready-made* de uma presença diferida ou resíduo existencial, só restava assinalá-la. Se o «*ready-made*» *duchampiano* era o objecto já existente que se colocava no espaço expositivo e aurático da arte, Lourdes Castro assinalava a sombra do objecto para deixar a marca que se revelava após a saída deste. Por um lado, o contorno surge como uma espécie de *anti ready-made*, ou como seu «apagamento»³⁰⁶, visto que a o contorno da sombra só parece assinalar-se como signo do objecto quando este se retira como presença. Por outro lado, é o próprio contorno que regista essa sombra, afirmando-se como *ready-made* da sombra do objecto entendida como resíduo da sua presença. Do mesmo modo, o contorno da sombra também não pode ser um «*ready-made*» *puro*, porque ele não preexiste ao registo da pintora nem, muito menos, à presença do objecto. O contorno funciona como uma espécie de «*ready-made*» *impuro* porque acontece como *resíduo da subtracção do «ready-made» puro* do objecto.

Em 1992, Lourdes Castro apresentava, na *galeria III* em Lisboa, uma antologia circunscrita de mais de 50 invólucros de chocolate recolhidos entre 1965 e 1974, expostos em paralelo com a antologia da sua obra em torno das sombras, no *Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian*. Os invólucros em estanho que envolvem os chocolates são, depois de consumido o conteúdo, recolectados e estendidos em plano com o fim de serem colados como uma colecção sobre papel. Na linha dos seus objectos no início da década de 1960, mas agora tematizados segundo uma específica tipologia de objectos da sociedade de consumo (o invólucro como máscara sedutora do objecto, que se desgasta e esquece no imediato momento em que se consome) e numa lógica bidimensional a que são depois submetidos, tais invólucros achatados apresentam-se como sobreviventes afectivos de um abandono pós-consumista. Numa relação possível com modos operativos da *Pop Art*, Lourdes Castro revelava simpatia pelos elementos abandonados pela cultura industrial, captados afectivamente no momento em que se rejeitam após cumpridas as suas funções no âmbito dessa mesma necessidade consumista. O pequeno e breve brilho das folhas de estanho recuperava-se exactamente após ter cumprido o seu papel de reificação

mumificadas). Tal aconteceu de modo claro na pintura *Remèdes miracle* (1967).

³⁰⁶ Carlos Vidal: “Artehoje. Apresentação de sombras”, in *A Capital*, Lisboa, 30 Julho 1992, p.42.

consumista, momento a partir do qual perdia a sua efémera *aura* de sedução mercantil para se tornar resíduo e esquecimento. Na sociedade de consumo, que aproximou o momento de produção com o momento de morte do produto, destruição esta que se coliga ao seu próprio consumo³⁰⁷, o invólucro funciona como atracção ou vertigem dessa destruição (ou consumação). Lourdes Castro salvaguardava o invólucro desse fino plano envolvente do chocolate – que, como plano limite, está para o objecto, tal como o contorno está para a forma. A relação com Christo ressalta de novo. Porém, no caso de Christo era ele próprio que embalava os objectos e ícones como uma camada opaca, como que anulando as suas formas para salientar a sua presença. Por seu lado, Lourdes Castro não envolvia, antes mantinha os invólucros das coisas após retirada do envolvido, que já funcionavam como «ready-made», salientando assim a sua sobrevivência perante a inevitável destruição do conteúdo no acto de consumo. Christo anulava a sedução das formas efectivas do objecto. Lourdes Castro devolvia-nos a sedução dos invólucros que cobriam as formas efectivas para além da sua função e consumismo. O embalamento de Christo mantinha as coisas presentes. Os invólucros de Lourdes eram apenas o que sobrevivia do consumo de um conteúdo que tinha estado presente (em evidente paralelismo com o seu projecto em torno das sombras).

Se o contorno era a linha que continha a figura, o invólucro era um plano que continha um corpo, e que do mesmo modo também se esvaziava para se expor. Também aqui, o invólucro, que supõe o seu abandono depois de cumprir a sua função, de proteger o seu interior e aliciar o exterior para ele, é resgatado no próprio momento em que se ia processar o seu esquecimento – tal como a sombra era resgatada nesse momento fátuo que antecede a perda da presença. Na deformação que sofre ao planificar-se, como disfunção perante o abandono a que é submetido pelo conteúdo ingerido, o invólucro remete para a ausência do corpo que envolvia. Se nas sombras dos objectos recortados em plexiglas, o invólucro deixava ver o conteúdo na fragilidade da sua acção protectora, com as pratas de chocolate o invólucro sem conteúdo perdia a razão da sua opacidade.

³⁰⁷ Cf. Jean Baudrillard, *A Sociedade de Consumo*, Lisboa: Edições 70, 1991, pp.42-43.

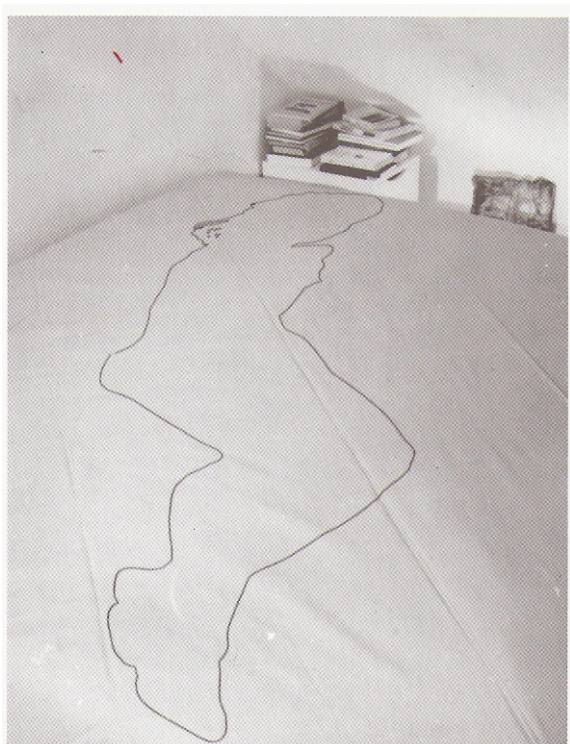
4.5. As linhas dos contornos de sombras bordadas em lençóis

«Depois de ter retirado as sombras da sombra, de lhes ter dado cor e transparência, uma vida independente, estendo-as»

(Lourdes Castro, Paris 1969).

«De Momento para momento, o que fica é a sombra»

(Lourdes Castro em entrevista, 1987).



Lourdes Castro, *Sombra deitada*, 1969, 300x180 cm, lençol bordado à mão

Se desde 1963 os contornos-sombras se tinham centrado em figuras humanas de pé, em finais da década de 1960 Lourdes Castro lembrou-se «de fazer sombras de gente deitada»³⁰⁸, o que a levaria a escolher o lençol como novo suporte para as sombras. Durante o Verão de 1968 efectuou os seus dois primeiros lençóis bordados com contornos lineares. A concepção lenta surgia como uma «forma de concentração e meditação»³⁰⁹ assente no próprio escoamento do tempo. Com as linhas de contorno bordadas sobre lençóis (as *sombras deitadas*), Lourdes Castro provocava nelas a precariedade da sua definição perceptiva, tornada sensível devido a alterações da rigidez da sua planura como suporte. A linha de contorno sofria agora interferências pela

³⁰⁸ Lourdes Castro, entrevista com Maria Anahory Vasconcelos; “Entrevista. Lourdes Castro: o regresso à ilha”, in *Expresso (Revista)*, Lisboa, 15 Outubro 1983, pp.35-38.

³⁰⁹ Lourdes Castro (Paris, 1969), cit. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, “Além da Sombra”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.54.

irregularidade do suporte, com a opacidade dos seus engelhamentos e respectivas sombras próprias. Há como que um devir temporal presente no próprio suporte, que se conjuga com a distância temporal provocada pela silhueta nele inscrito. Se o plexiglas dependia da luz e do espaço envolvente para provocar alterações nos contornos-sombras projectados para fora do objecto, o lençol depende da sua própria maleabilidade, susceptível ao toque ou ao vento, para se alterarem os contornos. O lençol torna-se uma espécie de *tela feita mundo*, tornada quotidiana, acentuando deste modo o devir que os contornos fixaram como *aquilo que foram*. Se o lençol substituía a tela, o fio substituía a linha, pelo que esta passava a ter uma existência própria antes de se tornar contorno. Ela não se inscreve *sobre* o lençol, para antes nele se *coser*, como uma aliança. O lençol recebe a linha que nela marca o contorno de uma ausência lançada na contingência do mundo real. Esse contorno colocava a figura ausente num mistério quotidiano, tal como o enigma de crime deixado a giz pela polícia. O lençol, cuja função quotidiana é a de tapar e cobrir corpos *sob si*, como que se destapa para expor contornos de ausências de corpos *sobre si*.

Na exposição *26 Artistas de Hoje* (1973), Lourdes Castro apresentou um lençol bordado com um contorno no interior de uma instalação. Esta instalação, como cenografia real contextualizante, inseria o contorno numa dimensão vivida, numa temporalidade que não era apenas a que se decidia no seu próprio registo. Por outro lado, essa inserção num espaço real provocava dobras ao longo do lençol e, por conseguinte, ao longo da linha de contorno. Esta passava a sofrer as contingências de um quotidiano no qual se inseria, numa perda instantânea da presença. *A ausência (da figura contornada) surgia coincidente com uma presença (do espaço e tempo real da linha de contorno)*.

Em 1970, exactamente quando estava com uma agulha na mão a bordar um lençol, e querendo escrever uma dedicatória ao poeta Helder de Macedo (n.1935), Lourdes Castro resolveu *bordar a dedicatória no papel*. Ao avesso, verificou um «desenho estranho, apenas alguns pontos a coincidir com o que acabara de escrever do outro lado»³¹⁰. O avesso era uma transformação, que também podia ser bordado, para resultar no «avesso do avesso», numa infinita transformação, que podia ser um livro interminável a partir de uma palavra, que se tornaria «jamais reconhecível nem legível» – como experimentaria em *Os Lusíadas* (1971), com que participou numa homenagem a Luís de Camões

³¹⁰ Lourdes Castro, in catálogo da exposição: *Lourdes Castro. Sombras em lençóis*, Lisboa: Galeria 111, Outubro 1970.

organizado pelo *Diário de Notícias*³¹¹. Entender a linha física do fio com que cosia os lençóis como linha de inscrição, foi também um meio para entender esta como meio passível de projectar sombras. Relacionando esta linha com as sombras projectadas dos contornos das placas de plexiglas recortado, Lourdes Castro explorou ainda as possibilidades de projecção de sombras de uma linha física em plexiglas ou em papel transparente, nas suas relações com a escrita. Em obra para uma exposição de *Homenagem a Josefa de Óbidos (Galeria Ogiva, 1971)*³¹² a pintora suspendeu tridimensionalmente as linhas, fazendo com que a palavra surgisse na projecção da sua sombra. A sombra não se apresentava como o que restava da presença ausente, mas como resultante de uma presença que se concebeu. Não a inscrição de um resíduo, mas o que se inscrevia com(o) uma presença. E assim, ao coser a escrita da sombra, escrevendo-a, sublinhava essa mesma imaterialidade que caracteriza a arte da palavra.

4.6. Interlúdio: o «Teatro de Sombras»

*«Não é propriamente teatro,
são apenas proposições que sempre me fascinaram,
mas que agora se podem mover como sombras no espaço»*
(Lourdes Castro).

Através do *Teatro da Universidade de Lisboa*, Lourdes Castro experimentara o teatro em 1956 interpretando «a boneca» da peça *Antes de Começar* de Almada Negreiros, além da concepção de figurinos, caracterização, cabeleiras e desenhos de fundo³¹³. A mesma peça, e praticamente a mesma intervenção, seria repetida em 1984, então com a colaboração de Manuel Zimbro (1944-2003)³¹⁴. Para além das afinidades possíveis com a expressão linear de Almada Negreiros, em cujo poder sintético e depurador a obra de Lourdes podia encontrar referências históricas do modernismo português para a génese dos seus extremados contornos lineares, em *Antes de Começar* poder-se-ia também encontrar um texto em que Lourdes se podia rever; e não tanto como sua autora, mas no

³¹¹ “Uma iniciativa do Diário de Notícias. Os Lusíadas que fomos. Os Lusíadas que somos. Uma interpretação de Lourdes Castro”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 28 Dezembro 1972, p.25.

³¹² Ver catálogo da exposição colectiva: *Josepha na Ogiva*, Óbidos: Galeria ogiva, Novembro 1971.

³¹³ *Antes de Começar de Almada Negreiros* (programa), Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II, 8 Junho 1956.

³¹⁴ *Antes de Começar. Almada Negreiros* (programa), Lisboa: Centro de Arte Moderna, 22–24 Julho 1984 (Esplanada); 4-8 Setembro 1984 (Sala Polivalente).

seu seio, como a boneca que defende a grandeza e leveza de um coração perante a razão, grande demais para caber no corpo de boneca: «Só não entende o coração quem não sabe escutá-lo... Ele está sempre a contar aquela hora por que se espera... aquela hora que existe p'ralém da sabedoria... e que tem a forma simplicíssima dum coração natural!...»³¹⁵.

O *Teatro de Sombras* de Lourdes Castro teve a sua primeira experiência em 1966, num espectáculo de Graziela Martinez em Paris com o título *Sainte Geneviève dans la Baignoire*. Durante a estadia em Berlim como bolsista (1972-1973) a artista plástica investiu na concepção de um projecto de Teatro de Sombras, com a preparação de um primeiro espectáculo na *Akademie der Künste* da cidade. O programa apresentava três partes ou sequências intituladas *Pic-Nic à sombra*, *Contorno* e *Noite e Dia*,³¹⁶ numa clara ausência de narrativa dramática e numa insistência num tempo de inutilidade e despreocupação quotidiana (análoga aos registos dos seus contornos em pintura e plexiglas). O *Teatro de Sombras* seria um dos domínios criativos de Lourdes Castro na década de 1970, ajustando-se assim e à sua maneira áquela que foi a década mais marcante na história da performance da arte ocidental do século XX.

O lençol transforma-se em *écran*. Mas este *écran*, onde se projecta a única imagem visível, é também separador da corporalidade das coisas, que assim «aparecem na distanciação do intocável» e do «impalpável»³¹⁷. Sem corporalidade, os vestígios luminosos dos gestos solenes e triviais, são menos acções e decisões de personagens, para se apresentarem mais como uma frágil mas intocável passagem de uma temporalidade. Nada acontece como drama, sendo as personagens e os objectos quotidianos manuseados, meros vultos conduzidos pelo verdadeiro protagonista: a *leveza intocável do devir temporal*. Um tempo contínuo que não se mede nem se fragmenta, sem segundos nem calendários. Um tempo que já vimos fazer parte da reflexão sobre as sombras e que terá um papel ainda mais relevante na relação com o mundo vegetal. O *pano-écran* dissolve o espaço e as coisas como consciências reais, ou ontológicas, e deixa apenas o *seu passar do tempo*.

A acção é «posta em sombra», num *suceder da sombra* entre a luz e o pano como a

³¹⁵ Almada Negreiros; «Antes de Começar (1919)», in *Obras Completas. Vol.VII: Teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

³¹⁶ Este título repetia-se nos «modelos reduzidos» que René Bertholo começou a produzir no mesmo ano das primeiras experiências de Lourdes Castro. Ver capítulo dedicado aos *modelos reduzidos* de René Bertholo. Eram estes os respectivos projectos quando ambos se estabeleciam como bolsistas na Alemanha entre 1972-1973.

³¹⁷ Fernando Pernes; «Carta do Porto», in *Colóquio Artes*, Lisboa, FCG, nº36, Março 1978, p.67.

própria exigência de um *estar lá* das coisas no tempo e no espaço³¹⁸. A sombra deixa de ser a fixação de um momento desse estar suspenso nos contornos da sua ausência, como acontecia na pintura ou nas placas de plexiglas recortado, para se tornar a própria exigência da sua presença: a sombra dura com a acção, na coincidência entre o intersecção temporal da luz e das coisas por detrás do pano.

O tempo de visibilidade da sombra é o mesmo tempo da presença do modelo que projecta a sombra, sublinhando a cumplicidade entre ambos; e assim servindo para entendimento de todo o resto da produção de Lourdes Castro, no sentido em que a sombra é a memória da presença porque implica-a na sua existência, ou seja, a sombra supõe sempre o que a projecta. O tempo já não pode ser um momento retido pelo contorno da sombra devido à sua *décalage* (*diferência*) com a presença, porque o tempo da duração temporal torna-se também o da própria sombra. O *plano-écran*, onde se projecta a sombra temporalizada, serve de interposição que permite a invisibilidade do mundo que origina essa projecção, filtrando-o no recorte animado das suas sombras. A sombra já não é o que se retém da presença das coisas, na nostalgia do seu instante e como separação temporal da sua presença, mas o que nos indica o presente dessa presença, agora através de numa separação espacial dessa presença – passou-se assim de uma disjunção de domínio espacial para outra temporal. Estamos perante o *devenir presente do mundo*, mas com a inversão das hierarquias da sua percepção, em que já não vemos a realidade antes de ver as suas sombras, para passarmos a ver as sombras na *suposição dessa realidade*. Não há *ausência da presença*, mas *elipse da presença*.

4.7. Sombras e contornos do Mundo Vegetal (e considerações finais)

*«Adoro a natureza, gosto de cuidar do meu jardim,
de acompanhar o crescimento das plantas»
(Lourdes Castro em entrevista, 1992).*

A obra de Lourdes Castro não fala tanto do encontro com as personagens contornadas, e da vivência cosmopolita aí testemunhadas, mas de uma ulterioridade em que tais encontros de desfazem para se transformarem, cada obra (ou cada contorno), na *memória de uma*

³¹⁸ Cf. Manuel Zimbro, “Pôr em Sombra”, red. in in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, “Além da Sombra”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.115.

*presença ausente*³¹⁹. Depois do seu regresso à Madeira, após mais de vinte anos de vivência cultural internacional, Lourdes Castro deixava praticamente os contornos de figuras humanas para se entregar sobretudo ao de plantas, iniciadas no princípio dos anos de 1970. Das suas vivências cosmopolitas ficavam essas *memórias de ausências* de encontros.

O *Grande Herbário de Sombras* foi efectuado durante o verão de 1972 na Madeira, com «sombras tomadas directamente ao sol, sobre papel heliográfico»³²⁰. A sombra de cerca de cem plantas da Madeira, «com suas etiquetas, nome científico, nome vulgar e habitat» foi resgatada numa espécie de *enciclopédia pessoal* de sombras de plantas diferentes. Esta tomada directa das sombras, como índices da natureza, forneceu um primeiro repertório sobre o qual a pintora iria investir na continuidade da reflexão sobre a temporalidade. Agora na temporalidade lenta e imperceptível do mundo vegetal, onde a acção assenta num processo de crescimento ou na metamorfose de florir ou de dar frutos. Devido ao suporte, estes registos de luz exibem a efemeridade de um fim anunciado. A imagem vai ser devorada pela luz que a fez nascer: expor-se à luz da visibilidade, ou do olhar que exige a luz, é consumir-se. Os olhares consomem a imagem porque o suporte reage ainda à luz deixando a marca da sua desapareição tão imponderável como inexorável.

Na série *Sombras à volta de um Centro* (com primeiras plantas surgidas entre 1976-1977), Lourdes Castro desenhou a sombra das plantas nos vasos do seu jardim, no registo de uma vida lenta que não agride o tempo. «A base da jarra é o centro», a partir do qual a planta cresce e o seu tempo de acção (crescimento) se mede (registra) em diálogo com a luz. Como modelos, as plantas manifestam a perenidade do seu instante. Toda a *memória botânica* ou *história* possível da planta pode-se revelar no limite do seu contorno. Sobrepondo vários contornos no mesmo plano, o resultado lembra a aparência de *raio X* dos objectos em plexiglas, agora, contudo, de uma *radiografia temporal*.

A *Montanha de Flores* coroa estas pesquisas. Iniciada em 1988 na continuidade das *Sombras à volta de um Centro*, mas alheando-se do registo directo da sombra e do contorno, esta obra assume o aparato de uma instalação que implica tanto o arranjo floral como a floricultura, em que a sombra manifesta um duplo de si, numa clara

³¹⁹ Esta expressão corresponde ao título de uma obra musical, para piano, do compositor português Jorge Peixinho (*Mémoire d'une présence absente*), obra que evoca «a separação da mulher amada e a recordação dessa mulher que tivera de regressar ao seu país». Sobre esta obra, cf. Mário Vieira de Carvalho; *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999.

³²⁰ Lourdes Castro (1973), cit. in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, "Além da Sombra"*, Lisboa,

marcação oriental da *ikebana*. Esta obra em contínua mutação revela a lenta transformação de um mundo vegetal, onde a percepção meditada descobre a revelação inexorável, mas serena, da passagem do tempo. A obra apresenta uma mutação lenta, que escapa à percepção imediata, exigindo um renovado e contínuo contacto. A *arte* aparenta-se com a jardinagem na revelação de uma dependência com uma *biografia vegetal*. Depois de criada ou instalada a planta, cuja raiz inicial se vai mantendo, o papel da autora não termina, tendo que ir retirando as pétalas que apresentam sinais de envelhecimento. Num processo de regeneração por prosseguimento, o tempo flui e a vida continua presente. A presença assenta nessa fragilidade em que a única realidade possível é a da perpétua transformação. Não há modelação nem inscrição, tal como não há forma definitiva, mas apenas esse apagar do envelhecimento como quem apaga o desgaste da memória. A percepção da obra coincide com a sua presença. Não há uma essência exterior a essa relação, mas a duração dessa presença, que implica uma mudança tão imperceptível como real. A obra envelhece *com* a percepção. A regeneração não implica transformação do mundo, mas antes a sustentação da concatenação das suas temporalidades. É no esforço de manter as coisas, porque sobrevivem, que estas regeneramo – tempo da sua presença, como obra, é o da sua sobrevivência ou salvaguarda.

Se nas décadas de 1960 e 1970 o contorno-sombra de presenças humanas registadas por Lourdes Castro assinalavam instantes de uma vivência cosmopolita, sobretudo em Paris ou ainda Berlim, na década de 1980 passavam a ser as plantas os modelos, numa relação que se encerrava no jardim da casa madeirense onde a pintora passara a viver. O tratamento e cuidado do jardim passaram a ser o contacto dominante do seu quotidiano. Nesta serena e silenciosa ocupação, cujo trabalho é mais meditação que esforço, a acção de Lourdes Castro sublinha a sua auto-anulação, recusando impor interpretações de modo a manter o fluxo sereno das coisas por si próprias. O tempo criativo ultrapassa o espaço e o tempo do atelier, estendendo-se ao ambiente vivencial de Lourdes. Cuidar do jardim apresenta-se com a mesma importância que desenhar, pintar ou bordar, tudo fazendo parte do mesmo ambiente criativo³²¹.

Em 1971, o crítico Rui Mário Gonçalves apontava, na obra de Lourdes Castro, uma

Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.55.

³²¹ «(...)», o exterior é para mim tão importante como o atelier dentro de casa. Se não cuida das plantas, como posso continuar a *Montanha das Flores?*». Lourdes Castro, entrevista com Manuel Zimbro, “Uma entrevista com Lourdes Castro – realização e montagem de Manuel Zimbro”, in catálogo da exposição: *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001,

relação com «a recente influência das doutrinas Zen no Ocidente», apesar de então não existirem «dados biográficos» que «permitam sublinhar essa influência»³²². Mas seria o percurso imediatamente ulterior que melhor a determina, no *Teatro de Sombras* e, sobretudo, à entrada dos anos 80, com a preferência do mundo botânico como modelo e tema. A separação conjugal com René Bertholo e a relação com o artista e budista Manuel Zimbro, desde os inícios dos anos de 1970, altura em que Lourdes trabalhava no *Teatro de Sombras*, determinaram uma maior consciência de uma marcação Zen que teria melhor corolário com a concentração no mundo vegetal – embora com essa possibilidade de extensão retroactiva a partir do projecto de Lourdes em torno das sombras.

No texto «A sombra da flecha», inserido no catálogo da primeira grande exposição antológica de Lourdes Castro, Manuel Zimbro referia que Lourdes Castro leu cedo *O Zen na arte do tiro com arco*³²³, livro do filósofo alemão Eugen Herrigel (1884-1955), sobre a experiência e dificuldades pessoais, como ocidental, na compreensão do Zen através da aprendizagem do tiro ao arco. A produção de Lourdes Castro evitava agir sobre o mundo, constatando a banalização dos pequenos gestos e situações, com concisão e indiferença, mas (e tal como na cerimónia de tiro ao arco Zen) sem esforço e nem intencionalidade³²⁴; ou, como referência mais óbvia, o livro *Zen e a arte do caminho das flores – a felicidade através do arranjo floral*, da autoria de Gusty Herrigel, esposa do anterior filósofo alemão³²⁵. Defendendo uma arte floral assente numa «afinidade espiritual» ensinada por «transmissão silenciosa» e «vivida», como «modo secreto» de comunicar o «indizível», defendia-se um acto criativo sereno e *tão silencioso como as plantas*. A modéstia através de uma «abstracção do ego», num desapego e simplicidade que oriente a conduta criativa, permite conceber com o «coração universal» que «repousa na quietude silenciosa da qual emerge

p.164.

³²² Rui Mário Gonçalves, “O Prémio Soquil – 1971”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº4, Outubro 1971, pp.66-68.

³²³ Manuel Zimbro, “A Sombra da Flecha”, in catálogo da exposição: *Lourdes Castro, “Além da Sombra”*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 20 Julho a 6 Setembro 1992, p.18.

³²⁴ «Quando tudo depende da sua capacidade de se integrar no acontecer, esquecido de si e livre de intenção, a execução exterior tem que dar-se por si só, sem necessidade de reflexão para dirigir e controlar» (p.44). «Os tiros certos não passam de provas exteriores e confirmações do grau máximo de ausência de intenção e de libertação do Ego, meditação ou como lhe queira chamar» (pp.62-63). Cf. Eugen Herrigel, *Zen e a arte do tiro com arco*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

³²⁵ Gusty L. Herrigel, *Zen e a arte do caminho das flores. O caminho das flores – a felicidade através do arranjo floral*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

espontaneamente o criar e o dar forma, *desprovidos de intenção*»³²⁶. No espírito compositivo da arte oriental em geral, e também central em Lourdes Castro, estão noções como o *vazio* e o *silêncio* são elementos cruciais da harmonia e da fluidez criativa. A parcimónia e a modéstia procuram o «conteúdo» «indizível» desse «lugar do vazio» ou do «nada» em que a mais profunda criação nasce, não por imposição, mas trazendo o «nada no coração», ao encontro de um «silêncio original» em que o acto criativo se manifesta como unidade com o mundo³²⁷. No caso de Lourdes Castro, o *vazio* e o *silêncio* era também o da temporalidade das presenças. Se o seu vazio se estabelecia no espaço, a partir da projecção da sombra, ele só se justificava no tempo, pela ausência que o presente aponta nesse mesmo vazio.

O projecto criativo de Lourdes Castro desenvolveu-se nessa recusa de impor formas e ordem ao mundo, ou sequer de lhe apontar uma interpretação, para ser antes uma (mera) passagem, fazendo da *criação* o (mero) registo ou resíduo dessa passagem. Assim, pintar ou esculpir, bordar ou representar por detrás de panos, fazem parte de si e apresentam para Lourdes Castro a mesma importância de outros gestos do (seu) quotidiano tais como regar flores, ler, fazer o pequeno-almoço ou jantar³²⁸. Daí que pintar se tenha tornado um mero registo de um *estar-aí* do mundo, no limite contornável desse mesmo mundo, evitando a interpretação de uma identidade para ser apenas esse apontar de um momento ou *passagem de uma presença* e que as suas *assemblages* sejam um mero acumular de objectos desse mesmo mundo, sem talhar ou modelar, como quem apenas arruma um baú de memórias; ou ainda que o seu teatro de sombras seja uma continuidade da simplicidade do seu próprio quotidiano.

Tal como a crítica já observava em 1966, Lourdes Castro anulava a confissão ou vontade de uma interpretação pessoal, deixando as coisas acontecerem e manifestarem-se por elas próprias, como um mero registo da presença das coisas, sem densidade especulativa ou emocional³²⁹. Lourdes Castro não fazia acontecer nada, serena perante a presença das coisas, na captação delas ou no virtuosismo conciso dessa captação. O seu virtuosismo era (apenas) o *da constatação*, registado num mínimo significativo possível,

³²⁶ *Ibidem*, p.33 (sublinhado nosso).

³²⁷ Cf. *Ibidem*, sobretudo pp.54-58.

³²⁸ Cf. Paula Torres de Carvalho; “Animação. Lourdes Castro: «Com Almada, todos os dias se começa»” (com entrevista a Lourdes Castro), in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº106, 17-23 Julho 1984, p.4.

³²⁹ «Lourdes (...) exclui todo o subjectivismo confessionalista para fixar na presença de objectos diáfanos, o efémero de sombras instatâneas, nisso coisificando também momentos luminosos de despersonalizada poesia do quotidiano”. Fernando Pernes; “Exposições — Seis pintores portugueses em Paris”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG., nº41, Dezembro 1966 pp.68-70.

sem artifícios. Tal como os corpos que projectaram as sombras contornadas foram apagadas da sua *persona*, numa espécie de *esvaziamento do retrato* (mais do que anti-retrato), também como acto criativo a autora libertou-se do seu próprio *Ego*, como *antítese do génio romântico*.

Contudo, não se tratava da apatia expressiva e intencional, essa espécie de significativa anti-emoção que Andy Warhol explorou com sucesso, mas um grau zero emocional, base dessa rarefação comportamental que quer criar aceitando o mundo, recusando manusear as coisas ou impor-lhes algo. Em Warhol o descomprometimento expressava-se por apatia da subjectividade e banalidade dos objectos e ícones, funcionando como retórica da indiferença. Esta distância cínica e retórica não manipula as coisas porque quer evitar ser manipulado, num encaramento do mundo sem envolvimento emocional como auto-protecção narcisóide. Em Lourdes Castro não há indiferença, mas um deixar acontecer das coisas sem as perturbar. Do mesmo modo não explora o banal e o redundante, de algo que já está muito exposto no espaço público (como em Warhol), mas antes uma dimensão quotidiana e esquecida das coisas. Warhol repetia anulando a origem, num desfile de imagens que, repetindo o mesmo ícone, só têm atrás de si outras imagens. A repetição devora a própria citação: Warhol pega em ícones já conhecidos e saturados, pelo que a imagem já não tem modelo nem já pertence a ninguém, num anonimato de referência, de receptor (de domínio público pertence a todos) e de emissor-produtor. O referente já não se diz fora do signo³³⁰, pelo que cada nova imagem (repetição) apenas acrescenta a entropia de uma semântica esvaziada no seu excesso. Lourdes Castro esvazia o ícone, mas não o referente, porque exactamente depende dele ao deixar um registo da sua presença sem o perturbar. Ao contrário de Warhol, que não partia de um referente com presença, mas da imagem consumida e desgastada na reprodução da reprodução³³¹, Lourdes Castro registava os contornos das sombras das coisas deixando-as como que intocáveis semanticamente: o referente não sofreu aí qualquer desgaste ou entropia, continuando a sua existência. A imagem de Warhol não apresenta qualquer raridade, surgindo já como pertença do domínio público, portanto sem origem, o que quer também dizer sem causas e sem explicações. Como marca americana³³² da cultura de massas (a terceira cultura), a imagem reproduzia-se e exhibia-

³³⁰ Cf. Jean Baudrillard, *Para uma crítica da economia política do Signo*, Lisboa: Edições 70, 1981 (1972, edição original), p.190.

³³¹ Cf. Werner Spies, *Modes d'emploi. Artistes pour le notre temps*, Paris: Éditions Gallimard, 1998, p.100.

³³² Cf. *Ibidem*, p.96.

se pública para além dos referentes, para além da história e da nostalgia e sem necessitar de qualquer especulação ideológica. Na total ausência da presença, que levou à indiferença, já não havia nada antes (nem por detrás) do ícone. Este repetia-se alimentando a sua banalidade, provocando um *apagamento semântico* devido ao seu excesso expositivo – tal como nos filmes de Andy Warhol, que exploravam a longa duração do plano fixo como excesso de exposição do mesmo, não se passava nada, restando um tempo real de exposição³³³. Em Lourdes Castro, a imagem mantém essa origem da presença do referente, exactamente porque o manteve intocável como momento tão mergulhado na *quotidianeidade* como único e irrepitível. Se Warhol falava de uma *morte* dos referentes que, submergidos no excesso das imagens, passavam a reger-se segundo estas, Lourdes Castro falava da sobrevivência da presença dos referentes, de uma imagem que registasse e deixasse a sua existência imaculada, pelo que não a procurou reproduzir, tendo apenas efectuado um mero registo residual dessa presença única e irrepitível.

Também a redução da gestualidade foi manifestação dos dois artistas plásticos e do mesmo modo por razões divergentes. Para Warhol fez parte de um processo de mecanização, que tanto anulava o gesto corporal subjectivo do produtor (mais do que criador), como esvaziava a ligação ao referente. Para Lourdes o gesto anulou-se na sua colagem ao contorno da sombra, nessa união com o específico da presença, que foi o instante em que se traçou. O movimento linear não é decidido pelo corpo da autora do arabesco, mas pelo acompanhamento que a mão efectua ao longo do limite da sombra. Se em Warhol o gesto se anulava em função da *repetição mecânica e múltipla do ícone*, em Lourdes Castro era em função de um *momento único e irrepitível da presença*.

Lourdes Castro colocava-se assim nos antípodas racionalistas da cultura ocidental, que se sustentou numa *mimésis* «ao serviço do domínio», a «mimésis do morto» como lhe chamou Adorno e Horkheimer em *A Dialéctica do Iluminismo*³³⁴, de que se podia considerar expressa nesse *embalsamento iconográfico* da natureza-morta e do retrato,

³³³ São os exemplos dos dois primeiros filmes, *Sleep* (1963), com 6 horas de duração exibindo John Giorno a dormir, e *Kiss* (1963), com 50 minutos de sequências de beijos, numa clara alusão a um dos fetiches do cinema popular, ou do famoso *Empire* (1964), com 8 horas de duração de uma câmara fixa no Empire State Building (nova alusão ao cinema através do *King Kong*) a partir do 44º andar do edifício Time-Life. Cf. catálogos dos ciclos: *Andy Warhol*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Julho 1990; ou ainda: *Andy Warhol: cine, vídeo y TV*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 11 Fevereiro a 26 Março 2000; Disputación de Granada: Palácio Condes de los Gaboa, Área de Cultura, 26 Fevereiro a 16 Abril 2000; Ayuntamiento de Málaga: Fundación Picasso, 7 Abril a 21 Maio 2000.

³³⁴ Cf. Theodor W. Adorno, M. Horkheimer, *La Dialectique de la raison – Fragments philosophiques*, Paris: Éditions Gallimard, 1974, pp.27-29

como imortalidade do morto ou do imóvel³³⁵. Nesta linha de domínio a existência é coisificada, dominada ao serviço do conhecimento, em função do princípio de identidade ou do que se mantém idêntico da presença das coisas. Lourdes Castro recusa este domínio que retira a presença da existência, esvaziando a *mimesis* (e a morte). Evitando a reificação, a manipulação e a coisificação das coisas, anulava qualquer exercício de domínio da aparência da identidade fundadora da *mimesis*. O registo de Lourdes Castro já não estava determinado pelo *idêntico*, princípio racionalista de identidade, porque a atenção e redução ao contorno da sombra anulava o «mesmo» dessa identidade, que, por exemplo, o retrato de alguém sustem, para antes nos referir uma presença única ligada à existência e que já nem o próprio sujeito (ou o objecto) representado ou referente da pose da presença, pode restituir – porque já não é a imagem que justifica a existência, retirando desta o que se mantém de todas as presença, exactamente porque o seu contorno justifica-se ao se ligar a essa presença única e irrepitível da existência.

Lourdes apenas captava gestos mínimos do quotidiano, sem eloquência nem precipitações, gestos que eram mais *habitados* do que consciencializados. Entre o significante mínimo e os gestos mínimos do quotidiano, definem-se esses instantes sem intenções das sombras das coisas, sem trevas nem obscurantismos, como também sem enigmas esotéricos, mas apenas esse desprendimento que acompanhava a experiência da constatação com a mesma serenidade de uma *cerimónia Zen*. A criatividade de Lourdes Castro sustentou-se nessa capacidade de *deixar acontecer o mundo*.

Os livros de artistas (expostos pela primeira vez na exposição *9 Pintores na galeria Pórtico*, em Março 1957, que Lourdes Castro vem produzindo desde a sua fase escolar, e que na antológica de 1992 na Fundação Calouste Gulbenkian apresentava já dez exemplares) funcionam como um diário pessoal de recolhas do mundo, não projectos de transformação deste. Como registos de tempos, de marcas de ideias ou gestos, são espaços de abertura e recepção ao mundo. O mesmo deixar acontecer que significativamente deixou do registo a giz de «exclusão» sobre os seus quadros apresentados como prova final do curso de pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. E assim, com outra radicalidade, por desprendimento, encerrara o curso de pintura – sem diploma e sem drama.

Entre a «presença da ausência» (Pierre Restany), e o complemento da «ausência da

³³⁵ Cf. Albrecht Wellmer, «Adorno, abogado de lo no idéntico», in *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor, 1993, pp.141-144.

presença» (José-Augusto França), ou ainda como *referência da ausência e promessa da presença* (Fernando Pernes)³³⁶, se define uma dialéctica circular que faz mover a interpretação intelectual das sombras de Lourdes Castro, no sentido de uma animação especulativa cuja orientação se arrisca a uma repetição em torno de si até perder qualquer intencionalidade cognitiva. A obra de Lourdes Castro protege-se assim do controle da interpretação crítica, exactamente ao recusar impor qualquer discurso ou finalidade sobre e para a arte, como que se vergando para aceitar as interpretações que lhe são exteriores, ao mesmo tempo que delas se desprende. Tornando explícita qualquer interpretação como uma construção inútil e diferida, porque nunca coincidente com o mero estar aí das coisas, os *contornos de sombras constatadas* por Lourdes Castro deixam as interpretações (e os próprios elogios) moverem-se inutilmente em seu torno, para apenas sublinharem a simplicidade e integralidade de todo o seu projecto.

«*O tempo passa como a sombra*»

(Legenda num Relógio de Sol, in Lourdes Castro, *Meu Álbum de Família I*).

«(...) vou terminar a minha obra, pois procura-me uma sombra
– a coisa mais silenciosa e leve de todas a procurar-me»

(Nietzche, *Ecce Homo*, cit. in Lourdes Castro, *Meu Álbum de Família V*).

³³⁶ Fernando Pernes, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 1972*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, (Julho) 1972, p.12.

5. Costa Pinheiro

5.1. Da primeira figuração à fase abstracta: infantilismo e «Do Sofrimento»

«Tenho-me por um “Imaginativman»
«distanciar-me, exactamente, da sujeição mental»
«A ARTE NÃO EXISTE. SÓ HÁ IMAGINAÇÃO»
«libertimagination liberté libre livre»
(Costa Pinheiro, in «Imagination & Ironie»).

«a nossa imaginação é vossa
a imaginação é a nossa liberdade»
(Costa Pinheiro, 1972; colocado em português na participação
no mural colectivo de 10 de Junho de 1974)

Uma figuração inicial, infantilizada num esquematismo simples, referenciando Paul Klee, foi um primeiro e motivador fascínio de Costa Pinheiro, comum a vários artistas jovens surgidos na segunda metade dos anos 50 (sublinhando-se René Bertholo, António Quadros, José Escada ou Gonçalo Duarte)³³⁷. Tal referência, a que se podia juntar a de Miró, esta contudo menos aceite por Costa Pinheiro³³⁸, dominou as obras que o pintor apresentou na primeira exposição individual, em 1956 na *Galeria Pórtico*. Nas obras apresentadas o infantilismo definia o artifício da síntese formal das figurações de óleos e desenhos, nesse fascínio pela obra de Paul Klee. Estudante da Escola António Arroio, associara-se a estudantes das Belas Artes de Lisboa que dinamizavam a *Galeria Pórtico*, envolvendo-se com eles em afinidades e ânimos que continuariam no atelier de grupo por cima do *Café Gelo* e em exposições colectivas, como ainda em aventuras emigratórias. Em 1957 partia para Munique como bolseiro do Ministério da Cultura da Baviera, acompanhado por Gonçalo Duarte, também com bolsa, e ainda com o jovem casal de artistas plásticos, René Bertholo e Lourdes Castro.

Nas seguintes exposições individuais, já emigrante na Alemanha, na *Galeria do «Diário de Notícias»* em Lisboa e na *Galeria Alvarez* no Porto, respectivamente em Outubro e Dezembro de 1958, a abstracção, por sintonia cultural com o *expressionismo abstracto*,

³³⁷ «No começo da minha carreira, disseram-me na órbita dum Klee e até dum Miró, (...). Importa sòmente que aceite a associação de mundo e linguagem que Klee me tenha mostrado». Costa Pinheiro, entrevista in “Cinco Minutos de Palestra com o pintor Costa Pinheiro”, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 12 Novembro 1958, p.3.

³³⁸ Cf. *Ibidem*.

definia-se através da exploração de ritmos das manchas de cor e dos gestos, e com associações musicais reveladas nas séries então expostas (*Cante Jondo; Concerto para 3 cores; 3 cores – variações*).

A série *Do Sofrimento* (1960) funcionaria como corolário desta abstracção. Esta série assumia no cromatismo uma dimensão trágica, perda de qualquer cor viva e luminosa, por um domínio de tons neutros e escuros que dominavam a superfície. O momento mais luminoso era o do gesto que assim se acentuava, como desesperado esforço de libertação dessa ausência da luz e da cor. A consciência de um fazer, assim pensado enquanto vaticinação do acto, tornava-o citação. O gesto citava-se através do seu controle, cuja velocidade já não era revelação da carga emocional que manifestava, mas a sua própria lucidez e eficácia. A inspiração no tenebrismo trágico de Goya já se assumia, sendo logo de seguida ratificado em série de tintas-da-china com aguadas com assumida temática em torno de Goya. Na continuidade desta citação justifica-se a ligação a António Saura (1930-1998) ou Manuel Viola (1919-1987), o primeiro membro fundador e figura nuclear do grupo espanhol *El Paso* e o segundo colaborador. Saura marcara, juntamente com Millares (1926-1972), a herança desse tenebrismo do barroco na história do informalismo espanhol que surgia, com claras intenções de ruptura vanguardista nos finais da década de 1950. Costa Pinheiro mantivera contactos directos com estes dois últimos pintores, os membros mais determinantes do grupo espanhol *El Paso*, através das colaborações que tiveram na revista *KWY* (nº5 e 6)³³⁹, a cujo grupo, como vimos, Costa Pinheiro pertencia. Nas experiências em torno da experiência da abstracção que marcara a sintonia inicial dos membros do grupo *KWY*, Costa Pinheiro assumia uma citação mais adjectivada na sua dimensão trágica, sobrepondo-se a uma dimensão experimental que, no resto do grupo, teria maior sentido (sobretudo em René Bertholo). As proximidades com a pintura de Manuel Viola estabeleciam-se pelos efeitos de lampejos ou chamas dos gestos sobre um fundo obscuro. Mas enquanto o pintor espanhol o efectuava por raspagem da matéria, revelando luminosidades cromáticas internas e fazendo do gesto uma aparição luminosa, Costa Pinheiro fazia-o por sobreposição do gesto sobre o suporte, como afirmação sobre a matéria e cor negra de fundo, num gesto que era decisão luminosa, confirmando-se como intencional projecção trágica do pintor para o mundo³⁴⁰. Não

³³⁹ Fernando Rosa Dias, “El Paso e KWY: um diálogo ibérico (em Paris)”, in catálogo da exposição *KWY, Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, Abril 2001, pp.61-68.

³⁴⁰ O Ciclo *Do Sofrimento* desenvolveu-se na altura da morte do pai de Costa Pinheiro.

sendo quem melhor conviveria com os membros do grupo espanhol, casos de João Vieira ou José Escada, Costa Pinheiro seria quem melhor encontraria aí as referências de um estado afectivo individual que alimentava a sua produção.

As séries seguintes efectuariam uma ligação entre a gestualidade e o monocromatismo neutro e escuro da abstracção expressionista do ciclo *Do Sofrimento*, com uma figuração mítica, onde se assumia de forma mais explícita a referência afectiva de Goya. Em 1961 apresentava na *II Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian duas telas do ciclo *Do Sofrimento* acompanhada de uma da série *De uma iconografia*, assim sublinhando, entre uma e outra série, a passagem de testemunho de uma dimensão emocional que afectava e adjectivava o gesto, a uma gestualidade cujo movimento anunciava uma iconografia. A evolução da pintura de Costa Pinheiro assumiria essa afirmação de situações iconográficas reveladas na exploração dos próprios elementos significantes.

As séries *De Goya*, como os seus derivados nas *Tauromaquias* ou *As bruxas de Goya* (c.1960-1963) ou *De uma Iconografia* (c.1961), mantinham a mesma neutra e trágica ambiência cromática da série *Do Sofrimento*, efectuada a tinta-da-china sobre papel. Mas, se no *Do Sofrimento* a gestualidade se impunha numa vibração mais agitada e concentrada da acção do artista, em que o gesto se parecia afirmar como citação sígnica, agora espalhava-se a negritude da tinta-da-china sujando a superfície, ao mesmo tempo que esquematiza situações figurativas. As referências espanholas de Goya, com o referido paralelismo de Saura, passavam a explorar uma citação histórico-visual de dimensão trágica. Acompanhando esta produção pictórica, e com contiguidades iconográficas, Costa Pinheiro efectuou pequenas estatuetas de touros (c.1961) de madeira e corda, num carácter artesanal entre o brinquedo e a maquete (anúncio dos projectos das cidades-jogo *Citymobil*, que adiante analisaremos).

Costa Pinheiro, *As Bruxas de Goya*,
1963, tinta-da-china sobre papel,
36x48 cm



O tríptico *Ikone* (da série que efectuou entre 1961-1962), objecto-colagem com pintura, e também acompanhado de experiências prévias a tinta-da-china, pesquisou o sentido dessa gestualidade trágica como situação épica e sígnica ao mesmo tempo. A gestualidade como que afirmava o seu poder de constituição da imagem e a sua imponência de acção na génese de uma iconografia emergente. Com as colagens o pintor experimentava a subdivisão da superfície global em diferentes campos de fundo, espécie de ambientes informais que provocavam uma emergência sígnica e antecipavam sugestões narrativas que se iriam experimentar na fase seguinte da sua obra. A presença de fragmentos do mundo lançava um jogo de citações referenciais que a produção ulterior iria explorar em génese neo-figurativa.

5.2. Génese neo-figurativa: «Quadros Históricos», «Paisagens e Figuras»

*«E mesmo quando trabalho num quadro durante muito tempo,
estou sempre na posição de início.
Levei muito tempo a aprender a destruir: é preciso saber
destruir»*

(Costa Pinheiro, 1967)

A produção entre 1963 e 1964, dominada pelas *Images d'un théâtre ibérique*, mantinha o anterior desejo de citação, esquematizando as aparições figurativas sobre a anterior gestualidade, assim contida, ao mesmo tempo que os valores sujos de cinzento se atenuavam na imposição de um contraste de zonas negras com zonas brancas, por maior afirmação destas últimas. Entre a gestualidade, a animação de superfícies e a figuração

esquemática e infantil que se afirmava em oposição à anterior informalidade, definia-se a genealogia de uma nova iconografia, inserida numa mitologia ainda indefinida (ou poética).

Costa Pinheiro, *Beleizão e os bichos mitológicos*, 1963, óleo sobre tela, 125x175 cm



No óleo *Beleizão e os bichos mitológicos* (1963), exemplo desta fase, a cor desponta timidamente em azuis e castanhos sobre um domínio de cinzentos, estes funcionando numa mediação dominante entre negros e brancos mais pontuais. As figurações surgem tímidas como acasos sobre a informalidade, tornando-se exceção e inquietação, e provocando a razão dos seus próprios significados e possibilidades. Figuras (e cores) espreitam de uma espécie de caos originário, na génese de uma mitologia ainda sem heróis (nem referentes definidos). A subdivisão da tela em quatro partes, deixa antever uma expectante narratividade, nessa ânsia de uma mitologia que se provoca mais do que se estabelece. A composição dos elementos visuais torna-se uma encenação de uma desejada mitologia, e com ela as figurações emergentes e insinuantes procuram, no seu estar no quadro, os sentidos da sua razão de ser enquanto significante.

Costa Pinheiro, *O Rei Menino não voltou*, 1964, óleo sobre tela, 125x175 cm



Importante nessa definição mitológica, como corolário e esclarecimento das séries *De uma iconografia* ou *Images d'un théâtre ibérique*, e no entendimento de uma ironia lúdica que absorvia e devorava uma origem trágica, tanto gestual (na continuidade da série *Do Sofrimento*) como histórico-narrativa (na referência ao rei D. Sebastião, e fazendo surgir as questões que levarão à série dos *Reis*), estava a série dos *Quadros Históricos* (1964) com as obras *O Rei Menino não voltou*, *Alcácer-Kibir* e *El-Rei D. Sebastião*. Os pequenos signos esquemáticos, numa afirmação figurativa simples, tanto infantilizada como ideográfica, surgem numa insistente invocação que justifica o seu protagonismo na elaboração de uma mitologia. A sua simplicidade traduz a eficácia de uma distância evocativa e imaginária relativamente às referências possíveis, numa espécie de abertura que se efectua no próprio processo de vinculação às memórias e coisas do mundo³⁴¹. O surgimento dos elementos figurativos a partir de um estado informal não encontra na realidade referencial a sua justificação, sendo obrigado a ultrapassar-se, provocando assim essa abertura a um imaginário que serve essa recuperação de uma memória perdida. Se a gestualidade abstracta manifestava a memória de um gesto que ainda se ligava à corporalidade e existencialidade do pintor, este resvalar para a figuração implicava outros tempos, evocadores de outras memórias, que uma mera referencialização estava longe de resolver³⁴² perante um significante que se estendia para além da acção do pintor e o obrigava a encontrar qual o contexto *mitológico-narrativo* apropriador e restituente. A resistência do significante, não por opacidade (como se verificará em Álvaro Lapa), mas por abertura evocatória (e não invocatória, porque partia dessa disponibilidade e não exigência dos elementos significantes), defendia a pintura de ser submergida pelas significações implicadas na figuração; tal defesa era, aliás, característica da nova figuração na pintura. Assim, por exemplo, enquanto René Bertholo levava a figuração da realidade para o interior da pintura, submetendo-a às lógicas destas, Costa Pinheiro, mais perto de Jan Voss neste

³⁴¹ «Remetendo para si própria, não se parecendo com nada e não sendo representação de coisa nenhuma, esses elementos que apareciam primeiro nos seus desenhos passaram a habitar as suas telas como que abertos a tudo, por um movimento de apagamento diante da realidade a que parecem referir. Mas aqui é de um apagamento criador que se trata e que, por conseguinte, deixa circular a imaginação que lhes dá vida. Neste sentido, estas figuras não são imagens de outras. Elas são, pelo contrário, a sua manifestação». (Margarida Acciaiuoli de Brito); análise e história da obra «O Rei menino não voltou, 1964», in in catálogo da exposição: *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001, p.448.

³⁴² «Os elementos da sua pintura, tendo saído embora da imaginação escondem o mundo ao mesmo tempo que o revelam. A violência do ver esforça-se por tudo perceber para não ter que afrontar a sua própria finitude. (...) A memória não está aqui atrás da imagem, mas dentro dela. Logo a imagem não é da ordem da realidade mas do mito». [Margarida Acciaiuoli de Brito], análise e história da obra «O

aspecto, levava a pintura à realidade, mas não para mergulhar nela, como que a suspendendo no limiar, numa contemplação da pintura para o mundo, mas sem identificação precisa.

A obsessão por determinados elementos permitia ao pintor manter o controle do imaginário que se revelava e desfasava no seu gesto, como que o resgatando desta perda através de um domínio conceptual, implicando esse imaginário neles evocado como *imaginário do pintor*. Exactamente onde tal imaginário escapava à irredutibilidade da pintura, participava o pintor como seu construtor.

Entre a insinuação da forma como figura e do fundo como paisagem, imiscuiu-se a libertação de um imaginário que se desenvolveu como uma série com o título abrangente de *Paisagens e Figuras*. Certos títulos concretos de pinturas, tais como *Crucificação Lusitana* (1964), *Paisagem portuguesa* (1964-1965), ou ainda *Alcácer-Kibir* (1965-1967), estão entre as primeiras citações dos signos das cartas de jogar que se afirmariam na sequente série dos *Reis*, efectuando a mediação de um imaginário evocativo de uma mitologia histórica portuguesa para outra evocação mais ampla e indefinida, onde o imaginário surgia mais indeterminado, caso de obras como *Outra Realidade* (1964), *Avec un peu d'espace* (1965) ou *Paisagem Mágica* (1966). Títulos como *Paisagem da minha infância* (1964) estabeleciam essa ligação entre o desejo de outra realidade e a de uma evocada memória (mais que invocada e, portanto, uma memória mais constituída que restituída) que com ela se fundia, numa fusão ou horizonte que será a base de constituição dos futuros imaginários do pintor. Dois cadernos de gravuras, *O Pintor e os Mitos e Legenda Lusitana*, editados em 1964, integram-se neste processo de elaboração iconográfica.

Em todas estas obras, o elemento significante resiste à sua desapareição: uma mancha é uma mancha; uma linha é uma linha; e uma textura é uma textura – elementos que se afirmam na concepção da figura expondo o seu caracter de representação ou ícone. Ao expor-se através desta lucidez dos seus elementos constituintes a figura indica sempre *ser uma imagem*. O morfismo impõe-se figurativo ao mesmo tempo que resiste à referenciação; ou seja, a figuração apresenta-se como tal na justa medida em que se impõe como significante. Se na fase *Do Sofrimento* (1960) o gesto abstracto queria apresentar-se como signo não abstracto procurando lançar uma proposição emocional,

Muro Branco, 1964», in *Ibidem*, p.449.

agora era uma situação figurativa que se queria apresentar como situação abstracta. A *figuração surgia como constatação do próprio significante*.

Entre a garatuja de um gesto emergente, na linha de Kandinsky, ou um esquematismo acentuado de uma constituição figurativa, na linha de Klee ou mesmo Miró, por vezes com evidência formal da sua elementaridade, a imagem oscila entre um informalismo emergente e uma figuração que dela ao mesmo tempo irrompe e contrasta. A figuração pode estar apenas prestes a nascer, ou perfeitamente assumida, pelo que a constituição da imagem explicita-se no próprio sentido em que ela está em busca de uma (nova) figuração.

Ao separar momentos de inscrição através de hiatos de superfície, neutros de gestualidade ou texturas, Costa Pinheiro começou a definir *paisagens e figuras*. Ao espartilhar a superfície do quadro em vários tipos de registo, que criavam «quadros de diferentes dimensões dentro do próprio quadro»³⁴³, como várias fases da sua elaboração, encontrava outra unidade noutra campo semântico exterior aos significantes, que foi o de uma significação referencial alusiva esclarecida por figurações mais definidas e graficamente mais rigorosas

O informalismo lançava-se num «contexto temático»³⁴⁴, em busca de uma narrativa ou memória, num desejo do significante em tornar-se signo e consciente de si próprio (espécie de significante auto-consciente), pelo que o pintor mantinha explícito os rastros do fazer como consciência desse fazer, deixando visível e dominando os possíveis imprevistos. O significante, animado e diferenciado, tornava-se a cenografia de uma narratividade que dela se estabelecia por colocação dos signos figurativos.

Entre o gesto que prevê (esboço) e o previsto (definitivo), expunha-se a imagem, deixando explícita a sua própria génese criativa. Conceber a imagem tornava-se expor as diversas fases de um significante assim constituído: «Costa Pinheiro deixa no quadro as diversas fases de desenvolvimento do mesmo. O que num ponto está esboçado, está noutra mais desenvolvido, confrontando-se um e outro na tela»³⁴⁵. A justaposição de elementos que constituem a imagem, constitui também a sua arqueologia. Os elementos plásticos retomam-se e refazem-se, expondo-se em diferentes fases da sua constituição, numa transferência de situações e resoluções significantes cuja memória e consciência de si próprios apresentam-se como um modo de questionar a razão e presença visual de

³⁴³ Jürgen Claus; “Propostas para uma cultura visual”, in catálogo da exposição: *Costa Pinheiro*, Lisboa, Galeria Buchholz, 9 Outubro a 9 Novembro 1967.

³⁴⁴ Cf. *Ibidem*.

cada um deles ou como um «pensamento crítico plástico»³⁴⁶. Certos elementos de um quadro repetem-se noutra, insinuando um vocabulário de resoluções plásticas que balbucia a sua eficácia através dessa sua repetição (ou reutilização) como diferentes momentos de uma genealogia. O pensamento plástico expõem-se na individualização de cada elemento, como uma forma definitiva do seu próprio momento histórico. A concepção suspende-se não porque tenha chegado a um estado final da forma, mas porque lhe encontrou a relevância de uma fase da sua própria concepção. O uso e citação de diferentes técnicas na mesma imagem participa dessa heterogenia arqueológica. Elementos retirados da experiência do desenho, da gravura ou da pintura parecem justapor-se (mais do que se misturar), de modo que uma técnica pode contrastar com outra ou pode citar outra. Ao mesmo tempo que se construía a imagem, construía-se e expunha-se o seu próprio *vocabulário* significante³⁴⁷.

Esta coisificação da abstracção em pequenos elementos, que explicitam, cada um por si, a sua própria função gráfica, provoca resistências à visão global. A imagem não surge (apenas) como uma visão de conjunto, mas (sobretudo) na divergência de um olhar espartilhado segundo a expressão de cada um dos elementos gráficos, exigindo diferentes ritmos e gestos perceptivos, e fazendo da percepção um diálogo entre o que se vê e o que acabou de se ver no interior da própria imagem: «A tela foi compartimentada sistematicamente. Por vezes, reúne três ou quatro quadros para os apresentar como um só. Os quadros resultantes destas montagens exigem uma visão divergente. Não podem ser olhados dum só golpe, não há neles uma directa visão de conjunto. Exigem a alternância do golpe de vista rápido e da observação lenta, a fim de prolongar a emoção para além do objecto, utilizando mais a memória que os olhos»³⁴⁸. Costa Pinheiro efectuava uma montagem dos elementos pictóricos, uma espécie de consciência de *ready-made* de cada elemento significante constituinte da imagem³⁴⁹ –

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ Rui Mário Gonçalves, “Costa Pinheiro”, in *República*, Lisboa, 20 Outubro 1967, pp.7, 10.

³⁴⁷ «Esta experimentação das formas nas diversas técnicas não deixa de ser útil também para a evidenciação do que têm de essencial, possibilitando a organização dum “vocabulário”, de séries de sinais plásticos que utiliza com firmeza”. Idem, *Artistas de Hoje. Costa Pinheiro*, Lisboa: Editora Lux 1967.

³⁴⁸ Idem, “Costa Pinheiro”, in *República*, Lisboa, 20 Outubro 1967, pp.7, 10.

³⁴⁹ Os elementos significantes da pintura, enquanto matéria pode funcionar dentro de uma lógica do *ready-made*, numa extensão do conceito lançado pelo próprio Marcel Duchamp: «Digamos que se utiliza um tubo de tinta: não foi feito – foi comprado e utilizado com[o] um *ready-made*. Mesmo se se misturam dois vermelhões, isso ainda é uma mistura de dois *ready-made*. Assim, não é possível começar do nada; deve começar-se dos *ready-made*, sejam êles os próprios pais de uma pessoa». Marcel Duchamp, entrevista com Katharine Kuh, *Diálogo com a Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Lidador, 1965, p.109.

como se cada um desses elementos tivesse uma resolução própria e autónoma perante o resto da superfície. Os elementos pictóricos ligam-se numa espécie de montagem que acentua a sua oposição. A percepção tem que se efectuar por saltos, como que resgatando momentos soltos, e obrigada a uma acção conceptual e mnemónica em pleno olhar.

A série *Figuras e paisagens* surge assim como a própria busca de uma (nova) figuração. Não no confronto com um referente exterior, mas entre o seu sentido de figura, como signo que apela a um significado, e a sua conceptualização ou significação, como espaço de abertura do próprio significante. A figuração devora a referência, negando a *mimesis*, para acentuar a sua constituição como imagem. Tudo se passa a decidir numa relação franca entre o significante e o significado, entre a imagem e a conceptualização, sem exigir qualquer comprovação da realidade exterior. Afinal, estas (referências) só se apresentam necessárias para testemunharem a sua existência através da sua própria inutilidade. O ícone basta-se a si próprio como imagem e não se alimenta mais de *graus de iconicidade*. Era nesta situação, de relação com a imagem e as suas possibilidades conceptuais, que se podia decidir a famosa série seguinte: *Os Reis*. A mitografia dos *Reis* nascia da *perda do mundo exterior* como referência como via para a *origem da figuração*.

5.3. Plenitude neo-figurativa: «Os Reis»

«Se quisermos chamar “retrato” a estas figuras [Os Reis], não esqueçamos que são imaginárias e não precisaram de nenhuma documentação histórica. Isto é um privilégio do artista, cuja liberdade de imaginação coincide por vezes com a imaginação popular»
(Costa Pinheiro, 1967).

Os quadros *Do Sofrimento* tinham deixado explícito um gesto de resoluta manifestação de dor, mas também um resíduo formal que se vinculava no arrastar dessa mesma gestualidade, deixando espaço de abertura a um jogo com a memória e a um imaginário narrativo, disponível para uma dimensão mitológica que se confrontava com um desejo de especificação ou contextualização que o resgate de uma figuração implicaria. A evolução sequente da série *Do Sofrimento*, revelando essa origem da figuração, entre a

iconografia da imagem e a sugestão mitológica de uma possível narratividade, servia de decisiva génese para o decisivo confronto com o ícone e o *mito-história* da série dos *Reis*. Toda esta génese figurativa, entre a série *Do Sofrimento* e a dos *Reis*, sofreria uma considerável elipse expositiva no contexto cultural português (depois da apresentação de obras do ciclo *Do Sofrimento* em 1960, na exposição do grupo KWY em Lisboa e na segunda exposição da Fundação Gulbenkian, apenas a exposição individual em 1967 na galeria *Buchholz*, trazia de novo um conjunto significativo de obras do pintor a Portugal). Esta relativa elipse contribuiria para a surpresa e impacto da série do *Reis*, marcada com a sua consagração alemã (prémio *Burda* de pintura com *D. Sebastião* de 1966, última obra da série) e tendo também uma precária visibilidade em Portugal (apenas parcialmente apresentados na referida exposição individual em 1967), ainda melhor se constituía como mito para a história da arte portuguesa da segunda metade do século XX.

Iniciado com *D. Afonso Henriques*, a série *Os Reis* teve 15 figuras, com 8 reis, 3 rainhas, 3 infantes e *D. Nuno Álvares Pereira*, terminando com *D. Sebastião*, e com ele o desastre de Alcácer-Kibir, como simbólico fim da génese e sonho de um país. Com esta série desenrolava-se um desfile da gestação histórica concebida através de uma genealogia iconográfica, num diálogo de relações a sustentar uma dimensão mítica. Se a produção imediatamente anterior procurava uma mitologia num processo em que os ícones ainda mal se definiam, na série de *Os Reis* é o imaginário mitológico que se apresenta numa prévia requisição de uma dimensão iconográfico-mitológica. Compor os elementos deixava de ser a sua encenação num imaginário mitológico, mas a sua assumpção num espaço de construção iconográfica sem referente determinável fora desse mesmo processo de construção. Enquanto referentes em pose para um retrato, os *Reis* desafiam através da inevitável ausência da sua presença histórica. O pintor chamou-lhes *Figures mortes*³⁵⁰ porque eram montadas com elementos de constituição da imagem conscientes da bidimensionalidade do plano e actantes na elaboração gráfica de cada figura, que, tal como uma combinação de objectos, espeda-se como limitação de uma profundidade de *natureza-morta* – uma *natureza-morta* não pela inércia do referente, mas pela inércia gráfica do significante. Os significantes não foram

³⁵⁰ Costa Pinheiro; em diálogo improvisado com Hubert Burda e António Costa Pinheiro no dia 12 de Novembro de 1966 no atelier do pintor; reed. “Reis como «Figures Mortes»”, in catálogo da exposição: *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, retrospectiva*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990.

constituídos para a restituição de um referente vivo, mas foram lá colocados para construir um referente inevitavelmente ausente perante tal grafia.

A sua dimensão simbólica, *emanante* da própria imagem, não convoca um passado concreto, para exigir esse esforço de memória histórica como possibilidade decidida na percepção³⁵¹; portanto, não se resolvendo nunca como *reconstituição histórica*, mas como imagética que a funda como imaginário mítico. Ou seja, só através de uma evocativa dimensão mitológica se poderia recuperar o da perdida na memória histórica.

Embora lembrando o modo de contar a história de Portugal pelo coração, à maneira de Almada Negreiros, como já o dissera José-Augusto França³⁵², *Os Reis* de Costa Pinheiro não se centram numa narratividade, mas na elaboração dos seus heróis como ícones, como uma mitografia que, à maneira da heráldica e da estatuária (em ironia gráfica), simbolize e edifique como marco os seus próprios feitos. A narratividade fragmenta-se como pequeno signo que se incorpora ludicamente na concepção da *figura-ícone*. E enquanto Almada levava a erudição dessa história a uma afectividade infantil e poética, numa dimensão mais literária, Costa Pinheiro brincava com a narratividade no seu processo de constituição iconográfica da figura, colocando a dimensão infantil na origem significativa do ícone para o arrastar numa ironia cujos sentidos se resolviam melhor através de uma dimensão erudita, onde esse jogo com o infantil e o popular se devolviam no processo de reencontro das citações decifráveis (ou não).

Os estudos efectuados para as pinturas dos *Reis* não funcionaram apenas como meios para encontrar o ícone certo, mas sobretudo para revelar a sua génese, como o encontro com o vocabulário indicado, podendo assim deixá-lo conscientemente explícito na pintura. Tais esboços não são desenhos nem ainda pintura, sendo simultaneamente as duas coisas³⁵³. Os esboços são já pintura, mas ainda transportam consigo a memória do desenho como origem de uma iconografia que provoca a pintura, que se apresenta como sua continuidade no sentido em que é ainda esboço. Ao pintar, Costa Pinheiro

³⁵¹ «(...)», emanam de outra vida para quase exigirem a vida de quem as olha». [Margarida Acciaiuoli de Brito], análise e história da obra «D. Dinis, 1966», in *Op.cit.*, p.451.

³⁵² Cf. José-Augusto França, “Dia de Reis”, in catálogo da exposição: *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, retrospectiva*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990.

³⁵³ «Antes de pintar gosto de desenhar. Elementos simples. Depois suponho que seja uma necessidade de recriá-los que me faz pintar. Ao mesmo tempo, gravo ou faço maquetes de objectos». Costa Pinheiro em entrevista com Nelson Di Maggio; “Artistas falam de Arte — Costa Pinheiro: pintor português triunfa na Alemanha”, in *Flama*, Lisboa, nº1024, 20 Outubro 1967, p.25.

continuava ainda a desenhar³⁵⁴ e continuava ainda a esboçar. No final da obra o esboço está visível como história da sua génese, como que mantendo uma dimensão de pesquisa em processo (dominante na produção imediatamente anterior aos *Reis*). O *final* da obra torna-se sempre um encontro com o seu princípio: encontra-se o *princípio do fazer* no seu *fim*. A obra pictórica *final* surge como uma espécie de *non finito*, como que um processo interrompido na pesquisa de um grafismo não concluído. A pintura perdeu a gestualidade para se surpreender num grafismo ainda em definição, mas nunca determinado, criando a situação instável de uma *picturalidade gráfica* ou «explorando relações entre a dimensão gráfica e a dimensão pictórica»³⁵⁵, ou seja, entre a expressão pictórica de um *fazer* que se procura definir e precisar, e a precisão instável e em aberto de um grafismo que não se sustém nas suas próprias definições – como se «quisesse precisamente fixar o “fazer-se” do quadro»³⁵⁶ ou «fazer com que a figura representada engendre o seu próprio espaço plástico»³⁵⁷.

Os Reis não são retratos típicos, mas a sua impossibilidade, no sentido em que não se representa alguém historicamente presente no processo de concepção da imagem dentro da tradição renascentista de *tirar pelo natural*, estando excluída qualquer possibilidade de presença ou pose do modelo. Sem referente como presença, apenas resta a mediação mitográfica que separa a representação pictórica de um passado perdido como sujeito referencial. Entre a pintura significativa e esse referente a retratar está uma genealogia iconográfica que funciona melhor na ausência de «graus de iconicidade» fundados na *mimesis*, preferindo o mito como imagem e fazendo desse ícone uma actualidade visual comprometida com um esforço de reconstituição visual de um referente perdido como origem. A noção de retrato corrompe-se por se efectuar na distância história de uma presença irrecuperável: sem pose do retratado, sem narrativa ou sem graus de iconicidade, a figura confunde-se como uma espécie de brasão, apresentando-se não mais como uma personagem de um teatro da história, mas como um símbolo e valor da história, ou seja, como mito que a figura carrega na sua própria grafia. A representação da figura funde-se com uma simbologia, concebendo-a como *retrato-heráldico* na invenção lúdica de uma citação popular que só a erudita resolve. A imagem apresenta-se como uma *representação da representação* porque, no limite, perdeu-se a ligação à

³⁵⁴ «No meu caso, gosto de desenhar e creio que o faço quando pinto». Costa Pinheiro, entrevista com Rui Mário Gonçalves; *Artistas de Hoje. Costa Pinheiro*, Lisboa: Editora Lux 1967.

³⁵⁵ João Pinharanda; “Genealogias”, in *Público*, Lisboa, 9 Novembro 1990, p.31.

³⁵⁶ Francisco Bronze, “Exposições”, in *Colóquio*, Lisboa: FCG, n.º54, Junho 1969, p.37.

³⁵⁷ Cf. Alexandre Pomar; “Costa Pinheiro: o teatro do pintor. Costa Pinheiro. Fundação Gulbenkian e

origem ou presença referencial, restando apenas os resíduos do seu *grafismo pictórico*. Cada elemento visual sublinha assim a distância ou perda de referência, para apresentar, no seu *non finito*, um estado de instabilidade da sua precisão gráfica, como restos de um passado perdido e como abertura a uma nova possibilidade de representação (diferentes versões e, sobretudo, estudos de uma mesma figura histórica exemplificam essa infinita abertura de resolução).

Longe da pintura de história do século XIX, nada se restitui. Na sua própria distância é a realidade (histórica) que se vem procurar reconhecer na imagem. A imagem liga-se ao referente (histórico) por via conceptual, para o resgatar no seu interior como jogo pictórico. O esforço do significante para conceber a figura de reconstituição iconográfica acaba por estabelecer um imaginário que se interpõe à suposição de um referente. *O ícone é idealizado por experiência significativa mantendo o referente como um elemento irrecuperável da história: ao presente só se reconstitui o ícone como mito.* *Os Reis* de Costa Pinheiro não conseguem exterioridade histórica, nem sequer atávica, fora da sua dimensão significativa.

Sem expor a gestualidade expressiva da concepção, mas uma construção meditada que esfriava os índices dinamográficos e afectivos de inscrição do pintor, afirmava-se a pureza e autonomia dos elementos constituintes e aprofundava-se a impossibilidade de reconstituição histórica (do referente). A exibição dos elementos gráficos constituintes é também a distância com a sua restituição histórica: ou seja, a exibição da autonomia dos elementos que concebem a figura, estabelecem uma distância que é a do retrato como mito, razão de uma impossível constituição histórica da representação. Assumindo o significante como distanciação ao referente assume-se a mitificação que é a de toda a *representação*. Todo o esforço iconográfico mergulha na especulação simbólica – por isso, ele já não pode ser imagem da história, mas apenas *mitografia* em imagem.

A representação manifesta não uma reconstituição histórica, mas a sua impossibilidade, assumindo a própria mitificação iconográfica como processo histórico. Não só representar ou criar um ícone é criar uma mitografia, como também toda e historiografia é uma mitificação assente na ilusão de uma restituição objectiva. Perdida a presença das figuras histórias, resta o imaginário e a lenda de mediação que a restitui ao presente do esforço de representação pictórica. A história surge não só como impossibilidade de reconstituição do retrato de um passado, mas também como a sua própria construção

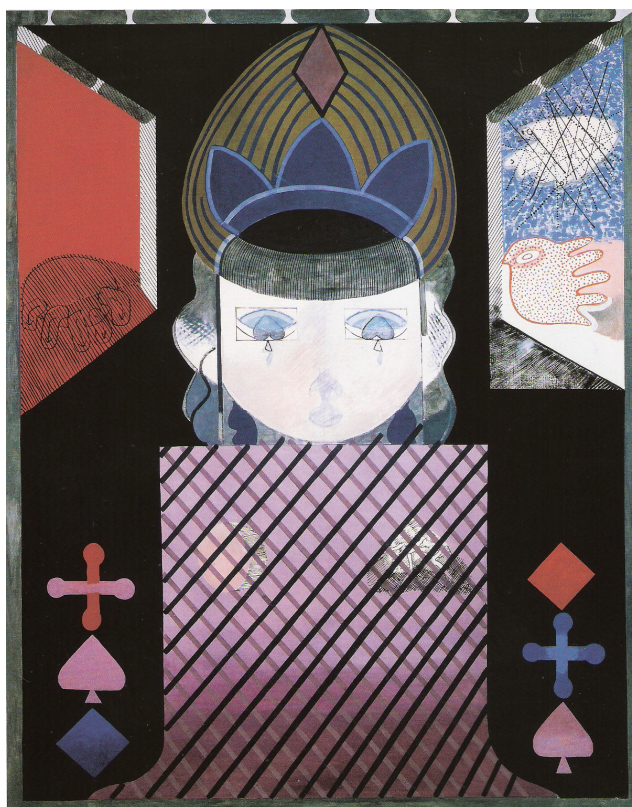
CAM”, *Expresso (Cartaz)*, Lisboa, 8 Dezembro 1989, p.15.

mítica e imaginária, fascínio e poder da história. Na artificialidade do seu excesso gráfico, os *Reis* suspendem-se como fantasmas de uma representação histórica assim traduzida como impossível. Como *retratos-brasão*, de especado grafismo, estão no limite de se apresentarem na neutralidade iconográfica de cartas de jogar³⁵⁸ cuja dimensão fantasmagórica as inspira. Ao conceber a sua iconografia a história torna-se mito e revela-se com a mesma fragilidade lúdica que um naipe de um baralho de cartas. Os elementos significantes não conseguem actuar como *signos de semelhança* em busca de uma determinado *grau de iconicidade*, para se exporem antes como uma pluralidade de significantes cuja autonomia os remete para uma alternância ao longo da superfície. A figura efectua a conjunção desses elementos, mas não a sua síntese, não conseguindo impedir a afirmação de cada elemento visual por si. O ícone não surge unificado, mas como justaposição e sucessão de uma multiplicidade e partes que se impõem perante a sua totalidade. Não há síntese, mas uma espécie de recolção de dispersões gráficas. Não há fundo, como um espaço prévio sobre o qual se coloca a figura, mas uma superfície de suporte das inscrições gráficas que constituem a imagem, tal como não há uma figura num espaço e num tempo históricos definidos, mas a historicidade justaposta da sua representação imaginária. A associação dos elementos funciona como uma espécie de *heráldica de significantes* (mais do que símbolos ou que põe os símbolos ao seu serviço) que procuram uma figura que não se fornece com eficácia gestáltica ao olhar. Cada elemento impõe-se em concorrência com os outros, colocando a apreensão da figura ao nível de uma ulterior acção da memória visual. Ver a figura torna-se uma travessia pela acção da presença de cada elemento visual significativo e a sua integração numa síntese abstracta: *ver* torna-se uma constante derivação conotativa a partir do significativo. Daí não existir uma preocupação de compor a imagem por harmonias cromáticas ou equilíbrios formais. Cada elemento é colocado segundo o seu papel nessa ulterior conceptualização integradora.

Cada registo apresenta-se em confronto com os outros, provocando essa dialéctica de superfícies individualmente definidas que criam a imagem como um aglomerado de citações gráficas e formais. Não há uma unidade global em torno da representação; ou seja, a figura não se impõe na aglutinação dos elementos que a concebem, mas na sua

³⁵⁸ «(...) numa patética ingenuidade, lembram marionetas ou os reis, os valetes e as damas de cartas de jogar». Eurico Gonçalves; “Pintura moderna portuguesa. Os últimos trinta anos”, in *Flama*, Lisboa, nº1328, 17 Agosto 1973, p.57. Ou uma espécie de «estátuas espalmadas em cartas de jogar». Maria Antónia Fiandeiro; “Entrevistas. Costa Pinheiro: Imaginação é a nossa liberdade”, in *Máxima*, Lisboa, Maio 1990.

simultaneidade. A simetria impõe-se como necessário elemento estruturante, a dominar a articulação extensiva e interposta dos elementos ao longo do plano, servindo de eixo ao desdobramento e multiplicação, e supondo o hieratismo da acumulação do *puzzle gráfico-pictórico*. A figura resulta da combinação de elementos que actuam como signos autónomos, heterogéneos e não unívocos que, perante o falhanço agregador do olhar, só admitem uma articulação global na própria *ideia de figura*.



Costa Pinheiro, *Dona Inês de Castro*, 1966, óleo sobre tela, 170x135 cm, col. Kurt Egger, Mannheim, RFA

Assim, uma forma gráfica pode reconhecer-se como signo de copas das cartas de jogar e depois integrar-se como pupila do olho choroso de *Dona Inês de Castro* (1966). Outro grafismo é o signo do trunfo de espadas, mas também coração (*D. Diniz*, 1965; *Dona Leonor Teles*, 1966; *Príncipe D. Fernando*, 1965). Um grafismo infantil torna-se ave (pomba?) nos olhos de *Dona Filipa de Lencastre* (1966), inscritas num escudo real que lhe serve de rosto, suporte-mãe de uma ínclita geração em continuidade dinástica. Signos esquemáticos de outra ave (gaiivota?) fazem de pupila dos olhos de *D. João II* (1966), assim tornados horizonte marítimo do seu olhar, num rosto que adquire com a coroa no topo, a forma de um desses padrões que no seu reinado se espalharam pela costa africana. Tudo numa relação entre vários níveis de significação, provocando um imaginário assim ludicamente constituído por acção significante. Não há a forma de um olho no lugar de um olho, ou a forma de um nariz no lugar do nariz. Há forma autónomas, abstractas ou com outras referências iconográficas que aí se colocam –

como um símbolo de copas ou uma gaivota no lugar dos olhos; ou uma cruz portuguesa no lugar do nariz. Tais elementos estão autónomos. A cruz só se torna nariz porque está no lugar deste, pelo que só se pode revelar em leitura posterior a partir da suposta ideia de figura, ou seja, só quando a ideia de figura se impõe ao olhar é que a cruz ocupa o *lugar* de nariz e o significa, actuando como uma espécie de *gestalt* retardada por exigências de uma conceptualização da figura. A *ideia de figura* funciona como conexão cartográfica dos elementos visuais autónomos e justapostos.

Os Reis não funcionaram para Costa Pinheiro como o *Papa Inocêncio X* (segundo retrato de Velázquez) para Francis Bacon, nem como *Filipe II* (segundo retrato de Sàncnez Coelho) ou *Brigitte Bardot* para António Saura³⁵⁹, exemplos onde a pintura se afirmava no próprio poder de desfiguração e agressão do *ícone* (nestes casos, saídos de um pré-definido imaginário visual, da história da pintura nos primeiros casos, do cinema e da cultura de massas do último). Nos *Reis* a pintura afirma-se no próprio processo de constituição do ícone. Não é o acto pictórico que se afirma *sobre* um ícone, mas uma figura que se ressalva *sobre* esse acto. Nem sequer se impõe primeiro a figura histórica para provocar os registos visuais. São antes estes que, já formulados nas experiências anteriores do pintor (nas séries do *Teatro Ibérico*, das *paisagens portuguesas* ou de *Álcacer-Kibir*) vão encontrar nas figuras um sentido de eficácia de construção da imagem; justificando assim uma maior dimensão heráldica que de representação iconográfica. O imaginário visual, com as suas soluções gráficas em processo, existe antes da *figura iconográfica*, sendo este o fundamento requisitado para a *demonstração da sua operatividade*. As *figuras históricas* surgem como marionetas fixas na lucidez do jogo de grafismos e sinais visuais que as constitui. Daí que o hieratismo não se assuma como razão da figura, mas da organização dos grafismos na superfície, diríamos como um *hieratismo gráfico*.

Se em Lourdes Castro os *contornos-sombra* abandonados revelavam a *impossibilidade de fixar uma presença* na pintura, tornando-a sempre ausência que inutilizava a *mimesis*, nos *Reis* de Costa Pinheiro era a *inexistência de qualquer presença como referente*, que fazia da pintura essa reconstituição de uma iconografia segundo símbolos e valores que não podiam ser os da *mimesis*. Os contornos de Lourdes Castro fixavam um presente

³⁵⁹ Em desacordo com o que foi sugerido por Jürgen Claus. CF. Jürgen Claus, em diálogo improvisado com Hubert Burda e António Costa Pinheiro no dia 12 de Novembro de 1966 no atelier do pintor; reed. “Reis como «Figures Mortes»”, in catálogo da exposição: *Os Reis, Costa Pinheiro 1964-66, retrospectiva*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990.

que se registava sempre na presença do *referente* e só na retirada deste o registo se surpreendia *diferido*; nos *Reis* de Costa Pinheiro essa *diferência* nascia e mantinha-se infinita até já nada poder fixar. Se Lourdes Castro se confrontava com o *estar-aí-em-devir* do sujeito referencial (espécie de *dasein heideggeriano*) numa impossibilidade ontológica, mantendo a fragilidade do contorno da sombra como ligação residual, Costa Pinheiro confrontava-se com a ausência desse *estar-aí-em-devir*, restando apenas essa reconstituição representacional perpetuamente *em diferido*, vazia de qualquer ligação iconográfica ao referente. Daí que, em Lourdes Castro tudo pareça escoar numa redução ao mínimo da resolução visual (o contorno), enquanto que em Costa Pinheiro se exponha uma variedade plural de soluções gráficas que, na sua simultaneidade na superfície, procura construir um ícone (impossível) para o qual a presença do referente está à partida perdida. Como elementos lúdicos, que se decidem segundo opções de uma construção momentânea, as citações gráficas tornam-se o único horizonte possível de uma mediação histórica com *uma presença (que só por elas pode ser) imaginada*. Daí que, se em Lourdes tudo se reduzia à *integral unidade* do contorno efectuado na presença do referente, como seu índice e testemunho, nos *Reis* de Costa Pinheiro existia uma *totalidade por acumulação* justaposta de elementos significantes *sem unidade* figurativa, efectuada como registos gerados (ou mesmo imaginados) perante a ausência do referente. Se a depuração de Lourdes fazia a pintura coincidir com o mínimo registo do desenho, Costa Pinheiro rompia as hierarquias entre desenho e pintura, confundindo as suas funções específicas tradicionais. Se Lourdes concebia o registo mínimo para a ratificação de uma presença que nela se tornava ausência, Costa Pinheiro fornecia o máximo possível de registos de uma total ausência de uma presença referencial. O contorno de Lourdes Castro era uma marca integral dessa ligação ínfima de uma momentânea mas directa ligação do registo (significante) ao modelo (referente). As marcas de Costa Pinheiro, eram sincopados registos da eterna perda de ligação ao referente. Em Lourdes Castro, os significantes comprovavam uma presença, que perante esses mesmos significantes manifestava a sua ausência; nos *Reis*, a ausência da presença ou de qualquer ligação ao presente da concepção do significante, obrigava o significante a *inventar uma presença como figura*. À contingência imponderável de uma presença quotidiana registada, de Lourdes, Costa Pinheiro só respondia com uma construção da ordem da mitografia. Lourdes apenas registava e nada acrescentava; Costa Pinheiro tudo acrescenta em cada registo.

Do mesmo modo, a gestualidade do pintor e a matéria pictórica não se assumiam, logo

absorvidas pela necessidade de constituição dessa figuração sem referente presente e prévio, impondo uma concepção pensada (mas não obrigatoriamente rigorosa) que anulava a acção presente do pintor. A imagem resultava mais de uma meditação que procurava absorver figurações míticas do que de uma inspiração resoluto do presente criativo. Na ausência de referentes, a constituição da figura foi um imaginário que actuou por uma *meditação a partir dos significantes*. A arqueologia da concepção do quadro, como significante, era o espaço de reflexão que se impunha sobre a arqueologia da narrativa histórica e, ao mesmo tempo, sua única definição iconográfica. O ícone apresentava-se mais visual que literário (ao contrário da vivência histórica que sonhava a reconstituição do passado, que fez parte do imaginário oitocentista romântico e simbolista) absorvendo toda a especulação de reconstituição.

O ícone não segue a noção da semiótica de Peirce³⁶⁰, que tem mais eficácia consoante apresenta uma maior proximidade com um referente e melhor se confundir com ele como ilusão perceptiva, mas a própria distância que se estabelece com o referente. Conceber a figura é presentificar na imagem uma distância histórica, de um referente tão distante e impossível como mítico e imaginário. O ícone não é uma noção semiológica de relação da imagem com um referente, mas da constituição da imagem enquanto tal. O que se apresenta como figura não é a ligação a um referente distante na história, mas como que uma articulação imaginária de uma história da própria representação. Mais do que à personagem histórica, as figuras de Costa Pinheiro referenciam-se numa suposta história da própria representação dessa personagem, mais imaginária que real. A sua história, como imagem, fundamenta-se melhor depois de essa personagem se ter tornado mito histórico. O ícone não é o encontro de uma relação *mimética* com um referente, não supondo já a presença desta, mas de uma *qualidade mórfica* do significante; não a identidade de um retrato como identidade fisionómica, mas a identidade formal de uma constituição figurativa. Por isso, não eram, em rigor, *retratos* – ou eram *retratos impossíveis* devido à ausência irrecuperável do referente, tornando inócua qualquer inscrição.

A história que interessa a Costa Pinheiro não implica a memória, nem sequer a sua transfiguração; sem presença referencial, nem sequer como acto mnemónico, a concepção dos retratos dos *Reis* revela-se com o poder generativo de uma acto do imaginário surgido na acção meditada sobre os significantes. Sublinhando a *persistência*

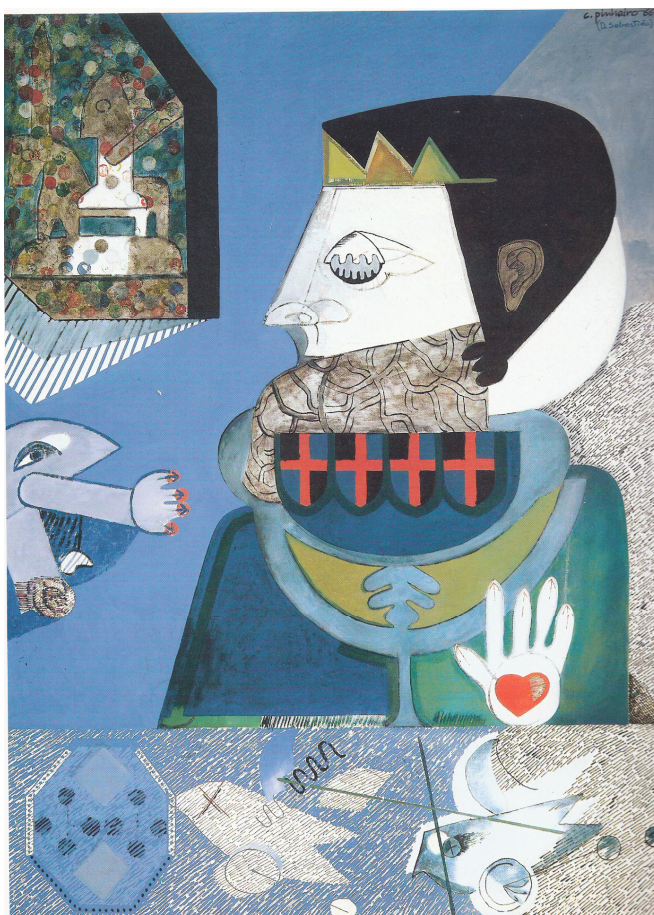
³⁶⁰ Cf. Umberto Eco, *Op.cit.*, p.52-58.

do significante, como *anatomia gráfica* das figuras, Costa Pinheiro revelava que o *histórico* é uma ideal construído, uma construção mítica da imaginação que actua como signo e, portanto, sempre exterior à existência e à realidade histórica das coisas. A memória do referente histórico está constantemente camuflada pela mediação temporal de signos, símbolos e grafismos que se interpõem como tempos recentes. Tal desvio a uma dimensão histórica não carrega *nenhuma densidade da memória do passado*, para antes se construir a partir dos seus lapsos, onde o *imaginário* se provoca.

Daí que a série dos *Reis* se apresente como contraponto cultural à estatuária monumental do Estado Novo, de *Reis e Navegadores* (os mesmos modelos da história de Portugal que interessaram a Costa Pinheiro), numa tipologia lançada pela emblemática estátua de *Gonçalves Zarco* (1928) de Francisco Franco (1885-1955). Em Costa Pinheiro o pictórico invadia a rigidez de estatuária, numa síntese gráfica que consciencializa a bidimensionalidade do suporte, em oposição à síntese de volumes sólidos da estátua de *Gonçalves Zarco*. Costa Pinheiro sublinhava o prazer infantil e lúdico que se manifestava nesse jogo com a história, nessa comemoração mítica fixada como momento que é sempre uma definição iconográfica imaginária porque inevitavelmente efectuada perante um referente perdido. A memória iconográfica da histórica restitui-se como fantasia e mito.

Cada obra não se encerra em si numa autonomia criativa definitiva, para se relacionar e interagir com outras em ciclos ou séries de que cada obra é parte. A noção de esboço ou estudo para uma obra de outra dimensão perde sentido, pelo que, tanto uma obra mais pequena e com materiais mais frágeis e ditos menores, como uma obra maior e com materiais ditos mais dignos, se apresentem como momentos de uma pesquisa maior de que ambas fazem parte³⁶¹. Expor um Rei implicaria expor toda a série, no próprio sentido em que o imaginário formal encerra sobre si próprio toda a série, ratificando-as como personagens de uma mesmo drama de reconstituição imaginária da história. Não há nenhuma imagem mais verdadeira que outra, porque também não há referente para fazer a prova. Só resta a dimensão lúdica da constituição significativa.

³⁶¹ «Há trabalhos que se acabam sem se ficar satisfeito e que podem ter muita importância. A mim, acontece-me ficar satisfeito por épocas de trabalho». Costa Pinheiro, entrevista in Rui Mário Gonçalves; *Artistas de Hoje. Costa Pinheiro*, Lisboa: Editora Lux 1967.



Costa Pinheiro, *D. Sebastião*, 1966, óleo sobre tela, 150x110 cm, col. Manuel de Brito

Feita no exílio cultural de Munique, a série dos *Reis* de Costa Pinheiro como que encerrou com *D. Sebastião* (1966), fechando uma epopeia histórica e também mítica no sonho e na tragédia. Com a figura do rei-menino, no mesmo hieratismo gráfico que dominou o ciclo, virada para a esquerda (ao contrário do *Infante D. Henrique*, caso exemplar da série, que se virou para a direita e para o futuro), como que contemplando todo o resto da série de pintura e com ela o próprio passado³⁶² que herdou, para o fechar como um *último ícone*, tal como encerrava o destino da história colectiva e de uma fase da pintura de Costa Pinheiro (e uma então iniciada série de *Navegadores*, com 4 estudos, só teria continuidade mais de 30 anos depois, e após uma sublimadora série em torno do mesmo *D. Sebastião* e *Alcácer-Kibir*, que também só aconteceria anos depois). Num heróico fechamento do ciclo salazarista de fascínio pela história da génese de Portugal, assente sobre as duas dinastias que preenchem a série, *Os Reis* de Costa Pinheiro, são a despedida da credulidade numa *história-mito* necessariamente reinventada, como que para servir de antecâmara às projecções na esperança no futuro da primavera marcelista que imediatamente se desenrolaria. E as utopias das suas construções brinquedo de intervenção urbana que se seguiriam, seriam disso subjectivo

³⁶² Cf. [Margarida Acciaiuoli de Brito?], análise e história da obra «D. Sebastião, 1966», in *Op.cit.*, p.452.

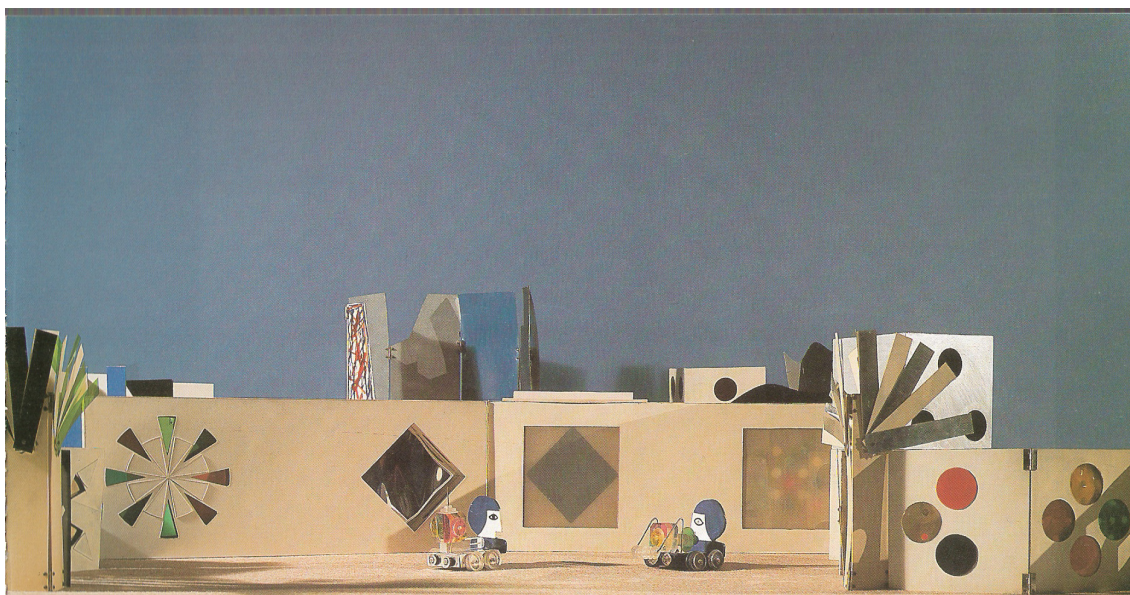
sintoma. Ironia de uma severa mitografia histórica cujos símbolos se resolviam figurativamente como brinquedo, entre o lúdico e o infantil, passavam a uma actuação no tempo presente e no espaço público urbano.

5.4. Interlúdio: «Project-Art»

*«A imaginação domina o corpo.
E o corpo vive equilibrado com as emoções e os sentimentos
naturais»*

(Costa Pinheiro, «Medimagnitiv n.6 – Choreographiste
Architekture», 1972).

*«A cidade-móvel CITYMOBIL não convida a que se habite
nela com o corpo, mas sim com a imaginação»*
(Costa Pinheiro, in «Imagination & Ironie»).



Costa Pinheiro, *Modelos de Citymobil*, 1968-1969

Nos finais dos anos de 1960, Costa Pinheiro recusava um lugar de docência na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf ao mesmo tempo que, após a menção honrosa do prémio da Crítica de Lisboa e as exposições individuais em Lisboa (*Galeria 111*, 1969) e em Wolfsburg na Alemanha (*Galeria Rohte*, 1968), se decidia afastar dos meios comerciais da arte, posição ética assumida com uma intencional interrupção da produção de pintura de cavalete. Deste modo, o pintor procurava evitar a perigosa

«sujeição mental» de quem se torna «escravo da sua própria imaginação»³⁶³ e, ao mesmo tempo, questionava a elitização de uma arte comercial das galerias (que em Portugal começava a ter razão de ser) na preocupação por uma arte de contexto colectivo ou por uma arte que «é de todos e para todos»³⁶⁴. Ao projectar a arte no espaço urbano, ou em circunscrita substituição do urbano, procurava questionar a arte imobilizada (enjaulada) no espaço museológico³⁶⁵. Estas reflexões sobre uma crise social do papel da arte irão projectar-se no «livro-manifesto» *Imagination & Ironie* (1970), edição premiada pela *Fundação Ekika-Reuter* de Lemförde. Acompanhando estas ideias, o pintor apresentava e expunha neste livro com pormenor o seu projecto duplo da «cidade-jogo», dividida entre a *City-Luminosa* e a *City-Mobil* ou «cidade móvel»³⁶⁶, um «deverimento urbano» «que pudesse sempre transformar-se» e «em que as pessoas podiam intervir e modificar»³⁶⁷. Num manifesto apresentado durante uma exposição efectuada em 1968 numa estação de Metro de Munique ainda em obras, o pintor elucidava: «A cidade móvel, Citymobil, não convida a que se habite nela com o corpo, mas sim com a imaginação. A monotonia brutal das cidades de hoje não convida à imaginação»³⁶⁸.

O pintor lançava uma espécie de utopia a instalar numa dimensão urbana e social, ao mesmo tempo em sentido lúdico e meditativo, através de projectos e construções que se queriam «em movimento, desmontável e transportável», «tal como um circo»³⁶⁹, dispostos como brinquedos urbanos a serem transformados pelos seus habitantes como *arte habitada*. Esta noção de arte pública, com sentido de vivência activa por parte dos seus receptores, aproximava-se da noção de «concepções para a acção» do alemão Franz Erhard Walther (n.1939), com a sua arte objectual que procurava despertar a utilização e a experiência do receptor – caso de *Großes Stoffbuch (Livro Grande de Pano)* de 1969. O receptor deixava de ser passivo para agir com a obra e assim dar continuidade à criação artística. A obra deixava de terminar como criação com o autor, para se tornar instrumento para outras criações ao nível da recepção, pelo que esse

³⁶³ Costa Pinheiro; carta a Manuel de Brito de Fevereiro de 1969, cit. in *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, Lisboa, nº238, 26 Janeiro 1987, p.25.

³⁶⁴ Costa Pinheiro, entrevista com M.S. (Miguel Serrano); “Entrevista. Costa Pinheiro pintor ele-mesmo”, in *O Diário*, Lisboa, 20 Junho 1982, p.7 (suplemento “Cultura & Espectáculo”),

³⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

³⁶⁶ Costa Pinheiro, *Imaginação & Ironia*, Edição da Livraria-Galeria 111, s.d., pp.37-38.

³⁶⁷ Idem, “Citymobil”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº940, 11-24 Outubro 2006, p.18

³⁶⁸ Idem, “Citymobil”, texto de programa publicado durante a anti exposição de sub-arte, Metropolitano de Munique 1968”, cit. in *Ibidem*.

³⁶⁹ Costa Pinheiro, entrevista com António Rodrigues, “Entrevista — Costa Pinheiro: «Regressei à minha

receptor passava de observador a utilizador criativo. Contudo, Costa Pinheiro interessava-se mais pela dimensão pública dessa dimensão lúdica do utilizador, até pela sua carga mais utópica, enquanto Erahrd Walter centrava-se mais nessa dimensão lúdica da experiência da fruição. Com relações com a noção de «obra aberta» de Umberto Eco (n.1932)³⁷⁰ que, publicado à entrada da década, marcara os anos de 1960, e na exploração do receptor como elemento activo e produtor (com mais sentido para Erahrd Walter), Costa Pinheiro desviou-se do campo semiótico desta teoria aprofundando-lhe uma orientação social e utópica.

A construção lúdica do significante iconográfico que se explorara na pintura da série *Os Reis* passava da *mitologia histórica* a uma *utopia social*, também ela assim ironizada; tal como os *Reis* não acreditavam em nenhuma reconstituição histórica concreta, também aqui não se verificava nenhuma credulidade de resolução dos problemas sociais. Nesta orientação nasceu o *Projecto-paisagem Madrid-Burgos* (1970) ou o *Projecto Universonaut-Land* (1971), espécie de ficção científica lúdica em que o futuro se projectava através dessa dimensão de imaginário, tal como na pintura anterior se projectaram imaginários do passado. Se antes eram apenas mitografias articuladas no plano do quadro na sugestão de uma figuração, agora dominavam os ambientes com integrações no espaço vivido, servindo de interrupções ou parêntesis no espaço quotidiano, sobretudo urbano. Projectados em maquetas que se moviam no espaço como brinquedos (lembrando os seus touros de 1961), lançavam para a realidade a mesma utopia lúdica. Este jogo, que nos *Reis* fora efectuado no plano bidimensional da pintura, na simultaneidade justaposta dos elementos visuais, resolvidos muitas vezes num grafismo infantil, experimentava-se agora em três dimensões. Como proposta lúdica, ela deixava de ser apenas esse elemento olhado, que em última asserção era o da pintura, para passar a ser espaço habitado ludicamente. Carroceis e máquinas, num ritmo circense de cores e sonoridades (curiosamente, tudo aspectos que poderíamos encontrar nos títulos das obras apresentadas na primeira exposição do pintor em 1956, dominado por um infantilismo inspirado em Paul Klee), misturavam-se numa escala urbana. Sem função concreta, tal como os *Reis* que não transportavam nem se submetiam a nenhuma narrativa (nem a da história), tal como nem a nenhuma identidade concreta, tais espaços desenvolviam-se na sua inutilidade lúdica.

cadeira de baloiço»”, in *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, Lisboa, nº238, 26 Janeiro 1987, p..25.

³⁷⁰ Relacione-se sobretudo com os exemplos indicados de abertura agida pelo receptor, caso das *esculturas cinéticas* de Gabo, dos *mobiles* de Calder, das *pinturas em movimento* de Bruno Munari ou

A ironia utópica continuava na concepção de uma linguagem feita de formas e cores, espécie de alfabeto gráfico extraterreno sem função no presente terrestre em que Costa Pinheiro os imaginou. O pintor criou um alfabeto de signos para comunicação intuitiva e extrasensorial com o mundo extraterreno, à semelhança dos alfabetos de signos criados por Kandinsky em finais dos anos de 1920, relativamente aos quais já abordámos relações com Rodrigo. Mais distantes estariam os signos de Costa Pinheiro na relação com os de Rodrigo. Enquanto este concebia os signos como constituição de uma memória, pelo que a sua constituição apresentava relações esquemáticas e abreviadas com representação mimética das coisas memorizadas, resultando a possibilidade de um alfabeto pela repetição mnemotécnica (e daí formal) que vários dos signos apresentam em diferentes quadros, Costa Pinheiro podia conceber um alfabeto como puro imaginário, na liberdade da sua constituição. Assinale-se que Costa Pinheiro e Rodrigo teriam tido um encontro em Beja, facto assinalado por este último nos seus quadros de viagens, tendo elaborado um signo que se repete em pinturas sobre o itinerário desse encontro (*Lisboa – Madrid*, 1971). E é visível o esquematismo iconográfico do retrato de Costa Pinheiro, com o seu nome e reconhecível pelo seu extenso bigode, inserido no que poderia ser um «receptor imaterial-imaterial» (que imaginara no projecto dos universonautas). Se os signos de Joaquim Rodrigo encontraram a sua esquematização rudimentar na perda mnemónica do referente, os de Costa Pinheiro esquematizavam através da sua procura de um imaginário, de uma ideografia a descobrir-se como linguagem e memória. Afinal, um trabalha o signo como memória de viagens na paisagem real, o outro trabalha uma paisagem utópica que pretende investir e activar a viagem presente no real.

Os objectos das paisagens utópicas de Costa Pinheiro não se resolviam como processo de aproveitamento ou encontro na lógica da *assemblage*, de objectos já com memória anterior à sua reintegração (que, no caso português, e em marca neo-dadaísta na linha de Kurt Schwitters, se verificava nas esculturas de Júlio Pomar, Gonçalo Duarte ou, de modo diferente, em Lourdes Castro), mas de um objecto que se constituía a si próprio, sem memória anterior a essa constituição, na linha dos objectos de René Bertholo. Mas, se os objectos de René Bertholo inventavam o lúdico através de uma miniaturização da natureza, transformada numa tão inútil como lúdica engenhoca, em Costa Pinheiro verificava-se uma ampliação da miniatura (da engenhoca e do brinquedo), de um prévia

do *Livre* de Mallarmé. Umberto Eco, *Obra Aberta*, Lisboa: Difel, 1989, pp.78-82, 175-178.

dimensão *lúdica e inútil* que se lançava sobre o espaço vivencial humano, numa dimensão mais conceptual assumida no manuseamento e projecção objectual, criando o seu próprio enredo. Mantendo-se assim «afastado da problemática da apropriação do objecto»³⁷¹, tal como na pintura dos *Reis* se afastara de dependências de referentes exteriores, Costa Pinheiro fazia da elaboração do objecto um processo de constituição de um imaginário. E se os *Reis* estabeleciam relações de *nostalgia* com a mitografia de um passado heróico português, que a imaginação procurava recuperar, pelo que a artificialidade gráfica exposta salientava a irónica impossibilidade dessa recuperação, em *Citymobil* era antes a *utopia* que se sobrepunha em contraponto de ordem temporal³⁷², lançando a imaginação na constituição de um futuro em que uma dimensão lúdica expunha de imediato o seu sentido de inutilidade prática: assim, a *arte pela arte* manifestava-se como a *única utilidade social e pública da própria arte*.

No *Projecto Universonaut-Land* (1971), planeta da paz, e levando a ironia aos limites, tal utopia não tem concretização no processo existencial humano, pelo que são inventados os próprios habitantes que vivem e habitam essa utopia: os *universonautas*; com a sua língua própria: a linguagem cósmica *cosmolangage* apenas traduzida pelos *visio-computadores*. Tais *personagens-habitantes-amigos imaginários* viajam nos seus *Carros de Universonauta* (modelo de 1970) protegidos por um *aparelho de Raios-Cor*, objecto mágico que protege e apraz, comunicando através de um *receptor material-imaterial* que desaparece com o *universonauta* e que serve de ligação com o seu criador-pintor: o *cosmo-linguagem Visor*. O elo de comunicação entre o universonauta e o seu criador desfaz-se com a sua desapareção, numa recusa de pertença ao mundo deste para além da sua constituição como imaginário e impossível para se constituir na dimensão sensível humana ou que só se sabe perfeito (porque inútil) enquanto *projecto*. Os *universonautas* surgiam como os *Navegadores do futuro*, tão míticos na sua *ucronia* como a memória histórica dos *navegadores portugueses* (série que iniciara em 1966 na continuidade dos *Reis*, e logo interrompia, mas que retomaria nos finais dos anos 90). A navegação surgira misturada com esta «utopia-realidade» da *Universonaut-Land*, nos projectos de uma cidade construída no fundo do mar e de um veículo margulhador para sua visita, ambos elaborados para o «livro conceptual» *Planeta Mar – Arte e Ciência*

³⁷¹ Rita Macedo, *Artes Plásticas em Portugal. Período Marcelista. 1968-1974*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1998 (policopiado), p.186.

³⁷² «Espécie de contraponto “utopista” às acentuações nostálgicas de os “Reis de Portugal”, (...). Fernando Pernes, “A Exposição do Banco Português do Atlântico”, in *Pintura & Não*, nº1 (suplemento

ambiental submarina, desenvolvida por Jürgen Claus em Sesimbra no ano de 1971³⁷³. Do espaço para o fundo do mar, em ambos os casos era sair de uma dimensão bélica de poderes apocalípticos (lembrando a situação de Guerra Fria) e de poluição, que eram mútuos sintomas terrenos.

A concepção material do objecto efectuava-se dentro de uma circunscrição projectual, na qual se decidia e encerrava, nunca podendo fazer parte do mundo vivido para além do que apenas se anunciava. Radicalizando a utopia ela revela-se como entropia ideológica e ética: a *utopia* só existe como imaginário, falecendo quando se propõe a implementar na realidade e no presente. Tal como não se podiam resgatar os retratos dos *Reis*, mas apenas inventá-los na sua artificialidade de imagem, também a *utopia* só podia viver como projecto, exactamente apenas enquanto durava como imaginário. A utopia surgia como uma distante e inalcançável ficção científica de brincadeira. Se nos *Reis* a imaginação foi a nossa história, iconograficamente reconstituída, em *City Mobil* ou nos *universonautas* a imaginação tornava-se a utopia, assim se lançando tanto uma intenção de passado como uma de futuro, por processos de liberdade constituídos na imaginação do presente. A imaginação desfuncionaliza as coisas do seu presente quotidiano e projecta-as nessa alteridade de tempo (passado ou futuro) que as protegia da dominação significativa. Passado (história) e futuro (utopia) concebiam-se enquanto actos de *liberdade* realizáveis para além da dimensão humana, noutra processo de comunicação ou noutra linguagem (como a extraterrestre que inventara). Se a utopia corre o risco de acabar quando se *realiza* no real³⁷⁴, em Costa Pinheiro tal não se ameaça, porque trata-se de *instalar* uma utopia viva e lúdica, histórica e utilizável, que abre no quotidiano e presente histórico um espaço e tempo *outro*, podendo desse modo salvaguardar a sua dimensão utópica. Por essa altura, Costa Pinheiro fazia correr em

da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº108, Abril).

³⁷³ Jürgen Claus, “António Costa Pinheiro: o Eu poético no espaço das imagens”, in catálogo da exposição: *KWY. Paris 1958-1968*, Lisboa: Centro cultural de Belém; Assírio & Alvim, Abril 2001, p.230. Sobre esta utopia ecológico-artística da «obra submarina» de Jürgen Claus e da sua «arquitectura marítima», cf. Oto Bihalji-Merin, “Jürgen Claus. Von der Utopie zur Wirklichkeit / Da Utopia à Realidade”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº13, Junho 1973, p.25; Jürgen Claus, “«Planeta Mar», concepções e realizações de uma arquitectura marítima e submarina arte / comunicação”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº13, Junho 1973, pp.27-33. Estas posições davam continuidade à noção de «Sky Art» criada por Otto Piene do *Grupo Zero*. Cf. Jürgen Claus, “A arte no espaço: sky art dos anos 80”, in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº58, Junho 1983, pp.40-45.

³⁷⁴ Para esta questão da morte da utopia pela sua própria realização, seguimos as ideias de Herbert Marcuse, *O Fim da Utopia*, Lisboa: Moraes Editores, 1969. É de questionar, apesar de considerarmos que o projecto está protegido pelas suas características, se a dimensão utópica não desaparece ao ser constituído, tal como recentemente o pintor manifestou vontade. Cf. Costa Pinheiro, “Citymobil”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº940, 11-24 Outubro 2006, p.18.

carimbo a frase: «L'imagination est notre libbertè», acto e frase que lembram Joseph Beuys.

Estes *universos de utopia* foram acompanhados, principalmente na sua fase inicial de génese, por uma produção de pintura e, sobretudo, gravura, onde se revelou um interesse por Kasimir Malévitch (1878-1935) que se insinuou nas obras de finais da década de 1960. Apresentando-se como uma influência formalmente pouco perceptível, que partia de um fascínio que o próprio pintor sublinhou ao mesmo tempo que apontava a sua estranheza³⁷⁵, tal marcação actuava na continuidade do isolamento dos elementos significantes, ampliando a sua pureza no ritmo da composição. Apesar das situações figurativas ainda explícitas, elas actuam perante uma menor força aglutinadora da figuração, atingindo uma maior dimensão heráldica que na própria série dos *Reis*. A marcação de Malévitch não deixava de ajudar a entender questões da produção neo-figurativa de Costa Pinheiro. Elas legitimavam uma primeira autonomia e pureza dos significantes e era manuseando estes que a figuração se concebia. O maior esvaziamento e a acentuação de uma dimensão conceptual, definia uma acentuada depuração da imagem que procurava uma maior economia de meios e se determinava no uso de uma linguagem gráfica – o que, de certo modo, permite ligações à série que coincidiria com o seu regresso à pintura, em torno de Fernando Pessoa (e do próprio Costa Pinheiro como artista plástico). Por outro lado, a referência ao pintor russo remete para uma dimensão utópica ligada ao suprematismo, que antecipou e preparou os interesses de Costa Pinheiro pela mitografia dos seus universos imaginários.

5.5. Fernando Pessoa e «Paisagens de Atelier»

*«sim, é possível... continuar a pintar no meu atelier e manter
esta atitude, assim, como se eu vivesse noutra sítio qualquer...
é possível...»*

(Costa Pinheiro, Munique 1982-1986).

A série em torno de Fernando Pessoa, pelo seu processo genético criativo, poderia-se chamar *Diálogo com Fernando Pessoa*. Apresentada em Munique e em Lisboa no ano de 1981, dominaria a produção de Costa Pinheiro no processo de um regresso à pintura

³⁷⁵ «Eu, por esquisito que pareça, sempre me fascinou a pintura de Malevitch». Costa Pinheiro, entrevista com António Rodrigues, “Entrevista — Costa Pinheiro: «Regressei à minha cadeira de baloiço»”, in *Jornal de Artes, Letras e Ideias*, Lisboa, nº238, 26 Janeiro 1987, p.25.

iniciado em 1976. Esta série adequava-se aos problemas levantados nos seus *diários de imagens e textos* (a que chamou *Cadernos de Atelier*) que desde cedo produziu³⁷⁶, num diálogo não só entre os dois enunciados (texto e imagem), como também entre si e o mundo (daí podermos considerar diário) e, neste caso, entre si e o mundo criativo de Fernando Pessoa.

Apoiada na exploração dos guaches, na precisão artificial e gráfica que estes definiam, e no intimismo das identidades semânticas, a série sustentou-se em possibilidades conceptuais e evocativas, entre símbolos e metáforas. Tais registos de representação iconográfica, sem gestualidade e suspensão no rigor do grafismo, numa inacção paralela à biografia do próprio Fernando Pessoa, encontraram nos significados conceptuais (a *ideia* peirciana) a sua profunda acção, como uma espécie de viagem poética e abstracta. Assumindo a representação linear estilizada como orientadora da precisão da pintura, Costa Pinheiro definia o seu carácter de signo visual numa citação que se jogava numa dimensão lúdica conceptual. Não se resolvia a ironia por via de um grafismo infantil e popular na constituição do imaginário, tal como se verificou em séries anteriores, mas antes a acentuação de uma dimensão erudita e conceptual que fazia dessa ironia uma forma de jogar nas distâncias entre os poderes evocativos, evocativos e até convocativos da imagem, como espaço lúdico meta-significante. Entre a ambiguidade da representação significativa e dos significados Costa Pinheiro pintava Fernando Pessoa e os seus objectos em confusão consigo próprio e os seus objectos. Fernando Pessoa e Costa Pinheiro fundiam-se num imaginário conceptual que a imagem evocava.

Tanto o grafismo como a iconografia remetiam para Almada Negreiros e o seu famoso *Retrato de Fernando Pessoa* (1954, segunda versão em 1964), com os seus objectos fetiches pessoais prolongados por Costa Pinheiro num ambiente mais alargado que é o de uma paisagem mais ampla, de fundo ou aberta em janela. Concebendo graficamente objectos em estado ambíguo, ou de duplo sentido, entre o quotidiano e o esotérico³⁷⁷, explorava uma «arqueologia inventada sobre o poeta»³⁷⁸ de *objectos-não-eles-mesmos*, num encontro cúmplice de fetiches. A imagem do retrato de Fernando Pessoa pintado por Almada Negreiros interessou a Costa Pinheiro exactamente como a criação

³⁷⁶ Ver, por exemplo, transcrições no catálogo da exposição: *Costa Pinheiro: peinture, dessin, gravure. «Le poète Fernando Pessoa»*. Exposition Commémorative du Cinquantenaire de la mort de Fernando Pessoa, Paris: Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, Março-Maio 1985.

³⁷⁷ «Estes objectos-subjectos parecem-me ser a manifestação de um estado transitório entre o quotidiano e o esotérico, (...)». Ilídio Lacerda; «Fernando Pessoa visto por Costa Pinheiro — ou a Arte Portuguesa no exílio», in *Portugal-Hoje*, Lisboa, 9 Março 1981, p.19.

³⁷⁸ Costa Pinheiro; «Caderno do Atelier n.º19», Dezembro 1980, in catálogo da exposição: *Pintura*.

imponente de um *retrato mítico* do poeta, espécie de sua superação como realidade histórica para sua apropriação imaginária, e que, por ser mais do que uma referência real, era a que lhe interessava confrontar e atravessar. Tal retrato mais na sua assumpção como *ícone* que já não se investe sobre um referente real, porque perdido (tal como mais intensamente eram *Os Reis*) e heterogéneo na sua sintaxe mítica, podendo explorar as possibilidades evocativas e poéticas que se poderiam explorar a partir desse *ícone mitográfico*. Se *Os Reis*, perante a falta de referentes reais, fizeram do esforço de constituição do ícone o meio de intromissão e preenchimento do imaginário, agora Costa Pinheiro arriscava o diálogo entre o *ícone mitográfico* realizado por Almada Negreiros com o seu próprio imaginário de pintor, em cruzamento com as múltiplas e dispersas facetas do poeta.

A série sugere ainda referências de Magritte, porém, não para explorarm as contradições e os paradoxos da linguagem deste (nem contradição entre enunciados, como a palavra e a imagem, nem paradoxos entre a forma e o fundo), para antes os manusear como metáforas, numa proposta lúdica de imaginários míticos e poéticos, entre si próprio e Fernando Pessoa, assim intencional e empaticamente confundidos. Cada signo visual é tão preciso graficamente como evocativo de um substituto metafórico, num desdobramento à maneira dos heterónimos de Fernando Pessoa: «Da travessia do ícone de Almada reteve elementos e alusões que dispersou num espaço de absoluto onirismo, onirismo do quotidiano onde os signos de Pessoa se inscrevem com a insólita e óbvia evidência dos anti-signos de Magritte»³⁷⁹. Da afirmação de um ícone de Almada Negreiros, num «grafismo épico» de luz e geometria certas que construíam uma *história em mito*, Costa Pinheiro preparava-se para a fragmentar e desdobrar em citações e paradoxos, fabricando um «anti-mito» ou «duplo imaginal»³⁸⁰, no seio do qual o próprio pintor de colocava, como que confundindo o seu espaço poético com o do poeta, ou infiltrando-se entre os seus heterónimos e fingimentos. Este imaginário por imagem, com um confronto da sua *impossibilidade de ser realidade*, deslocava-se assim na criação de «uma mitologia de substituição que era melhor do que a realidade»³⁸¹.

Se a série dos *Reis* foi a procura de um arquétipo íconográfico de representação de uma figura histórica, a série em torno de Fernando Pessoa buscava uma outra afectividade e

Desenho. Gravura. «O Poeta Fernando Pessoa», Lisboa: FCG, Junho-Julho 1981, p.39.

³⁷⁹ Eduardo Lourenço, «Mitografia do ausente», in *Ibidem*, p.114.

³⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p.114.

³⁸¹ Helder Macedo; cit. por Costa Pinheiro, in José Jorge Letria; “Costa Pinheiro: uma janela para os mitos”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, nº386, 28 Novembro a 4 Dezembro 1989, pp-8-9.

íntima cumplicidade em que os símbolos do pintor se misturavam com os do poeta, em confusão de identidades. Se os *Reis* exploravam, no processo de constituição da imagem, a própria constituição dos mitos, a série de Fernando Pessoa resgatava as imagens já assumidas como representação de *objectos fetiches*, portanto já no âmbito do mito e assim manuseados e combinados. Costa Pinheiro misturava-se *ele-próprio* entre os desdobramentos de Fernando Pessoa nos seus heterónimos, tornando o retrato de Fernando Pessoa *também* um *auto-retrato* de aferição *poética-mítica*: «As suas-minhas mãos podem ser nossas porque a poesia-arte é minha-sua e de todos...»³⁸². Os corpos e objectos gráficos, na resolução da imagem, expostos como «ilustração vulgar»³⁸³ na procura da superação de si próprias, e de comprovação de um espaço inautêntico³⁸⁴ e *poético*, são sempre símbolos que procuram resgatar a imaginação espiritual – «porque se figura o referencial como fantasmagórico», as coisas surgem «ao mesmo tempo familiares e distantes»³⁸⁵, concisas e especulativas. Corpo (imagem) e mente (significado) são os paradigmas de um jogo lúdico de paradoxos de identidades. A imagem situa e revela os paradoxos de uma identidade (ou «transmutação») espiritual. O lugar de constatação figurativa é também de especulação imaginativa.

O domínio de azuis estáticos, que ligam céu e mar numa nostalgia fria e luminosa, situando os objectos numa ambígua espacialidade (de céu, mar, ou mera superfície azul), confundem nostalgia e evocação. Os objectos representados projectam sombras de outras coisas, numa espécie de *outro* sentido vinculado no *mesmo*. Contradizendo e confundindo pertenças e identidades, entre o seu ou o chapéu de Fernando Pessoa, a sua chávena de café ou a chávena de café de Fernando Pessoa, a sua boquilha ou a boquilha de Fernando Pessoa, numa quase interminável sucessão de objectos afectivamente partilhados como referências abstractas, mas nunca como objectos concretos e individuais, ou ainda fazendo funcionar a contradição das representações com as suas sombras, como se estas fossem recortadas de outra representação do mesmo objecto, e contrapondo no paradoxo, a ausência e a presença em mútuo abandono, o pintor

³⁸² Costa Pinheiro; «Caderno do Atelier nº3», Dezembro 1973, in catálogo da exposição: *Pintura. Desenho. Gravura. «O Poeta Fernando Pessoa»*, Lisboa: F C G, Junho-Julho 1981, p.7.

³⁸³ *Ibidem*, p.8.

³⁸⁴ Veja-se o exemplo da resolução do chapéu na cabeça de Fernando Pessoa: «Experimento uma certa dificuldade em solucionar a posição do chapéu na cabeça deste Fernando Pessoa-Só! Não o quero realisticamente adaptado à cabeça (nas suas proporções reais) mas sim “Schwebend” – suspenso – no volume-cabeça como se fosse tudo imaterial, nada autêntico». Costa Pinheiro; «Caderno do Atelier nº16», Outubro-Dezembro 1977, in *Ibidem*, p.19.

³⁸⁵ Bernardo Pinto de Almeida, “Costa Pinheiro. Imagens de uma obra”, in catálogo da exposição: *Costa Pinheiro. Imagens de uma Obra*, Cascais: Fundação D. Luís (produção com Galeria Fernando Santos), (20) Janeiro 2006.

procurou identificar-se no *espaço poético* de Fernando Pessoa. Neste jogo de paradoxos de identidades, portanto com os significados e as suas lógicas, e não *gestálticos*, sempre na relação com o representado e não no interior do representante ou significante, Costa Pinheiro encontrava a relação adequada ao espaço de significação sgnica para o confronto, assimilação e identificação com o imaginário mítico do poeta Fernando Pessoa. Deste modo, como que Costa Pinheiro procurava ser o *heterónimo-não-ele-mesmo de Fernando Pessoa, o do pintor da sua poesia*. Assim, entre *Fernando Pessoa Ele-Mesmo* (1976) e *Fernando Pessoa Não-Ele-Mesmo* (1976), passando pelo *Fernando Pessoa-Heterónimo* (1978), entre os seus *espaços poéticos* e os seus *objectos-fetiche*, como *O Chapéu, heterónimo do poeta Fernando Pessoa* (1979-1980), até ao encontro com *O Pintor Ele-Mesmo* (1979-1980), desenvolveu-se essa procura do espaço poético de Fernando Pessoa que funcionaria como uma procura (ou resgate) do seu próprio espaço *poético-pictórico*³⁸⁶. A imagem pictórica, suportada numa arqueologia iconográfica do poeta Fernando Pessoa e do pintor Costa Pinheiro, como figuras solitariamente surpreendidas consigo-próprias, serviu uma conceptual gradação de imaginários entre a identidade de Fernando Pessoa e a do próprio pintor.

O encontro com um espaço poético próprio a partir de Fernando Pessoa dava sequência a uma inquirição interior e pessoal, espécie de auto-retrato do seu próprio imaginário através das séries *Paisagens de atelier e do pintor* (apresentada numa exposição individual na *Galeria 111*, em Janeiro-Fevereiro de 1987) e ainda *La fen«être» de ma «tête»* (apresentada em 1989 na FCG). Através delas o pintor retomava os seus imaginários anteriores ao mesmo tempo que encontrava, por contígua obsessão, os ulteriores. Se as paisagens de atelier se centravam nos objectos do quotidiano do pintor, presentes no seu atelier, como fetichização que se tornava confronto com o espaço físico e palco da sua criatividade, em *La fenêtre de ma tête* o confronto efectuava-se com a memória de um imaginário criado pelo próprio artista. Se uma era o presente do seu quotidiano, a segunda dava-lhe continuidade investindo num passado de criações que provocava fugas e desvios nesse mesmo quotidiano. Ambas reflectiam passado e presente com dimensão narcisista, numa espécie de «encenação-pintura», como lhe chamou o pintor, «janela aberta» para «toda a paisagem-imaginação» que o alimentava. Costa Pinheiro utilizou o «perigoso» sentido comemorativo da retrospectiva,

³⁸⁶ «(...)», mas o jogo obsessivo de convivência com o herói cultural mobiliza também processos de autoconhecimento que possibilitam um admirável auto-retrato: *O Pintor Ele Mesmo no Seu Espaço Poético* (1979-1980)». Rui Mário Gonçalves, *100 Pintores Portugueses do Século XX*, Lisboa: Alfa,

transformando-a numa «auto-retrospectiva», ironizando essa «palavra estatuto» com uma «alquimia mental»³⁸⁷ em que se confrontava com os *mitos do seu próprio imaginário*: «Em vez de ser uma exposição antológica é uma metáfora»³⁸⁸. O pintor não apresentava obras anteriores, em sentido antológico, mas uma série de produção recente através da qual efectuou um diálogo com os imaginários da sua produção anterior, fazendo da *auto-contemplação* dessa produção não um acto passivo, mas activo e de acareamento — sendo de referir o facto de esta «auto-retrospectiva», quando da sua apresentação na FCG, ter sido acompanhada com uma paralela retrospectiva da famosa série de *Os Reis*.

De modo auto-contemplativo e auto-reflexivo, a série fechava-se narcisicamente sobre si, datando-se sobre o sentido expositivo provocador da auto-retrospectiva. A auto-citação fragmentava e dilatava, fazendo variar o percurso pessoal citado. O perfil do pintor foi a moldura de aprisionamento dos símbolos pessoais, em auto-reflexivo espelho de mitografias. Nesse recorte do seu perfil, que se auto-contemplava da direita para a esquerda, portanto para o seu passado, efectuava uma simbólica abertura para o seu interior, numa dissecação de memórias, imaginários e obsessões. O perfil do pintor neutralizava o fundo para se abrir como uma janela, espécie de segunda *moldura-limite* no interior da qual a imagem se passava a decidir. Esse recorte linear pode lembrar os contornos de Lourdes Castro, embora não para se bastar como ausência na depuração solitária do contorno, mas para o abrir como uma «janela» a preencher num resgate auto-reflexivo da sua própria iconografia (de pintor), como fantasmas. Esta auto-contemplação do seu próprio imaginário, derivado do confronto do imaginário de Fernando Pessoa que se desenvolvera na série *Paisagens de atelier*, servia esse confronto ético com a sua *memória-imaginário*, assim resistindo ao efeito comemorativo da «retrospectiva» para o transformar num efeito psicanalítico sobre a sua memória criativa e respectivas obsessões e com os riscos de narcisismo aí implicados. Iniciando com os títulos mais latos e divagantes em torno de um *Espaço Poético* (1983-1984), ainda em sequência com a série em torno de Fernando Pessoa, depois continuado com *Paisagens Absurdas* (1984), *Paisagens do Atelier* (1985) ou

1986, p.168.

³⁸⁷ Costa Pinheiro, in catálogo da exposição: *Costa Pinheiro. La fenêtre de ma tête, auto-retrospectiva 1982/89*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Novembro 1989 a Janeiro 1990.

³⁸⁸ Costa Pinheiro, entrevista com Maria Antónia Fiandero; “Entrevistas. Costa Pinheiro: Imaginação é a nossa liberdade”, in *Máxima*, Lisboa, Maio 1990, p.58. «Quis fazer um estudo sobre a realidade dos reis e encontrou mitos. Quis fazer uma auto-retrospectiva sua e só encontrou metáforas». *Ibidem*, p.58.

Paisagens do Pintor (1985-1986), em clara contiguidade auto-reflexiva com as *paisagens de atelier*, logo se especificavam referências mais pessoais e concretas como *La Femme de Man Ray-Ingres* (1987-1988), *Matisse* (1985-1986), *Cézanne* (1985-1988 e 1987-1988) ou *Gaspar David Friedrich* (1986). Do mesmo modo o pintor explorava um confronto com as suas anteriores séries como *Os Reis* (1985), *Nave Espacial do Universonauta* (1983-1984) ou *Cosmo Language* (1986). Nestas séries, o pintor como que pintava todo o seu esforço anterior de fundar na pintura um imaginário como profundidade conceptual da imagem.

No seguimento deste processo auto-reflexivo recuperou temas anteriores como vínculo para uma nova série e, em 1987, regressava momentaneamente ao tema de *D. Sebastião e Álcacer-Kibir* (apresentado na exposição *La fenêtre de ma tête* na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1989), retomando o fim da série dos Reis para nesse limite se fixar, como uma expiação do mito no imaginário da sua pintura. Ao longo desta série, a figura de D. Sebastião mantém a pose hierática que contempla da direita para a esquerda, como que impedindo a continuidade histórica para além dessa mesma contemplação. E num dos painéis do tríptico *A armada do Rei Dom Sebastião* (1988-1989), as ideografias que dominaram o imaginário gráfico do pintor desde *De uma iconografia* (c.1961) espalhavam-se como despojos ideográficos em modo de brinquedos esquecidos; como se tudo se tratasse de uma batalha perdida do rei-menino (citando breve série de três *Quadros Históricos* de 1964), assim apresentada como quem perdeu uma brincadeira e envergonhado não regressou a casa.

A série *Navegadores*, que emergira nos anos 60 na sequência da série dos Reis com cinco guaches então efectuados (e como que perturbada pelo corolário que a pintura de D. Sebastião assumira nessa série), recuperava-se, mais de 30 anos depois, como se essa série fosse então impossível, quando o pintor estava ainda emigrado na cidade de Munique, onde se avistavam os Alpes, mas não o mar, e agora retomava-se confundida com um processo de regresso migratório com fixação de morada no Algarve. E se a série em torno de Fernando Pessoa lhe permitira imaginar (e desejar) o mar, com a série dos navegadores como que o mar se tornava necessário para imaginar os ícones de figuras da aventura marítima. Primeiro na inserção do projecto de arte pública, na estação de metro de Alameda, depois num ciclo de pintura, acompanhada com os seus estudos, tal como acontecera na série dos *Reis*, exposto na *Galeria Fernando Santos* no Porto e, através desta, no *Museu da Cidade de Lisboa*.

Principal referência histórica do processo neo-figurativo em Portugal, Paul Klee não deixou de assumir um papel estruturante e dominante na produção imagética de Costa Pinheiro, importância de afinidades só ultrapassada, entre os pintores da sua geração, por René Bertholo. Porém, mais tarde, essa referência cruzaria-se com o tenebrismo espanhol (ou ibérico) de Goya e Saura, depois com Kandinsky, Malévitch, Picasso ou Magritte, em sucessões e encruzilhadas que assumiam os próprios paradoxos e contradições da conjugação de tais referências da história da arte contemporânea. E assim, Costa Pinheiro confrontava-se com várias genealogias de uma nova imagística. Em Klee a génese da figura; em Picasso o corolário da figura; em Kandinsky a do gesto; em Malévitch a da forma; e em Magritte a da conceptualização ou ideia do signo visual. Nestas influências definiaram-se as coordenadas das procuras de um imaginário pessoal, entre memórias culturais e afectivas em que numa auto-consciente subjectividade se tem movido.

*«Eu assumo, como imaginativman, a responsabilidade da
minha imaginação pessoal»
(Costa Pinheiro, in «Imagination & Ironie»).*

6. António Areal

6.1. Paisagens metafísicas (surrealismo)

*“Eu sei
que há um lugar por descobrir
um lugar tenebroso e cantante”*

(Mário Henrique Leiria, «Clareza dada pelo tempo»).

A primeira fase pictórica de António Areal foi dominada por um «paisagismo metafísico»³⁸⁹ determinado em meados da década de 1950, com o qual participou em colectivas da década (desde 1954, mas destacando-se a participação no *1º Salão dos Artistas de Hoje*, em 1956, na *I Exposição da FCG*, em 1957, onde obteve o «Prémio de Desenho», ou na *1ª Exposição de Desenho Moderno da Casa da Imprensa*, em 1959) ou na sua primeira exposição de carácter individual (embora em conjunto com Jorge Vieira e Carlos Calvet) em 1956 na *Galeria Pórtico*.

Efectuadas com um desenho fino, tais paisagens densificavam-se com uma dicotomia severa de luz (branco) e trevas (negro). Não era uma luz que iluminava uma paisagem, mas era esta que era concebida por essa dicotomia de polos actuando em mútuo excesso, modelando um mundo desabitado e visionário. Não era uma paisagem iluminada, mas suspensa na elipse mútua entre luz e sombra, em que a afirmação de uma formulava a ocultação da outra. Esta relação alimentava uma dimensão orgânica que não se ajustava ao seu desabitamento, construindo um espaço existencial no interior de uma paisagem morta ou um momento de vida numa paisagem nua, sem história e sem acontecimentos. Sem figuras humanas, as paisagens distanciavam o olhar que se suspendia numa procura de referências ou de habitabilidade.

A intromissão de elementos arquitectónicos, citando a história numa profundidade do tempo análogo à do espaço, clarificava uma dimensão metafísica da sua pintura. Por vezes essa citação arquitectura era demasiado denotada, assumindo uma dimensão irónica que se imiscuia na onírica por contraste, num tempo antes da história ou para além dela. Esta dimensão histórica sem definição provoca uma espera, tanto de passado

³⁸⁹ Catálogo da exposição: *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, p.10.

como de futuro, ambos inalcançáveis e ambos agindo como uma espécie de fuga ao presente tal como o horizonte foge do observador.

Na época, as paisagens metafísicas de Areal relacionavam-se, no panorama da pintura portuguesa, com as de Carlos Calvet ou ainda as de João Hogan. As proximidades com Calvet, com quem expusera em 1956 na *Galeria Pórtico*, apresentam-se mais imediatas. Mas, enquanto Calvet preferia construir a paisagem através de plano de cor, privilegiando uma dimensão construtiva, Areal preferia a interferência do contraste luminoso, ao mesmo tempo que articulava a dimensão construtiva com outra orgânica. Areal partia de uma vazia prévio, um espaço não racional mas orgânico efectuado pelo jogo entre o claro e o escuro. A racionalidade surgia com os elementos que se instalavam como uma memória fora do lugar. Ambos partiam do jogo entre o racional e o orgânico, entre a arquitectura e a paisagem. Porém, enquanto em Calvet as citações arquitectónicas procuravam ser espaço puro e sem história, procurando o seu lugar adequado na paisagem, em Areal as arquitecturas surgiam na inadequação com a paisagem. Outras diferenças se podem encontrar perante a pintura de paisagem de Hogan, mesmo em referência à fase metafísica deste, evoluida já na década de 1970. Como veremos adiante, Hogan fez da pintura um esvaziamento da paisagem, através de uma retirada das coisas e da memória. Areal partiu da paisagem vazia, onde colocava coisas e memórias que se perturbavam na estranha recepção do lugar desolado que as acolhia. Afinal, Hogan partia de uma paisagem referencial, na tradição da pintura arquivista (que foi a sua durante vários anos), e era a partir desse olhar directo que começava a depurar o espaço e a paisagem. Areal partia da pintura para um referente sugerido, mas que afinal nunca existiu e, portanto, era sempre inalcançável e inabitável. Nesta fase da pintura e desenho de António Areal, a figuração surgia como um projecto conceptualmente irreductível, cuja operatividade se revelava por abismante e dramática impossibilidade. Um projecto de mundos era também um sarcasmo do mundo. Como «ruínas de um tempo de ficção»³⁹⁰, a dimensão visionária absorvia tanto um tempo pré-histórico como pós-histórico, entre a ruína e a utopia. A metafísica, sobretudo quando se articulava com a citação histórica, aendo essa espécie de mistura entre a *utopia* e a *ruína*, ambas mergulhadas no paradoxo: por um lado na nostalgia como paradoxo da própria impossibilidade da concretização *utópica*, por outro no sonho de uma redenção do estado de *ruína*. Uma *utopia atávica* que não suportava nem a dimensão *profética*

³⁹⁰ *Ibidem*, p.17.

nem a *nostalgica*.

Duas orientações se anunciavam nestas paisagens metafísicas, que iriam ser retomadas em fases mais adiantadas dos interesses de Areal. Por um lado, a estaticidade estilizada de linearismo preciso e de modelações luminosas e texturais era subvertida por um gesto de impaciência que se entregava à expressão das texturas, sendo uma das portas para o informalismo que se seguia à entrada da década seguinte. Por outro, a paisagem vazia era já uma atenção a um resgate e exposição do *vazio*, que iria ser uma das marcas da sua obras na década seguinte, interesse esse envolvido com outras contribuições de Areal para a nova-figuração nas artes plásticas portuguesas.

6.2. Interlúdio abstracto: *Texturas de gestos (informalismo)*

“Intervém agora, e felizmente, a pintura chamada informal: eis que os artistas não mais poderão supor-se vítimas da submissão ao mito ou ao símbolo: são artífices, agora, numa pintura finalmente objectiva, e os seus problemas de opinião já não vão confundir-se com a sensibilidade artística pois que a explicitação destes tem deveres mais graves”

(António Areal, 2 Fevereiro 1961).

As paisagens surrealistas começaram a revelar os processos plásticos da sua concepção, por desinteresse e interrupção da sua concretização figurativa. As linhas e as gradações desagregavam-se, como que se segregando da sua unidade figuradora de paisagem, ficando suspensas sobre a superfície como garatujas. Areal não levava o informalismo à figuração (na linha de Paula Rego), mas descobria sob a figuração a expressão informal da matéria, das texturas e dos pequenos gestos. A abstracção descobria-se durante o processo operativo de elaboração da figuração e isso iria ser determinante na consciência do seu regresso à figuração. Mas ela também descobria-se por afirmação do gesto como acção imediata e primeira, que o levava a escolher tintas de secagem rápida. Esta fase informal de Areal poderá dividir-se em duas fases. Por volta de 1961, numa fase de obras de óleo esmalte sobre platex, a matéria e a gestualidade conjugavam-se numa relação entre a acção do artista e as matérias plásticas. Contudo, nesta fase a expressividade da matéria parecia conduzir o gesto, impondo orientações lineares de

uma rede (ou «galáxias»³⁹¹) de decorrentes e espessas filigranas. Tudo actuava como se a matéria divergisse do gesto e o arrastasse para essa rede emergente (que assim antecipava, como causa, as redes texturais da fase informal seguinte). O acaso ou arbitrário era imposto pela objectividade da matéria.

Entre 1961 e 1962 desenvolveu outra pesquisa ainda no âmbito do informalismo, que apresentaria no Brasil (em São Paulo na *Galeria S. Luís*) em Fevereiro de 1962 e só mais tarde em Lisboa, quase no final desta fase informalista, na *Galeria do «Diário de Notícias»* em Junho de 1963 (e também, retrospectivamente, dez anos depois, na *Galeria de S. Mamede*). Nestas obras, dominadas pela série *Opus II*, essa relação linear em rede tornava-se mais fina e concentrada, contrastando com zonas claras de vazio ou preenchendo toda a superfície. As breves gestualidades sofriam uma síntese através da sua acumulação, perdendo o sentido do momento de cada gesto para adquirirem a de um tempo de percepção global e ritualizado. Essa síntese apresentava-se como uma ordem global que os vários e particulares tempos gestuais se decidiam e articulavam numa orientação meditada. Esses breves momentos nervosos e díspares funcionavam como a camada profunda de uma textura global que os reconciliava à *superfície* do olhar. Por isso, a gestualidade, efectuada por sobreposição de matérias que se espatulam, vincam e raspam, é mais agressiva e nervosa do que a que se fornece ao olhar. Mais do que as possibilidades e afirmação da gestualidade, Areal explorava as movimentações texturais da «agitação da superfície plástica»³⁹². O gesto libertava-se, mas não se impunha actuante sobre o plano de suporte, equilibrando-se antes na sua relação com a moldura ou insistindo numa textura que se tornava caracterizadora da superfície. A textura absorvia a gestualidade que a concebia e o gesto tornava-se trama ou rede.

Segundo Fernando Pernes, a abstracção de Areal manifestava-se entre «a movimentação de um gesto hábil e a obediência à potencialidade expressiva da matéria»³⁹³, diálogo

³⁹¹ Expressões como «galaxias», «galaxias negativas», «canais de vácuo» ou «estrias de noite», foram sobretudo aplicadas pela crítica brasileira em Fevereiro de 1962. Cf. Geraldo Ferraz; “Pinturas e desenhos com unidade”, in *O Estado de S. Paulo*, 11 Fevereiro 1962, p.12; José Geraldo Ferreira; “António Santiago Areal”, in *A Folha de S. Paulo*, 18 Fevereiro 1962; José Geraldo Ferreira; “A pintura de Areal”, in *A Folha de S. Paulo*, 20 Fevereiro 1962 (reed. parcial in catálogo da exposição: *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: FCG, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, pp.37-38).

³⁹² António Areal, entrevista in “O que o convívio com os pintores faz revelar é indolência, queixume enternecido e amor desmesurado pelos processos de irresponsabilização — afirma António Areal”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº90, 19 Junho 1963, pp.1, 5.

³⁹³ Fernando Pernes; “Exposições. Areal”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº25, Outubro 1963, pp.42-43 (reed. parcial in catálogo da exposição: *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: FCG, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, p.40).

verificado entre as duas fases em que se pode dividir a sua abstracção. Se na primeira fase, a textura era aquela que a matéria impunha ao gesto, na segunda tornou-se aquela para a qual o gesto arrastou a matéria. Enquanto na primeira fase se aproximara de Pollock, a segunda encaminhara-se para Tobey, referências possíveis para estas explorações informais de Areal.

Na exposição de 1963 na Galeria do «Diário de Notícias», Areal distribuía um *Manifesto aos Artistas Portugueses*, numa acção combativa e de vanguarda que se iria acentuar nessa década, preparando outras orientações na criação plástica, onde uma dimensão conceptual se sublinharia.

6.3. *Cubos e Caixas (objectos e pinturas)*

«Uma das taras dos artistas parece-me ser a consideração de que a sua obra é uma circunstância de valor. Eu penso, pelo contrário, que a obra é um valor de circunstância, e que a circunstância é, aí, o indivíduo autor»

(António Areal, entrevista in *Jornal de Letras e Artes*, 4 Maio 1966).



António Areal, *Sem título*, 1964, madeira pintada, 20x17x13,5 cm, col. FCG-CAMJAP

Em 1964, António Areal iniciava uma nova fase, superando as pesquisas abstractas e informais com um sentido de polémica e ruptura que o levava a ser apontado, por alguma crítica, como o «melhor pintor da temporada 1964/65»³⁹⁴. O *cubo* e a *caixa*, como módulos formais e conceptuais, foram os elementos cruciais dessa mudança. As primeiras manifestações dessa mudança foram apresentadas na *Galeria Divulgação* em Julho 1964, com títulos como *Obra que permite não passar o tempo*; *Lautréamont zangado*; *Presépio muito sentimental*; *Pequeno mapa para grandes viagens*; *Verdadeiro Método de Crítica*; ou ainda *Modelo de caixa autobiográfica e triunfal*.

O *cubo* e *caixa* derivavam-se mutuamente, entre espaço *fechado* e *aberto*, sendo um hermético e fechado ao exterior, ao qual fornecia as suas superfícies limites que se podiam tornar suporte de pintura, e o outro contentor, aberto e disponível ao vazio, requerendo mais a recepção de um objecto que de uma pintura. Ambos jogavam entre um *dentro* e um *fora*, a primeira segregando radicalmente o exterior, a segunda permitindo uma face de ligação fluída e aberta ao que está fora. No limite, *cubos* e *caixas* articulam-se numa relação entre *cheio* e *vazio*. Contudo, era o *cubo* que actuava como *figura arquetipa*, função primeira do espaço representado, sendo dele que se procedia e explorava a noção de *caixa*.

Para Areal, cubos e caixas actuavam «como objectos compactos» e «elementos objectuais irreductíveis a uma identificação de finalidade sentimental eram formas elementares que correspondem ao estrutural da realidade conceptual»³⁹⁵. O pintor referia mesmo a procura de uma «evidência de ascetismo» – um ascetismo mais racional que místico, como manifestação de uma dimensão objectiva de carácter conceptual que se confrontaria com a circuntância da acção e do gesto, ou seja, entre uma dimensão mais conceptual e outra mais orgânica. A crítica observou nas suas primeiras «caixas oníricas» um reatamento da «tradição dadaísta e da “gestalt”, numa curiosa simbiose do irracional e do racional»³⁹⁶.

Cada face do cubo funcionava como uma superfície de suporte de imagens, com aparentes continuidades entre as faces, um jogo entre continuidade e separação perante a autonomia de cada face-imagem. A expressão orgânica e curvilínea das formas de cada imagem (com domínio das linhas curvas) contradizia as arestas e vértices que

³⁹⁴ António Areal, entrevista com Nelson Di Maggio, in “Artes plásticas. Entrevista com António Areal”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº238, 4 Maio 1966, p.8.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Nelson Di Maggio; “Artes plásticas. Vanguarda criadora. António Areal (Secretariado Nacional de Informação)”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº240, 18 Maio 1966, p.8.

separavam as faces dos cubos e caixas, como momentos de quebra dos planos. Cada face insinuava simultaneamente um momento de uma imagem e uma fragmentação de espaço, num enquadramento que, contudo, se relacionava com as outras faces. Areal preparava uma dimensão narrativa segundo ciclos de quadros que iria desenvolver.

O cubo e a caixa não funcionavam nem como *ready-made* (Duchamp), como algo que já estava concebido para determinada função, a ser desvirtuada ou apagada com a sua colocação num contexto artístico, nem *re-made* (*Pop Art* norte-americana)³⁹⁷, como algo que surgia como réplica ou simulacro de *ready-made* que, como as latas de sopa *Campbell's* ou a caixa *Brillo* de Warhol, apenas necessitava da *marca*, mas antes uma espécie de arquétipo neutro de identidade, tanto de *função* como de *marca*.

A referida relação entra o racional e o orgânico iria desenvolver-se na pintura de Areal efectuada entre 1964 e 1965, em obras como *Opus III* (1964) ou *Estudo para outra pinturas com caixas* (1964-1965). Num confronto entre o o racional e o orgânico, este explorado mais através da mancha do que graficamente, Areal pesquisava as articulações entre a expressão do rigor formal e do informe, entre o gesto que se controlava e o que escapava a uma determinação certa. A redução da paleta a um castanho amarelado salientava esse jogo entre e forma linear que concebia o espaço tridimensional e a mancha que assumia a superfície.

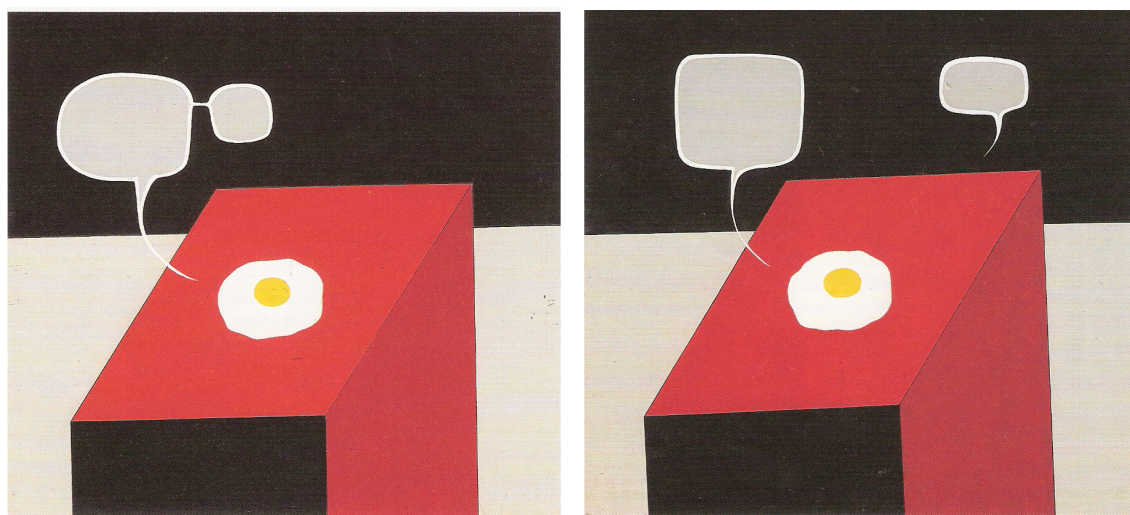
Em 1965, o rigor gráfico afirmava-se na exploração geométrica de *rectas* e de *curvas*, e na exploração das primeiras na constituição de caixas e cubos pintados, como que pintando contentores de vazio espacial, e as segundas em círculos concêntricos. Em ambos, Areal experimentava a interrupção efectuada às formas pela moldura, provocando esforços de compensação *gestálticas* à percepção («*See the Conquering Hero Comes*», 1965).

Em 1966 ensaiava essas relações em tons negros, vermelhos e brancos cinza, numa acentuação da exploração do vazio da superfície. Este vazio, que se aplicava na tendência do *hard-edge*, seria depois utilizado pelo pintor nas citações figurativas que desenvolveria a partir desta série, nos finais do mesmo ano. Por vezes, entre os elementos abstractos surgiam silhuetas de figuras humanas, numa representação paradoxal de mundos. Tiras circulares concêntricas e interrompidas, juntamente com formas orgânicas informes, lançavam um ritmo no interior do campo visual que tornava

³⁹⁷ Sobre o conceito de «re-made», cf. Irving Sandler, *Le Triomphe de l'Art American – tome 2: Les années soixante*, Paris: Éditions Carré, 1990, p.168.

implícita uma estrutura de narratividade. Entre a convergência dos elementos concêntricos e a divergência dos contornos das figuras, desafiava-se uma operação paradoxal de dois movimentos antagonicos que se lançavam simultaneamente ao olhar. Nestas contradições, a estrutura narrativa estabelecia um jogo entre a redução dos elementos formais e cromáticos utilizados, com a variedade que dela se desenvolvia, permitindo uma «actualização da homogeneidade material e formal dentro da máxima potencialidade de heterogeneidade expressiva»³⁹⁸. Tal variedade fazia nascer um ciclo e este uma potencia sequencial que regia a pintura.

A pintura *Retrato do Conde Duque de Olivares pintada por Velasquez: Viagem Sentimental: Olivares* (1966), dava início a uma pintura de referências do mundo e da história da arte, antecipando os ciclos narrativos que se seguiriam. Nesta obra, a citação gráfica do retrato duplicava-se em duas faces paralelas e sobrepostas de um cubo, numa perturbação espacial das suas faces. Certos paradoxos entre espaço e representação, eram na altura explorados por Eduardo Nery, como veremos também através do mesmo elemento caro a Areal, ou seja, o *cubo*. Contudo, já se verificava que tais paradoxos experimentavam-se em Areal como superação de um efeito retiniano (registo em que Nery se mantinha preferencialmente) para pesquisar as suas implicações conceptuais, questão que a sua ulterior produção iria confirmar.



António Areal, *História Dramática de um Ovo* (1 e 2 de série de 28), 1967, óleo esmalte sobre platex, 91x100 cm, col. FCG-CAMJAP

Em Março de 1967, António Areal apresentana nas salas do SNI o ciclo de 28 pinturas (e dois objectos) com o título *História Dramática de um Ovo*³⁹⁹. Cada tela apresentava-

³⁹⁸ Nelson Di Maggio; “Artes plásticas. Vanguarda criadora. António Areal (Secretariado Nacional de Informação)”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº240, 18 Maio 1966, p.8.

³⁹⁹ Cf. Idem; “Arte. António Areal e António Charrua”, in *Flama*, Lisboa, nº995, 31 Março 1967, p.41

se como um momento de uma sequência narrativa, ironizando os ciclos ou séries pictóricas ao mesmo tempo que o tornava parte de um todo, tal como um *quadrado* faz parte de uma *banda-desenhada*, aspectos estes estrategicamente citados numa escala excessiva. Com *A História Dramática de um Ovo* (1967) Areal iniciava um programa criativo segundo séries compositivas e temáticas, como narrativas mestras de que cada quadro fazia parte, e orientadoras de citações, como que protegendo o projecto pictórico de uma narrativa global e histórica para a arte.

Os balões inspirados da banda-desenhada, que se ligavam ao ovo, à caixa ou a ao exterior do quadro, apelavam a uma linguagem e esforço comunicativo, que se insistia na variação que a sequência de quadros sustentava, apelando a uma narrativa. Esta narrativa dizia-se no silêncio da ausência de texto nesses balões como uma *legendagem sem palavras*, transferindo para a dinâmica compositiva o processo comunicativo. Variar a composição de cada quadro, por simples mudança da colocação das coisas, em diferentes combinatórias, tal como se usam as mesmas palavras de modos diferentes na linguagem escrita e falada, estabelecia uma dinâmica estrutural da linguagem visual no sentido em que denunciava como ela era sempre diferente num processo de manipulação do mesmo.

O drama do ovo está no seu esforço de comunicação sem explicação. Ele não pode justificar-se mais para além desse silêncio da imagem, nessa variação (e não variedade) dos mesmos elementos que é o seu esforço comunicativo corrompido em cada palavra. Esse silêncio revela o ovo como imagem, despindo-o não só da história como do referente. Oscilando facilmente entre o banal e o arquétipo, o ovo torna-se uma *personagem-figura pura*, não referenciadora nem relatora, mas agida enquanto *significante puro*. A repetição sublinha essa irredutibilidade do ovo enquanto *figura pura*, a sua incapacidade de deixar de ser *figura* e, portanto, elemento irredutível da imagem.

A referência da *Pop Art* americana era quase directa através de Lichtenstein. E neste sentido, verificavam-se novas proximidades entre o percurso de Areal com o de Calvet (que adiante avaliaremos) – que já se encontrara na paisagem metafísica da década de 1950, que continuara com um interlúdio abstracto de carácter informal, depois com as caixas e agora com a referência de Lichtenstein. Contudo, em Areal, tanto se verificava uma ironia e uma dimensão conceptual, que transportava esta referência para outras questões, como também se revelava outra dimensão da abstracção: o abstracto enquanto

profundidade da figura, enquanto imagem que é irreduzível à palavra e à explicação: e esse era o seu sentido para uma ideia de *nova-figuração*, ou seja, coincidente com o de uma *nova-abstracção*.

O Fantasma de Avignon (1967), seria o título da série seguinte, que António Areal apresentou em individual na *Galeria Buchholz* em Julho de 1967 com o título «Quem tem medo do fantasma de Avignon?» e que seria enviada para a participação portuguesa da *IX Bienal de S. Paulo* ainda no mesmo ano.

A pintura como fetiche citava-se numa espécie de figuração de um imaginário vanguardista e museológico: uma espécie de confronto com a *aura do fetiche artístico* ao representá-lo. O quadro de Picasso citado fragmenta-se no interior de outro de Areal, reduzindo-se a um dos rostos resolvido com algum artifício gráfico, elucidando o seu papel de citação e de perda de situação significativa do original de Picasso, que assim surgia assumido na distância da sua referenciação. A própria moldura do quadro de Picasso tornava-se aresta graficamente resolvida no interior do quadro de Areal. A representação não mimética de Picasso, que se distinguiu como significativa, desenvolvia-se uma representação mimética através de um artifício gráfico que a transformava em referete de um processo iconográfico. A cabeça feminina *d'Avignon* citava-se também como possível ícone de um anterior processo neo-figurativo com legitimidade histórica nas primeiras vanguardas.

Do lado esquerdo dos quadros de Areal surge um dos rostos das *Demoiselles d'Avignon* que, na heterogenia evolutiva dos cinco rostos desta pintura, foi a mais arrojada e autêntica saída para a questão do cubismo⁴⁰⁰. Do lado direito, uma caixa representada segundo princípios axonométricos. Tais elementos estabelecem um confronto entre a representação tradicional do espaço, segundo as orientações das três coordenadas cartesianas, tornado elemento abstracto na sua elementaridade, e uma representação moderna segundo um ícone histórico das primeiras vanguardas, que deforma e anula o espaço cartesiano de três coordenadas num esforço de representação figurativa. A ironia continua quando o referido rosto *d'Avignon* emerge (numa sequência quase cinematográfica ao longo da série de pinturas) por detrás de uma tela representada e

⁴⁰⁰ Sobre a nossa posição sobre este quadro de Picasso, cf. Fernando Paulo Rosa Dias, “Vanguardas e Linguagens (situações pictóricas)”, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa: Edições Colibri, nº13, 2000, pp.167-181.

enfiada numa ranhura da referida caixa. A série articula numa sequência os quadros descortinando o gesto *voyeur* da cabeça *d'Avignon* que nos espreita por detrás da tela.

A série culminava num painel de madeira pintado, sobre um pedestal raso que o permite suster na verticalidade, intitulado *Contribuições para Actualização de Picasso* (1967). Na pintura, a mesma cabeça das *Demoiselles d'Avignon*, estilizada linearmente, era *deformada* por um martelo, numa imediata ironia à própria *deformação* na arte moderna. A narrativa invadia a génese do significante citado (perturbando-o ainda mais) para o tornar personagem de uma outra representação. O significante tornava-se referente ao ser representado em intencional prejuízo da sua autonomia.

Areal não procurava o efeito de banalização dos fetiches da cultura de massas, mas uma dimensão arquétipa (ovo, caixa) ou histórica da cultura erudita e vanguardista (a cabeça mais arrojada das *Demoiselles d'Avignon*, como depois as várias citações na série do *Coleccionador de Belas Artes* ou a específica nas *Variações em torno de um tema de Füssli*). Esta dimensão erudita confrontava-se depois com uma nulificação de um gesto individual, em função de uma síntese e grafismo artificial – ou, se quisermos, uma anulação do *estilo* em função de uma *estilização*⁴⁰¹. Uma arte de profundidade reflexiva e histórica, chocava com o modo de citação que a desapossava de sensibilidade, ou seja, um despojamento em função de uma anti-sensibilidade que se instalava (à maneira de Lichtenstein⁴⁰²), ou mesmo uma «anestesia estética» (segundo a noção de Marcel Duchamp⁴⁰³). Tal como Marcel Duchamp, Areal procurava uma desvalorização da «linguagem visual» ou «retiniana»⁴⁰⁴, encontrando-a na concepção fria dos modos de concepção de reprodução industrial da imagem, nm *curto-circuito* entre a anestsia visual da técnica e a densidade iconográfica por ela citada. Este contraste entre uma técnica de fria objectividade e uma iconografia densa, tinha a sua relação mais óbvia com a produção pictórica de Lichtenstein e o modo como este resgatou obras de vários artistas plásticos (Cézanne, Picasso, Klee, Miró, Léger ou Stuart Davis) na linguagem da banda-desenhada. Para Areal, esta frieza anti-sensível funcionava como um separador afectivo, uma suspensão do envolvimento do «autor», implicando uma

⁴⁰¹ Em 1963, a arte americana era referida por preferir e substituir a estilização pelo estilo, tal como a promoção pela convicção. Cf. Peter Selz, cit. in: Irving Sandler, *Op.cit.*, p.179.

⁴⁰² Segundo Lichtenstein em entrevista com Raphael Sorin (1967); cit. in catálogo da exposição: *Les Années Pop. 1965-1968* (sous la direction de Mark Francis), Paris: Centre Pompidou, Galerie 1, 15 Março a 18 Junho 2001.

⁴⁰³ Cf. Marcel Duchamp, «A propos des “Readys-mades”», in *Duchamp du Signe. Ecrits*, Paris: Flammarion, 1994, pp.191-192.

⁴⁰⁴ Cf. Marcel Duchamp, entrevista com Pierre Cabanne, *Op.cit.*, p.59, 64; Marcel Duchamp, entrevista com Katharine Kuh, *Op.cit.*, pp.107-108.

mediação conceptual de potencialidades críticas assentes nessa espécie de «atitude fria e distante»⁴⁰⁵ (que, aliás, era certamente uma das questões mais importantes da *Pop Art* americana). Mas era por esta distanciação fria que se devia procurar a ironia de Areal, aquela que se efectuou após a indiferença anestésica. Assim, a cabeça de Picasso, que foi gesto individual e de autor, citava-se através de um grafismo neutro e impessoal⁴⁰⁶, como que ajustado a uma reprodução industrial que contrastava e apagava as hesitações e contradições que fazem parte da cabeça original das *Demoiselles d'Avignon*. O gesto criativo de Picasso implicava-se como *o que não podia ser citado*, o que se podia dizer exactamente por escapar ao esforço de citação – tal gesto era o *ready-made* ou, ainda mais, o *re-made* impossível. A cabeça citada deixava e ser pertença criativa de Picasso, para se tornar signo cultural resgatado para um silêncio ou insignificância que procurava um novo balbuciar crítico: uma *ci-tação* lançada numa *re-petição* em busca da *variação*. Num rodopio especulativo, a dimensão erudita de Picasso citava-se através da técnica vulgar no seio de uma nova situação erudita que pertencia à «arte» de António Areal.

Areal confrontava assim duas heranças recentes numa insistência de repetição. De um lado o surrealismo e o expressionismo abstracto, que dominara as vanguardas nos anos de 1940 e 1950, cujo excesso de subjectividade mergulhara estas tendências nalguma misantropia, com perda de recepção pública. Do outro, a *Pop Art* americana e a sua técnica (e iconografia), cuja neutralidade individualista, através de uma produção mecânica (ou reprodução), tão precisa como fria e neutra, anulava a autoria individual em função de uma recepção pública. Areal jogava com estas duas dimensões, retirando aspectos de ambas, segundo uma estratégia pessoal de especulação através da imagem.

Em Janeiro e Fevereiro de 1969, António Areal apresentava em Lisboa (*Palácio Foz*) e no Porto (*Galeria Alvarez*), composições que integravam manuscritos da escritora Agustina Bessa-Luís, sua amiga desde finais da década de 1950. Efectuados a guache e tinta-da-china sobre papel, estas composições de Areal não ilustravam os textos de Agustina, antes afirmavam a sua dimensão significativa, a sua expressividade como grafia. O texto, enquanto processo criativo é gesto e hesitação ou pausa, com as suas escolhas, indecisões e rasuras. Areal tornava-o significativo actuando no centro das

⁴⁰⁵ Oldenburg, cit. In Irving Sandler, *Le Triomphe de l'Art American – tome 2: Les années soixante*, Paris: Éditions Carré, 1990, p.173.

⁴⁰⁶ Foi uma das marcas da pop art americana a vontade de suprimir qualquer gesto individual. Cf. Irving

composições. Estas composições articulavam também um registo linear geométrico e concêntrico (dominados por círculos concêntricos semelhantes a alvos) e um registo irregular e divergente. Seguindo a prática dos desenhos de Areal na segunda metade da década de 1960, verificava-se uma interdependência e continuidade, neste caso mais do que oposição, entre o *rigoroso* e o *divagante*, entre o que se estabiliza e o que diverge, através dos quais se decidiam as composições. Este confronto entre imagem e texto, entre o que pertence à imagem e o que é texto, articulava-se com as preocupações teóricas que acompanhavam a prática artística de Areal e preparavam a radicalização de uma conceptualização que se oferecia ao público lisboeta, poucos meses depois, com a sua exposição de *caixas vazias*.

6.4. Novas caixas: o desejo do «nada»

«Was gezeit werden kann, kann nicht gesagt werden» («o que se pode mostrar não pode dizer-se») (Wittgenstein, *Tractatus*, 4.1212.)

(citado por António Areal no catálogo da exposição na Galeria Quadrante, Abril 1969)

«No todo, a palavra coisa designa o que que quer que seja que, em absoluto, é não-nada. Neste sentido, a obra de arte também é uma coisa, na medida em que é em geral algo que é»

(Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*)

«O caminho para o Nada é inacessível»

(Martin Heidegger, *Intrrodução à Metafísica*)

«Se o sistema não consegue ser tudo, dele não ficará nada. Se o pensamento não consegue não ser nada, dele ficará alguma coisa»

(Jean Baudrillard, *O Crime Perfeito*)

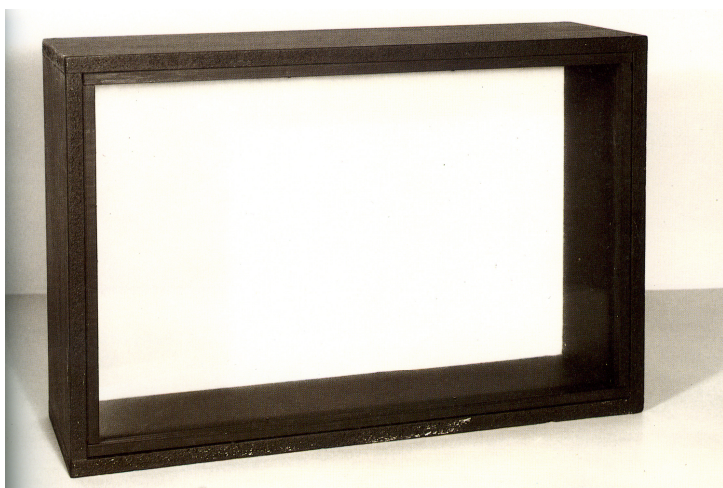
«Pero quizás, en efecto, la verdadera radicalidad sea a del nada»

(Jean Baudrillard, *Los Objectos Singulares. Arquitectura y Filosofía*)

Na pintura *Chegada dos Bem Aventurados ao Limbo* de André Breton (1966), surgiam representadas caixas em relações gráficas com molduras, através das quais Areal

Sandler, *Op.cit.*, pp.167-168.

preparava a associação entre a *caixa como contentor* e a *caixa como moldura* de espaço, por isso consideradas «caixas-conteúdo» por diferenciação das «caixas neo-dada»⁴⁰⁷ de 1964. Era a partir desta disponibilidade de continente que se revelava a faculdade das caixas conterem o *vazio* ou o *nada*. Areal apresentou novas caixas na *Galeria Quadrante* em Junho de 1969. Além das caixas como objectos apresentou cinco pinturas de caixas, ou caixas figuradas na pintura, na persistência do arquétipo. Ao longo da exposição as *caixas-objecto* escalonavam-se numa depuração cada vez mais acentuada, como que contendo outros arquétipos como signos mínimos, tais como uma esfera pintada como um ponto, até ao vazio, às caixas que já nada continham⁴⁰⁸. Um vidro transparente fechava a caixa, encerrando o espaço vazio no seu interior e permitindo, ao mesmo tempo, a visibilidade do nada que continham. As caixas exibiam-se como receptáculos de um espaço que dispunham, mais do que objectos que exibiam (reduzidos a esferas, alvos, silhuetas humanas ou *nada*). Assim, a *Caixa nº6* (1969) era apenas um mero receptáculo que invertia a dimensão *voyeurista* da percepção figurativa: (não) fornecia *nada* ao sujeito, ao mesmo tempo que apelava à sua percepção. Um título prolongava o sentido da caixa para fora dela, explorando dicotomias entre interior e exterior, entre conteúdo e ausência: *Em cima, um Arquétipo Divino com Atributos Iconograficamente Formulados*.



António Areal, *Caixa nº6 – Em cima, um Arquétipo Divino com Atributos Iconograficamente Formulados*, 1969, caixa de madeira pintada com uma face em vidro, 50x33x15 cm, col. FCG-CAM

A *caixa-moldura* surgia com uma disponibilidade vazia: como objecto não era um *ready-made* nem nada representa e, no limite, nada increvia. Anulando a objectualidade, para se propor como uma *caixa inútil* que apenas resguarda uma superfície, como um

⁴⁰⁷ Cf. Fátima Lambert, “Acerca das tendências da Escultura Portuguesa actual”, in catálogo da exposição: *Tendências da Arte Contemporânea em Portugal. Exposição / Prémio Nacional de Escultura*, Santa Maria da Feira: Museu Municipal, 1996.

⁴⁰⁸ Cf. R. M. G. (Rui Mário Gonçalves); “António Areal. Galeria Quadrante. Maio”, in *Pintura & Não*, nº2 (suplemento da revista *Arquitectura*, Lisboa, nº109, Junho 1969).

écran nulo, sem inscrição e recusando-a na sua depuração ou neutralidade. No seu despojamento, tais objectos procuravam mostrar o vazio, «anulando a realidade que pareciam destinadas a conter»⁴⁰⁹. O vazio exhibia-se na irredutibilidade do visível, salientada na *prosa* dos títulos como inóqua ironia ou diversão; um crítico consideraria mesmo que «poderia ser antes uma exposição de legendas»⁴¹⁰. O próprio Areal falava de um «conteúdo ausente», afirmando também que «o conteúdo manifesto é a ausência de conteúdos formais»⁴¹¹.

Em títulos como *Paisagem: no primeiro plano uma casa numa colina. Ao fundo, no lado direito, chove copiosamente*, efectuava-se uma ironia à figuração como representação. A ausência de figura funcionava como um acto de desejo descritivo de uma referência, portanto, da ausência de figuração segundo um acto *mimético* tradicional em que esta se resolvia na pintura. A figuração esvaziada tornava-se abstracção pura, exactamente porque o título desejava um referente que ela não representava nem figurava. Sem figuração nem dimensão poética representadas, a solidão das caixas-molduras contrastava com a alusão representativa e poética dos títulos. Estes revelavam-se meros formalismos retóricos enquanto, em confronto, as caixas impunham a sua materialidade como única dimensão de objectividade⁴¹².

Como uma instalação, a caixa não imita nada, mas demarca no seu repousar. Tal como nos conceitos implicados por Heidegger relativamente ao levantamento de um templo, tal instalação ultrapassa uma mera colocação, para se tornar uma consagração, um sagrar pelo erguer, como um «aberto pelo advento». O templo também delimita um espaço sem utilidade nem *mimesis*, um vazio puramente simbólico ou a instalação de um puro espaço abstracto. A delimitação ou demarcação de um interior que o templo efectua no seu «erguer-se» isola o espaço, ou seja, retira o espaço do espaço como habitação da divindade: «O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar»⁴¹³. Nesta segregação simbólica do espaço interior vazio, que recebe a divindade

⁴⁰⁹ Rocha de Sousa; “O vazio ilustrado — António Areal, Galeria Quadrante”, in *Diário de Lisboa*, 15 Maio 1969, p.3 (suplemento) (reed. parcial in *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: FCG, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, p.111).

⁴¹⁰ Mário de Oliveira; “Divertidíssima exposição de Areal”, in *Diário de Notícias*, Lisboa, 8 Maio 1969 (reed. parcial in *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: FCG, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, p.109).

⁴¹¹ Texto fornecido a Rui Mário Gonçalves, in catálogo da exposição: *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: FCG, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, p.113-114.

⁴¹² Rita Macedo, *Op.cit.*, p.202.

⁴¹³ Martin Heidegger, *A Origem da Obra de Arte*, Lisboa: Edições 70, 1992, p.33.

como ausente, o próprio espaço abre-se numa amplidão simbólica⁴¹⁴, numa capacidade de fragmentar o todo para mostrar o todo – aquele já não é um espaço do quotidiano nem meramente dos homens. A arquitectura tinha surgido brevemente nas paisagens metafísicas de Areal da segunda metade da década de 1950, ou ainda mais, como veremos, na pintura coetânea de Calvet, com quem Areal estivera então muito próximo – e Calvet (ou ainda Nery) teriam no templo uma continuada referência na segunda metade da década de 1960, em jogos de representação de um espaço virtual, citação do tempo e de um erigir humano do espaço puro. A *caixa-moldura*, tal como o templo, ritualizava o espaço delimitado (emoldurado) no seu aparecer, sem sacerdote nem sacrifício. No seu abandono de espera de um conteúdo, a caixa-moldura vazia demarcava um *espaço puro* cuja significação só se conseguia efectuar por uma espécie de *preenchimento aurático*.

Esta referência a um espaço vazio, consagrado e sacralizado na sua delimitação, remete-nos para relações com a famosa *galeria vazia* de Yves Klein – ainda mais se nos confrontarmos com títulos das *caixas-molduras* de António Areal, tais como *Objecto muito circunstancial, figurando uma caixa na parede da Galeria Quadrante em Lisboa – Em redor da caixa pode ver-se a galeria*. Klein inaugurou a exposição *O Vazio (Le Vide)* em 28 de Abril de 1958 na *Galerie Iris Clert* (Paris). A inauguração era antecedida com a retirada das coisas, um esvaziamento até à máxima depuração possível do espaço da galeria. Este acto de despojamento era uma espécie de ritual reservado que tinha continuidade e abertura pública na inauguração, perante um público a quem se pedia silêncio para não perturbar a solenidade do acontecimento e do espaço vazio da galeria. Tratava-se de um vazio do espaço sublinhado na ausência de algo em exposição. Não havia objectos, sendo a imaterialidade e o indefenível caracterizados por um *contexto expositivo esvaziado de presenças expostas*. Não havia nada exposto, portanto não havia campos visuais nem objectos para os quais se pudesse dirigir o olhar. Por seu lado, em Areal, o *vazio* efectivava-se através da presença de um campo perceptivo e de um objecto, ou seja, a *caixa*, que actuava como uma espécie de moldura aprofundada no esforço de conter algo, salientando assim o facto de nada conter. A caixa como estrutura receptora provocava a expectativa de um contido, remetendo o *nada contido* para uma espera *voyeurista*. Na impossibilidade de apresentar um objecto sem sujeito, desafiava-se um sujeito sem objecto, cuja percepção se convocava na

⁴¹⁴ «Abrir o espaço quer dizer aqui ao mesmo tempo: libertar o livre do aberto e instituir este livre no seu conjunto de traços». *Ibidem*, p.35.

espera do objecto. Tal como um palco sem peça, um pedestal sem escultura, a caixa-moldura, como continente, *nada continha* – nem uma figura (pintura) nem um objecto (escultura).

Enquanto em Klein a galeria era a moldura arquitectónica esvaziada de coisas, em Areal a *caixa-moldura* era o *objecto-coisa* que refere tanto o vazio da galeria que a rodeava como o *vazio que continha*. Se Klein concebeu o *vazio* retirando e esvaziando o espaço de tudo o que fosse perceptível e susceptível de uma presença expositiva, Areal concebeu o *vazio nada* colocando num objecto que actuava como contentor, na espera de vir a conter algo, como um *contentor* ou uma *moldura do nada* – sendo, portanto, um *não pôr nada* ou *não chegar a pôr*. Klein esvaziou a exposição procurando esse sentido de que não estava nada exposto; Areal expôs esse *nada*, no sentido em que estava algo exposto: o *continente* (a *caixa-moldura*) de um *nada exposto*. Actuando através da presença de algo exposto (enquant em Klein era o próprio acto de expor que estava previamente invertido, numa retirada de coisas que valorizava o que ficava vazio), Areal fazia da caixa uma espécie de fetiche ou altar *com nada*: um *relicário da presença do nada*. Ou seja, enquanto em Klein o vazio era prévio a qualquer percepção e partia de uma ausência de coisas, em Areal o nada era posterior e concebia-se a partir de uma presença requerendo uma percepção. Em Klein o *vazio* é qualquer coisa, o que fica como instalação do acto de subtracção; em Areal o *nada* é não qualquer coisa, uma não colocação do mínimo ou uma adição mínima. Daí que, se o vazio de Klein remetia para o tempo da exposição do vazio na galeria, anterior a qualquer acto perceptivo de um sujeito que nele deambulasse, o de Areal estava implicado no tempo de percepção do *nada contido* na caixa-moldura.

Klein como que culminava e efectuava uma síntese entre duas orientações sobre o vazio dominantes na década de 1950. Uma, o *vazio existencialista*, de dimensão negativa, numa oposição ou abismo (vazio) entre o ser e o nada, colocados em mútua exclusão. Outra, o vazio *Zen orientalista*, de dimensão positiva, em que o ser e o nada não se opõem, antes complementam-se numa mútua necessidade⁴¹⁵. A atitude de Areal não era nem positiva nem negativa, mas uma espécie de dimensão *não-positiva* (na recusa de colocar ou pôr) que desejava *afirmar a mázima negatividade*.

Para Areal, tratava-se de emoldurar o *vazio como um nada*, uma ausência que implicava a relação com a presença da *coisa-continente*. Para Klein o *vazio* era um conceito, o da

⁴¹⁵ Cf. Sidra Stich, *Yves Klein*, Stuttgart: Cantz Verlag, 1994, pp.141-142.

«imaterialidade». Klein apresentava uma *anti-instalação* através do vazio de uma exposição, toda branca em contraste com o monocromo azul que demarcou a galeria do exterior urbano, ritualizando-o e sacralizando-o (sendo a fachada azul, a separação entre o exterior e o interior, uma espécie de moldura do espaço expositivo), e nesse sentido o azul exterior fazia prevalecer o interior branco como «imaterialização do azul»⁴¹⁶; Areal apresentava uma *anti-assemblage*, um vazio interno ao objecto como contentor ou suporte. Klein procurava o vazio como expressão do *imaterial*; Areal o vazio como *nada*. Daí que o vazio de Klein fosse preenchido durante a exposição, pelas próprias pessoas no dia da inauguração (obrigando Klein a controlar o tempo de permanência a cerca de três minutos) na inutilidade de qualquer acto perceptivo destas. Para Areal, a percepção era necessária ao resgate do *nada*, porque ele expressava-se em função de uma *ausência emoldurada ou contida*. O *nada* resultava dessa *espera entranhada na percepção requerida*.

O contraponto de Klein foi a exposição de Arman (1928-2005) *O Cheio (Le Plein)* efectuada cerca de um ano depois, em Outubro de 1960, na mesma galeria. Esta *exposição* provocou também a impossibilidade de perceber o exposto, não por esvaziamento radical mas por preenchimento total, outro modo de anular o espaço (contexto) da exposição. Se em Klein os observadores entravam no espaço expositivo que não tinha nada exposto, em Arman o observador estava impedido de entrar porque o espaço expositivo estava todo ele cheio de objectos *expostos* (impedindo o próprio sentido de exposição). De novo, o espaço expositivo tornava-se um espaço autónomo, agora só perceptível de fora e a partir da impossibilidade de nele entrar. De referir que tanto Klein como Arman foram os mais empenhados colaboradores dos artistas envolvidos no *nouveau réalisme* francês com o *Grupo ZERO* alemão. Criado em 1957 em Düsseldorf por H. Mack (n.1931) e Otto Piene (n.1928), aos quais se juntaria Günter Uecker (n.1930) em 1961, este grupo foi dos primeiros a manifestar-se por oposição ao domínio do expressionismo abstracto, recusando-lhe o vitalismo do gesto ou qualquer possibilidade formal, no desejo de uma revelação pura dos elementos. Numa ética espiritual de universalidade e pureza, o grupo defendia o corte com a tradição recuperando um *ponto zero* da história, numa radical simplificação de regresso aos elementos⁴¹⁷. Explorando as possibilidades do espaço, da luz, dos materiais e das

⁴¹⁶ Yves Klein, cit. *Ibidem*, p.139.

⁴¹⁷ Stephan von Wiese, “The ZERO Group, 1958-1966”, in catálogo da exposição: *German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905-1985*, London: Royal Academy of Arts, 11 Outubro a 22

tecnologias modernas, superavam qualquer tendência óptica pela espiritualidade conceptual do grupo. O que a *Op Art* queria registar e manter como efeito puro do olhar, antes da memória, queria o grupo *ZERO* explorar como experiência limite, sem gesto, movimento ou símbolos, numa arte que apagava o tempo e a memória. A luz e o branco (síntese de todas as cores) seriam os meios privilegiados desse apagamento depurador. A imaterialidade revelada neste grupo teria grande cumplicidade com a imaterialidade convocada por Klein na exposição do *vazio* – em que, para lá da cor, para lá da pintura, existe uma essência imaterial da arte⁴¹⁸.

Por seu lado, o contraponto das caixas de Areal, eram as caixas de Lourdes Castro, contentores de memórias recolhidas abertos ao observador, que Areal esvaziava; ou os *altares-relicários* de Niki de Saint-Phalle. Nestes casos o objecto definia a sua própria moldura expositiva, que delimitava como uma jaula aurática do artístico. Também as caixas de Areal precisavam dessa delimitação para se referirem ao seu próprio conteúdo de *nada*.

Se Walter Benjamin (1892-1940) falou de uma *aura do objecto artístico*, Klein expôs uma *aura artística sem objecto*. A imaterialização de Klein era uma espécie de *aura pura* (de dimensão espiritual, enquanto que Areal apresenta o objecto despojado de conteúdo, como se nada fosse contido nas caixas de Lourdes Castro ou os altares de Niki de Saint-Phalle, numa dimensão mais especulativa e irónica (revelada sobretudo nos títulos). Em Areal, os títulos desmascaravam um suposto espiritualismo, esvaziando-o através da ironia. Enquanto Klein fazia do espaço da galeria um espaço ritualizado como uma espécie de *templo vazio*, Areal fazia das *caixas-contentores* uma espécie de *relicário sem relíquia e sem crenças*.

Retomando conceitos de Heidegger em *A Origem da Obra de Arte*, podíamos dizer que o *vazio* de Klein procurava «*instalar um mundo*», enquanto que o *nada* de Areal procurava a «*produção da terra*». Ou seja, para Klein o espaço *vazio* actuava como abertura ou «clareira»; para Areal, o *nada* resistia como fechamento ou «floresta». Se para Heidegger a arte era este combate entre a *terra* e o *mundo*, entre o que se abre e desoculta e o que se retrai e mantém oculto, cúmplices e próximos nesse combate que era momento de origem, para Klein e Areal seria possível pressentir tendências deste «combate», que nos ajudam a entender o sentido do *vazio* como imaterialidade de um e

Novembro 1985, pp.468-469.

⁴¹⁸ Cf. Aude Bodet, Sylvain Lecombe, “Cronologie” in catálogo da exposição: *1960. Les Nouveaux Realistes*, Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 15 Maio a 7 Setembro 1986.

da não instalação como *nada* de outro: no primeiro, como o que se *revela retirando o que se expõe*, no segundo como o que se sustém *velado* expondo o *nada*. Apesar de tudo, Klein expõe o *vazio*, instalando através da retirada das coisas, enquanto Areal recusa expor, *nada* pondo no gesto de expor. Se a atitude de Klein sustentou-se na retirada de coisas feitas (que se tornavam ausentes) para privilegiar o vazio que fica, em Areal nunca se pedia algo feito enquanto conteúdo ou *nada feito* para além do contentor. Daí ser também possível encontrar nesta proposta de Areal um desafio ao famoso conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp: o *nada* de Areal apresenta-se como uma espécie de *never-made*, o *nada* como o acto criativo absoluto e integral, como uma *instalação* de um *nunca ou nada feito*.

Contudo, é no mínimo instalado e exposto, e assim oferecido à percepção enquanto manifestação de um ente, que se sublinha a manutenção de algo que ainda «é», algo que resiste à impossibilidade da ausência total, à impossibilidade do «Nada». Há um acto de «mostrar-se do que aparece» que nos permite citar Heidegger: «que o Nada evidentemente não é»⁴¹⁹. Se o *vazio* de Klein efectuava a sua própria consagração de imaterialidade, o *nada* de Areal falava da sua impossibilidade.

Tal como já se verificava nas suas primeiras caixas e nos seus primeiros ciclos de pintura «narrativa», Areal mantinha-se numa resistência negativa. Por isso preferiu explorar o drama de uma incomunicabilidade no esforço da depuração da comunicação, cujo «absoluto de pura negatividade»⁴²⁰ accionava uma resistência ética. O *nada* resultou de uma retirada do significado e da redundância, conquista da permissão de um fundo de vanguarda e negatividade de dimensão *adorniana*⁴²¹ (que encontraremos também em Álvaro Lapa, como veremos). Este *nada* apresenta um forte paralelismo com a noção de arte como *material irreductível* por parte de Theodor Adorno, em que a redução do material à sua própria expressão sustinha o hermetismo e dificuldade da sua linguagem como resistência à manipulação da interpretação. O *nada* do material seria a manifestação última da sua irreductibilidade, da recusa de função e de servilismo, deixando apenas o resto de uma depuração radical – este resto seria a sobrevivência à interpretação e à manipulação. Se o *vazio* (Klein) é ainda qualquer coisa, o *nada* é a impossibilidade de não ser qualquer coisa. A exposição *de nada* (mais do que esvaziamento) e a respectiva suspensão da recepção proposta por Areal, era o melhor

⁴¹⁹ Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.123-125.

⁴²⁰ Fernando Pernes; “Artes plásticas. Lisboa: Exposições em série”, in *Flama*, Lisboa, nº1111, 20 Junho 1969, pp.72-73.

modo de exigir o esforço e continuidade crítica, colocando-se contra a apreensão do público que iria «adulterá-lo no culturalismo numa integração classificadora, promiscua e abjectamente supérflua»⁴²². Para o próprio Areal, tratava-se de atingir «um bom momento no plano da destituição de significados, e mesmo a anulação do plano retórico que uma contra-retórica (como a não-pintura) sempre argumenta»⁴²³. O inconformismo anulava qualquer afirmação.

O *vazio como nada* de António Areal também não era o mesmo que o crítico de arte Ernesto de Sousa apresentara como tema das suas escolhas para a exposição SNBA-AICA/72: «Do Vazio à Provocação»⁴²⁴. Neste caso, o vazio era assumido como demarcação de uma tradição, um renascer ou recomeçar que surgia como um *nada projectual*⁴²⁵. Para Areal, o nada funcionava como uma nulificação semântica que reenviava para a irredutibilidade do significante através da presença do que se expunha no esforço de esvaziar qualquer redundância. Não era um projecto que se desejava abrir e provocar, mas sim um que provocava ao se fechar sobre si como recusa. Se Ernesto de Sousa procurava uma espécie de tábua rasa relativa à intervenção cultural, Areal procurava uma espécie de tábua opaca, implicada na presença objectual. Neste sentido, o *vazio como nada* de Areal também não se explicava através de uma dimensão abstracta, mas por um esvaziamento ou retirada da figuração: não uma *não-figuração*, mas um *nada-figurativo*. Ou seja, não uma retirada da figuração por ausência de mimetismo e referenciação, nem por retirada do próprio significante (como Klein), mas do seu esvaziamento semântico, interno e estrutural, como se estivessemos perante um *código cujo excesso de hermetismo o tornava sem signos*.

Em Junho de 1970, na *Galeria Buchholz*, Areal efectuava uma exposição com apenas um manifesto: uma «anti-exposição» ou «exposição manifesto»⁴²⁶. Sem quadros e sem objectos, a exposição reduzia-se a vinte folhas de cartolina escura com folhas de papel coladas onde se dactilografara um texto. Valorizar um pensamento estético e não uma

⁴²¹ Cf. Théodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Paris: Éditions Payot, 1978.

⁴²² Francisco Bronze; “Exposições”, in *Colóquio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº54, Junho 1969, pp.34-40.

⁴²³ António Areal, entrevista in “Atingi, talvez, um bom momento no plano da destruição dos significados”, in *A Capital*, Lisboa, 24 Abril 1967 (reed. parcial in *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: F C G, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, p.115).

⁴²⁴ Cf. Ernesto de Sousa, “Do Vazio à Provocação”, in catálogo da exposição: *Expo AICA SNBA 1972*, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, (Julho) 1972. (reed. in catálogo da exposição: *Ernesto de Sousa, Revolution My Body*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junho 1998, pp.211-215).

⁴²⁵ Em analogia com a noção de Dino Formaggio. Cf. Dino Formaggio, *Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1985 (1973, edição original).

forma, vai ao encontro de um projecto ético que se liga à atitude do próprio artista plástico: uma «propugnação ética» como «a base vital da acção de vanguarda»⁴²⁷. A recusa do expor já não é aqui a *exposição do nada*, mas a de uma posição ética, como se as legendas da exposição das caixas se articulassem num único texto, transformando-se num manifesto exposto.

Alguns textos do pintor, sobretudo os que apresentou em catálogos e manifestos posicionam a sua radicalidade ética. Com algum sabor *adorniano* que encontraremos em Alvaro Lapa, de negatividade e resistência, numa desejada e esforçada acção individual (porque dificilmente colectiva) *liberta* dos sistemas ou na defesa do «autor» «solidário consigo apenas». Reconhecendo que «contra os sistemas não há sistemas», sobretudo quando tudo revoltantemente se harmoniza, Areal, no catálogo da exposição de 1969 na *Galeria Quadrante*⁴²⁸, defendia do seguinte modo a «Ética na Acção Artística»: «como dar outro sentido a este estado revoltantemente harmónico?» «Quem quer que a identifique, julgo, ainda que contra ela, é a favor dela que trabalha». Pelo que só observava uma saída: «talvez sòmente o comportamneto individual estabeleça, ao assumir-se como fragilidade óbvia e inútil protesto, o mais agudo senso estético, dalgum modo básicamente suicidiário mas sem problemas: e os artistas (...) são aqueles que pelas sucessivas descrenças que trouxeram acrescentam o tempo: só eles podem fazê-lo – porque é rigor estético o jogo em que se tenta (fictìciamente abstraindo do insucesso inevitável) desarmonizar o Mundo».

Com estes princípios entende-se o confronto com o espaço público de recepção da arte (a que alguns críticos reagiram), vendo nele a sua *prosmicuição*, sendo ela valorizada ou não: «É fatigante a conveniente inconveniência de expor obras que, quase sempre, não se destinaram ao amor do público e constituíram apenas fragmentos da intransmissível vivência do autor – (...)»⁴²⁹. Ou ainda, no âmbito da exposição de desenhos de Areal com textos de Agustina Bessa-Luís: «Entre estes pequenos desenhos e os manuscritos o espectáculo termina, por assim supor, no instante em que se patenteia públicamente. Os autores retiram-se: vêm desconhecidos, e as expressões directas – a letra, o desenho – serão integradas, por acordo fictício, no cerimonial da asfixiante cultura»⁴³⁰. Esta retirada do autor, que ajudam a explicar a radicalidade das caixas com nada (e que como

⁴²⁶ Francisco Bronze, “Carta de Lisboa”, in *Colóquio*, Lisboa, FCG, nº60, Outubro 1970, p.49.

⁴²⁷ António Areal, cit. in *Ibidem*.

⁴²⁸ Cf. catálogo da exposição: *Areal* (desdobrável), Lisboa: Galeria Quadrante, (23) Abril 1969.

⁴²⁹ Cf. *Ibidem*.

⁴³⁰ António Areal, in catálogo da exposição: *Manuscritos de Agustina Bessa Luís apresentados com*

veremos terão com Álvaro Lapa a maior cumplicidade), estavam presentes nas reflexões do pintor desde o início da segunda metade da década: «Porque agora me parece que a obra que coincida com o público (...) fica eivada de uma tendência de transigência com o público dominante. (...). Teríamos, então, que o “espírito objectivo” quanto às obras de arte no tempo contemporâneo vale pelo que negativiza. Em conclusão, eu não gosto de expor para o público. Exponho, pois, para mim»⁴³¹.

Depois deste posicionamento ético que o levou a *expor o nada*, António Areal podia confrontar-se com iconografias reconhecíveis. Depois do esvaziamento de conteúdo no continente da caixa-moldura, seguiu-se o confronto com a memória de iconografias identificáveis que surgiram nas suas últimas séries de pinturas.

*«Não é o nada, o outro do real, o outro do racional, que levanta problemas
– é o próprio real»*

(Jean Baudrillard, *O Paroxista Indiferente*)

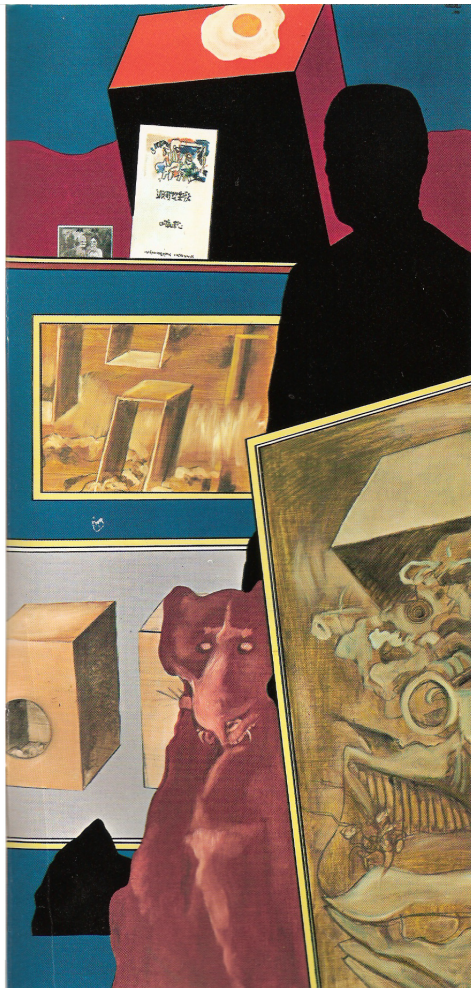
6.5. As últimas séries de pintura (e últimos desenhos)

*“Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra
está absolutamente concluída, cada criação muda, altera, esclarece,
confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras”*

(Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*).

desenhos de António Areal (desdobrável), Lisboa: Palácio Foz, 21 Janeiro 1969.

⁴³¹ António Areal, entrevista com Nelson Di Maggio, “Artes plásticas. Entrevista com António Areal”, in *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, nº238, 4 Maio 1966, p.8.



António Areal, *O Coleccionador de Belas Artes – O Coleccionador do 15º Dia – O Admirável Coleccionador*, 1970, óleo esmalte sobre platex, 170x60 cm

O Coleccionador de Belas Artes, efectuada em 1970 e apresentada em Maio de 1971 na galeria de S. Mamede em Lisboa, foi uma série de 14+1 obras. Supondo uma irónica marcação temporal, cada pintura era apresentada como um dia. Nas também era ironia ao coleccionador, em época clara de afirmação de um mercado da arte, em alta desde 1968, num claro confronto com a nova importância assumida pelo coleccionador no mundo das artes plásticas em Portugal: «Pode parecer, à primeira vista, pura ironia que existam galerias, quando quase não há coleccionadores: as galerias arriscam-se a ser lojas de objectos decorativos, porque constituem vastos armazéns para todos os gostos e vivem a finalidade comercial»⁴³². Mas o verdadeiro coleccionador (ou o coleccionador ideal) será sempre o próprio artista (neste sentido, também o artista ideal), não acumulador nem especulador, mas esse que cita, prolongando o enigma da produção artística. Em cada quadro da série, repete-se o mesmo esquema, variando apenas os quadros citados. O espaço tanto pode fazer alusão a uma galeria (ou museu) como a um

⁴³² António Areal, entrevista com Fernando Grade, in “Inquérito às Artes Visuais”, *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 Dezembro 1971 (reed. parcial in *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: F C G, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990,

atelier, mantendo-se sempre um jogo da memória e da tradição. Nesta perspectiva, apresenta-se com intencional sentido o prolongamento diacrónico dos colecionadores, segundo vários dias em subtítulo, culminando com a própria obra de Areal parodiada no último quadro da série, como uma espécie de adenda histórico-cronológica – ou uma história à espera de confirmação. Em irónico apêndice, esta 15ª obra no ciclo (*O Coleccionador do 15º dia*), sub-intitulada *O admirável coleccionador*, citava obras do próprio Areal. Para o pintor, o «admirável» coleccionador era o que coleciona as suas próprias obras. A série movia-se em torno dele próprio, o criador, espécie de circunscção de uma escolha tão solitária como intrasigente. O verdadeiro coleccionador seria o criador intransigente perante o mercado.

Como figura, o coleccionador surgia como um vulto negro rodeado de cor na acumulação de pinturas citadas dentro da pintura, interpostas como «museu imaginário» e ideal. As pinturas eram citadas (Matisse, Picasso, Gauguin, Chagall, Rafael Santi, Manet, Goya, Dalí ou Almada Negreiros⁴³³) num modo intencionalmente imperfeito, como que registadas de memória e com intromissões irónicas, registo tosco de apelo a uma identificação que se protegia reservando distâncias com a origem referencial ou através de uma *representação de uma representação*. Por outro lado, a identidade do coleccionador anulava-se, remetendo para a escolha (a selecção dessa colecção) como meio de identificação, ou seja, assumia-se a citação como uma escolha do *autor-pintor*. O confronto com a tradição assumia uma paródia ética por via antitética. Ela era o meio de uma insubordinação de resistência que se deixava explícito no texto do catálogo, porque a própria exposição pedia esse exacto acto de consciência em tom de manifesto: «Não olvidar que contra a tradição o veneno resulta tão bem como a carnificina. Mas é menos espectacular e deliciosamente privado. Também não presta para demagogia»⁴³⁴.

Um aspecto que se salientava em termos compositivos e que iria dominar nas restantes séries de pintura de António Areal, era a fragmentação de imagens internas ao quadro por interrupção dos seus enquadramentos com o próprio enquadramento do quadro. Cada quadro real (de Areal) sublinha assim um momento (de enquadramento) que era o seu, transitório e efémero, como uma passagem na travessia de uma galeria de quadros

pp.161-163).

⁴³³ Sobre a admiração de António Areal por Almada Negreiros, cf. António Areal, “Retratos 627” (1966), in *Textos de crítica e de combate na vanguarda das artes visuais*, Lisboa: ed. Autor, 1970, p.170 (reed. parcial in *António Areal. Primeira retrospectiva*, Porto: Fundação de Serralves, 3 Maio a 24 Junho 1990; Lisboa: F C G, Centro de Arte Moderna, 5 Julho a 19 Agosto 1990, pp.202-203).

⁴³⁴ António Areal, “Notas de evidência Aleatória”, in catálogo da exposição: *Areal. Pinturas e Desenhos*, Lisboa: Galeria S. Mamede, Maio 1971.

citados e surpreendida *perante* estes mesmos quadros. A citação salvaguardava-se na fragmentação e interrupção do enquadramento.

A série seguinte de pintura, realizada em 1971, ficaria conhecida como *Cavaleiros*. Caixas em perspectivas axonométricas e cenas delimitadas por molduras gráficas sobrepostas e interpostas, além de constantemente interrompidas pelos limites do *enquadramento real da tela*, colocavam a *pintura dentro da pintura*. De novo, toda a figuração surgia como citação, numa distância que a manipulava conceptualmente como *meta-figuração*.

A informalidade passava a agitar-se mais, numa dimensão orgânica das figuras cuja irracionalidade contrastava com a precisão gráfica das molduras e a lisura monocromática dos fundos. O bestiário, no interior das divisórias de arestas lineares, emergia dessa amálgama informal em metamorfose, como uma dimensão fantástica (e preparando o sentido da série ulterior em torno de *Fuseli*). O informe, como húmus do fantástico, contrastava com as arestas limites rectilíneas e com os fundos lisos e monocromáticos, expressão de uma racionalidade neutra que procurava enclausurar e segregar essa informalidade, num inútil esforço de a alunar.

Seguiu-se a série *Músicos: Ravel* (1971-1972), com títulos como *Schumann* (1972), *Debussy, o pianista* (1972) ou, o mais irónico, *Canções para as Crianças Mortas de Mahler Tocada na Transcrição por Favor pelo Senhor Trotsky* (1971). A noção de *variação*, no campo das artes com grande tradição na música e na dança, assumiu-se nesta última série de pintura de António Areal, culminando uma estratégia criativa que se processava, pelo menos, desde a *História Dramática de um Ovo* (1967). Com grande tradição na música erudita, a *variação* é uma composição baseada na transformação e desenvolvimento de um tema prévio ou inicialmente dado: trata-se de uma noção de repetição que transporta variações mantendo uma identidade estrutural⁴³⁵. Em Areal, a *variação* funcionou como um esforço de reflexão que se colocava em cada pintura, composição e momento único de um processo. Cada pintura agia como uma *variação* de um sistema de reflexão que por ela se instalava como fragmento de um processo em busca de um sentido programático, não imposto por uma unidade ou totalidade prévia, mas por um sistema assente nesse processo de desenvolvimento que se abria numa

⁴³⁵ Cf. G. P. (Germaine Prudhommeau), "Variation", in *Vocabulaire d'esthétique* (publié sous la direction de Anne Souriau), Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp.1378-1379.

afirmação da diferença colocada pela variação. Nos ciclos de pintura deixara de se impor a composição, para se explorar uma hetero-composição cuja variedade proporcionava uma estrutura conceptual salvaguardada na ideia de série (tema). Tal como na música, a variação exigia o tema que, em Areal, se decidia de maneira conceptual e especuladora, como ideia estruturada no processo. Tratava-se do esforço de lançar a especulação teórica no processo pictórico, uma teoria inculcada na praxis, mas sem declaração escrita nem oral, ou seja, sem uso da palavra (inúteis tais como na imagem dos balões vazios na série *História Dramática de um Ovo*).

Na *variação* nenhuma pintura é fundada e absoluta, tal como nenhuma conclui a outra, dinamizando uma processualidade que tem a heterogeneidade em torno de um *mesmo* por fundamento. O que se mantém, como estruturante do que varia, ou o que se mantém na variação, permite a leitura de uma insistência provocadora da variedade. Ao contrário das famosas repetições no interior de um mesmo quadro de Warhol, que embora criando pequenas diferenças anula a variação na inutilidade das diferenças entre cada, em função de uma mitografia cujo significado já prescinde do referente, tal como já não se justifica na imagem como significante, as repetições de Areal, sendo também mínimas, afirmam uma dimensão compositiva e narrativa que as torna decisivas na afirmação exclusiva de cada imagem. Em Warhol, as diferenças entre cada imagem do mesmo rosto de Marilyn Monroe (*The Twenty-Five Marityns*, 1962) ou entre cada imagem de uma mesma garrafa de cola-cola (*Green Coca-Cola Bottles*, 1962), eram um esforço inútil de recuperação de um referente como origem, como inútil na afirmação de qualquer irredutibilidade do significante. Ou não reparamos nas diferenças de Warhol, ou qualquer observação nesse sentido se revela insignificante. Em Areal, na autonomia de cada quadro (que salvaguardava a sua exclusividade significante) sustentava-se uma diferença entre cada imagem como suporte da ligação entre cada série. O sentido não estava fora nem alheio às pequenas diferenças, tornando-as inúteis, como em Warhol, mas constitui-se por elas, naquilo que mudava em cada quadro, exigindo os *outros* na definição de um ciclo no próprio esforço de procura da sua razão. Os vários rostos de Marilyn Monroe colocados no interior de um quadro de Warhol eram tão iguais como o eram as várias garrafas de *Coca-cola*, sendo a constatação das suas diferenças tão irrelevantes como estar a procurar diferenças entre garrafas de *Coca-cola* de um mesmo ciclo produtivo: a diferença fundamenta o *mesmo*. Em Areal, cada mudança (variação) dos mesmos elementos, que nunca provocam uma mudança ostensiva, sustentava uma unidade que ligava um grupo de quadros: a série ou ciclo: a repetição fundamenta a diferença que reencontra unidade no *ciclo*.

Deste modo, a variação torna-se constituição de um ciclo ou série produtiva. As pequenas diferenças que sustentam as variações e a narrativa simples (por vezes quase irrelevante) que liga os quadros de um mesmo ciclo, não deixam de indiciar uma certa ironia à noção de série. A dimensão não definitiva impõe-se no esforço de circunscrever a própria noção de série só resolvida na ironia narrativa que une e encerra os vários quadros. Tal como as imagens citadas ou os quadros dentro dos quadros revelam uma dimensão de interrupção e de inacabamento, também a série é, na sua definição, um fechamento do interminável. A série sugere uma dimensão obsessiva, que é também uma direcção apontada ao observador na requerência de um sentido, mas verifica-se uma gravitação em torno de um *mesmo* que se fecha sobre si.

A última grande série de pinturas de Areal foi apresentada em 1973 na *Galeria S. Mamede* com o nome *Variações sobre um tema de Füssli*. As variações citavam a música tal como vinha sendo explorado por Areal, lançando-a, de novo, sobre um ícone da história da arte, tal como já o fizera para a cabeça de uma das meninas *d'Avignon* de Picasso. E, mais uma vez, Areal explorava uma oposição entre racionalismo e orgânico, inclusive com maior afinco, através da frieza geométrica de arestas que fechavam e fragmentavam uma dimensão informe no seu interior. À combinatória da variação juntava-se a do poder de metamorfose do informe. Areal citava a pintura para a provocar, colocando-a numa associação iconográfica de várias imagens que acabava por lhe fornecer outra dimensão narrativa, já não a da grande História Cultural, mas a das pequenas histórias. O imaginário de Fuseli (sobretudo a pintura *O Pesadelo*, de 1872, cuja reprodução lhe era mostrada pela poetiza-pintora Ana Haterly) citava-se por fragmentos de imagens que se sobrepunham e interpunham dentro de molduras pintadas que eram algo abruptamente cortadas pelo enquadramento do quadro de Areal. Os momentos figurativos que referenciavam Fusseli intercalam-se com derivações abstractas do *hard-edge*, estendendo as superfícies e distanciando essas citações informais. A memória consciente da citação era cúmplice do pesadelo derivado da informalidade da figuração. Foi a última grande série temática de pintura, contribuindo para a última exposição individual de Areal.

Os últimos anos de António Areal foram dominados pela execução de desenhos a tinta-da-china sobre papel (1976-1977), na continuidade de outros efectuados cerca de dez anos antes (*O Laboratório Pictural*, 1966). Neles desenvolvia mais intimamente a relação entre um grafismo rigoroso (racional) e outro mais incerto, embora ambos precisos e finos. Uma pontuação mínima da cor deixava manifesto o jogo linear sobre a superfície de fundo (nunca tornado jogo *de* superfície, mas *sobre* a superfície). Na continuidade dos trabalhos efectuados em torno dos textos de Agustina Bessa-Luís (n.1922) a regularidade e a irregularidade (ou o geométrico e o informe), não funcionavam

como dicotomia, mas como interacção e continuidade, fazendo do desenho um lugar ou momento em que o orgânico e o racional se conjugavam. Mas sempre essa polaridade necessária ao posicionamento cultural e vanguardista de António Areal, a partir da qual estabelecia uma circuncrição criativa de contrastes radicais que direccionava obsessões e as fazia funcionar como intransigências. Era o racional e o orgânico ou o racional e o irracional, tal como a luz e as trevas nos primeiros desenhos surrealistas, ou o cubo como cheio e fechado e a caixa como vazio e aberto. Os últimos anos que se seguiram à sua última exposição foram uma fase emocionalmente conturbada, com pouca actividade criativa e expositiva (breves aparições em colectivas), até ao seu falecimento em Julho de 1978, vítima de uma agressão nunca completamente esclarecida.

"O artístico há-de sempre ser uma perversão do estético "

(António Areal, prefácio no catálogo da *1ª Exposição de Desenho Moderno da Casa da Imprensa* Março 1959).

"A apoeticidade, deduzo, demarca a única definição justa de Poesia "

(António Areal, "A Poesia como ética", 1959).

"Mas ser entendido é o caso particular de quem entender. O que por mim fala tem pouco empenho em fazer-me ser entendido a quem leia isto, letras, e isto ainda, intentos. A falta de imaginação coincide com a verdade, a desocultação "

(António Areal, "Apontamentos para um texto acerca de Aurélio", 1973).

