

Gesto Signo Escrita na Pintura Portuguesa do Século XX

Eduardo Paz Barroso*
Universidade Fernando Pessoa



2014

*Eduardo Paz Barroso, professor catedrático de Ciências da comunicação na FCHS, Universidade Fernando Pessoa, investigador do LabCom, Universidade da Beira Interior. Ensaio elaborado no âmbito do projecto PO.EX' 70-80 – Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa, FCT, 2011.

Índice

1	As heteronímias gráficas de António Sena	3
2	Temos portanto dúvidas sobre a linguagem	7
3	O que se repete e reinventa em João Vieira	9
4	KWY, uma consciência plástica do mundo	15
5	Jorge Pinheiro: dar a ler a pintura	20
6	Lapa: palavra, aceitação e renúncia	22
	Bibliografia	24

A TEMÁTICA do gesto, escrita e signo na pintura ocupa um lugar de destaque em instituições museológicas portuguesas. É o caso da colecção da Fundação de Serralves (Porto) ou da colecção do Centro de Arte Moderna Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). As dinâmicas textuais na pintura os usos do texto literário nas artes plásticas, o interesse pelo impresso, pela mancha gráfica, pelas texturas tipográficas e pelo desencadear de consequências neo-conceptuais (mais do que neo-concretas) a partir de tais obras constituem uma pista de análise a explorar.

Numa exposição intitulada *Da escrita à Figura*¹, (organizada justamente com desenhos da colecção de Serralves) podemos observar como se criam evidências temáticas a partir da reunião de obras de artistas conotados historicamente com a poesia visual. A letra e as derivas que suscita, o próprio acto de escrita, e o movimento que a acompanha, por vezes num trânsito para a figura, ou então registos análogos aos de um diário num bloco de notas, aproximações ao retrato e ao auto-retrato. Constituem os motivo principais da exposição.

Mas percorrendo a colecção da Fundação de Serralves de uma forma mais exaustiva, deparamos com uma presença significativa de artistas que se inserem no panorama da poesia concreta e experimental, ou com ela dialogam, designadamente através do conceito de literatura.² São estes os casos de Abílio (1926-1992), Fernando Aguiar (1956), An-

¹“Da escrita à figura”, desenhos da colecção da Fundação de Serralves, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005; exposição apresentada na Fundação Carmona e Costa, Lisboa.

²Ver a este propósito *Artistas Portugueses na colecção da Fundação de Serralves*, Fundação de Serralves, Porto, 2009.

tónio Aragão (1925-2008), Ana Hatherly (1929), António Sena (1941), João Vieira (1934-2009), E. M. De Melo e Castro (1932), Emerenciano (1946), Silvestre Pestana (1949), Álvaro Lapa (1939-2006). No acervo existem também obras que, embora de forma mais episódica, ou a partir de outras motivações e formulações estéticas, remetem para o mesmo horizonte de questões e incidências temáticas. A saber: Manuel Alvess (1939-2009), António Areal (1934-1978), René Bertholo (1935-2005), José Barrias (1944), José Escada (1934-1980), Jorge Pinheiro (1931), António Costa Pinheiro (1932), Manuel Baptista (1936). A problemática da letra e do texto encontra-se ainda presente em alguns trabalhos com uma genealogia figurativa e neo-barroca, caso de Albuquerque Mendes (1953), ou no caso de Gerardo Burmester (1953), mediante a interpelação espacial do sentido, pela radicalização do lugar através de instalações e objectos onde se destaca a elegância dos materiais, o tratamento serial e o lado performativo da palavra, também ela devolvida a uma espécie de condição escultórica.

Uma colecção como esta dá lugar a um “ponto de vista” com as consequentes implicações curatoriais, ela não deixa de reflectir, como é o caso da do Museu de Serralves, diversas possibilidades de trabalho, onde o estatuto da arte é confrontado com as diferentes linguagens que a constroem. Nesta perspectiva interessa interrogar algumas das práticas plásticas capazes de dialogar com o imaginário da poesia visual e do concretismo.

1 As heteronímias gráficas de António Sena

No caso de António Sena, as suas pinturas e desenhos possuem de comum ao longo dos anos uma insistência que confere à imagem fixada no suporte um destino ideal de comunicabilidade, que nunca se chega a concretizar. Por isso esta pintura habita uma condição de ilegibilidade, norteadada pelo pressentimento céptico de que a comunicação se tornou inútil. Ou então é necessário lutar, persistir, até que ela faça sentido. Emaranhado de frases e palavras que se apresentam como novos de obscuro sentido, arquétipos de palavras chave, ou de algarismos dispostos em séries cabalísticas, um infinito trabalho destinado a preencher a memória. A própria noção de suporte é mimada em várias pinturas do

artista (designadamente da década de 70), criando no espectador a sensação de estar perante ardósias e quadros tingidos, reescritos, saturados.

Estamos face a uma ideia de tempo ao longo do qual se repetem gestos, inscrições, uma quase paciência do dizer, todavia um tempo que não deixa outras marcas na pintura que não sejam as que decorrem do acto de pintar. E em António Sena este acto envolve uma exegese, como se cada quadro dependesse apenas daquilo que possa ser dito/pintado. Não há aqui pintura sem grafia. Cada quadro consiste num acumular de sinais entrelaçados, sobrepostos em camadas de sedimentação. Uma hábil retórica visual percorre estas obras onde os rabiscos se encavalitam compulsivamente, até ensaiarem um vocabulário pessoal cujo destino é o palimpsesto.³ Este último pode funcionar como uma crítica da imagem e da escrita, aprisionadas num jogo de contaminações recíprocas onde o pictórico e o literário se interligam. Estamos perante a demarcação de tradições modernistas, pois a pintura enriquece-se com a incorporação de episódios de escrita. Conciliar a banalidade quotidiana das anotações e a excepcionalidade da pintura faz parte da preocupações deste artista que se “distancia da condição de anti-arte detectável nas atitudes dos primeiros modernismos, assim como da apologia de autonomia romântica do gesto e da expressão poética associável às linguagens expressionistas ou informais” (Fernandes, 2003:39). A especificidade de Sena baseia-se numa tensão entre “autografia” e “heterografia” (*idem, ibidem*) o mesmo é dizer entre o escrever-se, na acepção que leva aquele que pinta a revelar-se, e expor-se (uma grafia do “eu”) e uma heteronímia gráfica, a escrita relativa a outros sujeitos ficcionados no teatro dessa mesma pintura.

Observa-se uma constância e uma coerência no trabalho de António Sena de certo modo orientadas por uma questão: o que pode fazer uma palavra no meio da pintura, ou então se uma palavra é um desenho, a

³Palimpsesto é um termo essencial para descrever uma aproximação à obra de António Sena. “A mim, os quadros de António Sena recordam muitas coisas: as frondes encaracoladas da avenca-cabelo-de-vénus, os palimpsestos dos graffiti nas paredes dos edifícios (...) os rabiscos das crianças nos seus cadernos e blocos sujos de tinta” (David Medalla, “A Arte de António Sena”, in *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*, Fundação de Serralves, Porto, 2003, p.33). Ou, segundo João Fernandes (*op. cit.* p. 39) “um palimpsesto onde o desenho irrompe da pintura e a pintura do desenho, a partir da consideração dos acidentes da escrita como evidência e alegoria dos seus processos criativos”.

passagem dessa palavra à pintura será ainda um desenho? Não há uma transformação, uma superação, mas um encaminhamento e não sendo essencialmente técnica, a questão é poética. Tal como a pintura, a escrita (o desenho) pode ser uma evidência. Esta torna-se cada vez maior, à medida que a necessidade de traduzir no exterior, isto é no espaço de leitura (e não já na intimidade auto-reflexiva do pensamento), se desenvolve, sempre de acordo com uma lógica própria, da qual depende uma gramática com as regras em aberto. O tipo de automatismo presente nesta obra não decorre de uma busca surrealista, mas da determinação em tornar visível a matéria constitutiva do traço, o ritmo é prolongamento do próprio real na linguagem. A inclusão de folhas de papel no quadro, em trabalhos dos anos 70, também pode ser vista como meio de impregnar de real a pintura. Estamos perante uma “intromissão” que envia para uma “crise de representação”. Não há objecto, mas apenas marcas do seu deslizar, um vislumbre da sua presença, em suma lidamos com um manuscrito. “A contínua reflexão sobre as possibilidades e as práticas de uma pintura manuscrita converte as grafias de Sena numa permanente interrogação metapictórica e matalinguística, numa experimentação incessante dos seus possíveis limites” (Fernandes, 2003:45).

Este esforço contínuo, a obsessão em saber como se pode falar da linguagem e da pintura usando as condições de uma e de outra, dão lugar a um discurso que produz um tipo de poesia visual capaz de acolher um elogio do silêncio: não encontramos palavras, mas a memória delas, a impossibilidade fonética de as pronunciar. A questão liga-se também ao interesse que Sena revela, em duas pinturas, ambas *Sem Título* (1968 e 1969) por um poema de Man Ray, considerado uma obra precursora da poesia visual. No poema de Man Ray não existem palavras, mas linhas que demarcam o ritmo e a métrica de um poema (originalmente publicado em 1924 na revista dadaísta *391*). Na obra de Man Ray observamos segmentos negros sob fundo branco e nas pinturas de Sena aparecem linhas brancas sob fundo negro e alusões à assinatura. “O silêncio do poema dada vê-se transferido para o silêncio desta pintura” (Fernandes, 2003:47). Na ausência da mensagem o objecto plástico não evoca um texto, antes afirma a sua “mudez”.⁴

⁴As pinturas em questão encontram-se reproduzidas em *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*, Fundação de Serralves, Porto, 2003, pp.92-93.

Uma série de trabalhos de Sena datados no final da década de 70⁵ apresentam gráficos de barras que testemunham uma grafia sem referente, simulação possível de uma abordagem escrupulosa do mundo, mas impossível de se realizar e por isso mesmo rasurada. Nesta perspectiva são desenhos de uma frieza irremediável. Se colhermos a sugestão relativa ao facto de serem percorridos por “o labor intenso e secreto do desassossego dos escritórios ignorados”, e partilharem assim uma condição inglória de efemeridade, compreendemos que remeterem para uma beleza que advém da sua condição solitária (Fernandes, 2003:53). Vemos então aflorar outras possibilidades de escrita que ao assumirem a forma de uma recusa, ainda e sempre recusa de comunicação, podem evocar *Bartleby*, o escrivão de Melville, que, a cada solicitação para desempenhar uma tarefa que não fosse a estipulada, invariavelmente respondia: “Preferia não o fazer”.⁶ É também esse lugar do escrivão que Sena ocupa. Ou melhor, da “parábola” da própria escrita, porque ela permite uma estranha permanência, como afirma o personagem de Melville: “Gosto de estar no mesmo sítio. Mas não sou exigente” (Melville, 1988:70). Para Sena os borrões, que valem como protestos no escritório onde Bartleby desempenhava a sua tarefa, não são causa de impertinência, nem fruto de uma desatenção, mas antes um meio de configurar os limites da escrita, ou o seu metamorfosear-se em pintura.

As linhas de papel, os cadernos, o ênfase nos efeitos de visibilidade, deixando para segundo plano a hipótese da perceptibilidade, são características identificáveis em trabalhos dos anos 80, paródias de rascunhos e gatafunhos. Um universo de esboços e de pinturas, com recurso à colagem e utilização de recortes de jornais, e elementos típicos de jogos de palavras cruzadas. Os valores da escrita, da página e do texto servem estratégias de ocultação, e de “camuflagem do gesto e da palavra” (Fernandes, 2003:53). Em obras mais recentes do final do século XX, o artista submete o seu processo a uma influência da literatura, nomeada-

⁵Algumas delas reproduzidas em *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*, Fundação de Serralves, Porto, 2003, pp. 239-249.

⁶*Bartleby* foi publicado pela primeira vez em 1853, na revista *Putnam's Monthly Magazine*. Seguimos aqui a tradução de Gil de Carvalho que numa nota alerta o leitor para o facto desta novela convocar “diversos paralelos possíveis e ressonâncias, a parábola legal da escrita, será interessante somente como confronto entre verificação e metamorfose – e as suas transformações”.

mente de Kafka, e a pintura ganha um pendor aforístico, “as palavras cruzadas do passado convertem-se no tabuleiro de xadrez das questões perenes da arte” (*Idem*, 57). Há nesta obra uma procura do essencial dado a ver como escrita, mostrado, mas sem que possa ser decifrado. Um mistério, uma incerteza, a probabilidade a confirmar-se sob o efeito da passagem do tempo, de onde resulta uma “mineralização” (*Idem, ibidem*), ou a quietude por debaixo da aparente desordem que cobre as coisas mais concretas.

De cadernos se pode ainda falar a propósito de série *Books* (2007-08) que toma por referência o texto do *Génesis* e um outro de Voltaire sobre o terramoto de 1755, *Poème sur le desastre de Lisbonne* (48), e na qual o artista prossegue e reinventa uma estratégia criativa onde a gestualidade e o palimpsesto ocupam uma posição nuclear. O pintor utiliza o texto, copia-o (e estamos de novo perante o universo do escritor de Melville), cobre as frases com tonalidades sépia, deixa ficar algumas palavras esborratadas. E sugere que um texto se lê num outro lugar, fora da sua materialidade. Desta vez, as relações entre linha e plano, entre signo e significado, tomam como material de eleição textos cujo alcance cultural envolve a fundação, a origem, a turbulência e o desastre. Ideias que fazem parte da obra de Sena e do seu impulso para instruir e reconstituir o espaço da significação, em contextos de cepticismo comunicacional. Esforço e tentativa de revitalização da palavra, ou do seu poder para criar versões das coisas, e da pintura, naturalmente.

2 Temos portanto dúvidas sobre a linguagem

Pintar letras foi, aparentemente o desígnio plástico de João Vieira, cuja obra tocada pelo experimentalismo entronca no grupo e na vivência parisiense da revista KWY (1958-1963). Qualquer abordagem às relações entre a pintura e o concretismo ficaria incompleta sem a menção ao papel desempenhado por uma publicação (impressa em serigrafia) e por um grupo de artistas que gravitavam em torno dela: KWY exprime assim um modo particular de ligar o pensamento visual ao mundo.

No que concerne especificamente a João Vieira (porque à revista e aos seus colaboradores voltaremos mais adiante), a sua proximidade com as manifestações concretistas passa pela sua colaboração na revista *Hidra* (organizada por E. M. Melo e Castro) cuja capa criou para

o número de 1966, a partir de uma variação das letras que constituem a grafia do título, com as quais constrói uma mancha compacta e inteligível. Nessa mesma edição foram publicadas obras de Eurico, Areal, Manuel Baptista e René Bertholo (outro dos nomes do grupo KWY). Neste mesmo número, Herberto Helder (de quem são conhecidas incursões na poesia experimental) publica um texto, espacializado em duas colunas, com título, impresso em caixa alta e a negro: “Um autor começa a ter dúvidas sobre a sua linguagem e pressentimentos sobre uma sua linguagem entretanto há pelo meio objectos, emoções, palavras e uma esboçada ordem de tudo isto autor Herberto Helder”.⁷ Dúvidas sobre a linguagem e pressentimentos sobre uma outra linguagem, bem podia ser o resumo de todo um programa de análise que se aplica quer à poesia visual e concreta, quer ao contexto em que João Vieira pesquisa letras e cromatismos, ou possibilidades de edição, sempre assente nos territórios da pintura. Esta, aparece-nos através de sucessivas zonas de textualidade, normalmente compacta, palavras que se agregam consoante movimentos e técnicas pictóricas, que não deixam de trabalhar o intervalo e os espaços entre os signos e, que finalmente se afirmam através de uma reivindicação do corpo, do sujeito e, em última instância, da própria letra. Este último aspecto confere um carácter de performance (pioneiro em Portugal) a várias intervenções do artista.

Pode falar-se de um experimentalismo generalizado em João Vieira que toma a letra por matéria prima absoluta. “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 idiossincrático que jamais deixa de ser iconológico para se tornar textual” (Fernandes, 2002: 22). Esta exploração da pintura dá lugar a uma “libertação semiótica”, os códigos do texto transferem-se para outro registo e criam imagens de signos (*Idem, ibidem*). Esta obra, desenvolvida a partir do gesto e da inevitabilidade gráfica, cria um sistema autónomo de representação, onde está presente uma linguagem inconfundível. Nela os signos são um ponto de partida para organizar o espaço da pintura onde todas as letras se podem transformar, escorrendo ou implicando-se em manchas regulares e, quantas vezes, de efeito anagramático.

⁷*Hidra*, organização de E.M. de Melo e Castro, paginação e arranjo gráfico de E.M. de Melo e Castro e Eduardo Calvet de Magalhães, Porto, 1966, n° 1, p. 63.

Construir um texto e dar-lhe visibilidade plástica é uma necessidade estética que decorre do ambiente geracional em que Vieira inicia a sua actividade cultural, marcado por uma das referências do surrealismo, o chamado Grupo do café Gelo, tertúlia dos anos 50 que reunia poetas e pintores que tornam o ambiente circundante propício a interacções especialmente frutíferas. O que explica a referência de Melo e Castro a um “desenho literário” que naturalmente o interessou, com o implícito reconhecimento das possibilidades criadas pelo surrealismo à amplificação das poéticas visuais.⁸ Embora tal nunca seja perceptível ao nível da citação, mas esteja manifesto no plano da intenção, o artista trabalha com material poético que de certo modo recodifica plasticamente, fazendo dessa intervenção semiótica uma reinscrição. Deslocar o poema, ou a sua leitura inicial e fundadora, para o domínio pictórico equivale também a conferir às letras um estatuto de abstracção que não deve ser confundida com pintura abstracta. O artista “escapa à dicotomia redutora entre abstracção e figuração que, na década de 50, marca ainda a discussão estética em Portugal, propondo e concretizando um novo tipo de abstracção gestual que não é uma pura abstracção pictórica”, existe todo um universo de coisas concretas das quais depende esta pintura. O espectador não as pressente sob a forma de figura, mas recolhe toda a evidência do gesto, que as torna tão presentes como o alfabeto na matéria de um poema fértil (Fernandes, 2002: 24).

3 O que se repete e reinventa em João Vieira

De anagramas se falou já a propósito desta obra, a reversibilidade que eles suscitam foi tratada num conjunto de quadros dos anos 60 e 70, onde o que se repete é também aquilo que se reinventa. É dessa capacidade de reinventar, moldando a sua linguagem, tornando-a sensual, e eticamente exigente, que o artista retira os meios para desenvolver novas frentes de experimentação. Convicto que a letra é um corpo no espaço. Trata-se, é claro, de um princípio que se ajusta às opções da

⁸Ver a este propósito o artigo de E. M. de Melo e Castro “Letra a Letra” no nº 1 da revista *Colóquio Artes*, FCG, Lisboa, 1971 e a referência de João Fernandes (*ob. cit.* 23). Raquel Henriques da Silva (2002:68) também defende que se fale de poesia visual a propósito de João Vieira “nos termos precisos embora muito livres, que o conceito então revestia”.

poesia experimental. Para além da participação em *Hidra*, João Vieira colaborou numa outra revista, *Operação*, por cuja capa também foi responsável. A publicação constitui exemplo da rotura que autores ligados ao concretismo e ao experimentalismo então protagonizavam. Em 1967 o artista é responsável pela criação de uma revista-objecto, *Operação I*, que se destaca pelo seu carácter inédito no panorama cultural da época: trata-se de uma revista objecto, onde o material poético adquire uma tridimensionalidade que reconfigura concepções editoriais e abre perspectivas aos novos estatutos de objecto artístico. Muito mais do que inventar novos suportes para um discurso poético, Vieira concebe novas mensagens onde o literário e o escrito, a edição e a impressão, se incorporam na criação plástica. A individualização de cada exemplar, a diferenciação, a capacidade de saber suscitar o único na diversidade do múltiplo, são características importantes desta revista que reutiliza matrizes da clássica impressão a chumbo, com as quais constrói capas todas diferentes.

Neste plano são ainda de referir criações editoriais para a revista *& etc* e livros para a editora com o mesmo nome que comungam do espírito alternativo e dissidente deste projecto editorial (orientado por Victor Silva Tavares que lhe imprimiu uma personalidade estética inconfundível). Como editora, a *& etc* deu à estampa textos de vários poetas fundamentais no panorama da literatura portuguesa contemporânea, entre os quais Herberto Helder, autor com quem João Vieira matem pontos de contacto de uma cumplicidade relevante. É graças a eles que se dá a assimilação da matéria verbal para novos paradigmas de realização plástica subjacente aos quais se encontra a noção de livro como objecto artístico autónomo (mesmo que dependa da condição de múltiplo). Não surpreende por isso encontrar o texto de *Kodak* (1968), de Herberto Helder, transposto para uma criação de João Vieira onde o poema aparece impresso sob um conjunto de manchas e sinaléticas específicas do vocabulário do pintor, que desse modo confere ao discurso literário outras intensidades. O resultado é a conciliação entre um universo de pintura gestual e um universo poético, com versos como estes, por exemplo: “A morosa profissão de ilhas sufocadas”; “A luz apoia-se nas partes abstractas”; “Crianças vertiginosas embebedam a infância”

(Herberto Helder).⁹ O poema adquire desta forma uma outra textura. A leitura distribui-se por vários planos de significação. E por se tratar concretamente da poesia de Herberto Helder, uma voracidade dilui as margens entre verbal e visual, o texto avança e fixa-se no centro da página (que já não é a de um livro comum). Torna-se irradiante, enquanto as letras da pintura se referem a si próprias para melhor evidenciarem os poderes sacrílegos da linguagem.

Nos anos 70 ocorre uma viragem no trabalho de João Vieira que implica a utilização de materiais industriais (como o poliuretano), tomando sempre as letras como referente e a respectiva utilização como matéria prima. Uma exposição precisamente intitulada *O Espírito da Letra* (1970) dá conta dessa nova vertente de um trabalho que se auto-questiona a partir de uma dinâmica de construção e destruição de inspiração dadaísta. Conhece a efemeridade, mas também o significado festivo da criação, aqui entendida como espectáculo, *happening*, logo teatralidade interpelativa.¹⁰ Estas questões são amplamente sinalizadas por Ernesto de Sousa num artigo da *Colóquio Artes* no final da década,

⁹ Algumas destas obras encontram-se reproduzidas no catálogo da exposição *João Vieira corpos de letras*, Museu de Serralves, Porto, 2002, pp.226-240.

¹⁰ Uma das características desta nova direcção da obra de Vieira implica a participação do espectador, sem dúvida um dos aspectos mais relevantes do experimentalismo poético e do concretismo, na sua vontade de confrontar o sujeito com as possibilidades de leitura e os mecanismos de aprendizagem/ desaprendizagem da linguagem. A exposição *O Espírito da Letra* apresentada na *Galeria Judite da Cruz* (1970) utilizava letras de grande formato em madeira que o próprio artista se encarregava de destruir. Trata-se do momento inaugural de uma fase que envolve variadíssimos projectos, alguns ficaram apenas na fase de planificação como o projecto *M.A.R.* (1970). Tratava-se de devolver o mar ao mar, ou mais exactamente de lançar ao mar três bóias de grandes dimensões cada uma delas correspondendo a uma das letras. Uma certa ideia de salvação ou “sobrevivência” pode fazer parte desta operação, no entanto nada disto será equacionável fora de uma dimensão performativa. Trabalhar as letras não apenas construindo uma gramática pessoal, mas, de acordo com uma ressonância do situacionismo, tendo em conta que se trata de uma *gramática para uso dos vivos* (Raoul Vaneigem). Nesta perspectiva João Vieira apresenta um trabalho onde o tema do espectáculo e da mentira estão presentes, sendo o trabalho artístico uma denúncia de um conformismo social e estético. “João Vieira não cessa de testar as infinitas possibilidades da pintura e as infinitas possibilidades do alfabeto (...) não cessa de testar as possibilidades experimentais dos meios e dos suportes que utiliza” (Fernandes, 2002:30). Nesta incessante vontade de experimentar, o espectador vislumbra uma constante expansão do dizer e do estar.

que equacionam as questões das letras, do texto e contexto, suscitando uma abordagem a esta fase da obra de Vieira em função da “cena da escritura” e da correlação desta com a “cena das artes”.

Ernesto de Sousa (merecedor de um tratamento individualizado no estudo das relações entre artes plásticas, concretismo e poesia visual, desde logo pela sua incitativa *Alternativa Zero*, 1977), convoca um vasto aparato teórico (que envolve referências à arte conceptual, ao estruturalismo, a Foucault, a Derrida, ou a Umberto Eco, e a artistas, Donald Judd ou Sol Lewitt), para inscrever João Vieira numa linha de provocação, que é sobretudo “vocaçãõ” e enquanto tal “primado do imaginário sobre o pensado e o re-pensado”. O artigo é, pelo seu estilo desconstrucionista, afirmação de uma cumplicidade crítica, que sublinha a descoberta da matéria e uma dimensão experimental.

E, sempre que neste período se trata de experimentalismo estético, os cruzamentos ou até a presença de Melo e Castro é quase inevitável. Não será então de estranhar a alusão ao convívio e proximidade táctica da intervenção deste último com uma peça de Vieira, de uma série *Mamografias* (1977), na galeria de Belém onde decorreu a *Alternativa Zero*.¹¹ Preocupações que ecoam na conclusão de Ernesto de Sousa:

¹¹*Alternativa Zero, Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* foi uma exposição organizada por Ernesto de Sousa na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém, Lisboa, 1977 e constituiu um acontecimento de rotura no entendimento da actividade artística em Portugal pela capacidade de gerar experiências que determinaram uma outra relação dos públicos com a arte, a partir da valorização do experimentalismo como atitude estética. João Vieira, por exemplo, um dos participantes nesta mostra, ofereceu um espaço vazio à criatividade do público. A “plasticidade do desejo” formulada pelo comissário da exposição adequou-se perfeitamente à participação de artistas como Ana Hatherly, Melo e Castro, António Sena, o músico Jorge Peixinho, Álvaro Lapa, para referir apenas alguns dos que se envolveram com temáticas do gesto e signo, da letra, ou com ressonâncias do concretismo. “Sei apenas nas calhas do não saber que me movo da arte para o futuro dela” escrevia então Eduardo Prado Coelho num texto do catálogo. A afirmação esclarece o sentido desta experimentação que envolveu perspectivas artísticas com diferentes pesos e consequências nos destinos da arte portuguesa. Porém no momento histórico em que se reuniram, devido ao contexto social português da época, no rescaldo da revolução de 1974, esta exposição assinalou uma mudança de paradigma nos fazeres artísticos, indissociável do percurso de artistas que temos vindo a comentar. A mostra teve aliás uma réplica no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 1998, que esclarece o significado de *Alternativa Zero* na história de arte portuguesa.

“O futuro porque por agora nós vivemos a peste: “Une in-terminable défaite” mas reunindo todos os textos per-formando-os em nós próprios imaginaremos o contexto com os nossos corpos as nossas mãos e todas as letras enfrentaremos o juízo final” (Sousa, 1979:38).

O ensaio (designadamente esta citação) é paginado utilizando espaços em branco nas páginas, criadores de ritmos na distribuição das frases, abrindo momentos de respiração e pausas, afinal recursos bem conhecidos da poesia experimental e visual, que nesta perspectiva podem ser encarados como uma metalinguagem face ao significado da performance na obra do artista.

Evidenciadas que estão as razões que levam João Vieira a eleger a letra como razão profunda da sua pintura, fazendo dela uma escrita cartografada nos labirintos da palavra, importa agora sublinhar a sintonia entre o seu trabalho e o momento internacional que então se vivia. Quer a arte conceptual, quer a Pop Art fazem parte de uma sensibilidade que o artista desloca para contextos produtivos inéditos na cena portuguesa dos anos 60 e 70. A sua relação com a revista KWY, publicada com um cunho de mestria e oficina elaborada, perspectiva também esta tendência para um acerto internacional que envolve o compromisso de toda uma geração. Por outro lado a obra de João Vieira mantém uma sólida e erudita afinidade cultural com temas plásticos, como o tratamento da cor em Kandinsky, a escrita ideográfica chinesa, experiências surrealistas consagradas nos “cadáveres esquisitos” (Silva, 2002:68-69). Observe-se a propósito que estes últimos aspectos também se encontram no centro dos interesses da poesia visual. Este laço pode ser enfatizado se tivermos em conta que a atitude de Vieira coincide com a situação de artistas americanos e ingleses que tinham uma relação profissional com os media e a indústria e miscigenavam “as suas práticas artísticas com os reptos da vida urbana onde encontravam inspiração e a questionação permanente da autonomia contestada do fazer artístico” (Silva, 2002: 70).

Perante este percurso com um denominador comum coerente, onde o espírito da letra se faz matéria, ironia e destino iconográfico, podem-se evocar os jogos de linguagem (Wittgenstein) e a partir daí declinar questões teóricas como as que formula Weitz quando afirma que “o

problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos”.¹² Ao questionar que funções são verdadeiramente as da escrita, “através de uma multiplicação inusitada dos seus suportes” (Silva, 202:71), o artista comunga de inquietações que outras vivências plásticas radicalizaram à sua maneira, para nos vir dizer que há uma exigência ética onde a pintura e a história já não precisam de se relacionar segundo um modelo de reconciliação. João Miguel Fernandes Jorge notou-o a propósito das imagens da escrita de Vieira, onde o pintor interrogava a memória em função de alguns quadros da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga e da escrita como imagem de si própria e do discurso.¹³ Tratava-se de perceber como uma obra de arte, preocupada com a escrita e com a pintura, “incorpora e elimina o universo simbólico que nos esboça, porque ao projectar na tela a angústia, o peso, o sentido de um olhar o mundo, igualmente comunica e deixa transparecer a exigência de uma arte que, expressando não só o temor (da História), nos vem dizer por meio de imagens da escrita acerca da objectividade representada” (Jorge, 1990:128).

Este modo de sentir o olhar, conferindo-lhe um destino que se pode escrever (mais do que traçar), demarca em João Vieira a especificidade de uma ideia de pintura que pode ser aceite como mais um contributo para redimensionar as influências e amplitude de manifestações da poesia concreta e visual. Melo e Castro encarregou-se com intuição e sentido de oportunidade de o anotar devidamente, ao evocar a importância da caligrafia e toda uma relação visual com a escola primária, enraizada em circunstâncias biográficas (os pais do artista eram professores do ensino então dito “primário”).¹⁴ As boas regras da cópia e do ditado

¹²Morris Witz defende que o objectivo primordial da estética não consiste em construir uma teoria, mas em elucidar o conceito de arte e presta particular atenção à distinção entre descrever e avaliar a arte. O modelo que propõem inspira-se na lógica de Wittgenstein. “Saber o que é arte não é apreender uma qualquer essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar as coisas a que chamamos arte, em virtude de (...) similitudes” (2007:69). Gesto, escrita e signo justificam um campo de similitudes que vai do concretismo à colagem surrealista e à pintura gestual (no sentido lato da expressão).

¹³Referimo-nos à exposição de João Vieira *As imagens da Escrita*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, 1988.

¹⁴E.M. de Melo e Castro, “Letra a letra”, *Colóquio Artes* nº 1, FCG, Lisboa 1971 e também José Luís Porfírio, in “João Vieira”, catálogo da exposição *KWY Paris 1958-1968*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001, p.322.

transmutaram-se numa pintura feita das suas origens. Esse lugar anterior à letra que havia de conduzir ao prazer espesso da tinta e à decisão de tomar a palavra.

4 K W Y, uma consciência plástica do mundo

A revista *KWY* constitui outra referência a reter quando tentamos evidenciar similitudes entre artes plásticas e o imaginário da escrita. Fundada em Paris por dois artistas portugueses então emigrados, René Bertholo e Lourdes Castro, a publicação contou com 12 números, surgidos entre 1958 e 1964. Tratou-se de uma revista experimental impressa em serigrafia, não cumpriu com regras nem protocolos institucionais, teve uma acentuada vocação “nómada” que lhe definiu um temperamento colectivo e aventureiro. Foi inicialmente concebida como atitude epistolar, uma carta para enviar a amigos, aspecto que lhe dá uma dimensão performativa e participativa. “O conceito de privacidade que rege a concepção inicial de *KWY*, estende-se imediatamente a uma privacidade estética e editorial que subtrai a revista a contingências racionais e normativas mais vastas” (Candeias, 2001:89).

Para além dos artistas fundadores, a revista conta com a participação de um conjunto de outros artistas plásticos que possuem como afinidade comum a emigração, ou o exílio cultural a que a realidade portuguesa de então e as políticas do Estado Novo os obrigaram. São eles: Gonçalo Duarte, José Escada, Costa Pinheiro e João Vieira. Jan Voss e Christo, foram os outros dois artistas estrangeiros igualmente envolvidos nesta experiência, que ultrapassou a criação de uma revista, o que só por si foi um acontecimento importante. Pode também falar-se de um grupo que deu expressão a atitudes estéticas inovadoras a partir da edição desta publicação excepcional. Seria difícil não evocar aqui um campo onde se estabelecem aproximações entre diferentes formas de experimentalismo, bem como pontes entre o literário e o plástico. Desde o enorme potencial gráfico do título, constituído pelas três letras que não são utilizadas na língua portuguesa, até à materialidade proporcionada pelo suporte e pela conjugação deste com as criações plásticas que fizeram *KWY*, são múltiplas as razões que fazem desta publicação um caso exemplar dos chamados livros de artista. Enquanto objecto

autónomo encontra-se já profundamente estudada¹⁵, pelo que importa aqui sobretudo destacar quer o lado da poesia (por exemplo a participação de Herberto Helder no nº3), quer o prolongamento do plástico no literário, e sobretudo, a capacidade para experimentar, vivenciar e testemunhar uma poética que responde por si, e nessa medida responde a um painel de inquietações onde a palavra em acto dos concretistas e o desenho dos poetas experimentais e visuais, também são abarcáveis, como consciência da “plasticidade do mundo”.

Aliada às vivências de exílio e aos primeiros passos de internacionalização da arte portuguesa, encontra-se uma necessidade de actualização e, por vezes um ambiente quase febril, ávido de respirar as tendências que se manifestavam nas capitais culturais, como é manifestamente o caso de Paris em meados do século XX. Assim os artistas portugueses da KWY fazem da publicação um instrumento de partilha, mas onde a dimensão experimental do objecto gráfico surge por si só como uma inovação. Neste aspecto René Bertholo (que convém lembrar também vamos encontrar em publicações como *Hidra*) administra com especial talento as suas capacidades gráficas e imaginativas, que remontam a publicações mais modestas que tivera ocasião de animar em Lisboa, enquanto estudante da Escola de Belas Artes (Candeias, 2001:88). Os primeiros números da revista apresentam influências plásticas onde são evidentes marcas do *tachismo*, a opção por linguagens não figurativas, traços de lirismo e ainda manifestações gestuais. As colaborações literárias tanto podem ter importância, como serem “amadoras”, reflectindo umas e outras o mesmo espírito intimista e secreto que decorre também das condições muito artesanais em que os três primeiros números são produzidos. “nestes primeiros números, a geografia intimista de KWY – quase romântica – reflecte-se ainda

¹⁵A realização da exposição KWY Paris 1958 -1968 no Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2001 (comissariada por Margarida Acciaiuoli) deu lugar a um volumoso catálogo com ensaios sobre o movimento, diversos textos sobre os artistas participantes na exposição, com ampla reprodução de obras e com a apresentação dos 12 números que constituem a publicação e respectiva cronologia (ver especificamente pp. 104 – 123). Ver também *Revista KWY – da abstracção lírica à nova figuração (1958-1964)* de Ana Filipa Candeias (dissertação, edição policopiada), UNL, Lisboa, 1996. Ver ainda, e especificamente sobre o desenvolvimento posterior da obra de um dos artistas estrangeiros envolvidos neste projecto *Voss e o fio magnético*, de Eduardo Paz Barroso, edição Galeria Fernando Santos, Porto, 2002.

nas tiragens que, até ao número 4, não ultrapassam os 85 exemplares, impressos no próprio quarto que os artistas (Lourdes Castro e René Bertholo) dividem” (Candeias, 2001:89).

Com a publicação do nº 4 da revista com uma capa da autoria de Costa Pinheiro, surge uma colaboração literária de Nuno de Bragança, romancista e também uma personalidade de relevo envolvida em actividades críticas, designadamente no que diz respeito ao então emergente Cinema Novo Português. Este tipo de colaboração situa o que poderá ser designado por uma “estética do absurdo” (Candeias, 2001:90) associada a um projecto que se queria avesso a compromissos e estatutos editoriais, com um clima favorável ao acolhimento de obras identificadas com os registos neo-dadaístas. Também por causa desta atitude faz sentido comparar KWY com outros movimentos dotados de uma vocação experimental e que referenciam as práticas dadaístas. A reivindicação da abolição entre exterior e interior e a rejeição da “escrita analítica (comercial)”, que encontramos no concretismo, inspiram uma comparação.

O nº 5 de KWY tem a particularidade de assinalar o início da participação de João Vieira responsável pela ampliação do leque de colaborações literárias que incluem, entre outros Herberto Helder (que regressa) ou Mário Cesariny (e poetas ligados a outro tipo de vivência e de imaginário, como Pedro Tamen), mas sempre nomes essenciais na renovação do panorama que marcou os anos 60. Esta alteração no rumo da revista permite detectar novos interesses e uma problematização estética que incorpora contribuições de destacados pintores espanhóis como António Saura e Manolo Millares.

“A defesa do Informalismo, retomada na KWY, traduz um novo entendimento, que permite aos jovens editores portugueses, alargar os seus horizontes estéticos até então mais ou menos circunscritos à Abstracção Lírica” (Candeias, 2001:91).

Naturalmente que os valores do Informalismo propiciam o contacto com a gestualidade a mancha, a exploração de sinaléticas e toda uma gama de escritas, que confirmam esta revista como um núcleo no debate sobre as relações entre signo, pintura e paisagem poética.

O referido nº 5 assinala uma viragem em termos de aumento de tiragem (para 500 exemplares) e a perda de uma autonomia radical face à responsabilidade de publicar uma revista com um desígnio cultural específico. A tipografia passa a ser opção, mas a serigrafia não é abandonada, exemplo disso é a “imponente serigrafia em tripla página” de Saura, *Crucifixión*, “onde o pintor explora o horror cru da desfiguração humana” (Candeias, 2001:91). A revista passa depois por diferentes alterações, equaciona públicos e destinatários, a dado momento parece comprometer o seu fôlego inicial ou restringir a pluralidade criativa (sem que tais valores nunca deixem de ser reafirmados). Mas o nº 7 (Inverno, 1960) “resgata” a vocação inicial e permite destacar o trabalho muito original de Christo que, responsável pela capa, em serapilheira, denota a percepção de uma fenomenologia do quotidiano, que evoluirá depois para compromissos entre o informal e a nova figuração. Consoante o pendor de cada um dos números seguintes, a revista vai reflectindo interesse por fenómenos sociais que demonstram a importância crescente que os media começavam a adquirir. As perspectivas críticas sobre a cultura de massas também se manifestam no seio da revista. No plano literário e em colaborações internacionais, observam-se sobretudo sinais da reflexão existencialista. A revista acolhe ainda participações conotadas com o movimento *Fluxus*, designadamente de Robert Filliou, para quem as questões da poesia pintada e a liberdade que permite a cada ser humano tornar-se um artista, são pertinentes. Factores que fazem dele uma das personalidades a convocar no debate das interações entre experimentalismo e os movimentos vanguardistas que escolheram a letra, o signo e os grafismos por material de eleição.

Uma outra perspectiva a sublinhar, e que permite esclarecer melhor o impacto de roturas não premeditadas e libertas de qualquer militância ideológica, diz respeito à manifestação do *Nouveau Réalisme*, movimento francês surgido em 1960 e que denota influências do dadaísmo ao destacar a banalidade quotidiana da arte, tendo sido Yves Klein (1928-1962) um dos seus expoentes. Esta determinação em discutir “com vivacidade crítica e satírica invulgar as implicações actuais dessa estética da manipulação do objecto comum”, reflectem-se no nº 11 de KWY (coordenado por Christo e dedicado justamente à memória de Klein, desaparecido muito prematuramente).

A insistência no tema da sociedade de consumo, no seu esvazia-

mento e trivialidade, bem como a condição absurda do homem contemporâneo tendo em conta “a máxima camusiana de que o homem absurdo não explica, descreve, converge e actualiza-se plenamente nesta fenomenologia dos objectos banais, dos desperdícios quotidianos, colados e transferidos de acordo com o acaso das circunstâncias” (Candeias, 2001:98). Este tipo de atenção ao que é comum, a crítica ao quotidiano, uma espécie de anatomia de gestos correntes, de frases avulsas, a utilização dos universos da colagem, uma espécie de anti-narrativa suspensa entre desperdícios e o lado fortuito daquilo que cada um vive, constituem algumas das preocupações captadas e traduzidas por KWY nesta fase e de que por exemplo a colaboração de Daniel Spoerri é testemunho. A decisão em explorar e utilizar o acaso como “princípio organizador de formas significantes” (Candeia, 2001:99) suscita aproximações ao experimentalismo poético em cuja génese encontramos princípios desta natureza.

O número 12 de KWY, o último que viria a ser publicado (Inverno de 1963), conservou a mesma “matriz lúdica” presente na primeira edição da revista, contrariando a ideia nostálgica de fim, antes assumindo um destino explicado pela evolução das carreiras individuais dos principais artistas mentores do projecto, que teve como uma das grandes linhas de força, a determinação em não se submeter a qualquer programação. Na medida em que conquistou uma zona de visibilidade para os artistas que protagonizaram a revista e com ela se identificaram, este significativo conjunto de publicações, delimita à distância de mais de quatro décadas, um prazer por formulações visuais que as situam muito para além da actividade plástica convencional, fundada na soberania da pintura. KWY fez das suas páginas uma proposta de aquisição de novos códigos visuais alicerçados no gozo da impressão e da difusão enquanto elos possíveis de uma “estética do absurdo”.¹⁶

¹⁶O fim da revista KWY não teve uma justificação editorial específica: “o acto de encerramento de KWY iria afirmar-se tão gratuito ou arbitrário quanto havia sido o do seu encerramento” (Candeias, 2001:99). A consagração artística para que caminhavam quer Lourdes Castro e René Bertholo, quer outros criadores, como Voss e Christo, que expunham cada vez mais em circuitos internacionais, ajuda também a explicar este epílogo. “Como toda a obra absurda, sem passado nem futuro, KWY viveria mais da contingência e do acaso das circunstâncias e menos de uma necessidade de intervenção ética ou estética” (Candeias, 2001: 101). Um dos resultados desta atitude descomprometida mas genuinamente vivenciada, levou a um espaço de

5 Jorge Pinheiro: dar a ler a pintura

A fase abstracta da obra de Jorge Pinheiro (exemplificada por exemplo no álbum *Quinze Ensaios sobre Um Tema ou Pitágoras Jogando Xadrez com Marcel Duchamp* (1970-74), ou num relevante conjunto de pinturas sem título dos anos 70 constituídas por semi-círculos, arcos, e pontos que formam uma trama visual invulgar, ocupa um lugar único no imaginário das relações entre escrita e artes plásticas. A melhor forma de o definir é partir da essencialidade inspirada na teoria de Saussure e na justificação da escrita pela linguagem. O pensamento estruturalista exerce uma óbvia influência nesta fase da obra de Jorge Pinheiro, o que ajuda a explicar a sua predisposição para o signo. A pintura realizada pelo artista nesta fase, (o desenho que dela emana ou que a precede, e mesmo a opção pela gravura como género potenciador de sinais que se repetem no papel), denota um tipo de racionalidade onde o linear e o gráfico organizam uma dimensão plástica do discurso disposta em grelha. Por vezes a aparência dessa grelha quase parece um conjunto de modulações acústicas, pautas imaginárias, explicáveis pelo enorme interesse que a música de um compositor como Jorge Peixinho despertou neste pintor.

A essencialidade a que nos referimos pode ser articulada com escolhas de cariz minimalista como as que encontramos em Sol Lewitt e Robert Morris. Artistas para quem a utilização de elementos como o rectângulo ou o quadrado nas suas composições se deve ao aparente desinteresse dessas figuras quando encaradas em si mesmas. A sua falta de organicidade será portanto um dado a ter em conta. E Donald Judd, por sua vez, recusa elementos ortogonais porque remetem para aspectos humanos, e o que lhe interessa não é o factor descritivo, mas a essência constitutiva do mundo. Nesta linha se inscreve também a opção de Jorge Pinheiro por elementos como a linha, o ponto o semi-círculo com os quais procura fundir “não representação” e “rigor” (Pinharanda, 1996:67).

Mas esse rigor não garante a inteligibilidade, antes deve ser compreendido como necessidade de compreender o que está por detrás da

ludicidade a partir do qual também podemos encontrar uma festa da palavra (e o seu reverso como efervescência do sentido) que algumas obras da poesia concreta e visual também habitam.

pintura, quais as suas regras. E uma das mais importantes diz respeito à solidariedade entre ver e ler. Não há, para Jorge Pinheiro, pintura que não seja também dada a ler. “Trata-se de construir uma realidade reversível capaz de ser lida (vista) em todas as direcções da sua superfície, mantendo os mesmos significados” (Pinharanda, 1996: 47).

Uma das remissões mais interessante que podemos fazer a partir deste conjunto de pinturas abstractas de Jorge Pinheiro dos anos 70 conduz-nos também a questões levantadas pelo concretismo como a imprevisibilidade. O pintor construía as suas telas segundo um complexo esquema compositivo de inspiração matemática (evocação do matemático do séc. XII Fibonacci), baseado nas três cores primárias que davam origem a complementares; na rotação de elementos sobre si próprios; e em sobreposições. Porém, o resultado final obtido era sempre imprevisível. O artista sublinhou a opção por este modelo devido à necessidade que sentia em encontrar uma regra matemática que lhe permitisse de forma fácil e cómoda substituir a ilusão da pintura pela sua estrutura. Esta “opção cultural evidente” veio tornar a realidade visual mais complexa, substituindo assim o ilusionismo por uma “estrutura vibratória”, que está para além de uma desmultiplicação de sinais num plano (Pinharanda, 1996:74).

O interesse de Jorge Pinheiro, a partir da sua cultura musical (e da colaboração com o compositor contemporâneo Filipe Pires) pela estética do Barroco e pela ideia de variação (como se desenvolve um tema “mantendo-se dentro de uma apertada malha”), define em concreto temas de contacto com as experiências do concretismo e da poesia visual (*Idem, ibidem*).

O facto do artista se mover também no espaço da herança cultural de Duchamp levou-o à concepção de um álbum, *Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp* (1970-74). A disjunção contida no título alberga um jogo irónico, delimitado por uma série que o próprio tabuleiro de xadrez define numa alternância de branco e negro. Mas o resultado visual nada tem de figurativo ou de “representativo”. As folhas deste álbum têm gravada uma pura escrita, que num efeito de abstracção (linhas, intervalos, pontos, organizados em séries textuais) que nada revela de surrealizante. São todavia jogos de e com a linguagem, um meio de partilhar a criação (“pensar o de-

senho como meio de comunicação e não como meio de informação”, diria o pintor).

Em suma o artista opta por partir de um grau muito baixo ou até nulo de conotação, para chegar a uma possibilidade poesia que é também apropriação do discurso e redistribuição do discurso. Pitágoras não dá um xeque mate a Duchamp, o jogo permanece suspenso, com vários desfechos em aberto. “Aliás a impossibilidade de atribuir um final, qualquer que ele seja” coloca este trabalho no campo do “discurso duchampiano” (Pinharanda, 1999:83), raciocínio que podíamos perfeitamente aplicar a um trabalho de Ana Hatherly, de António Aragão ou de Melo e Castro (entre outros autores ligados à poesia concreta), tendo em conta que as possibilidades combinatórias da linguagem decorrem de uma alquimia secreta e que cada momento pode ser um lance, mesmo quando, como acontece em Jorge Pinheiro, tudo nesse gesto depende da paciência na execução, o que lhe confere uma perpétua intensidade.

6 Lapa: palavra, aceitação e renúncia

Na produção de Álvaro Lapa (1939-2006) encontramos uma presença regular da escrita no interior da pintura, ou palavras proferidas como matéria que intervém no resultado visual de um texto, quando cada signo adquire uma finalidade plástica. José Gil (1989) poderá chamar a este processo uma afirmação de um princípio exterior à pintura pela pintura, ou dito de outro modo a afirmação da literatura (melhor ainda de uma inquietação focada no espaço literário) pela pintura. Não se trata de procurar obter efeitos de “estranheza” nem de “dessacralização”, mas de “fazer trabalhar, no interior do processo pictórico um nexa não pictórico” (Gil, 1989). Esta incorporação de um sentido outro, vindo de fora, observa-se sobretudo a partir de 1973, momento em que escrever significa curiosidade e crença numa pintura onde as palavras reagem perante o ambiente que as envolve.¹⁷ Veja-se a este propósito

¹⁷Pode-se evocar a este propósito a exposição retrospectiva de Lapa na Fundação Calouste Gulbenkian, com obras sobre papel realizadas entre 1963 e 1988. “Entre o ver e o dizer encontramos muito do registo plástico de Lapa. A palavra é por vezes, (in)dispensável, como a sua tão discreta assinatura (...)”, escreveu José Luís Porfírio numa crítica a esta mostra (semanário “Expresso”, 4 Fevereiro, 1989, pp. 44-45 re-

um quadro intitulado *Palavras gastas de outrora* (1982), onde se vê um texto só parcialmente legível e fragmentário, com zonas obliteradas por manchas amarelas e cor de laranja. Da peça também faz parte um livro dependurado na moldura. O livro representa naturalmente uma convenção cultural que sinaliza esse exterior à pintura a que nos referíamos há pouco. Mas é no quadro, na lógica da pintura que o texto se resolve (ou se dissolve), dando lugar a uma tensão entre presença e ausência.¹⁸

Os elementos da pintura de Lapa dão lugar a uma “semiótica das formas” (Gil, 1989) que abarca também palavras, certas palavras ou, fundamentalmente uma determinada maneira de as pronunciar silenciosamente. Esta aceitação da palavra passa por referências à pintura chinesa e à identificação do vazio, que suscita relações com as formas. O negro aparece com frequência como alusão ao vazio. A escrita, que podemos em termos comuns associar a uma caligrafia com tinta preta, faz parte desta ascese, desta demanda de um vazio. José Gil confere uma especial importância ao preto nesta pintura: “Equilíbrio no desequilíbrio: o negro abriu definitivamente uma rotura no espaço pictórico. O vazio primordial de Álvaro Lapa produz tempo” (Gil, 1989). Esta necessidade do tempo remete para uma transmutação da pintura em escrita, mediante a qual surge um dispositivo semiótico específico, a solicitar um conjunto de equivalências entre o signo e a sua ocultação, entre o preenchimento do mundo e o vazio nuclear.

Este e outros modos de se referir à caligrafia e à escrita como modelo do pensamento fazem do artista um reformulador de sentidos. E de vazios. Ao dispensar um certo tipo de figuração e de descrição, e ao instaurar uma “polissemia”, Lapa torna o signo material, coisifica-o, por oposição a um sentido que se imaterializa, até pairar por fim o silêncio (Gil, 1991). São estas contingências da experiência plástica, ou melhor o seu encaminhamento para um campo de possibilidades onde o que importa enunciar é o acto de pintar, que propiciam o que José Gil considera ser uma fusão entre “ícone, símbolo e objecto” num mesmo

vista). Uma palavra que quase parece não fazer falta, mas que acaba por aparecer, por se deixar pintar, fragmentária, aberta sobre um espaço de indecisão, como por exemplo no quadro onde se pode ler “chovia quase”.

¹⁸Este quadro encontra-se reproduzido no catálogo da retrospectiva de Álvaro Lapa, Fundação de Serralves e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p. 56.

acontecimento. Inscrevê-lo – e *Inscrição* é precisamente o título de uma pintura de 1979 – num espaço de trabalho onde as palavras existem como coisas (para citar uma referência de Lapa a William Burroughs) equivale a animar uma leitura que só se completa no apelo visual que permite à palavra imaginar-se uma pintura. Via pela qual Álvaro Lapa se liga a uma série de artistas que interpelam a literatura “como quem desinventa o corpo nos objectos e neles se dá e tenta” (E.M. de Melo e Castro)....¹⁹

Verificamos ao longo deste percurso a implicação de um conjunto de artistas plásticos em diversas manifestações da literatura. A partir das suas obras, todas de referência no panorama cultural português da segunda metade do século XX, foi possível olhar de um modo mais dilatado para a experiência da poesia concreta e visual. Todos eles têm de comum a utilização do signo, do gesto, da escrita, como elementos de uma prática que interroga a representação e a comunicação. Esta vontade múltipla de experimentar a linguagem perspectivou novos caminhos que conduziram a uma exploração visual e expansiva do sentido, o que implica, para usar uma bela expressão de Ana Hatherly, desenhar novos “mapas da imaginação e da memória” para com eles encontrar uma saída através dos desfiladeiros onde (quase toda) a linguagem se tornou (outra vez) inerte.

Bibliografia

- Candeias, A.F. (2001). “A revista KWY”, in: *KWY Paris 1958-1968*. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 87-101.
- Fernandes, J. (2003). “A pintura e o desenho de António Sena: uma cartografia autográfica”, in: *António Sena Pintura / Desenho 1964-2003*. Porto: Fundação de Serralves, pp. 37-59.
- Gil, J. (1989). “A voz dos signos”, in: *Álvaro Lapa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jorge, J.M.F. (1990). “João Vieira”, in: *O que resta da manhã*. Lisboa: Quetzal editores, pp. 126-129.

¹⁹Verso de *Poeta Objecto*, in *Poligonia do Soneto*, 1963, in E.M. de Melo e Castro, *O Caminho do Leve*, Museu de Serralves, Porto, 2006, p.194.

Melville, H. (1853). *Bartleby*. Lisboa: Assírio & Alvim, tradução e notas Gil de Carvalho.

Pinharanda, J. (1996). *Jorge Pinheiro anos 60 anos 90*. Porto: Cooperativa Árvore.

Sousa, E. (1979). “Da letra ao texto, do texto ao contexto: João Vieira”, in: *Colóquio Artes*, nº 42, FCG, Lisboa, pp. 30-39.

Silva, R.H. (2002). “João Vieira: das letras aos corpos”, in: *João Vieira Corpos de Letras*. Porto: Museu de Serralves, pp. 66-73.