

ROCHA DE SOUSA COINCIDÊNCIAS VOLUNTÁRIAS



ROCHA DE SOUSA

COINCIDÊNCIAS VOLUNTÁRIAS



editame

1 REVISITAÇÃO ou a intenção do recomeço

Posso olhar a imagem no espelho, assim, de passagem, e sentir que a luz mudou vagamente a silhueta do meu corpo, um contraluz oportuno e defensivo, a porta já perto, ao alcance da mão. Suspendo o gesto, volto atrás, acendo o candeeiro; devagar, pressentindo o meu próprio fantasma, revisito a imagem fugidia de há pouco: o rosto, a imagem do rosto, linhas de móveis altos, verticais e sombrios. Passo a mão pela face, nem carícia nem raiva, apenas o gesto que certifica a presença aquém da figura virtual olhando melancolicamente para mim. És tu. Sou eu. Há muito tempo que não me aproximo deste retrato e agora parece-me, em vez de sucumbir perante ele, reencontrar a vontade do recomeço, dizer-me de qualquer forma, rascunhar a memória de quem sou e deixá-la multiplicar-se contra os que sempre me esquecem. É gente sem importância, bem sei, mercadores, artesãos fingindo a genialidade, homens e mulheres perfumando os salões e fingindo saber quem se afirma agora no cenário estrelado da nossa pequena abóbada cósmica, a um canto da galáxia. O autor, ele-mesmo, torna-se assim num viajante solitário, pluridisciplinar, afasta-se e aproxima-se dos seus portos, das suas memórias, despojado das habituais erudições ou cartas de navegar que estas derivas costumam envolver relativamente à complexidade das diferentes geografias abordadas. Alguém já me alertou para a decisão de ser vários de uma só raiz, porventura como este texto, plural de temas e na mesma

linguagem: e disse-me que a exploração múltipla de diversos modos de formar corresponde geralmente a ser menos do que se pode ser quando assentamos numa linha de rumo única e bem fundamentada. Um outro amigo (pintor) sustenta que só esse tipo de rumo lhe permite alcançar a verdadeira convicção do fazer e a própria culminância do acto, um acto enfim pleno, capaz da melhor aproximação à identidade da obra.

Isto espanta-me e inebria-me um pouco, mas (inevitavelmente) não tenho com a obra esta relação quase mística. Vivi sempre, pelo contrário, no efeito de urgência perante o alarme que nos cerca. Justamente refém do sentido de um quadro ou de um texto, desdobrando a tecnologia e as técnicas tanto nas artes plásticas como no cinema; o meu ponto de criação é paradoxal, ao mesmo tempo aberto e controlado, apertado por terrenos depressivos ou por gente que me vê passar e nem sequer me acena – homens, mulheres e crianças, aqui ou além, à porta de casas pardas, que posso descrever e filmar em travelling, e já na inspiração da banda sonora capaz de as significar. Suspenso da memória e da revolta contra os desastres principais, a minha passagem pela oficina é muitas vezes quase um acto cego, de uma visão por dentro, entrega desesperadamente afectiva à procura nos destroços em volta, desertos mais além. Todos os quadros, bem vistas as coisas, são projectos falhados no mais nobre sentido da expressão – são uma soma de destruições, segundo a palavra cintilante de Picasso, e eu entendo-os em parte assim, sentimentos, recomeços, dilacerações, uma luta contra a indiferença, ou a história de uma paixão em certos casos longa mas que não parece destinada à permanência, que se desfaz depressa no seu limite, deixando na alma das visitas do futuro um mar de fragmentos flutuantes e talvez já sem arrumação possível. O quadro é isso, com efeito, embora seja anunciado mitologicamente como eterno: um encontro esplendoroso de muitos factores, um peso de restos a que muitos recorrem, olhando ou não para a casa destruída de todas as infâncias e na esperança de outros sonhos semelhantes, entre espólios de longe e as alucinações contemporâneas.

Ao introduzir aqui estas palavras antecedentes, a partir de experiências entrosadas, não tenho o intuito de justificar (desde já) precariedades em que haja incorrido pelo esforço de acentuar mensagens e, com isso, arriscar a eventual prioridade do quadro em si. Penso, em todo o caso, que as transformações estéticas verificadas durante o século XX, no domínio das artes plásticas, só por equívoco terão pontualmente combatido a força da representação e procurado reduzir o desenho, a pintura e a escultura, por exemplo, aos seus elementos estruturais, a

esses elementos apenas, em busca de uma essencialidade salvadora. Mas a essência não substitui nem a existência nem a vida – o que é de todo fundamental para a consciência alargada do mundo.

Não advogo essa forma para os outros, a minha dispersão pelas artes plásticas, cinema e televisão, ensaio, literatura ou escrita de ficção – e até sei que, embora haja um possível fascínio nessa deriva polissémica, o caminho habitual é mais do sentido da coerência na unidade e menos da unidade na diversidade.

José-Augusto França, ele próprio diverso, insistia na pintura pela pintura, Escola de Paris especialmente, e desdenhava das experiências de alguns de nós no âmbito da investigação no campo da imagem e da análise crítica da obra de arte, acrescentando a impossibilidade de os artistas, mesmo em termos da expressão moderna, fazerem eles próprios a abordagem, em análise teórica, de peças de outros operadores da mesma área, embora sempre diferentes no modo como a sua mente se ordena de outra forma. De resto, para os defensores dessa concepção, era notória a dispensabilidade das chamadas ciências da arte e a própria necessidade de os artistas plásticos e os designers actuais terem formações apoiadas por tecnologias novas e outras linguagens, meios e graus do funcionamento básico no habitat humano. A propósito destas posições, numa altura em que se procuravam reformas do ensino artístico, consequentes e actualizadas, 1975, 1976, foram desencadeadas algumas linhas de polémica, quer com José-Augusto França, quer com Ernesto de Sousa, e mesmo Eurico Gonçalves ou Francisco Bronze. Assombrados com o facto de tais críticos, trinta anos depois da reforma de 1957, sustentarem o primado de uma formação artística *ad hoc*, oficinas livres, nenhuma ou quase nenhuma formação teórica, professores à escolha do aluno a partir de um «lote» disponível, houve vários intelectuais e docentes das Escolas Superiores de Belas Artes que perceberam, em tais circunstâncias, como se gerara a pesada ignorância dos governos e a sua falta de vontade política para desenvolver uma área essencial à formação dos indivíduos a todos os níveis, a partir de planos etários baixos e permitindo definições e espaços de escolha logo à saída do secundário. As discussões da reforma de 1957 e sua anterior Lei de Bases, sustentadas na então Assembleia Nacional, revelaram, por estranho que pareça, trinta anos antes, uma perspectiva mais ampla quanto à formação superior dos artistas e um melhor entendimento do seu desempenho criador na sociedade. E assim, o estatuto das Escolas, por inspiração do ministro Leite Pinto, foi actualizado num quadro de natureza universi-

tária, desde o recrutamento e qualificação dos professores na base da carreira, dignificação dos diplomados, futuros licenciados, em abertura a decisivas qualificações institucionais dirigidas também à prática do ensino – básico, secundário e superior ou superior universitário.

Esse *quadro* caiu por terra em consequência das forças mais retrógradas; e a inspiração de Leite Pinto foi sendo, ilegitimamente, abandonada em todos os passos que deveriam trilhar as Escolas de Arte sempre que a Universidade operasse mudanças de certo tipo. A inerte teimosia dos dirigentes de tais Escolas, sobretudo em Lisboa, na falta de medidas e projectos para edificar as bases físicas e culturais da reforma, ocasionaram o seu apodrecimento em oficinas antigas, desadequadas e tumultuadas, não havendo programação dos conteúdos relativos às disciplinas nem à defesa dos operadores mais competentes, tudo acabando, como já referi noutro texto, numa reforma de papel¹ sob a tutela de um director cuja percepção dos problemas mal chegava à estrutura de 1932. Conduzindo então a existência do Ensino Superior Artístico para uma lixeira de barracões sem luz, sem instrumentos e sem alma, directores e governos alhearam-se, no mais grotesco dos conservadorismos, desta grande área do conhecimento – área cuja presença nos primeiros blocos das aprendizagens esteve (e continua a estar) em perigo, sofrendo sucessivas contracções e geminações pedagógicas insustentáveis.

O arquitecto Carlos Ramos, no Porto, além de beneficiar de melhores instalações e de uma visão claramente mais aberta sobre a realidade artística contemporânea, legou aos seus vindouros um espaço de maior criatividade em várias vertentes. Paulino Montês, em Lisboa, nem as cadeiras tecnológicas implementou, decretando-as internamente como processos teóricos de que o artista se serviria em ordem ao projecto e à mera entrega deste aos operários – imprópria evocação que parece atribuir a condição de «calceteiros» das miúdas tesselas, no mosaico, aos técnicos das oficinas, trabalhadores manuais sem qualificação académica, empeçando assim, insidiosamente, os que somavam de forma brilhante aquela pintura específica, antiga, com os excelentes artesãos da calçada à portuguesa, todos eles afinal, em boa verdade, igualmente apetrechados no seu ofício. O certo é que o problema estava conceptualmente distorcido à partida, como nas outras tecnologias do elenco curricular, visto que o artista de formação superior tem de conhecer a mecânica dos respectivos processos, devendo a Escola contar com a participação

¹ texto do autor: «Situação do Ensino Superior em Portugal ou as reformas de papel»

de técnicos especialistas para todas as cadeiras com perfil tecnológico próprio. O artista, operário ele mesmo, junta, em convívio, o seu saber ao saber da resolução de base daqueles raros formadores. O pintor ou escultor, projectando as obras, não só têm de estar por dentro dos procedimentos tradicionais ou mais avançados de trabalhar as matérias, como também se debruçam, com os outros, e de mangas arregaçadas, sobre o aparecimento complexo dos materiais expressivos.

Estas observações vêm a propósito, sinteticamente, da luta que foi preciso travar, nos anos 70, para mostrar aos governos saídos do 25 de Abril, com a clareza possível, quanta necessidade havia de se dotar o país, a sério e em profundidade, de Ensino Artístico Universitário – questão veementemente recusada por Marçal Grilo, Director Geral, por vários Secretários de Estado, e até Ministros, Governos breves empurrando o assunto para o isolamento, talvez uma utópica Universidade das Artes, ideia a lembrar um *gueto* voraz e confusionista, ou apenas lugar de deportação. Alguém pretendia levar estes estudos (docemente) para a área do Ensino Politécnico, espaço que deveria ser dotado do seu próprio ensino desse domínio. E assim se gastaram treze anos para desfazer os equívocos em que quase todos preconceituosamente se enredavam, destruindo uma geração inteira de criadores docentes e de largas centenas de alunos. Neste regime pós-75, o problema só foi abordado a sério – com vontade política, como se costuma dizer – num dos governos do Partido Social Democrata, primeiro através de uma comissão oficialmente nomeada pelo próprio Ministro, e entregue depois à rede de obstáculos, burocracias, perfis arcaicos, e ainda algumas batalhas bloqueadoras. As universidades, contudo, perceberam depressa a questão, que já era moderna desde os anos 20, e mostraram-se abertas para acabar com todo aquele dilúvio de desvios e esperas. As Escolas Superiores de Belas-Artes foram então liminarmente transformadas em Faculdades de Belas-Artes, uma integrada na Universidade de Lisboa e outra na Universidade do Porto.

O calvário não estava terminado, em todo o caso, porque era preciso definir quadros e minimizar de alguma forma as imensas perdas de professores longamente impedidos de prosseguir carreiras, desde pelo menos 1972, e mesmo antes, situação ainda tosca no momento em que se trabalhava na própria instauração das Faculdades de Belas-Artes, as quais já puderam funcionar ao cabo deste primeiro *round* de indescritíveis lesões, mas com os mesmos docentes que haviam aceitado manter-se «compulsivamente», durante mais de uma década, na

categoria de «primeiros assistentes». Um despacho intercalar integrou então, queimadas todas as retroactividades a que tinham direito, esses «funcionários» no «lugar» de «professores auxiliares», muito depois, em todo o caso, de eles terem começado a trabalhar de acordo com o sistema universitário, dando forma, apesar de muitos *défices*, a duas novas faculdades do ensino público.

Com os anos de serviço que me permitiam a aposentação, incluindo o «favor» de contagem de tempo de serviço derivado da participação, em Angola, nos teatros de operações, acabei por sair silenciosamente da Faculdade de Belas-Artes, como outros, onde lutara durante mais de trinta anos e rascunhara centenas de páginas relativas a documentos preciosos, relatórios, projectos, entre vários papéis maníacos e emboscadas de dentro e de fora da instituição. Saí, como dizem alguns desgraçados, com a certeza do dever cumprido, com obra realizada, enquanto os mais novos, permanecendo na Faculdade, se tornaram logo meio esfumados nos afazeres das graduações seguintes da carreira. Simbolicamente, sem produzir mais do que notícia desse meu trabalho, cumpri ainda as provas para o título de Professor Agregado, pela Universidade de Lisboa, com uma compreensiva unanimidade do júri. Depois, mais uma vez e apesar de alguns sinais que enviei para a sociedade, em artes plásticas e literatura, o silêncio envolveu-me como numa espécie de morte em vida. O mesmo aconteceu com alguns colegas de grande competência, cujo tempo de serviço lhes permitiu abandonar aquela instituição, dignamente, antecipando-se a um possível tratamento de competição e a um futuro impróprio dos anos durante os quais as suas legítimas expectativas se desfizeram. Uma jovem geração de docentes, a quente mas porventura com novas ideias, poderá, sem melancolia, conferir agora outros nomes a idênticos conteúdos de áreas de disciplinas, numa lógica eventualmente mais apropriada aos percursos das licenciaturas. Que eu espero, a sério, não voltem a eternizar-se no papel, castradas pela inépcia das tutelas e das grosseiras intuições passando pelos dedos.

Durante as minhas incursões em diferentes campos operativos de carácter artístico, assumi na Primeira Exposição da AICA (Secção Portuguesa) a condição paralela de pintor e crítico de arte, pela base demonstrativa de um quadro meu baptizado com o título «Coincidências Voluntárias». Alguém usou inesperadamente este exemplo, pouco depois, para nomear um estudo audiovisual sobre o conjunto da minha obra.² Esta curiosidade, num trabalho curricular sobre autores vivos, foi talvez a escolha (raríssima) que mais me tocou na salvaguarda do eventual interesse dos

meus caminhos e contra o «ostracismo» que os cercava habitualmente: a autora do estudo declarava considerar que «um autor de autores, sem heterónimos» era caso difícil, ou mesmo raro, e reclamava o objectivo da análise acima referida, crente de que esse esforço não resultaria como mera curiosidade, antes poderia abrir a outros um primeiro traçado para que fosse aprofundada a minha vontade de fazer-me coincidir, por forma voluntária, em *vários*. Não pretendo imitar aqui o esforço daquela leitura, passando-a para *auto-retrato*. Mas darei notícia breve, nos capítulos seguintes, dos modos como sobram algumas névoas, desfocando o autor dos autores aqui referidos ou imaginados. Quero por isso assinalar, aliás de acordo com o método do meu próprio desdobramento, que a necessidade de ser diverso, à clara luz do dia, me envolveu num trajecto de recorte multidisciplinar. Apurar a consciência deste problema, e saber ao mesmo tempo que os artistas plásticos são por vezes notáveis críticos de arte, ao contrário da teoria que afirma a impossibilidade de tal acontecer, *teoria mais ou menos neurológica*, estranhamente mal sustentada, sobretudo por José-Augusto França, apesar dos factos e de os artistas acederem a vários projectos *contamináveis*, estabelecendo também pontos de analogia entre eles, um articulado de especiais modos de formar e³ a fecundação comprometida num discurso aberto. No meu caso, *autor de autores*, todos com o mesmo nome, prolongava-se assim um combate contra a anunciada impossibilidade de os pintores analisarem criticamente obras de outros criadores, e as suas próprias, alcançando voluntariamente a prática de procedimentos paradoxais, *idênticos* na diferença. Esta condição, como anotei atrás, foi por mim efectivamente ilustrada com um quadro de minha autoria, apresentado, no II Salão da AICA. O quadro era *portador* de certa carga sociopolítica pertencente ambiciosamente a uma série articulada nesse sentido – o que era, segundo os *modelos estabelecidos*, mais um abuso literário e não uma eventual vontade de *engagement*. Se o salão representava os críticos, para afirmar com textos e obras plásticas, a sua especialidade aparentemente intransmissível aos operadores de outras áreas criativas, um membro da Secção Portuguesa daquele organismo, reconhecido como tal, eu próprio, achou-se no direito de vir propor, quiçá provar, uma «tese nova»: a de que um artista pode reunir capacidades para estabelecer publicamente o paralelo plausível, e porventura vantajoso,

2 análise de um percurso, *COINCIDÊNCIAS VOLUNTÁRIAS*, de Maria João Gamito

3 expressão utilizada por Umberto Eco relativa ao fazer artístico

de uma dupla condição – a de artista plástico, ali aceite, e de crítico de arte, também aceite, *coincidência assumida voluntariamente*.

No meu caso, acerta-se à inevitabilidade moral do testemunho e da denúncia, envolvendo por vezes o desconforto da contingência minimizadora, a solidão e as leituras erráticas que procuram academizar-me ou tornar-me suspeito de um fundamentalismo apocalíptico. Acontece é que, nas várias construções da voz, ou na mensagem dela, as escolhas são mais duras para quem já não espera a crença. Fui assim, de meio em meio, configurando a variedade sensível dos planos de registo, entre a sua necessidade intrínseca e a memória dos seres. Coisas, obras e pessoas raras, nessa falsa evidência dos desastres quotidianos, ou dos principais, eu sempre decidido a contrariar banimentos e esquecimentos, o próprio lamento da irrealização do amor depois de todas as alegrias, de todos os desalentos – uma espécie de triste arrebatamento para o qual escolhi, na escrita emergente, o tom de OS PASSOS ENCOBERTOS⁴. Passos que desmantelaram em mim alguns afectos imprevistos, assim como os castelos de cartas que a brisa desfazia em pouco tempo, cavaleiros de papel no alto da colina, e um pouco além, em todos os pontos cardeais, a bruma do espaço cultural português, com o seu irrevogável alastramento de novas mitologias.

Julgo então eticamente indispensável esclarecer o sentido deste propósito, nomeadamente perante aqueles que poderão supor vir encontrar neste pequeno livro a análise toda e todas as razões de uma obra marcada por desdobramentos e rasuras, modernidades e deslumbra-mentos radicais. Muitos desses polos de investigação deveriam interessar outros operadores desta área, e áreas similares, embora seja meu desejo proceder em parte à reafirmação desse auto-aprofundamento com frequência susceptível de erros mas capaz de delinear a voluntariedade do meu próprio esforço solitário, criativo, e, sem falsas modéstias, a diversa *coincidência* dos seus percursos, agilidade de colagens semelhantes, pinturas visitadas pela fotografia, restos do mundo na instalação de paredes carregadas de rasgões, fotografias contaminadas por outra poética, textos que se empenham em propor imagens, hipertextos, a voracidade dos impulsos vitais aproximando-se coincidentemente, voluntariamente, de temáticas técnicas idênticas, quer em vídeos dedicados a essa mesma reflexão, sem favores de redução inteligível, quer à própria natureza dos meios, olhando e concentrando a aprendizagem do ver no plano

⁴ obra literária do autor do presente texto

alucinatório em que tantas vezes transformamos o real.

Para além do mais, os papéis de que disponho, folhas desalinhadas da ordem, ou da ordem despropositada do contexto, livros nunca publicados e que envelheceram fora das prateleiras, papéis amarelados, do tempo das máquinas de escrever, tudo isso filtrado por recentes desnecessidades, fossiliza-se nas gavetas, sob o alinhamento de pinturas que parecem ter perdido a autoria e nas quais, contudo, procurei mostrar um quotidiano lamacento e sombrio, gente debruçada para a gelatina do chão, esgaravando na busca de moluscos, o bafio da ria sugerido em volta. Era esse, há tanto tempo, o meu *neo-realismo* aprendido no balanço dos salões e tocado pelo Alves Redol em A BARCA DOS SETE LEMOS. Júlio Pomar, que me assombrara com a matéria esmagada de «O Almoço do Trolha», acabou por ancorar nos meus sonhos com essas outras pinturas onde cabeças apontadas ao alto cantavam uma indignação qualquer, os corpos em massa marchando pela seara decepada. E esse vírus arrebatador veio morar dentro de mim até hoje, corroborado depois pela própria aventura explosiva ou gestual do autor e por outros que trouxeram uma densidade idêntica para os anos 60 e 70, Paula Rego sobretudo, Rogério Ribeiro também, na hora dos belos retornos aos personagens do Alentejo, cabeças goyescas balouçando na caixa que os tractores puxavam pelos caminhos da planície, entre cantares dridos, por vezes cabelos louros meio desfocados na frente do horizonte amarelado. Já vira isso, a preto e branco, no cinema italiano igualmente classificado, ao tempo, como neo-realista – desde a máscara das mulheres submetidas ou revoltadas, à inocência de Gelsomina, à perda sem nome de «O Grito» ou à angústia sensual das personagens femininas inventadas por Antonioni, Monica Vitti tanto em «A Aventura» como no «Eclipse», dois filmes da trilogia onde se incluía «A Noite», com Jeanne Moreau. Antes de experiências assim, cujo número excederia o limite de qualquer texto, vivera as teses sobre a existência, o absurdo, a mentira do livre arbítrio tratado por Camus em «Calígula», e a interrogação sobre o sentido do ser em obras como «O Estrangeiro», «A Peste», do mesmo autor, ou a ficção de Sartre, «A Náusea», sobretudo. Mas esses caminhos abriam-se continuamente. «O Deserto Vermelho», de Antonio- ini, poderia inspirar uma pintura de novo sinal, como no realismo mais avançado, ou já dentro de uma linha conceptual, até mesmo minimalista, ao mesmo tempo que os intérpretes do expressionismo, matéricos ou apocalípticos, me remetiam para as memórias da margem lamacenta, para os vagabundos da minha infância, além dos operários da cortiça, mãos riscadas de feridas antigas, ali, na foz do rio, os homens afeitos à

areia podre e a certos mariscos, gente debruçada durante horas como seres de quatro patas, chapéus de palha na cabeça, escudos voltados contra o sol a pique, sem cor, talvez de uma cor cegante, de uma luz impossível. As hipóteses formais que pareciam abarcar adequadamente esses temas, a angústia sentida ao olhar para as praças de de Chirico, a metalinguagem de Magritte, a incomunicabilidade depressiva, sangrada, de Antonioni, ou o excesso funambulesco de Fellini, e ainda a visão autónoma e violenta de Kokoschka, tudo isso, tão decisivo, não conseguia afastar-me da boa estrela de «Jonas», um pintor no qual Camus reuniu todos os outros, tão humilde e verdadeiro que, no entardecer da sua consciência, por dúvida, se empenhou demoradamente em marcar uma tela vazia apenas com letras miúdas, porventura a última mensagem, ao fundo, uma única palavra distorcida e difícil de decifrar – que podia ser solitário ou solidário.

Tenho a manta sobre as pernas, os dedos frios, e uma dor nas costas que me anuncia, sobretudo nos dias húmidos de inverno, os desacordos do meu corpo com a Natureza. Olho para o texto que sobra no écran, já alinhado, e coloco o queixo sobre os dedos erguidos e dobrados da mão direita, talvez para saber se tem algum préstimo, mesmo em jeito de rascunho, escrever assim um atalho na direcção da alma ou da memória lacunar, coisa repisada de notas antigas e depreciadas.

Revisitação, escrevi no início. Mas é sobretudo um exercício contra a perda, as mãos separando papéis, fotografias, livros anotados, rascunhos de actas sem data, projectos inacabados de visitas verdadeiras, porventura a confirmação de que as ilhas avistadas em certos lagos significam ainda, ao sul, um apelo utópico de solidão e permanência, contra a morte.

“

Tenho a manta sobre as pernas, os dedos frios, e uma dor nas costas que me anuncia, sobretudo nos dias húmidos de inverno, os desacordos do meu corpo com a Natureza. Olho para o texto que sobra no écran, já alinhado, e coloco o queixo sobre os dedos erguidos e dobrados da mão direita, talvez para saber se tem algum préstimo, mesmo em jeito de rascunho, escrever assim um atalho na direcção da alma ou da memória lacunar, coisa repisada de notas antigas e depreciadas.

Revisitação, escrevi no início. Mas é sobretudo um exercício contra a perda, as mãos separando papéis, fotografias, livros anotados, rascunhos de actas sem data, projectos inacabados de visitas verdadeiras, porventura a confirmação de que as ilhas avistadas em certos lagos significam ainda, ao sul, um apelo utópico de solidão e permanência, contra a morte.

”