

Maria de Fátima Lambert
Pintura Portuguesa – Coleccionismo e Contemporaneidade

Ed. Politema, Porto, 2005

*Falando todavia, tudo se suspende;
e que não existe para sempre mesmo depois das palavras?*¹

*“Aproveitar o tempo!
Mas o que é o tempo, que eu o aproveite?
Aproveitar o tempo!
Nenhum dia sem linha...
O trabalho honesto e superior...
O trabalho à Virgílio, à Milton...
Mas é tão difícil ser honesto ou superior!
É tão pouco provável ser Milton ou ser Virgílio! (...).”*²

0. Espécie de preâmbulo

- “E o que é então a pintura?”
- “Um fragmento de espaço dotado da sua própria unidade. Um espaço habitado ou visitado pela visibilidade. Uma morada: casa, templo, túmulo...”³

*“O discurso sobre a pintura em Portugal, tem vindo a situar-se sistematicamente num destes dois terrenos de eleição. O terreno estético, com a enumeração sábia e fastidiosa de correntes, tendências, nomes e a alusão velada à história recente da pintura no ocidente (guardando sempre um respeitoso atraso de informação). O terreno económico, que comporta dois vectores: por um lado vender, vender a todo o custo e o mais caro possível, para assim aceder à riqueza material e à admiração (colorida pela inveja) dos colegas e outros; por outro lado, denunciar o impasse desta impossível feira de vaidades e de interesses. Um terceiro terreno, de mais fundas raízes, continua contudo a encontrar prosélitos: o terreno da revolução ou da acção.”*⁴

A pintura portuguesa: fala-se, vê-se, recusa-se ou venera-se. Mas que provoque sentimentos, afectos ou ódios saudáveis. Essa espécie de galeria (não imaginária) que se pode percorrer tranquilamente está disponível, fácil a conhecer-se. Encontram-se autores que são gente próxima, imagens que se reconhecem em qualquer lugar, linguagens compreensíveis ou dificultosas, enfim...desafios!

*“Mas os teus olhos proclamam
Que tudo é superfície. A superfície é o que aí está*

¹ Jorge de Sena, “A Cidade Feliz”, *Poesia II*, Lisboa, Edições 70, 1988, p.18

² No Átrio superior do edifício dos Serviços Centrais encontra-se uma transcrição integral do poema “Apostilha” do qual acima se apresenta excerto. CF. Álvaro de Campos, *Poesias*, Lisboa, Ed. Ática, 1980, pp.261-263

³ João Miguel Fernandes Jorge, “Escrever, pintar, até desaparecer o mundo circundante”, *Sombras*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, p.286

⁴ Egídio Álvaro, “A Pintura no esquema cultural”, *Revista de Artes Plásticas*, nº 4 – Junho de 1974

E nada pode existir excepto o que aí está. (...)"⁵

A razão da pintura, do autor e de uma colecção, todas estas contribuem para a sensibilidade de razões. Não necessariamente se têm de descodificar, mas convém uma aproximação, esforço de afectos e pensamento cúmplices.

O presente estudo das obras que integram a Colecção de Arte Portuguesa do IPP, apresentam trabalhos de artistas cuja actividade se iniciou nos anos de 60 e 70. Essas décadas constituem um período único e irreversível (no feliz sentido) para o que viria a ser e ainda é o panorama das artes do século XX português.

“Os anos 60 iniciam-se com a consciência de uma grande abertura formal e temática verificando-se no campo da criação plástica nacional uma pulverização de nomes e tendências, de acções e agentes.”⁶

A precária flexibilização do regime fascista, ocorrida nos anos 60, trouxe alguma dinâmica societária, para lá, das constricções inerentes. Todavia, ainda tardaria quase mais uma década até ao 25 de Abril vir, definitivamente, abrir caminho para a via democrática. Até lá, contudo, as manifestações artísticas multiplicaram-se, diversificadas as iniciativas e intervenções, procurando confirmar a aproximação às situações experimentadas na Europa e na América do Norte.⁷ Se, para alguns dos historiadores portugueses actuais, os anos 60 se apresentam como anos de *ruptura*, algumas questões se colocam quanto à amplitude da expressão, como acentua Bernardo Pinto de Almeida no seu estudo sobre a década:

“...ao contrário do que sustenta a maior parte das leituras sobre a mesma década, não foram tão evidentes as linhas de ruptura como se nos afiguram ter sido as de continuidade, senão com a nossa própria tradição então com outras, estrangeiras, alheias, que em arte não têm que pedir licença para se afirmarem.”⁸

Em termos internacionais, definem-se como da época contemporânea, os anos que decorrem a partir desta década, encontrando-se no panorama português, alguma paridade quanto à sua identificação, quer cronológica, quer antropológica, quer efectivamente estética. Na cena portuguesa, encontram-se quer vestígios, quer influências nítidas, das diferentes linguagens activas no estrangeiro: a *pop art*, o *nouveau réalisme*, a arte *povera*, a *op art*, a arte minimal, a arte conceptual...convivendo com opções plásticas precedentes, laivos de surrealismo, realismo expressionístico, informalismo gestual, abstraccionismo geométrista...

Depois da vaga de modernidade, legitimada pelos protagonistas de princípio de século XX, avançava – com segurança ? – uma segunda fileira de “vanguardismo”, instauradora de uma decisão artística sobre o contemporâneo: os artistas ousavam a aproximação – em diálogo paritário – com os colegas internacionais, apesar de se saberem fora de qualquer circuito de mercado cultural. Apenas os artistas que vieram a radicar-se no

⁵ John Ashbery, *Auto-retrato num espelho convexo e outros poemas*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995, p.167

⁶ João Pinharanda, “Anos 60: a multiplicação das possibilidades”, in *História da Arte Portuguesa*, vol. III, p.602

⁷ “Se, por um lado a abertura da economia portuguesa nos finais de 60 veio possibilitar um maior contacto com a realidade internacional, veio também, por outro, expor de forma mais evidente as carências da cultura oficial portuguesa, limitada durante décadas à revalorização sistemática dos símbolos do passado quinhentista e do mito imperial, fechando as portas ao acompanhamento da realidade artística e cultural do mundo.” Alexandre Melo, *Artes Plásticas em Portugal – dos anos 70 aos nossos dias*, Lisboa, Difel, 1998

⁸ Bernardo Pinto de Almeida, “Os anos 60 ou o princípio do fim do processo da modernidade”, *Panorama da Arte Portuguesa no século XX*, Porto, Ed. Serralves/Campo das Letras, 1999

estrangeiro passaram a dominar a cena internacional, através de meios a que puderam aceder, como no caso de Paula Rego – experimentadora de uma nova figuratividade – e, antes desta, de Helena Vieira da Silva, afecta à *École de Paris*.

A amplitude semântica da contemporaneidade contemplou campos convergentes, quando se aborda o conceito no âmbito das artes e da cultura ocidental. Questão de extensão, duração, compreensão e apropriação sobre as quais, já na própria época, António Areal, artista autodidacta e pensador de rara qualidade, se interrogava, num excerto significativo:

*“Porque o artista inventor está empenhado numa guerra concreta: no tempo quotidiano em que se funda a história, as suas obras impõem-se como subversão instituída; e a sua realidade sumamente moral é-o em função do combate: trata-se de retirar à asfixia normal a parte de acção efectiva que, sob forma objectual, perdurará.”*⁹

1. Albuquerque Mendes

*A obra de Albuquerque Mendes é uma oferenda pictórica, também do corpo do artista, de um teatro das sensações mutiladas, que tem intuito de aproximar o espectador, não somente da arte, da história, ou em outras palavras, da vida.*¹⁰

*“L’Atlantique, soumis à son implacable volonté, restait aussi calme qu’un esclave prosterné. Les côtes escarpées que l’on voyait au loin se tenaient immobiles et roides comme pour une parade.”*¹¹

*« Jamais les Portugais n’avaient ressenti pareille impression de puissance. En Europe, ils étaient trop petits pour défier quiconque et, aux Amériques, ils n’avaient jamais occupé que des côtes désertes ou presques. Tandis que cette fois, ils allaient combattre. »*¹²

Os dois *tondi* foram apresentados na Exposição intitulada “Estrela Polar”, realizada na Galeria Brito Cimino em São Paulo, após terem sido expostos na Exposição Retrospectiva do Museu de Serralves. Na sequela de um caminho que vem percorrendo desde os anos 80, Albuquerque Mendes consubstancializa a sua imagética em bases antropológicas e estéticas que reencontra a originária culturas autóctone do Brasil. O(s) rosto(s) que prevalece(m) no conjunto de ambas telas, servindo de sustentação às efabulações predominantemente figurativas, resulta(m) de uma convivência social e estética com os mitos históricos da arte. As transfigurações múltiplas que dialogam entre rostos e corpos (dissimulados, diluídos ou ironistas) pintados, estáticos e quase hieráticos, correspondem a encenações seduzidas pelas encenações e onirismo cosmológico do autor.

*Albuquerque recria nacos de uma história sem linha de tempo. Interessa ao artista um Brasil que não se encontra nos livros de História, mas nas inúmeras histórias que o País possa gerar.*¹³

Nestes *tondi*, verifica-se uma concentração maximizadora da alma no seu sentido corporificado, corporalizado. As referências fisionómicas são de assunção dupla.

⁹ António Areal, "Quem há-de ser contemporâneo?", in *Anos 60 - anos de ruptura*, p.29

¹⁰ Paulo Reis, “Estrela Polar” in Catálogo da Exposição, Galeria Brito Cimino, São Paulo, 2002

¹¹ Jean-Christophe Rufin, *Rouge Brésil*, Paris, Gallimard, 2001, p.524

¹² Idem, *ibidem*

¹³ Paulo Reis, “Natureza e Crueldade”, Catálogo da Exposição, Rio de Janeiro (BR), Museu de Arte Contemporânea de Nitéroi, 2005

Evocam a complementar asserção do humano, reflectindo os seus dois lados: nocturno e diurno, segundo Gilbert Durand.

Ultrapassada a dicotomização cartesiana, “resolvido” o maniqueísmo judaico-cristão, em Albuquerque Mendes vive a conciliação das duas dimensões substantivas do Homem: a humana e a sagrada (ou divina) – muito próxima daquilo a que Almada Negreiros se referia décadas atrás:

“Implicam-se as quatro partes. Visualmente, o belo corresponde ao número formado pelos quatro ângulos rectos no círculo perfeito: o bom, o verdadeiro, o formoso e o santo. Os quatro são de dois modos, cognoscível, exacto, e incognoscível, perfeito. Os quatro formam a unidade no belo que é indivisível, conciliação do quadrado e do círculo, justapondo-se ao uno “as divisões do quadrado e as do círculo, o que não é o mesmo que dividir o uno.”¹⁴

A nota intrínseca que alia as quatro palavras, os quatro conceitos, é a substância performativa do artista, presente, desde sempre na sua vida e na sua obra. A *performance* pessoal, a *performance* dos portugueses, a *performance* dos brasileiros. Esta acepção de afirmação do eu – em paridade com os outros no mundo – enquadra-se num dimensionamento cosmológico que recorre à valência primitiva dos elementos primordiais, evidenciados nas imagens mentais que assistem à obra de Albuquerque Mendes.

2. Acácio Carvalho

“Os objectos, as vozes, a realidade, todas essas coisas sedutoras que nos atraem e nos guiam, que perseguimos e sobre as quais nos precipitamos...será isso no entanto a realidade autêntica, ou apenas se tratará de um sopro imponderável pairando acima da realidade proposta?”¹⁵

A pintura de Acácio de Carvalho persiste na relacionadade do autor ao teatro. A sua actividade cenográfica entra num diálogo fértil com a pintura. As suas telas assumem o estatuto de fragmentos cenográficos, pertença de uma dramaturgia que se situaria entre, porventura, Samuel Beckett ou Ionesco. Não que se trate, em todos os casos de sua produção, de uma iconografia promotora de endereçamentos para o absurdo ou a exaustão de uma experimentalidade ética e existencial. Mas sim, pois aborda elementos de forte intenção e intimidade, prova notória da comunhão e diferença entre os humanos. Indivíduos e pessoas que assumem desesperos, verdades, por detrás de cortinas que afastam, dissimulam mentiras ou ilusões genuínas. Promovem visões de tédio, lassidão ou desejos corcomidos pelas definições exactíssimas, quase hiperrealistas dos motivos pintados/pensados. Esses elementos possuem o significado de palavras que, associadas numa sequencialidade estética, transportam parcelas de discursos nunca transmitidos, porventura.

“Ao desconcerto humanamente aberto entendo e sinto: as coisas são reais como meus olhos que as olharam tais a luz, a treva que há no tempo certo.

¹⁴ Almada Negreiros, "A lira, primado da Luz, primado da vista", *Ver*, Lisboa, Arcádia, 1982, p.184. Almada considerava que, numa perspectiva onto-antropológica: "O belo é, ultrapassado o cognoscível, o ideal perfeito que traz consigo o símbolo da vida e da harmonia na saúde, hoje, no presente, na actualidade da inseparabilidade eterna do sagrado e do sensível."

¹⁵ Robert Musil, *O homem sem qualidades*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p.155

*De olhá-las muito não as vejo mais
que a luz mudável com que a treva perto
sempre outras as confunde: entreaberto,
menos que humano, só verei sinais.(...)*¹⁶

3. Álvaro Lapa

*Arte e magia, um meio entre o Homem e a Natureza. Arte e realidade, uma duplicação. De cá para lá sobre o vale como num mapa de onde não saímos: Abstracta reitoria de uma forma dirigida em nome do que as pessoas possam pensar rua fora.*¹⁷

*Neste ponto, neste momento, nesta mancha, nesta cor, nesta figura, nesta intenção de qualidade e de sentimento se irá inscrever o sentido de actualidade e também o campo, o modo como a energia desenvolveu o elaborado conceito. (...)
Trata-se de um processo longo e lento, um processo que sempre se ergueu pelo lado da existência das mais elementares partículas; escondendo e demonstrando no simples corpo da mancha, da cor, da figura a complexidade crescente que a presença da matéria elementar pode organizar.*¹⁸

Álvaro Lapa foi marcado pela influência de António Areal, igualmente autodidacta e filósofo que “emerge num meio artístico onde a facção académica lhe é hostil, mas a sua obra é desde cedo reconhecida pela crítica que lhe atribui um valor indiscutível na arte moderna portuguesa. Praticando um voluntário antiesteticismo típico de uma experiência pós-surrealista, Lapa confere às imagens que produz uma extraordinária força de emergência, um valor de aparição, jogando por vezes com frases e conteúdos literários.”¹⁹

A sua primeira exposição individual aconteceu em 1964, na galeria-livraria *Buchholz*, em Lisboa, a convite de Rui Mário Gonçalves. O texto de apresentação da autoria de António Areal situava-o no âmbito do que seria doravante “a sua poética contestatária e algo agressiva”²⁰.

Numa acepção particularmente lata, foi precursor de uma consagração estética e técnica que mais tarde seria assumida por alguns artistas afectos ao *pós-modernismo*; a sua actividade articulada entre o pensamento e a visualidade pictural expandiu-se em séries de trabalhos exaustivos ao longo de anos, como é caso: *Os Criminosos e suas Propriedades*, *Os cadernos de...*, *As profecias de Abdul Varetti*, entre outras.

A dominante “criticista/ironista” da sua obra exigiu-lhe uma postura de austeridade que impregna, desde sempre, a sua estética de uma condição ética de que se ausenta qualquer cedência pessoal perante as determinações externas. A sua realização pictural foi gerada por uma emergência racionalizadora articulada a uma dinamização pulsional, que são cúmplices efectivos:

¹⁶ Jorge de Sena, “As Evidências” (1954), *Poesia*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1988, p.183

¹⁷ Abdul Varetti [Álvaro Lapa] in Catálogo da Exposição, Centro de Arte Contemporânea/Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto, 1978

¹⁸ João Miguel Fernandes Jorge, “Álvaro Lapa”, *Abstract & Tartarugas*, Lisboa, Relógio d’Água, 1995, p.73

¹⁹ Sílvia Chicó, “Anos 70-80”, in *Panorama da Arte Portuguesa no século XX, Panorama da Arte Portuguesa do Século XX*, Porto, Ed. Serralves/Campo das Letras, 1999

²⁰ Bernardo Pinto de Almeida, “Os Anos 60 ou o princípio do fim do processo da modernidade”, *Panorama da Arte Portuguesa do Século XX*, Porto, Ed. Serralves/Campo das Letras, 1999

*“De um livro que há no Museu Trocadero”: quando nos amamos
damo-nos a mão ou não, estamos a dormir ou não” (enunciado num
sonho)*

*“...A escrita pictográfica não é literária na sua tradição nem nos
seus meios. Pode sê-lo indirectamente (p.ex. usando letras) sem se
situar como forma literária. (...)*

*Para o pintor o espectáculo é imagem, onde a consciência se alarga-
alegra. Nos restos da função-memória, do que foi o melhor, do que
valeu a pena: e dá-lhes vida. (...) No acaso da minha obra constato
uma verbalização incessante=tudo pode servir de palavra.²¹*

A sua pintura corresponde pois a uma missão ideológica, a uma operatividade sócio-
estética e a um imperativo ético.

“Na obra de Álvaro Lapa, a descoberta da arte depende muito mais de uma experiência
da vida e das situações que ela propicia do que de uma integração num contexto
estético de linguagens reconhecíveis e pré-definidas. As suas obras estabelecem um
diálogo individual e idiossincrático com as referências culturais por ele confrontadas,
numa selecção restrita e criteriosa dessas mesmas referências. A sua pintura é auto-
reflexiva, na construção de uma ética pessoal que articula a razão com a irrupção de
uma aparente espontaneidade das suas “imagens mentais”.²²

No acrílico sobre tela *Presidiariamente*, pintura recente (2005), habitam elementos
icónicos/sígnicos que percorrem – em continuidade e intenção – a obra do pintor desde
há décadas. Essa pequena mancha preta, que institui uma figura emblemática, para o
reconhecimento da sua linguagem visual, ajusta motivação pictural e semiológica, tem
uma presença múltipla, como se de uma sociedade tribal de tratasse. Apresenta uma
carga ideológica irreversível nos afectos mentais do autor. A morfologia possui
notoriamente uma pulsão de posse, de apropriação que nunca permite questionar a
identidade do autor, nela se subsumando os princípios ontológicos. No caso presente,
um dos outros motivos recorrentes consiste no gradeamento que se lê de imediato
como índice de uma prisão. Prisão efectiva ou imaginária, sempre simbólica e
denunciadora, afirmando a fidelidade de ordens e preceitos que pautam o pensamento
do autor, gerador da cumplicidade entre o seu discurso escrito e visual. É um presídio
encerrado num horizonte cujo horizonte não se define, espécie de oposicionalidade
conceptual entre o que se vê e o que se pensa; subversão do sentido de
emprisonamento, atravessando a efectividade física, para além de territórios
ideológicos preponderantes. A sua abertura, a sua liberdade acentuam mais ainda, o
sentido do encerramento deliberado e voluntário que agride indivíduos desarmados de
convicção em termos societários e humanitários.

4. Armando Alves

*“Encontrei-a uma noite: uma mancha mais clara
sob as estrelas ambíguas, na bruma do Verão.
Envolvi-nos o perfume destas montanhas,
mais intenso que a sombra e de repente ouviu-se
como emanando da serra uma voz ao mesmo tempo
mais nítida e mais áspera, uma voz de tempos perdidos.*

*Às vezes vejo-a, e está viva à minha frente,
definida, imutável, como uma recordação.*

²¹ Álvaro Lapa, *De um livro que há no Museu Trocadero*, citado no Catálogo da *Exposição Retrospectiva Álvaro Lapa*, Porto, Fundação de Serralves, 1994, p.19

²² João Fernandes/M^a de Fátima Lambert, “Porto 60/70: os artistas e a cidade”, *Exposição Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*, Porto, 2001, p.30

*Nunca consegui prendê-la: a sua realidade
escapa-me sempre e leva-me para longe.(...)*²³

Datados de 1969 estão os objectos realizados pelo pintor Armando Alves, que em 1992 os iria visitar para uma exposição de Escultura no Porto. Estas peças tridimensionais, que não encontraram continuidade na cronologia da sua produção, revelam uma afirmação particular bem determinada, sendo caso relevante no género, de acordo com o panorama da escultura/objectual de finais de 60 e dos anos 70 em Portugal. Fortemente instalados na consciência do tempo, os objectos de 1969-70 revelam imediatamente requintada aptidão pelo *design*, denotando uma abordagem plástica por muito distanciada da pintura gestual-informalista que continua a ser mais emblemática na obra do autor. Os objectos reflectem uma pesquisa formal depurada; afectos a uma austeridade, quer a nível da monocromia — de aproximação kleiniana — quer devido à aparente simplificação das formas geométricas em si. Estas casam uma linearidade curviforme — que se compreende pelo confronto com os desenhos preparatórios — com o inequívoco rigor da solidez do material(idade). A regularidade e a alternância dos ritmos sequenciais das linhas, tensões resolvidas na definição dos objectos na sua totalidade e por cada um, concentram-se na retenção inultrapassável de soluções radicais, o que leva a encarar tais objectos como marco fundamental dos anos sessenta tardios.

*“A noite importa pouco. O rectângulo de céu
sussurra-me todos os fragores e uma estrela miúda
debate-se no vazio, longe dos alimentos,
das casas, distinta.(...)*²⁴

O mar e a terra são o fio no horizonte. O sentido da paisagem não pretende reservar direito de propriedade sobre a condição natural. O artista encontrou a sua visão (e acção) ao deixar impregnar-se pela atmosfera da paisagem como se de uma ilha se tratara. Com toda a genuinidade a assunção dessa *Stimmung* ficou agarrada pela transparência conceptual dos rasgos de linhas e pequenos volumes-percepções. Vale para o nosso imaginário seduzir os paladares, cheiros e cores: passar para além do pictural, conformar-se — enquanto espectador — em deambulação, criando a sua própria literatura e pintura de viagem.

Nestas imagens, muito do foro mental predomina, promovidas pela riqueza da matéria visível, propõe-se uma imersão subjectiva, organiza-se um delírio de sublimidade. As paisagens de uma aridez estética decidida, traçam caminhos picturais recorrentes, o que assegura a consistência do autor, ao longo do seu percurso como pintor.

5. Costa Pinheiro

A partir de meados dos anos 50, Costa Pinheiro foi um dos elementos activos de *KWY*²⁵, juntamente com René Bertholo e João Vieira (cujas obras adiante se mencionam), entre outros.

Destacou-se, posteriormente, através do seu percurso individual, expresso nas séries

²³ Cesare Pavese — *Trabalhar cansa*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1997

²⁴ *Idem*, *ibidem*, pp.71-73

²⁵ Em finais dos anos 50, um grupo de artistas de Lisboa ligados à Galeria *Pórtico*, tinha aberto a emigração artística — mesmo antes da acção das bolsas Gulbenkian — movimentando-se entre Paris e Munique: Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada e, depois em Paris, juntaram-se-lhes Christo e Jan Voss. Tomaram a sigla *KWY* (“Ká Wamos Yndo”) e a sua actividade prosseguiu durante os anos 60, nomeadamente, com a publicação de uma revista, procurando estabilizar os contactos com artistas e capitais europeias.

“Reis de Portugal” (1964/66), Projecto “Citymobil” (1967/75), “O Poeta Fernando Pessoa” (1974/81) ou “La Fenêtre de me tête” (1983/89). Recentemente, em Lisboa e no Porto, expôs a série “Elas e Eles”.

Foi em Munique — 1969 — que realizou os primeiros estudos e modelos para *City Mobil /Art Project*: concebeu uma espécie de cidade, cujos elementos foram realizados em escala reduzida. A colocação que os distribuía na superfície pré-definida situava-os de acordo com uma lógica, de ordem lúdica, permitindo uma fruição e uma manipulação — por parte do autor — sociológica e antropológica, muito de acordo com as exigências históricas do tempo, pretendendo acentuar as irregularidades reais. Nesta sua fase objectual e conceptual, simulou brinquedos próprios de madeiras coloridas, integradas em irónicos contextos de ficção científica; inventou códigos para falar poeticamente com os “universonautas”.

O projecto imaginário de construção de uma cidade utópica, transformada pelos seus habitantes, foi um projecto de valor estético fundado nas mesmas preocupações constatadas na pintura já realizada por então, pintura que respeitava os valores da ironia e do lúdico (precisamente), inscritos numa linguagem, ora simbólica, ora de valor sígnico. Talvez essa cidade fosse povoada por figuras míticas e históricas, gerando a cumplicidade entre os 3 diferentes espaços temporais: passado, presente e futuro. Talvez essa cidade fosse a visão futurista, utopista e crítica dos mitos históricos. Então, os Reis e outros Heróis (em sua mistificação) são símbolos privilegiados para instituir esse paradigma; nomeadamente, nos idiossincráticos retratos de Fernando Pessoa, autoridade essa que atravessa toda a obra do pintor, mesmo quando não directamente explícita sua presença, talvez:

“Porque pintar também é um pouco como morrer, isto é, encarar a verdade final, o mistério final, o momento onde o pensamento se suspende.”²⁶

Uma das notas aproximativas a Pessoa traduz-se precisamente no fascínio, celebração e obsessão pelas figuras dos Descobridores, dos Navegadores, como é caso de Diogo Cão. Em paridade a uma atitude ideológica específica, conotada com a veneração do nacionalismo, articula-se à ironia distanciada dos moldes modernistas²⁷ — ideologicamente datados e questionáveis numa época pós-colonialista. Efectivamente, os “heróis escolhidos” são parentes culturais dos protagonistas de *Mensagem*. Recorde-se, ainda, que a obra pessoana não pode ser tomada como uma apologia sem mais; foi uma tentativa de intervenção sobre a crise, usando o valor mágico da palavra e das ideias. Pretendia realizar uma utopia providencialista, exercendo as suas forças para alterar o destino de Portugal, apelando ao profetismo, fazendo aquela que lhe parecia ser a exortação mística definitiva. Assim, na assertividade contemporânea, a iconografia de Costa Pinheiro define os seus parâmetros picturais e societários. Segundo Jürgen Claus:

²⁶ João Miguel Fernandes Jorge, “Costa Pinheiro”, *Paisagem com muitas figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1984, p.34

²⁷ O ideal de nacionalidade como motor utópico/conceptual para a revigoração da Pátria constituiu-se pedra de toque, designadamente nas reflexões mítico-políticas e poéticas, quer de Teixeira de Pascoaes com a *Arte de ser Português*, quer em Fernando Pessoa com a *Mensagem*. Almada Negreiros, embora o seu posicionamento ideológico deva ser entendido na convergência da perspectiva antropológica com a social, de raiz artística e cultural, o que surge testemunhado na diversidade de textos sobre o assunto. Veja-se “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do século XX”, “Histoire du Portugal par Coeur”, os vários artigos de SW: “Portugal no Mapa da Europa”, “As cinco unidades de Portugal”, “Prometeu, Ensaio espiritual da Europa”, “Mística colectiva”, “Civilização e Cultura”, “Portugal oferece-nos o aspecto de...”; nas peças dramáticas “S.O.S.” e “Portugal”, de entre os mais relevantes. Não se menospreze a posterior abordagem da temática na pintura, frescos, desenhos...nomeadamente da obra plástica da maturidade.

*Os Reis (Die Konige) que ele mostrou pela primeira vez em Munique, em 1967, tinham ainda o carácter de uma antologia pintada, as figuras fortemente comprimidas por baixo do respectivo nome real, ordenadas com os respectivos emblemas e insígnias, em resumo: significações. Hoje (ano 2000), suponho eu, ele dedicaria a cada uma das figuras, um espaço próprio de ressonância pictórica e gráfica, o que por um lado, limitaria mais, por outro, seria mais inquietante e perturbador.*²⁸

Poder-se-ia acompanhar a opinião de que, na pintura de Costa Pinheiro, os retratos não decorrem do retratado (como é suposto e tradição), antes sustentam que a imagem leva à figura histórica – e não vice-versa. Os retratos dos *Reis* convertem-se em autênticos ícones, essas “figuras mortas”, como os designou o próprio pintor, pois que necessitam que outrem as assista e manuseie – à semelhança do que sucede com os naipes das cartas de jogar.

Em 1990, na ainda Casa de Serralves, foi apresentada no Porto, a série “Os Reis: 1964–66”; em 1999, na Alemanha, Costa Pinheiro mostrou numa exposição individual: “Entre Reis, Poetas e Navegadores”, no Palácio Landestrost (Neustadt).

No âmbito desta Série, o pintor aborda os muitos e ousados homens que decidiram a política e a expansão sócio-cultural de um Portugal insatisfeito e ávido: Afonso de Albuquerque, Diogo Cão, Bartolomeu Dias, Gil Eanes, Pedro Álvares Cabral...enfim, esses navegadores de Oceanos ignotos, que transpuseram as efabulações temerárias de lendas e conhecimentos insustentados: protagonistas do Portugal que se queria Império e que já atravessavam anteriores conjuntos de pinturas alusivas às temáticas mítico-históricas.

Diogo Cão e os Outros (2001), trabalho que integra a Colecção, bem como *Diogo Cão e os Outros – 2ª versão*, integram-se, pois, na Série *Navegadores* que se articula sequencialmente à Série constante no Álbum *Mar Tenebroso* que, por sua vez, se relaciona com a Série *Os Reis*. Em termos prospectivos, confluem para o anonimato além-histórico da Série *Elas e Eles*, exposta no presente ano, em Lisboa e no Porto.

6. Francisco Laranjo

“Un voyage est une opération qui fait correspondre des villes à des heures. Mais le plus beau du voyage et le plus philosophique est pour moi dans les intervalles de ces pauses.”

Paul Valéry, *Oeuvres* – “Études philosophiques”, vol I, Paris, Gallimard, 1957

“Quero ver o que há no mundo.

O que resta.

O que deitaram fora.

O que deixou de se apreciar.

O que teve de se sacrificar.

O que se pensou que pudesse interessar a alguém.”

Susan Sontag, *O Amante do Vulcão*, Lisboa, Quetzal Editores, 1997

I.

- As memórias não possuem um tempo. O tempo possui-as, sempre. Sempre, é um composto estranho de passado, presente e futuro. Ultrapassando a inevitável condição de decorrência dos episódios, compõem-se as últimas circunstâncias em que as memórias tomam essência e existência.

²⁸ Jürgen Claus, “António Costa Pinheiro: o Eu poético no espaço das imagens”, Catálogo da Exposição *KWY – paris 1958-68*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, p.231

- A essência das memórias é, basicamente, o substrato íntimo do eu, circunscrito na sua privacidade de ser, condicionado pelo desenvolvimento múltiplo de seus eventos, disponível ao relacionamento com outrem.
- A memória é precária, frágil, transitória na sua emanção, mas, na realidade permanece, embora custe admiti-lo. A leveza de sua consciência parece conduzir à dissolução o que apenas vem confirmar o seu poderio sobre o ser.
- As memórias do mundo provêm da intenção genésica: das forças sagradas, dos ídolos, dos deuses, do Deus. As memórias do mundo repercutem nas memórias da história dos homens, mesmo quando a humanidade é alheia à sua instauração deliberada.
- Os conteúdos e as formas das memórias das artes baseiam, estruturam, a constante e infindável vontade de criar, mesmo quando o ímpeto de criação está camuflado na aparente ausência epistemológica ou semiológica, — quer visuais, quer outras. As memórias que trazemos das artes desenham o nosso caminho pessoal no mundo.
- As memórias estéticas pertencem a qualquer um: percepções variáveis, experiências sublimes ou grotescas; a pluralidade das vivências estéticas redonda da múltipla diversidade dos próprios indivíduos, suas circunstâncias, intencionalidades, disposições selectivas. Instituem uma via de auto-gnose que persegue o indivíduo que se vê no mundo.
- As memórias de Francisco Laranjo vestem-se nas viagens: adquirem as suas propriedades, absorvem os cheiros, os sabores, as texturas. Vivem de sonoridades difusas, de visões translúcidas; as suas visões voltam a casa – todas as vezes.

II.

*“Supondo alguém que imagina compreender
E constrói ilusões acerca da sua própria Revelação,
Entrevendo o Espírito que anima qualquer coisa
Une a Via e purifica a alma,
E faz nascer o desejo de subir ao próprio céu;
Não são mais que premissas da exploração
Limitada das fronteiras,
Mas a sua acção é insuficiente para atingir
A Via da emancipação absoluta.”*
Dogen, Fukanzazaengi

*“Tudo mudou porque nós o mudámos; mudou tanto a geografia
exterior como a interior.”*
Thomas Bernhard, *Trevas*, Lisboa, Hiena, 1993

- O diálogo entre as concepções de paisagem ocidental e oriental concilia-se na obra de Francisco Laranjo. As suas telas e desenhos são ilhas num oceano que, contrariando a cartografia, aproxima, sem dissolução identitária, uma e outra ideia de paisagem feita. A sua direcção de olhar, princípio anterior à concretização da pintura, assemelha-se a essa solidão perante a paisagem que os viajantes (aqueles que viajam e perduram num local, não os turistas...) que se encontra em relatos vividos algures.²⁹
- Sabe-se, pela convencionalidade historiográfica da Arte Europeia, a oposição caracterizadora da paisagem ocidental e da paisagem do Extremo-Oriente. Uma e outra apresentam diferenças marcantes quanto à cronologia e à técnica. As respectivas afirmatividades tornam impossível um simples estudo comparado.

²⁹ M^a de Fátima Lambert, *Francisco Laranjo*, Catálogo da Exposição, Riga (Letónia), Setembro 2002

Verificam-se, todavia, atendendo com acuidade, a ambas iconografias, numerosas provas de influência recíproca.³⁰

- A paisagem chinesa e, posteriormente, a paisagem japonesa, encontraram, segundo alguns investigadores, muito provavelmente, as suas origens na cartografia e no recurso à imagética de paisagens para decoração de palácios, assim como nos biombos e rolos pintados. Francisco Laranjo constrói uma nova cartografia conceptual, saudando ambas tradições.
- As deambulações pela história e estética da paisagem servem para apreender a conciliação que se constata na obra de Francisco Laranjo. Sem deformações simbólicas ou societárias, a sua pintura e desenho integram planos articuláveis e enriquecedores, retirados quer de uma, quer de outra sabedorias. Se da teorização renascentista sobre o desenho³¹, se sublinha a sua substância imprescindível, a sua indispensável presença de sustentação, da via japonesa expande-se uma “Via larga e acolhedora”, onde o jogo de espaços e preenchimentos gráficos se implicam.
- A definição metafísica do vazio que Francisco Laranjo impõe, quer através da longa extensão de fundo, quer através da densidade de cores dominantes – nas telas de menor dimensão – agrava a intensidade e simultânea subtileza de detalhes aproximativas às ondas da percepção visual e sonora, quase olfactiva e táctil que emanam até nós. A plurivalência cinestésica confronta os dois mundos, expandindo-se pelas inúmeros caminhos a desvelar.
- A articulação da caligrafia com a consignação de elementos gráficos configuradores da paisagem estimula uma ética da imagem como substância-paisagem. A dimensão esvaziada, de onde se suspendem desenhos de essência e natureza, é veículo supremo para a libertação da inquietude (Oriente) e do desassossego (Ocidente). A paisagem caligrafada abre caminho para presentificar na mente, através dos sinais, das palavras, dos grafismos, a efectividade de uma pessoa, de um local, enfim, a concreção quase matéria de uma imagem...susceptível de ser volumetizar. É a esteticização da paisagem pela linguagem visual; é a representação verbal da experiência visual.
- Com as palavras desenham-se paisagens internas, plenas de incoerências e de lógicas participativas. As evocações diluídas ou explícitas que se desocultem ou retenham competem à memória ou ao futuro de cada pessoa, enquanto se pretende autor de paisagens inaudíveis.

7. Henrique do Vale

³⁰ Foi o caso, sustentado durante a Idade Média em Siena: o resquício de uma tal influência tocou, a título exemplificativo, Piero della Francesca (veja-se a paisagem das colinas no verso do retrato dos duques de Montefeltro). Por outro lado, a influência italiana é constatável nas miniaturas islâmicas. Essa influência recíproca atingiu, igualmente e quase com certeza, as *védute* com rochedos do holandês Joachim Patiner (cerca de 1480-1524). O papel mais determinante e mediático – da influência da concepção do Oriente no Ocidente – foi introduzido através das estampas, na pintura dos impressionistas e dos post-impressionistas e, posteriormente, nos *fauves*. Em direcção oposta, manifestou-se para Leste, a partir do século XVII, recebendo contaminações peculiares por parte de edifícios clássicos ou de reconstruções arqueológicas.

³¹ Recordo, de Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, as enriquecedoras argumentações, consentâneas ao pensamento estético de Miguel Ângelo, presentes ao longo de diferentes Capítulos do livro. Francisco de Holanda foi um escritor português do século XVI, contemporâneo de Miguel Ângelo Buonarroti (do qual foi uma fonte indirecta do seu pensamento). Viajou para Itália onde permaneceu durante largos anos. Trabalhou sobre temas de arte, autor de uma vasta obra, donde se destaca para além da citada, os famosos *Diálogos de Roma* (1538).

A pintura de referência figural — sejam animais ou gentes — implica a clarividência dos papéis e suas encenações, os laços de relacionamento afectivo e sobretudo o respeito natural: direitos de animal e direitos de gente. Os trabalhos apresentados revelam essa intencionalidade e sabedoria: não cumprem requisitos estéticos ou tecnicismos de representação apenas, respeitam mesmo a verdade dos autores como refundidores de mundos, como geradores de simulações, mas também de expectativas antropológicas notáveis.

As figuras ganham autonomia mas permanecem fiéis: é a sua ambiguidade e a sua graça; são convincentes e fiáveis. Merecem os nossos pensamentos e/ou especulações. Assim se segue, assim se tome o que escrevo.

As imagens que integram a narrativa desta exposição geram outras tantas imagens em cada pessoa que as queira ver. Havendo, por vezes, um excesso de imagens a envolver-nos em termos mediáticos, as imagens não se esgotam, nem mesmo podem acarretar as culpas de usos e abusos a que estão alheias.

As imagens são percepções visuais de coisas que existem. Esta é a verdade mais aparentemente banal. Todavia, com o poder da nossa autenticidade mais íntima tornam-se reais, factos e acontecimentos imagens que, de todo, o não são. Se quisermos assegurar-se “realidade” factual, concreção, a imagens de coisas que não são. Mas poderiam ser. Na qualidade efectiva de poder vir s ser, ou mesmo, poder ser, está a liberdade de criar.

As nossas imagens de cabeceira, à semelhança da intimidade exclusivista dos nossos livros de cabeceira, incidem em anseios, desejos, medos, obsessões, enfim, toda uma panóplia de eventualidades psico-afectivas e sociais com as quais convivemos, bem ou mal, consoante os tempos.

Henrique do Vale faz-nos a vida mais simples por alguns momentos: apresenta-nos, desvela-nos efabulações que se circunscrevem numa mitologia de que se apropriou ao conceber tantas e tantas imagens – elas são muitas mais do que aquelas que se podem conhecer. As imagens, na sua diversidade narrativa, exploram figuras simultaneamente viajantes e fixas. Se percorrem umas e outras telas, escolhem viver apenas em algumas, abrindo espaço a outras formas e figuras alternativas: nada garante que se espreitem umas às outras nessa espessura indefinível, oculta aos nossos olhos que é o espaço existente entre a pintura e ela mesma feita verdade.

8. Jaime Isidoro

“Criar não é imaginação, é correr o grande risco de ser ter a realidade.”³²

O acto de pintura é espontâneo, melhor, genuíno. Assim se cumpre o rigor que a criação lhe demanda. O autor encontra-se com a inevitabilidade assídua de produzir mais e mais obra. É uma compulsão, é gula: ementa feita de pintura, aguarela e desenho. A pintura é um acto lúdico quase sem igual, para quem a cumpre na sua genuinidade absoluta. No caso de Jaime Isidoro, a pintura, o desenho são a própria pessoa. É suficiente observá-lo durante o acto de pintar para imediatamente assim o entender. Enquanto pinta, afugenta o supérfluo e exorciza a angústia.

Sobre as questões efémeras ou mais persistentes de que se institui o real, sobre os enigmas da gestualidade que prolonga, expande o corpo, sobre as condições da imaginação, tudo substancializa a necessidade de criar. Pois criar, ainda que advindo de

³² Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p.17

territórios tão díspares, é sempre uma ensaio de posse, pelo menos um desejo informe de ter o que se presume realidade.

Existe autenticidade na sua pintura. Concebe-a como paixão, carrega-a de um erotismo intrínseco, convertida que foi em gente. Na ausência de figuras representadas nas suas telas apresenta-se a essência do homem. Na austeridade quase monocromática está um clamor de vozes que se ouvem: na luz, no nevoeiro, na noite, no tempo, seja este passado, presente ou futuro.

O olhar de cada dia, da noite que é o dia; a noite que entra no dia, o nocturno que se dilui em luz intensa: aquela irrevogável fuga do ciclo dos dias e das noites; a simbiose do vivido, além do patamar fenomenológico, entrando nos terrenos escorregadios de uma ontologia visual muito específica. Saber dissuadir os padrões por vezes inconciliáveis de vida, de Arte, torná-los convergentes na unidade do homem, é privilégio de apenas alguns. Jaime Isidoro domina dia e noite, seus respectivos imaginários, na pintura. Domina as imagens íntimas que instauram o quotidiano: as paredes, o casario, o rio, o mar que se sabe próxima, oscilam numa atemporalidade, onde se reflectem num mesmo tempo as diferentes e opostas horas. O mar-parede não limita a transposição: o olhar vê. Pinta uma porta, cujo segredo se deve achar. O mar-parede, a porta que está aberta para quem, por natureza, assume a liberdade do domínio próprio, ousando corrigir, pela vontade evidente, os enganos da sociedade. Na intransponibilidade da matéria pintada, na ausência da referenciação semântica directa, reside o secretismo da passagem para os outros também se possuírem.

A geometricidade e a dinâmica pulsional do gesto reúnem-se em formatos e dimensões variáveis, asseguradas como um todo; demonstram uma cumplicidade pouco frequente, antes tomada quase exclusivamente como irreversível. Jaime Isidoro prova que gesto e geometria se conjugam com adequação estética, através de intimismo criativo.

Considerem-se exercícios conclusivos de libertação, de irreverência, de transposição incessante.

Papéis ou telas, uns e outras são imagens. Imagens que transportem silêncios, sonoridades, provocam ilusões de sussurros, de palavras que nunca podem ser ouvidas ou lidas, daí as imagens traduzirem o indizível. Pois, como a raposa de Saint-Exupéry sabia e Paul Klee afirmou, o essencial é invisível aos olhos e deve tornar-se visível o invisível...

Os pintores agudizam a alma, pintam os quadros para si, antes de os darem a receber; antes de os darem a ver, como diria Paul Éluard. Chegam num tempo que é seu, em que outrem é constante e matriz de tempos confluentes. Ver, durar o tempo, confluir no lugar são transitoriedades necessárias e satisfeitas. Tais coordenadas, tais fixações ou mapeamentos perceptivos, em vez de atraírem o humano, garantem-no.

“Ils ont souhaité l’immortalité pour des mortels, les montagnes et les bois sur leurs tables, les océans sous leurs dents. Les fleuves sont détournés.”³³

O efémero, precário ou transitório ganha, precisamente, a eternidade de seus aparentes condicionalismos. Cada um, que veja essas imagens vindas de dentro de seus autores, contempla algo que, sendo pessoal (propriedade privada e singular) é, por inerência (e subversão?), de todos e de quem possa olhar, a seu bel-desejo e condição, as obras, suas imagens e registos.

Nas paisagens indistintas, nos movimentos que instauram as forças da natureza, Jaime Isidoro – por analogia – “tudo o que não invento é falso”, como escreve Manoel de Barros. Retoma-se o caminho quase cosmogónico de origem e convicção. As águas, em suas muitas imaginações matéricas, bem como a terra, o fogo ou o ar, alimentam a

³³ Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, Gallimard, 1990, p.39

fundura do humano, nessa gostosa desconsciência ingovernável. As nuvens efabulam seres imaginários, as visões de cada um ganham finalmente novo alento.

*“E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as nuvens são água,
Refleti-las também sem mágoa
Nas profundidades tranquilas.”³⁴*

As inesgotáveis visualizações do Porto, caracterizam-no como uma das cidades mais íntimas do olhar, mais atreita ao tactear, sujeita aos paladares da memória. Esta imagem do Porto afirma: “O tempo ali pertencia-me, não haveria eternidades de espera.”³⁵

9. João Vieira

Cada pessoa tem uma escrita própria, como se fosse uma impressão digital, mas é curioso que se escrevem as mesmas coisas com caligrafias diferentes. E as coisas têm, só por serem escritas com caligrafias distintas, significados diferentes.³⁶

Para João Vieira, a descoberta e o uso das possibilidades picturais dos sinais e das letras conduz a uma verdadeira reinvenção da pintura segundo um código particular e idiossincrático que jamais deixa de ser iconológico para se tornar textual.³⁷

As letras inscritas nas pinturas, apropriaram-se de diferentes orientações, ganharam múltipla concreção. Inicialmente associados a uma gestualidade, a um informalismo mais efectivos, viriam a concentrar-se em contornos picturais mais nítidos, tendencialmente delimitados nas suas formas tridimensionais. Se, numa primeira fase, letras e fundo da composição se insinuam em indeterminação, posteriormente, a certeza de seus propósitos contribuiu para a assunção da clareza perceptual de vogais e consoantes. Nunca a pertença das letras ao mundo privado e comunitário se perdeu, evocando-se as palavras, as ideias, as acções exigidas. O jogo semântico aceite, desenvolvido e potencializado, servia-se uma ironia esteticizante, eivada de uma afectividade sedenta.

Como se estivesse a ouvir o pintor: “Vê o lugar onde se encontram. Não há nestes abecedários apenas um anúncio, mas uma comunidade cercada e situada. O lugar último de uma letra é a sua situação primeira: a que marca e regista a ausência de um corpo, mas que lhe sustém o momento (essencial) da figura. Chamo “escrita” à transformação da experiência dos sentidos.”³⁸

Os jogos conceptuais tiveram a sua operatividade mais mediática, quando das performances protagonizadas nos anos 70. Estas verificaram-se eventos imprescindíveis e memoráveis num panorama artístico português que procurava (redimir-se) apropriar-se do tempo em mutação: “O espírito da letra” (Galeria Judite Cruz, 1970) é disso exemplo. Os registos em vídeo que ficaram revelam uma dinâmica inigualável.

As letras, através da sua potência pictural servem para configurar diferentes motivos, nomeadamente animais – reais ou imaginários. Os trabalhos que integram esta Colecção

³⁴ Manuel Bandeira, “O Rio”, *Estrela da Vida Inteira*, R.J., Nova Fronteira, 1993, p.203

³⁵ Ruben A., *O Mundo à minha procura*, vol. I, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993, p.62

³⁶ João Vieira in Entrevista a José Marmeleira, Março 1981

³⁷ João Fernandes, “A letra e o corpo na obra de João Vieira”, 2001

³⁸ João Miguel Fernandes Jorge, “Escrever, pintar, até desaparecer o mundo circundante”, *Sombras*, Lisboa, Relógio d’Água, 2001, p.286

situam-se na Série *Bestiário*, assim titulada, prioritariamente, por referência à obra de Jorge Luís Borges, *O Livro dos Seres Imaginários* e também à *Volta ao dia em oitenta mundos* e *Bestiário* de Júlio Cortazar. A Série institui uma espécie de “jardim zoológico das mitologias do além-tempo”.

João Vieira recria seres míticos, animais que protagonizam lendas, que determinaram episódios, cuja intensidade mítico-poética fascina geração após geração. A revisitação iconográfica que lhes atribui é portadora de uma força intrínseca e de uma dramaticidade pictural única. Quase se transfiguram em figuras antropomorfas, reconhecidamente históricas ou mitológicas – o que sucedeu ao *Bestiaire* segundo Guillaume Apollinaire, onde os animais (não concordo que sejam monstros tanto quanto) – de acordo com genuíno sentido da “Fábula” sustentam as qualidades e os defeitos dos humanos, suas acções e afectos: *Hayoth (Seres Vivos)* e *Raças Orientais*.

Descoincidentes, os monstros de João Vieira? Desta vez, drasticamente descoincidentes, tanto na temática como na maneira e na mão, com tudo o que anteriormente fizera. Com aquela terrível seriedade de quem não toma a sério a seriedade da arte ocidental, com estes monstros nos cadeirais da Sé de Viseu e nos livros de Baltrusaitis, como exigindo o direito de fugirem ao esquecimento – João Vieira pode finalmente extremar a distância que nos separa dele e que o separa dos outros artistas contemporâneos.³⁹

Os seres vivos e as raças orientais indicam pistas para o conhecimento da pintura; a pintura que João Vieira toma, desde o início, como uma via de expansibilidade de razões, entendimento e afectos, devidamente fundado num imaginário exploratório que, sem cessar, há que possuir. As suas viagens pelas letras, fisicalizadas e sólidas, a fixação que lhes atribui, as metamorfoses pelas quais elas se reinventam sempre são o anúncio decisivo do humano, através de suas diferentes acepções e acessos. Quer nos casos em que os animais efabulados se isolam, quer quando socializam territórios a dividir, os seus corpos de cores e texturas transportam a discursividade, a fluência, mas também a apropriação que as escritas propiciam. São seres ferozes, domesticadores de humanos transtornados em suas divagações e desperdícios. Assim, esta série, aposta numa fundamentação ontológica que traduz as condições de existencialidade e recurso ético que há que admitir sem reserva.

Hayoth é um dos protagonistas da *Kaballah*, um dos *Seres Vivos*. Na hierarquia dos Anjos, é uma das figuras ancestrais, sobranceira ao grupo constituído por *Haniel*, *Kafziel*, *Azriel* e *Aniel*.⁴⁰ Como narra Jorge Luís Borges: Na Babilónia, Ezequiel teve uma visão de 4 animais ou anjos; “cada um tinha quatro rostos, e quatro asas”, e “o aspecto dos seus rostos era o rosto de um homem, rosto de leão do lado direito, rosto de boi, do lado esquerdo, e os quatro tinham também rosto de águia.” No *Zohar* ou *Livro do Esplendor*, existe menção de que os 4 animais se chamam *Haniel*, *Kafziel*, *Azriel* e *Aniel* que olham respectivamente, o Oriente, o Norte, o Sul e o Ocidente. Os Anjos quadrúpedes do *Livro de Ezequiel* chamam-se *Hayoth (seres vivos)*. Dos 4 rostos dos *Hayoth*, os Evangelistas tomaram os seus símbolos.

Esta Série demonstra como as letras sofrem transfigurações; se metamorfoseiam em prol de intencionalidades que não exclusivamente a de cumprirem propósito pictórico, explorando, além desta axiologia, uma assunção simbólica e mesmo hermética. Diga-se, parafraseando o título da Exposição do Museu de Serralves, que o *Corpo de Letras* é, com igual propriedade, da ordem de um *corpo hermético*, de um *corpo cabalístico*. Em *Raças Orientais*, as letras são distintamente corpos humanos que ganham, assumem posturas de uma flexibilidade interior, tanto mais quanto de fisicalidade somente.

³⁹ José Gabriel Pereira Bastos, “Da Arte como Monstro necessário”, Catálogo da Exposição *João Vieira - Bestiário*, Porto/Lisboa, Galeria Fernando Santos, 1996

³⁵ CF. *Livre des Êtres Imaginaires*, Paris, Gallimard, 1987, p.124

Recorde-se que numa perspectiva filosófica sobre o corpo (e seguindo a argumentação de Paul Valéry), a fisicalidade é aparência imediata; remete para representações psicossociais e culturais que promovem implicações, repercussões profundas no estatuto — reconhecimento do estatuto — do indivíduo, invadindo todas as lateralidades mesmo, as do seu meio. A fisicalidade construiu-se em culto precário, mítico da efemeridade das modas e dos tempos acessórios. Assim, para além desta acepção, as letras que são corpos e os corpos que são letras expressam, nesta pintura de João Vieira, essa outra condição cultural, correspondendo a princípios auto-gnósicos, delatores de um intimismo quase místico e, certamente, decorrentes de uma sabedoria individual/autoral significativa – estética, poética e filosoficamente.

10. Jorge Martins

*“O tempo é um velho corvo
de olhos turvos, cinzentos.
Bebe a luz destes dias só dum sorvo
como as corujas o azeite
dos lampadários bentos.*

*E nós sorrimos,
pássaros mortos
No fundo dum paul
dormimos”⁴¹*

Uma das peças da Colecção foi concebida para a Exposição, realizada em 1998, consignada ao tema *Arte no Tempo*. Promovida pela Fundação D. Luís I, reuniu vários artistas, portugueses e estrangeiros que, num objecto idêntico, resolveram as suas razões e afectos com o conceito de tempo, articulando-se com motes poéticos específicos. No caso de Jorge Martins, o tópico desenvolveu-se sob auspícios do poeta Carlos de Oliveira

Ao longo da história da humanidade, o tema do *tempo* é recorrente, sendo abordado sob todas perspectivas e pretendendo, através de sua análise e reflexão, quase a segurança de um domínio, por parte de todos que sabem ser ele uma matéria abstracta e irreversível.

Através da escrita (caligráfica) o pintor intervenciona o relógio de pé, servindo-se dele como moldura e superfície; ou seja, domina-o simbolicamente, através da pintura e da escrita. Acompanha este relógio, excluído de funcionalidade métrica quiçá, uma tela vertical que abriga um dos elementos iconográficos mais identitários na obra do pintor. Forma que se confunde porventura com um caixão, forma que afirma o rigor de forma despossuída de pretendido sentido ou qualificação, mas sempre forma contundente, dominadora e conceptual. O facto de retomar uma forma, que percorre diferentes momentos da sua pintura, já é por si sintoma dessa ânsia em dominar o tempo através de um recurso estético e não exclusivamente funcional. A dialéctica entre a continuidade e a descontinuidade, equilibram a recepção visual e a apropriação interpretativa do poema inscrito, por necessidade de um jogo espacial entre o espectador e a obra tridimensional – exige um percurso visual e motor em redor do relógio, ganhando tempo.

*“O que é preciso é descobrir a persistência dos motivos e o papel das
descontinuidades para fornecer a chave da intensificação do mesmo,*

⁴¹ Carlos de Oliveira, *Tempo* citado in Catálogo da Exposição *Arte no Tempo*, Cascais, Centro Cultural Gandarinha/Fundação D.Luís I, 1998

isto é, o paradoxo de haver um aparecer/um que aparece que se mantém.”⁴²

Por outro lado, como se pode ler, a propósito da Exposição Itinerante de Jorge Martins, que viajou na América do Sul, no Brasil (Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro) e no México:

Martins vive numa encruzilhada internacional de tempos, lugares e culturas. Por um lado, transporta e incorpora toda a informação erudita ocidental inserindo-a numa lógica de reflexão, num caminho de pintura sobre a pintura. Não trata apenas da relação formal estabelecida com a história da pintura mas também com a das condições técnicas, ou mesmo científicas, da sua produção e recepção: a luz, a cor, os corpos, os espaços...⁴³

Talvez que esta qualidade antropológica das viagens, da duração, da fuga e/ou da permanência, desde há longos anos, seja exigência pessoal para a auto-gnose que subjaz à substância da sua obra – que não carece ser palco de qualquer conteúdo senão de si-mesma:

A pintura pode conhecer e conhecer-se. Dizem que neste caso é uma consciência que retorna sobre si própria. Pouco importa esta posição husserliana acerca do objecto transcendente, mas há sempre quem queira, a qualquer preço, ver “coisas lógicas” na pintura. Aqui está uma pintura cuja pintura não tem qualquer espécie de conteúdo.⁴⁴

O diálogo das imagens consigo mesmas, numa perspectiva fenomenológica, estendeu-se em 1985, a uma judiciosa relação entre desenho e fotografia. Dos 20 desenhos de Jorge Martins e das 20 fotografias de Jorge Molder, resultou um livro, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Sob o título (tomado de Francisco de Holanda) de “O Fazer suave de preto e branco”, intercambiavam-se sombras, *sfumatos* e linhas objectualizadas – esses elementos gráficos, que, designadamente, se encontram com frequência na pintura de Jorge Martins. A acentuação iconográfica destes dois meios de produção poética e filosófica contribuíram para a emancipação de ambas produções, independentes de seus autores, ganhando a autoridade estética, susceptível de toda e qualquer recepção estética e subjectiva. Este projecto é exemplo da diversidade da *praxis* do pintor, por analogia aos percursos territoriais que cumpre em diferentes cidades e continentes – prova de que os mapas, as cartografias, as escritas, enfim, o desenho, são o fundamento da sua criação:

A noite entrou pela noite, acumulou poeiras sobre poeiras, neblinas sobre neblinas, e fez destes desenhos misteriosos palimpsestos de luz. (...) Mundo de infundáveis aparições, pois só a luz através do seu movimento tem o poder de mudara terra em água, a água em pedra, e uma cidade em paisagem lunar. Os lugares, as coisas são já outros porque, entretanto, a luz mudou...⁴⁵

⁴² Maria Filomena Molder, “Jorge Martins - Per Áspera ad Astra”, *Matérias sensíveis*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, pp.73-74

⁴³ <http://www.grci.pt/exposicoes.asp?zona=exposicoes> - Texto relativo a “Fronteiras da Ilusão”, Exposição no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2003

⁴⁴ João Miguel Fernandes Jorge, “Jorge Martins”, *Um quarto cheio de espelhos*, Lisboa, Quetzal Ed., 1987, pp.83-84

⁴⁵ João Fatela, Texto introdutório, *O Fazer suave de preto e branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985

O desenho, na sua acepção mais meticulosa, responde a princípios essenciais que configuram a picturalidade e qualquer outra linguagem. Como sublinhou José Gil⁴⁶, em Jorge Martins os desenhos apresentam-se como resultado de um aprofundado reflectir sobre a arte de desenhar. Entende-se o desenho enquanto exigindo uma acção motriz, coordenação superior da mão, do gesto rigoroso que avança o caminho para a pintura. Correspondendo, por analogia ao estatuto primordial do desenho segundo Almada, para o quem o desenho era a capacidade intelectual de sentido integrador, o conhecimento estruturante, o discernimento arquetípico, pois obrigava ao exercício das capacidades intrínsecas que o artista devia promover para desenvolver a sua arte. Entende-se, por complementaridade, o desenho, na acepção fundadora, expandida por Francisco de Holanda. Recorde-se:

"... o qual desenho, como digo, tem toda a sustancia e ossos da pintura, antes é a mesma pintura porque n'elle está ajuntado a idea ou invenção, a proporção ou symetria, o decoro⁴⁷ ou decencia, a graça e a venustidade, a compartição e a fermosura, das quaes é formada esta sciencia."⁴⁸

O desenho, de forma simbólica, é o próprio homem quando os traços e as linhas do desenho que configuram o corpo, encerra em si "o fim da arte porque a strimidade havia de cercar a si mesma e acabar em modo que prometa haver da outra banda outra cousa, e que mostre também aquilo que se esconde."⁴⁹

Magalhães intitula a pintura datada de 1990 que integra igualmente a Colecção do IPP. A tela esteve exposta na Exposição *De revolutionibus orbium coelestium*.⁵⁰ O conjunto de trabalhos reunidos correspondia a uma iconografia hermética de figuras relacionadas com os descobridores portugueses, bem como a protagonistas primordiais da cultura e filosofia na Grécia. Sob epígrafe de Heraclito, Jorge Martins (na senda de Almada Negreiros) anuncia um percurso até ao âmago da verdade da pintura e do saber: "Porque na circunferência, o começo e o fim são o mesmo."

A pintura, devidamente responsabilizada, em termos cromáticos, cumpre as sinuosidades, as linhas, os caminhos e as intenções do desenho (e da fotografia, dir-se-ia também). Transporta uma territorialidade inominada, suspensa e ocultadora de pensamentos iconológicos próprios à autoridade do artista. A sua pintura é demonstrativa de um caminho isolacionista, deliberado e profundamente frutuoso, promotor de outros caminhos, quantos plausíveis para quem a contempla.

⁴⁶ José Gil, "Jorge Martins – A Visão e as sombras", *Sem Título – Escritos sobre Arte*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, pp.180-186

⁴⁷ A concepção de decoro provém de Cícero e santo Agostinho, tendo sido igualmente tomada pelos árabes Avicena e Algazel, que a tomaram provavelmente dos gregos: "La belleza o el *decorum* es la cualidad que posee una cosa cuando es tal como debe ser." Em Cícero, o decoro aprecia-se sobretudo em relação à medida justa, sendo absolutamente necessário — não apenas num sentido moral — no âmbito artístico. É qualidade daquilo que está conforme com a necessidade de natureza, configurador da virtude interna. Cf. Edgar de Bruyne, *La Estetica de la Edad Media*, pp.39-41

⁴⁸ Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Capitulo XVI "Em que consiste a força da Pintura", p.99. As qualidades que Holanda considerava serem indispensáveis à boa pintura eram: a invenção, a proporção e o decoro. A definição de invenção desenvolve-se a partir da p.90 da Op. Cit.; a definição de proporção, a partir da p. 98, e finalmente, a definiçã de decoro, a partir da p.163. A acepção com que Francisco de Holanda toma o desenho relativamente à pintura, tem muito próximas afinidades à posição de Leon Battista-Alberti constantes no tratado *De Pictura* .

⁴⁹ "E em tanto ponho o desenho, que me atreverei a mostrar como tudo o que se faz em este mundo é desenhar; e fallando com os pintores, tambem me atrevo a provar-lhes e fazer-lhes bom que val mais um só risco ou borrão dado pola mestria de um valente desenhador, que não ja uma pintura muito limpa e lisa e dourada e chea de muitas personagens feitas de incerta pintura e sem a gravidade do desenho." Cf. Francisco de Holanda, *Op.Cit.*, pp.100-101

⁵⁰ Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa, 1991.

Espaço e tempo, em sua singularidade pluralizada, são ambos conceitos dominadores na sua obra, tomando diferenciadas conceptualizações e morfologias, concretizados pela capacidade da visão (capacidade suprema de *Ver*, como diria Almada).

11. José de Guimarães

*“A arte é irreverência, inconformismo e perturbação.
A arte é a vida para fora de nós. E a vida é a luta com
o tempo.(...)
A arte é aproximação do mistério.
A arte existe na imaginação, nunca na realidade
Quotidiana.
A arte é a imagem da introspecção, jamais a intros-
pecção da imagem.”⁵¹*

*“Não é fácil, porém, ser Autor neste mundo consumista onde
vivemos, e assim mesmo assumir com coerência uma verdade ou
uma dignidade próprias.”⁵²*

*“Acho, porém, que a crise da arte hoje existente, não só em
Portugal mas em todo o mundo, é como que um vírus que iniciou a
sua contaminação e destruição avassaladoras há cerca de quinze
anos, e resulta de o poder económico ter desejado ganhar,
gananciosamente e em curto espaço de tempo, com um produto que
à partida é caro.”⁵³*

Os símbolos de Guimarães fruem a sua presença matérica nas pinturas e objectos e pertencem aquilo que constitui o chamado “imaginário colectivo”.⁵⁴ De tal modo que nos tornam mais presentes as evocações referenciais do humano no mundo originário através de uma simbologia que lhes é específica.

*A arte negra fez-me saber como se efectua a concentração do significar
e da carga mítica das formas. E, assim, na minha pintura a forma
passou a ser símbolo e um agente de grande poder actuante.”⁵⁵*

Nas gravuras, pinturas e esculturas pintadas, Guimarães desenvolve frequentemente as figurações de seres humanos históricos ou revisitados a partir dos grandes mitos da humanidade. Refiram-se alguns:

- Os *Mitologismos* (designação tomada de Gilbert Durand): *D.Sebastião*, "vestido em papagaio" para a exposição "Arte para o céu", no Japão em 1989; *Rei D. Pedro* (escultura -1985); *Inês de Castro* (escultura-1986);
- Os mitos da literatura: *Naufrágio de Camões (1981)*; a fusão do mito histórico com a literatura: *Vasco da Gama e o Rei de Melinde (1981)*, *Camões e D.Sebastião (1981)*; e da tradição popular "A Nau Catrineta...";

⁵¹ José de Guimarães, “Manifesto aos Pintores Inconformistas”, *Arte Perturbadora*, Porto, Afrontamento, 2000, p.43

⁵² José de Guimarães, “Mensagem do Dia do Autor”, *Arte Perturbadora*, Porto, Afrontamento, 2000, p.101

⁵³ José de Guimarães in Entrevista a M^a de Fátima Lambert, *Arte Perturbadora*, Porto, Afrontamento, 2000, p. 108

⁵⁴ Cf. C. Jung, *O Homem e seus símbolos*, Botafogo,, Ed.Nova Fronteira, 1987

⁵⁵ José de Guimarães, *Os Símbolos, porquê?* - 1979

- Os mitos da própria pintura: série Rubens: *Hélène Fourment (1978)*, *O Retrato de Maria de Médicis (1978)*; *Gioconda Negra (1975)*, *Homenagem a Magritte (1984)*, Homenagem a Marcel Duchamp (*Nu descendo a escada - 1980*); Vélasquez (1984); *Ecce Homo Português* (1989-90);
- Os mitos e símbolos originários e do abstracto cultural universal: Adão e Eva, o Paraíso, Arca de Noé, S.Jorge e o Dragão, Ícaro (*Red Icarus - 1985-88*); *Sereia* (1990); *A espada de Damócles (1990)*; *Duende (1973)*; *Gnomo (1973)*; *Dançarina - escultura - (1983)*; *Arlequim - escultura (1983)*; *Pescador (1983)*; *O Olhar do Faraó (1989)*; *Esfinge* (1987);
- Os mitos provenientes das culturas africanas: *Dois fetiches* (1990); *Dois fetiches com animal -1990*; *Máscara* (1990); *O olhar da grande máscara (1990)*, *Pássaro (1990)*; *Guerreiro (1987)*; *O Profeta (1984)*.
- Os "mitos novos": *O Devorador de Automóveis (1987)*, *Dois personagens num automóvel (1990)*; *Corredor de Maratona (1975)*, *Nadadora (1980)*; O circo - *Domadora de Crocodilos (1979)*; *O Grande Actor (1984)*.

Todas estas personagens (míticas e históricas) se foram organizando na sua obra pictórica e escultórica, surgindo por vezes com a envergadura de verdadeiras obras cénicas, grandes montagens, superproduções fabulosas geradas nos domínios de um imaginário constitutivo do autor, atravessado por uma contextualização sócio-cultural pessoal e concreta.

Estes símbolos (acima mencionados) surgem por vezes combinados com outros elementos icónicos a que poderíamos chamar sinais ou signos, cumprindo assim uma intencionalidade específica, pela referência a certos aspectos fundamentais que afirmam o "humano" como tal.⁵⁶

Os signos podem "classificar-se" numa abordagem categorial. Saliente-se que os elementos a seguir enumerados se acompanham da sua figuração icónica combinada:

- Elementos do corpo humano em várias combinações - respondem a uma espécie de desmembramento do corpo humano, apelando aos elementos constitutivos mais carregados historicamente de simbolismos vários (antropológicos, culturais, psicanalíticos) e articulam-se em atitudes e situações igualmente intencionalizadas.
- Elementos dos códigos da escrita, provenientes não só do alfabeto e da numeração árabe mas também de escritas duplamente cifradas e de carácter simbólico, por vezes de teor ideográfico.
- Figuras geométricas: transportam um simbolismo específico que radica nas mais anteriores significações das quatro formas geométricas fundamentais: quadrado, rectângulo, triângulo e círculo, bem como em variações mais livres decorrentes da própria noção de "forma".
- Elementos da natureza animal e vegetal: aferidos a uma experiência do natural a que se atribuem combinações simbólicas ligadas, por exemplo, as escritas cifradas e os ideogramas "isolados".
- Elementos expressamente simbólicos e míticos: típicos de diferentes civilizações e culturas convergem contudo para a abordagem originária e mítica da condição do próprio homem na sua relação ao Universo - dimensão cosmológica do ser, ao encontro das mais antigas tradições filosóficas.

⁵⁶ Como já vários autores referiram, a propósito da obra de Guimarães -Fernando Azevedo, José-Augusto França, Fernando Pernes, Gillo Dorfles, Antonio Tabucchi e muitos outros - esta simbólica foi constituída e desprende-se da sua obra num vocabulário sinalético, sendo-nos mesmo facultada a chave para a sua descodificação através de uma enumeração bastante exaustiva dos elementos sígnicos na obra José de Guimarães publicada sob a direcção de Marcel Van Jole, pela Ed. Art & Biblio Press de Antuérpia em 1979 .

- Elementos "cinéticos" e "dinâmicos": pontuais e intencionalizados, são aqueles que podemos entender como pontes de ligação às ideias mais profundas e determinantes, e também mais obviamente legíveis, num contexto sociológico de época.

Estas referências fundamentais revestem-se de fabulações irónicas e revisitadas de temáticas que o pintor afere pela qualidade plástica, no âmbito do representacional e do figural, concretizadas pelo grande poder do imaginar. Conforme à natureza produtora destas imagens, os elementos signícos adaptam-se à imaginação fundada no real, permitindo uma emersão profunda das vivências basilares do ser humano: vida, sexo, morte.

Dir-se-á então que estes elementos signícos “simbolizam”, ou seja, estão para além da sua utilização como elos de ligação semântica da composição pictórica enquanto todo; eles por si só constituem uma gramática simbólica independente e autónoma na medida em que comportam uma carga significativa muito concreta e dirigida.

Guimarães cumpre uma missão artística "originária", na medida em que a referência na arte à existência do homem e das coisas que o rodeiam é transposta desde os pré-históricos para as suas manifestações de carácter artístico e mágico, combinando-se com elementos provenientes de um imaginário colectivo, mas também pessoal que passa pela capacidade da imaginação. Saliente-se ainda que a fundamentação antropológico/simbólica da obra de Guimarães se aferem por esse comungar com os espíritos da água, do ar, mas sobretudo com os da terra e do fogo que desde o princípio da humanidade se congregam numa visão cosmológica do Ser.

12. Júlio Resende

*“Gratos, os feixes de linhas tão puras,
Vindos desde o raio silencioso,
Hão-de juntar-se, hão-de ver-se um dia
Como visitantes de aberto rosto. (...)”⁵⁷*

Anunciação *Matéria-Espírito*

A fertilidade da água anuncia os pressupostos simbólicos da poética iconográfica. A fluência irregular dos barcos que correm nas almas é equívoca. Supõe naufrágios, explode em mitemas experimentados, lendas e episódios recriados. Olhem-se as transparências sobre as cores, as figuras apenas trocadas com os espíritos. Barcos anunciam partidas, engolem as presas nos seus porões. Aprisionam e libertam as matérias e os espíritos, consoante se saiba dominar umas ou outros. Antevisões ou factos, a irrelevância é análoga. Tudo pode ser tudo.

“Nesses momentos tinha o sentimento de estar submerso até ao pescoço naquela existência que era EU PRÓPRIO. O mundo exterior, arrefecido a espaços, tornava-se abrasador. Como dizê-lo? Formava manchas e em seguida raias. Um movimento de trocas recíprocas estabelecia-se suavemente e sem leis prévias entre o meu ser profundo e o mundo exterior. A paisagem em volta esvaziada de sentido, reflectindo-se nos meus olhos, brotava dentro de mim...”⁵⁸

Júlio Resende abordou as matrizes existenciais do humano através da extroversão figuracional dos elementos percebidos em topografias transmissoras da história da portugalidade, em esquadras de tempo mítico, insensível a qualquer datação constritora.

⁵⁷ Ossip Mandelstam, *Guarda minha fala para sempre*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1996, p. 223

⁵⁸ Yukio Mishima, *O Templo Dourado*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, pp.148-149

“A Arte é um despertar de emoções. É prova da universalidade e meio de afirmação do poder humano. A arte seria, assim, resultante quer de uma situação social, quer um meio de transformação da sociedade.”⁵⁹

As imagens da cultura intemporal, atemporal, recebida nas visões vividas do pintor, dissolvendo as emoções em pintura, resolveram a questão da afectividade pictural *versus* efectividade conceptualizadora – campo evidente de explorações e expropriações filosóficas e mundanas.

No pequeno aglomerado urbano há o abandono onde a pedra de alvenaria teima em mostrar um passado de glória de um povo que fez História.⁶⁰

“...[Júlio Resende] mostra-nos que a aprendizagem é incessante e permanente, e a sabedoria se adquire constantemente, exigindo a renovação de valores e procedimentos plásticos, respeita sempre a sua manifesta autenticidade.”⁶¹

13. Manuel Amorim

*“Cheira, acrescentaria eu, a Neolítico e Paleolítico.
Ou doutra maneira, a futuro. Pois que a Idade do Gelo
é uma categoria do futuro, que é esse tempo
em que finalmente não se ama ninguém,
nem mesmo a si próprio. (...)”⁶²*

A visibilidade corpórea — o desvelamento do corpo — consiste numa linguagem específica; torna-se uma linguagem instituída, através das convenções implicitamente aceites ou simplesmente tácita; concretiza uma linguagem expressa em termos corporais: tragicidade, dramaticidade, teatralização.

*“Descubro-te ausente nas esquinas
mais povoadas, e vejo-te incorpóreo,
contudo nítido, sobre o mar oceano.*

*Chamar-te visão seria
malconhecer as visões
de que é cheio o mundo
e vazio.(...)”⁶³*

O corpo entendido como esfera de actuação intersubjectiva, mediatizado e prospectivo, responde com a sua exposição, quase sem limites ou restrições de qualquer espécie, à necessidade, à ânsia de comunicação, através da exploração dos seus vestígios, da sua exibição endógena; na sua diluição intersubjectiva; nas suas redundâncias, nos excessos.

⁵⁹ Júlio Resende, “L’Art et la destinée de l’Homme”, in “Discurso”, proferido na *Academia de Belas-Artes da Bélgica*, 1989

⁶⁰ Júlio Resende, “A ilha dos meninos com olhos cor da esperança”, *Boletim Lugar do Desenho*, nº5, ano 3 – 2000, p.11

⁶¹ M^a de Fátima Lambert, Catálogo da Exposição *Zeitgenössische Kunst aus Nord Portugal*, Wiesloch (GER), 1994

⁶² Josif Brodsky, *Paisagem com inundaçãõ*, Lisboa, Cotovia, 2001, pp.93/95

⁶³ Carlos Drummond de Andrade, “Contemplação no banco”, *Antologia Poética*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, pp.177

O corpo instaurou níveis de significação impensáveis, condicionando e condicionado, pelas movimentações ideológicas e pelas estipulações disciplinares várias.

O corpo não vê apenas, sabe ver, pode ver; precisa de saber ver o corpo — com as consequentes visibilidades específicas, particularizadas.

Os corpos foram inatingíveis de beleza idealizada: no caso dos gregos que queriam o corpo por excelência, aquele corpo que nunca existia assim tão certo, ordenado e harmonioso. A sua ordem e as suas antropometrias fixaram-se no espaço, presas no "tempo, esse tão grande escultor" e que ordenou tantas reinvenções.

O modo como o homem, nas suas coordenadas sociotemporais define a sua percepção, apropriação e recriação proxémicas depende, incondicionalmente, de suas circunstâncias fenomenológicas. O seu modelo de organização espacial é estabelecido não somente pelas coordenadas efectivas – em termos de consciência perceptiva – mas sobretudo proporcionada pela receptividade e dinâmicas pulsionais – íntimas e projectivas. Designadamente, a experiência de "profundidade", segundo Sami-Ali, é um verdadeiro "enigma", dependente do corpo no mundo e do mundo no corpo.

"...de la double présence du corps dans le monde et du monde au corps", pois "n'est pas assimilable à la troisième dimension relevant d'une abstraite géométrie du visible, la question ne se pose pas dans de savoir, dans un système de représentations comme celui d'Alberti, comment s'effectue le passage de l'expérience vécue à sa transposition rationnelle. Cette transposition se trouve en fait médiatisé par le corps propre en tant que pouvoir originel de projection, faisant naître à la fois, extraits de la même étoffe de l'être, le visible et l'espace du visible."⁶⁴

Mostrar la imagen como un buscado efecto de distancia, como un descubrimiento que debe sorprender primero el artista y Amorim piensa en Tabucchi al materializarme el ejemplo: investigar en el anverso de la pintura como una suerte de negativo del cual surge – o quizás surgió – una imagen en la cuberta del laboratorio, mágica, inesperada y, al mismo tiempo real.⁶⁵

Rostros tratados como máscaras de un ritual orgiástico que apelan a los esquemas primitivos de un grafismo totémico. Signos jeroglíficos que comienzan a ser escritura, apelación a los rasgos arcaizantes de un neolítico que se pretende. O el placer del Barthes, cuyos signos orientizan la capacidad contestataria del vacío entre la afirmación más sólida y la gracia erótica más sensual, a los que Amorim puede bañar en color.⁶⁶

...Su mundo se cierra constreñido a la particularidad de lo que él busca: una oposición-tensión entre la extrema fluidez del espacio sin límites, celularmente "quadrillé et habité" por la materia y el poder sensual del color, la solidez transparente de las acciones ambiguas, enigmáticas, contemplativas de los personajes, como arquetipos o emblemas que no manifestasen particularidad de sexos o de pertinencia.⁶⁷

⁶⁴ Sami-Ali, *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, 1990, p.131

⁶⁵ Anton Castro, "Descubrir las imágenes en la distancia de una superficie celular", *Coloquio/Artes* n° 79 – Dezembro 1989, p.42

⁶⁶ Idem, *ibidem*

⁶⁷ Anton Castro, "Descubrir las imágenes en la distancia de una superficie celular", *Coloquio/Artes* n° 79 – Dezembro 1989, p.45

14. Miguel d'Alte

A noção de construção/constituição existencial decorre de uma leitura ontológica do espaço “em que tudo pode acontecer” na pintura de Miguel d'Alte. É a percepção visual da imagem do quadro que se debate com a apreensão do espaço, condição inevitável que permanecerá para além do tempo do homem: “*O olhar é o que permanece do ser humano.*”⁶⁸

O mundo objectivo que se apreende, através das sucessivas imagens visuais, provenientes da condição possível de *ver*, é assumido aqui, quer através dos preenchimentos cromáticos intensos – de pretos e cinzentos de extrema densidade estrutural, quer através de espaços de ausência e vazio que poderiam invocar o conceito de vazio em Tàpies e mesmo uma outra abordagem do vazio como em *Issue Lumineuse* de Vieira da Silva. Assim, entenda-se que o preenchimento, a constituição da presença, se pode concretizar por essa interacção do cheio e vazio, que é característica desta iconografia.

A delimitação dos espaços dentro dos quadros define-se em zonas de continuidade e descontinuidade. Os planos são intercalados, há bermas e rodapés, porventura delimitando a existência individual dos diferentes espaços – paredes, portas e janelas – por vezes evidenciados pela técnica de colagens, transversais e perpendiculares, subtis, de fragmentos de jornais. Estas colagens de jornais, tão significativas na tradição vanguardista da pintura europeia, alertam-nos para o confronto do real através da própria realidade existencial (material e estética) do quadro. As formas alongadas e por vezes cónicas destas colagens parecem focos de luz que incidem numa encenação da realidade em si do espaço interior, em que é lícito inventar o desconhecimento do mistério da existência, simbolicamente evocado por Benjamin:

*A minha mão penetrava na fresta da porta entreaberta do armário da despensa, tal como um amante através da noite.*⁶⁹

Os espaços presentificados nas telas usufruem, nalguns casos, dessa dupla possibilidade de ser espaço interno ou externo relativamente à primeira habitação – a casa ou a rua/estrada: a sala – ao palco ou ao universo.

Os pretos, cinzentos e brancos intensificam a constituição do espaço do quadro e no quadro, devido à *neutralidade* cromática que avoluma as condições intrínsecas das superfícies e dos volumes bi-dimensionalizados nestas pinturas. Miguel d'Alte intercala superfícies extensamente planas, uniformemente distanciadas com outras perspectivadas de índice expressionista abstracto.

A confluência de linhas que se adensam, dum ponto de origem até ao seu *terminus*, nas margens e limites da tela, percorrem uma viagem no interior de uma cidade imaginária ou mesmo real, espécie de *devaneio* urbano, tão característico à concepção vivencial de espaço em Benjamin, apelando à figura do *flâneur*.

*Só quem caminha pela estrada experimenta o seu poder e o modo como ela, em vez de ser a paisagem que, para o aviador se desenrola como uma planície, a cada curva faz sobressair zonas desconhecidas...*⁷⁰

Nestas telas, a evocação dos espaços arquitectónicos traduz-se na figuração de colunas, pilares, solo e quadraturas dispersas, que se encontram e afastam nesse percurso de personagens invisíveis que não carecem ser ou estar.

⁶⁸ Walter Benjamin, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p.83

⁶⁹ Walter Benjamin, *Op.Cit.*, p.132

⁷⁰ Walter Benjamin, *Op. Cit.*, p.43

Os espaços de Miguel d'Alte são temas de vida e presença ou de irreabilidade e ausência, tal como a alternância de notas breves de cor amarela ou verdes azuis, esbatidos e translúcidos, apenas aflorando certos e breves momentos. Tal percepção do espaço é condição do próprio homem, ele mesmo espectador de si:

O espaço é uma categoria do nosso entendimento: é a matéria primeira da existência, portanto, o lugar da quotidianidade. Vive-se num espaço, um volume, uma superfície, vive-se numa sala, num apartamento, uma cidade; a referência ao espaço é tácita mas omnipresente.⁷¹

A leitura das superfícies em quadrantes vertical/horizontal ou diagonal/vertical está inerente às referências de localização existencial, conforme à situação do próprio espectador: é a *ideia de referência* em termos da *ideia de lugar*, mas também o espaço enquanto *ideia de quantidade* – espaço geométrico, geográfico, aferido à própria vivência pessoal nesse espaço enquanto corpo. Corpos que se ausentam, implícitos todavia na picturalidade. Salvar-se, no entanto, a forte intencionalidade dos corpos em *Homenagem a Dili* e as evocações disfarçadas e fugazes, de rostos que se assemelham a simulacros do humano, em algumas telas.

Encontra-se a presença efectiva de cada um para se desvelarem os espaços do *ver*:

Aquele que (...) deseja ver, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado, para se encontrar na abertura incomfortável de um universo, daqui para diante, flutuante, abandonado a todos os ventos do sentido: é aqui que a síntese se fragilizará até à esterilização; e que o objecto do ver, eventualmente tocado por um ponto de real, desencaxará o sujeito do saber, dedicando a simples razão a algo como é a rotura.⁷²

15. Nikias Skapinakis

Não sei o que é a arte – o que é a vida, o que é o amor, o que é Deus, agora que os diabos formam anulados. (...) Pode considerar-se que o acto criador é egoísta, desinteressado da comunicação e da acessibilidade da obra. Mas na medida em que é criador, o acto é comunicativo.⁷³

As motivações mais primordiais na obra de Nikias Skapinakis remontam até às imagens arcaicas da cultura grega. Nalguns casos tais referências são absolutamente directas (ânforas, vasos, rostos de heróis da mitologia...), noutros devem ser decodificadas a partir de indícios subtis e quase despercebidos se não olhados para serem vistos. Na sua pintura celebra-se a aptidão desse olhar que se alonga nas superfícies quasi sempre planificadas, recordando-nos os tópicos ideístas/symbolistas da pintura de Paul Gauguin. As cores, as formas, mesmo as lacunas dissolventes de premonitória volumetriação (tendencialmente a anular-se) são elementos combinatórios que definem o seu discurso, a nível pictural e semiológico.

A obra de Nikias iniciou-se nos anos 50, em paridade e diálogo com muitos dos nomes que continuam a revitalizar o panorama actual da arte portuguesa, após a experiénciação de linguagens várias, promotoras de uma genuína identidade pessoal/singular,

⁷¹ Abraham Moles e Elisabeth Rohmer, *Labyrinthes du Vécu*, Paris, Librairie des Meridiens, 1982, p.7

⁷² Georges Didi-Hubermann, *Devant l'Image*, Paris, Ed. De Minuit, 1992, p.172

⁷³ Nikias Skapinakis, resposta incluída in *Situação da Arte – inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Org. Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos, Lisboa, Europa-América, 1968, p.74

contribuinte para a pluralidade de opções estéticas em palco. Aliás, as suas personagens, as figuras que colaboraram para o reconhecimento imediato da sua linguagem pictural, possuem também uma valência simbólica, constituindo-se em emblema supremo para a apropriação ideológica e societária que a situação histórica em Portugal exigia – nos tempos que antecederam a Revolução e que se lhe seguiram. A fixação, em formato de retrato de intelectuais e artistas, permitiu a divulgação de ideias e atitudes subjacentes à personalidade dos representados. O valor de seus retratos situa-se não tão-somente na iconografia específica de um e outro, mas servem de veículo transmissor de suas actuações e operatividades políticas e culturais.

*A pintura é uma arte muito acessível, mas requer do espectador uma capacidade de amor que podemos designar por empatia e que ele pode não conceber com facilidade; aliás, torna-se uma arte hermética logo que lida discursivamente, e note-se que essa dificuldade atinge não só o espectador médio, mas o informador e até o crítico.*⁷⁴

Enseada Amena, díptico (1994) apresentado na Exposição intitulada *Heteronimias*, retoma a presentificação de formas (em termos definidores do espaço pictural) que já tinham surgido em obras bem anteriores quanto *Homenagem a Carpaccio*. Idêntica situação se constata em outros trabalhos, articulando-se assim uma espécie de arco temporal, que une pontos distantes (mas cúmplices) no percurso plástico do artista. Verifica-se a recorrência de tópicos de reconhecimento, salvaguardada embora a sua autonomia e emancipação, quer se trate de figuras, de paisagens ou de morfologias de valência mais directamente abstraccionalizante (e expressionística). Como referia, em 1995, Bernardo Pinto de Almeida:

*Inventariando-lhe os modos e modelos se poderia dizer ainda que, se um traço resta, e por excelência, de linha condutora ao longo de todas as séries, será a permanente marcação que o desenho opera, definindo contornos ou topologias várias, desestruturando a feição naturalista, assinalando a marcação da bidimensionalidade e registando um impulso de forma que não se caracteriza em termos susceptíveis de o incluir no domínio estrito da figuração.*⁷⁵

16. René Bertholo

*Pintura que narra como o mundo é percebido e como é construído pelos personagens; e, também, como surge nos diversos conteúdos e momentos que se oferecem à consciência. Cada um dos elementos pintados aparece saturado de “rostos” e funções; e toma existência através da multiplicidade de ligações dos sentidos que se vão encadeando num sistema de conhecimento.*⁷⁶

Elemento do grupo *KWY*, partiu para Munique em 1957 e depois para Paris. Pintor de tendência informalista rompeu com esta corrente durante os anos 50, passando a gerir a sua obra pela assunção do papel da imagem — de ordem objectualista — a nível da constatação e pertença da imagística vulgarizada: objectos do quotidiano urbano. Bertholó destacou as imagens dos objectos vulgares — de linguagem plástica afim à *Pop*

⁷⁴ Nikias Skapinakis, resposta incluída in *Situação da Arte – inquérito junto de artistas e intelectuais portugueses*, Org. Eduarda Dionísio, Almeida Faria e Luís Salgado de Matos, Lisboa, Europa-América, 1968, p.224

⁷⁵ Bernardo Pinto de Almeida, “Nikias: 1995 – Heteronimias”, *Nikias Skapinakis – Heteronimias*, Porto/Lisboa, Galeria Fernando Santos, 1995

⁷⁶ João Miguel Fernandes Jorge, “René Bertholo”, *Um quarto cheio de espelhos*, Lisboa, Quetzal Ed., 1987, p.136

Art — da sua pintura atribuindo-lhes uma autonomia tridimensional específica. Assim, entre os anos de 1966 e 1971 realizou objectos mecanizados de estilo pseudo-cibernético: são os *Modelos Reduzidos* de arquétipos como: a casa, o barco, as palmeira..., objectos recortados em metal pintado a que associou um pequeno motor que originava movimento nalguns dos seus elementos, como no caso de *Palmier* (1966). A preocupação em operacionalizar, de forma lúdica, um procedimento que gerasse movimento aproximava-se do âmbito de intervenções da *Arte Cinética*, se bem que estas fossem bem mais radicais e depuradas — Niki de Saint-Phale, Jean Tinguely, Rafael de Soto...

É, precisamente, à semelhança deste modelos tridimensionais, detalhados e mecânicos, que o autor construiu a sua pintura. Resulta de uma organização da superfície que alberga inúmeras componentes pictogramáticas, portadoras, nalguns casos de significação imediata, noutros suscitando uma articulação quase ideogramática.

Remetem para uma certa tradição (algo) maneirista, por tal afirmação se entendendo, esse *horror vacui* que tem parentesco com as telas de Bertholo.

Igualmente são telas portadoras de aprofundada sensibilidade e razão lúdicas; propiciam um enquadramento perceptivo que revisita o deslumbramento da infância, quando a criança se depara com esse mundo maravilhoso dos brinquedos incontáveis e inúmeros. Espécie de cenografia, cuja realidade advém do imaginário, não somente individual mas colectivo, ressarcindo obsessões, constrangimentos e impulsos da adultez.

17. Rocha da Silva

“...a figurinha é a unidade básica do universo formal do autor e ela dá-lhe uma grande margem de manobra em termos de exercitamento dos jogos e ilusões inerentes à prática da pintura.”⁷⁷

A figurinha é muita gente e uma única ao mesmo tempo. A figurinha é, são figurinhas e as conjugações verbais (algo paradoxais antes de Fernando Pessoa) adaptaram-se ao facto. Repete-se e repete-se, lembrando irreversivelmente o aforismo de Manoel de Barros — “repetir, repetir, até ser diferente”. Somente que, neste caso ser diferente, é ser igualmente, num exercício de *trompe l’oeil*, sedutor e seduzível.

A pluralidade infinita da repetição gera uma dinâmica visual, um exercício de mobilidade que conduz à exaustão, tantas e tão mínimas criaturas. Mais do que figurinhas, sejam elas criaturas.

As leis estão para lá da vida das figuras e da sua expressa multiplicidade, mas não haverá nelas, nessas criaturas em fuga, uma existência histórica e uma possibilidade de apreenderem, em termos de tempo, o seu próprio desenvolvimento e a sua própria evolução? (...)

Elas são o sentir e dão lugar ao acontecimento. Distinguem-se na multiplicidade da sua fuga pelo momento, pelo instante preciso que elegem e simultaneamente traem o motivo do seu querer.⁷⁸

*Dessiner est pour moi proche de l’écriture.
Je dessine, et les signes que j’appose sont ma
façon de parler, de survivre, de me comprendre
moi-même, de comprendre ce qui m’arrive.⁷⁹*

⁷⁷ Alexandre Melo, “Mil e uma figuras”, Catálogo da Exposição *Rocha da Silva – Obra recente*, Porto, Galeria Fernando Santos, 2000, p.5

⁷⁸ João Miguel Fernandes Jorge, “Filipe Rocha da Silva”, *Abstract & Tartarugas – Luz e sombra visível*, Lisboa, Relógio d’Água, 1995, p.61

⁷⁹ Jan Fabre, *Umbraculum*, Paris, Actes du Sud, 2001, p.87

18. Sobral Centeno

Os seus trabalhos denotam uma confluência de águas entre real e imaginário, não desconhecendo é certo o real, mas dele se apropriando pelas vias do imaginário.⁸⁰

A pintura é um meio dominado pela genuína visualidade, servindo para regenerar mitos e símbolos que se associam muito mais a um imaginário e à efabulação do que à fixação em propósitos redentores da história alemã. Os seus trabalhos denotam uma confluência de águas entre real e imaginário, não desconhecendo é certo o real, mas dele se apropriando pelas vias do imaginário. Não pretendeu qualquer afirmação artística de uma identidade nacional colectiva, antes privilegia a asserção individual que abarca as condições de uma sociedade cifrada em mitos e símbolos que transcendem o tempo histórico, embora reservem a sua peculiar intenção e técnica.

Os elementos visuais, utilizados por Sobral Centeno para a extensão da obra, destacam-se de um fundo integrador e denso em significados e extrapolações de ordem antropológica e de valor ironista. As contingências que subjazem à sua linguagem pictural não restringem uma função delimitativa, antes servem de trampolim para novas convocações e para a aquisição de uma nova funcionalidade estética, correndo pelas distintas séries em consideração.

Ao pretender abordar as séries apresentadas ao longo destes anos, asseguram-se as regularidades técnicas, as insistentes razões, para o reconhecimento de convencionalismos plásticos próprios e as metamorfoses a que foram sujeitos. Reúnem-se numa listagem, que apela a uma quase análise de conteúdo, devidamente adequada ao propósito em causa.

O vocabulário pictural deve ser lido, de forma cruzada, entre a enumeração iconográfica (de valência artística) e a extrapolação simbólica (de valência teórica). Alguns dos ícones destacados sugerem parentescos com os que se vêem presentes em linguagens plásticas de outros pintores contemporâneos, facto que confirma o sentido de inserção gregária e a pertença a um tempo comum, historicamente decidido e lúcido. Sobral Centeno é um pintor recolector, caçador e pescador: enigmas e imagens não lhe escapam.

As pinturas de Sobral Centeno definiram, quase desde o início, uma imagética própria que existe em estado de autonomia estética. As cabeças, as mesas, os recipientes, os animais e as estruturas geométricas que sustentam estes elementos icónicos jogam-se entre si, disponíveis e convictos. Essa imagética possuidora de valor semântico, transfere-o para a ordem simbólica, enquadrada nas circunstâncias antropológicas e societárias actuais; alerta para a consciência etológica; desenha topografias de mentalidade e suscita recepções estéticas singularizadas.

As figuras zoomorfas, aquisição para a sua pintura em inícios dos anos 90, apresentam-se luminariamente num espaço e tempo míticos – propriedade de um imaginário pessoal e colectivo – de onde emergem, na sua opacidade ou transparência da linha e da cor, através de uma sequência direccionalizada que vai retomando sempre os seus personagens principais. A repetição dos elementos icónicos parece querer afirmar a sua constitutiva substancialidade, para que não nos restem quaisquer dúvidas acerca de sua consistência mais profunda.

A construção – envolvendo uns e outros – desenha-se numa progressiva transformação, de tal modo necessária que as referências visuais destacadas se vão exigindo naturalmente, sem forçar qualquer forma ou evocação.

⁸⁰ M^a de Fátima Lambert, *Sobral Centeno*, Porto, IPP/Politema, 2003

As múltiplas relações entre os destinos mítico-poéticos e os da composição pictórica latente, desenvolvidas em pinturas e papéis, evidenciam a dimensão estética do homem radicada na sua capacidade simbólica, a possibilidade de construção de um universo fictício de demarcar espaço-temporalmente a sua colocação, levando-o a conceber as imagens à semelhança de cenários, onde os actores protagonizam figuras recorrentes: objectos e/ou formas antroppo/zoomorfas sintetizadas. Constituiu-se, assim, um ecossistema iconográfico.

“A arte põe perante nós um estado antropológico de plenitude, que não pretende um status de verdade ou realidade actual, mas sim verosimilhança e possibilidade.”⁸¹

Estas imagens resolvem a cisão entre o universo mítico e fictício e a realidade efectiva da picturalidade, na medida em que nos remetem para a contextualização antropológica e memorial da ficção criacional, das suas efabulações obsessivas.

A dimensão “mágica” das formulações de conteúdos destas pinturas devolve-nos a pertinência da missão humanizadora e comunitária da arte utópica, que parece servir simultaneamente os designios do sagrado e do profano. Concebidas, a partir de um projecto que previa convocar na memória as repercussões de uma estadia de dois anos em África; estas imagens traduzem a síntese (quase) conclusiva da evolução do autor. A realidade humana, animal – na condição matérica – destas figurações, inscreve-se assim na realidade mítica do cosmos, como o próprio conteúdo da realidade ontológica assinalando a revelação do ser originário e onipotente. Para além do horizonte pré-determinado da sequencialidade das imagens como agentes que se questionam, procurando consubstancializar a sua alteridade/individuada (mas irreconhecível), eis que temos perante nós a imagem condensada das espécies: a singularidade do universal e o caso universal do singular.

O próprio trilhar de outros territórios projecta-nos sobre nós próprios. O domínio de conhecimento de outros povos e dos seus costumes, das suas crenças e mitos deve-nos fazer regressar às nossas origens.⁸²

Espaço e território entendem-se como conceitos prioritários na definição estilística do pintor, para lá da imprescindibilidade que já normalmente auferem em qualquer autor. Mas, de modo particular, o estabelecimento do espaço como fundo e cenário para as criaturas figuradas e demais objectos, é determinante. Com ou sem ele, essas mesmas figuras podem suspender-se, anular-se ou, pelo contrário, expandir-se em toda a sua pujança e brutalidade.

O que são territórios para além da extensão de um lugar que não o lugar de experiência? O que acontece quando um artista muda de território – seja de referência, seja da afetividade –, leva consigo os arcabouços de sua cultura?⁸³

O espaço, assim necessitado de definição, encontrou-se como superfície não totalmente neutral; nele se instauram elementos aleatórios e geométricos, tal como riscos, manchas e linhas que incentivam a mais rigorosa presentificação de outros elementos contidos em seus contornos, legíveis e delimitados.

⁸¹ José Jiménez, *Imágenes del hombre – fundamentos para una estética antropológica*, Madrid, Tecnos, 1992, p.96

⁸² Christine Bühlung, “Lugares – territórios: uma viagem de descoberta no séc. XX”, in *Catálogo Territórios – Sobral Centeno*, Rio de Janeiro, Galeria Lhália, 2002, s/p.

⁸³ Paulo Reis, “Vastos territórios de afetividade”, in *Catálogo Territórios – Sobral Centeno*, Rio de Janeiro, Galeria Lhália, 2002, s/p.

*A sua arte é uma travessia dos ritos de passagem, que nos parece simultaneamente estranha e familiar, as suas figuras estão em toda a parte e em nenhum lugar.*⁸⁴

CODA

*“O conhecimento é para os homens um oceano, uma vasta mata, e a comum condição da existência. (...) Mas o que dá tanta força à ilusão, aquilo que lhe confere um tal carácter de realidade, é precisamente o conhecimento. (...)”*⁸⁵

A tendência de possuir imagens associa-se ao acto de coleccionar pintura; à notória qualidade na recolha nos antiquários, nos leilões, nas galerias, de obras-primas, procedentes não somente do cenário artístico português e europeu, mas do mais longínquo – consentâneo com a memória de espaços de um mundo quase imaginário. De um modo geral as colecções particulares são ciosas da sua privacidade, por vezes quase exclusivo do conhecimento daqueles que de mais próximo com elas privam. Certa reserva, quase decoro na guarda das imagens, zela pela acuidade de quem as olha, para as possuir por dentro. As imagens das coisas de arte e outras, são para se verem por dentro, através do que está fora e visível.

Tornar visíveis as obras públicas e privadas ultrapassa a concepção de elitismo cultural que prevaleceu nas mentes daqueles que tomaram a arte como algo concluído, restrito e, portanto, quase secreto. Exponham-se os quadros, salvaguardem-se as imagens, preste-se-lhes uma espécie de culto de antepassados – mas de vindouros também – mesmo quando é de trabalhos presentes que se murmura. O tempo, como se concebe hoje, torna cúmplice a sua acepção triádica.

*Não posso escrever enquanto estou ansiosa ou espero soluções porque em tais períodos faço tudo para que as horas passem; e escrever é prolongar o tempo, é dividi-lo em partículas de segundos, dando a cada uma delas uma vida insubstituível.*⁸⁶

⁸⁴ Christina Wendenburg, “Lugares e troca de lugares”, in Catálogo *Sobral Centeno – lugares – territórios*, Porto, Galeria Cordeiros, 2002, p.11 (inicialmente publicado in Catálogo *Sobral Centeno*, Berlin, Galerie Michael Schultz, 2001

⁸⁵ Yukio Mishima, *O templo dourado*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1985, pp.183-184

⁸⁶ Clarice Lispector, “Escrever, prolongar o tempo”, *Não esquecer*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.102