

## *Eduardo Luiz*

*Na ordem, a desordem:*

*ampliando a experiência da representação em pintura\**

MARIA LEONOR BARBOSA SOARES\*\*

**Abstract** – *The work of Eduardo Luiz has a quality of strangeness that is responsible for the links often found out with Surrealism, which he seemed determined to reject. Actually, the mystery and absurdity found in his images must be related with the contradictions he correspondingly explore in the system of pictorial representation (contrasting descriptions of space in the same composition, for instance), and understood altogether as a device to conveying meanings that serve an investigation about the nature of representation, painting techniques, plastic languages and communication. Considering that non-denotation is impossible, he attempted to create a system that imposes the denotation as protagonist, leading the observer to understand “the power of denotation over the things it stands for”. This paper concerns how Eduardo Luiz developed his provocative process of representation, which therefore allows the observer to expand the experience of perception.*

---

\* Comunicação apresentada no IV Curso Livre de Arte Ibero-Americana, organizado pela Secção de História da Arte do DCTP, que decorreu de 7 de Maio a 18 de Junho de 2003, na FLUP.

\*\* Mestre em História da Arte. Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

## Introdução

Partindo de qualidades e características de descrição clássicas, Eduardo Luiz<sup>1</sup> estrutura um sistema de representação fundamentado na negação da lógica em que parece basear-se. Encadeia contradições, explorando a não concordância dos códigos plásticos e a incoerência das imagens.

Embora suportadas ou apoiadas pela figuração, são as contradições ao nível plástico que constituem o aspecto mais consequente do seu processo de representação. São elas que nos permitem ter acesso ao sentido global do trabalho.

Tentando seguir o seu pensamento e o seu método, torna-se compreensível a intenção da sua proposta de utilização da perspectiva que inclui a sua imediata desfuncionalização. Somos confrontados com espaços heterogêneos, com a coexistência de duas e três dimensões, com diversas inteligibilidades, numa frequente deslocação de referencial ou de lógica.

Quando Eduardo Luiz trabalha o *trompe l'oeil* em estruturas bidimensionais exige um reforço da atenção por parte do observador. Pensar o processo de representação, questionar o olhar individual, circunstancial, são consequências.

Compreendemos que cada elemento da composição participa de várias realidades: pode ter uma função estrutural no discurso sobre a construção da pintura, mas também pode ser parte de um elenco de símbolos. Como explicou o próprio pintor a Fernando Gil: “Trata-se quase de uma visão pela memória dos elementos que compõem o quadro – e, por outro lado, da selecção de um vocabulário, a partir de princípios que constituem uma sintaxe da pintura”<sup>2</sup>. O observador não pode sossegar ou confortar-se com o que apreende num único olhar; Eduardo Luiz dá-lhe indicações de que não se deve satisfazer com qualquer leitura simples. Envolve-o num processo de reflexão sobre a pintura mas também sobre si próprio, o que vê e como vê, continuamente sugerindo que o olhar é construção mas também constrói quem olha.

Tentamos perceber concretamente como principia e se desenrola este processo cuja eficácia se vai consolidando ao longo dos anos. São alguns passos desse percurso que passamos a evocar.

### Primeiro momento:

#### *A formação*

“A atenção repete no modo do conhecimento o gesto fundador da orientação.”  
(Fernando Gil)<sup>3</sup>

Nas longas horas passadas no *atelier* de seu pai, o escultor Joaquim Fernandes Gomes, se foi estruturando o seu modo de olhar. Desde a primeira infância Eduardo

<sup>1</sup> (Braga, 1932 – Yèvre-le-Châtel, 1988)

<sup>2</sup> Cf. Eduardo Luiz in *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973, p. 7.

<sup>3</sup> GIL, Fernando – *Tratado da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p.107.

Luiz foi orientado para atender ao pormenor desenvolvendo a capacidade de concentração, ao mesmo tempo que interiorizava sem esforço os fundamentos do desenho. Foi estimulado para se questionar sobre as técnicas e os materiais e familiarizado com a tradição clássica na prática do desenho e da pintura. Com o pai aprendeu a contemplar. Naturalmente, se foi construindo uma atitude vigilante, indagadora. Recusar a facilidade e tentar perceber a razão de ser das coisas, foram consequências directas, com implicações na opção pela descrição rigorosa das formas alicerçada no entendimento da função, na aplicação durante a execução (dominando a impaciência), na compreensão do potencial a vários níveis revelador (do indivíduo e do que o envolve) do trabalho manual.

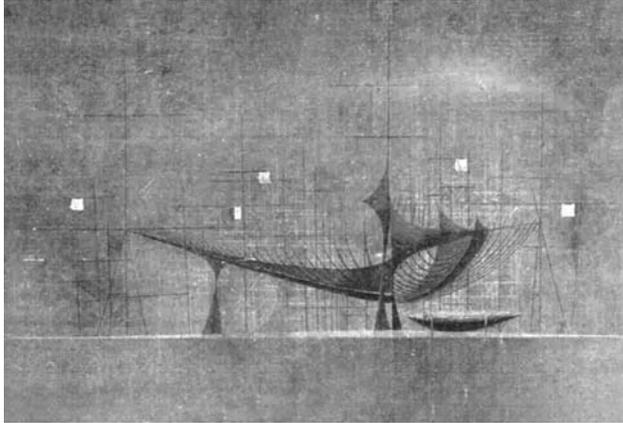
Eduardo Luiz estudou na Escola Industrial de Faria Guimarães, no Porto, preparando-se para a admissão ao Curso Especial de Pintura da Escola de Belas Artes, o que viria a acontecer em 1946. Quatro anos depois, nas obras presentes na primeira exposição individual na Galeria Portugal, em Maio de 1950, identificamos já algumas questões e opções plásticas que podemos agora, em análise distanciada, reconhecer como continuidades e valorizar dentro do seu percurso: é o caso da atenção dedicada à analogia de formas puras (manifestada nas combinações lineares que estabelecem relações entre a figura humana e objectos), da competição de polaridades entre a bidimensionalidade da tela e a afirmação de um espaço além dela, da indicação de valores plásticos insubmissos à figuração.

A atribuição do “Prémio da Jovem Pintura”, em 1953, no âmbito das actividades da Galeria de Março (por um júri constituído por José-Augusto França, Almada Negreiros, Carlos Botelho, Diogo de Macedo e Mário Chicó) exprimiu, embora sem consenso, o reconhecimento de uma expressão original. Só a preto e branco e em deficiente reprodução conhecemos a obra premiada de Eduardo Luiz, pelo que se torna precioso o comentário de José-Augusto França recordando a exposição: “Eduardo Luiz apresentava curiosas pinturas de minucioso tratamento de pincel em velaturas pacientes. Sobretudo decorativa, a sua obra sugeria desenho de arquitecto, com figuras lembradas de Moore e um certo espírito gráfico que recordava, embora longe da sua qualidade, o humor de guaches que João Abel Manta por essa altura produzia”<sup>4</sup>.

Num conjunto de trabalhos de 1957 a 1959, (**O vendedor de laranjas**, 195[7], “**Giroflé, giroflá**”, 1958, **S/ Título**, 1958, **S/Título**, 1959) que mantêm ainda as características formais já referidas, os temas ribeirinhos (com os típicos toldos dos vendedores, a roupa a secar sobrepondo ou encadeando cores, os barcos...) são tomados para base de exercício de geometrizações, com as formas autonomizando-se da descrição, associando-se na aproximação ao triângulo ou ao quadrado interligadas pelo jogo de linhas que, no espaço, desenhavam também triangulações ou quadrangulações. Já nestes trabalhos, as alusões a aspectos concretos da realidade exterior ao pintor funcionam sobretudo como indicadores de interações entre formas.

---

<sup>4</sup> FRANÇA, José-Augusto – *O Prémio da Jovem Pintura 1953*. Colóquio-Revista de Artes e Letras. Nº 34 (Junho 1965) p. 38.



**Fig. 1** – S/ Título, 1959  
Óleo s/tela, 89 x 130 cm  
Col. particular  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

Eduardo Luiz procura registos que tudo interliguem. Progressivamente, reforça a sensibilidade pela atenção ao pormenor, enunciando a função e disposição de cada elemento visual numa rede de sentidos que se sobrepõem ou cruzam. O seu trabalho inquieta o observador: move referentes, reorganiza opulências, aponta o carácter parcial de qualquer percepção. Lembramos Fernando Gil quando afirma “a evidência é uma ordem de captura”<sup>5</sup>, reconhecendo em Eduardo Luiz essa consciência. Pressupondo que evidenciar é capturar, enfrenta e simultaneamente monta estratégias provocadoras de acesso aos objectos e aos fenómenos, admitindo alternativas que integrem o “interdito”<sup>6</sup>.

### Segundo momento:

*Definição de temas que permitem uma dupla reflexão sobre a representação, ao nível dos conteúdos e dos códigos plásticos.*

Depois de um período em Paris durante o qual Eduardo Luiz pesquisa em linhas de trabalho diversas, aproximando-se por vezes da não-figuração e da abstracção, vai-se definindo um orientação: “partindo da arte abstracta, fazer uma coisa que o não seja.”<sup>7</sup>

Encontramo-nos, perante um núcleo consistente de obras, as ardósias, iniciadas por volta de 1964 e que utilizam como indicador figurativo um dos temas que interessavam a Eduardo Luiz, a ciência e a arte enquanto meios de conhecimento. Em comunicação recíproca, o *trompe l’oeil* da superfície da ardósia e representações a três e duas dimensões que criam o seu espaço individual – “[...] na minha pintura o *trompe l’oeil* começa por um *trompe l’oeil* da superfície: o que não impede que con-

<sup>5</sup> GIL, Fernando – *Tratado da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p.115.

<sup>6</sup> Cf. Fernando Gil in Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973, p. 5 e 6.

<sup>7</sup> Eduardo Luiz in Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973, p. 9.

tenha outros tipos de espaço.”<sup>8</sup> Domínios diferentes da compreensão e da representação da realidade estão sujeitos a intercepção de estratégias, a justaposições incompatíveis.

A escolha da representação da ardósia enquanto objecto de suporte e cenário, fornece uma das chaves das combinações dos elementos. A ardósia é uma metáfora de um grau inicial num percurso de aprendizagem; indicações várias nos fazem pensar, neste caso, também, num reinício.

Em *La Guerre des Jouets*, na superfície da ardósia são apresentados e encadeados registos que referem diferentes níveis de existência. Objectos fabricados pelo ser humano com contrastantes complexidades (referindo diferentes momentos de utilização ou leituras do tempo diferenciadas); organismos vivos; fenómenos naturais (subentendendo sucessão velada mas desvendável de causas e efeitos); representações de representações... induzem associações subjectivas no observador. Por esse meio, Eduardo Luiz exponencia a eficácia da representação enquanto meio de revelação de modos de olhar e apreender, enquanto meio de patentear as orientações de leitura desde logo implícitas em cada sistema de representação.

Entendimentos da realidade, em mudança, aos ritmos do tempo individual e dos ciclos longos da História, concretizados em objectos-símbolos e em técnicas de representação que se tornam também símbolos.

Processo dinâmico, as marcas da esponja (que apaga a ardósia) materializam sucessos, indecisões, recusas ou recuperações, diálogos e monólogos do ser humano permanentemente seduzido e deslumbrado pela realidade. O erro entendido como motor de novos conhecimentos.

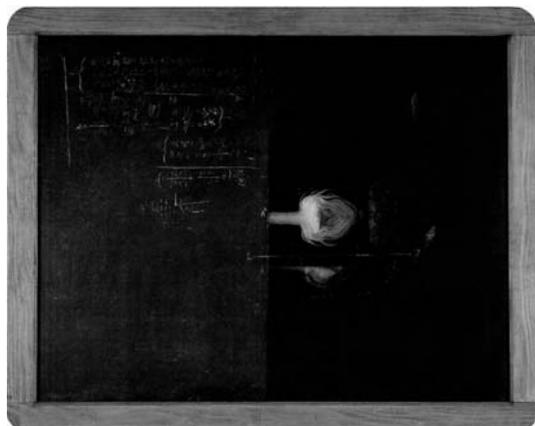
Patente na escolha dos títulos da sua biblioteca pessoal, o interesse pela Filosofia das Ciências, pela actualidade científica em geral e em particular pela Física, é também reconhecível em *La Machine a détecter la femme invisible*.

O electromagnetismo e particularmente a magnetohidrodinâmica para plasmas servem de pano de fundo para organizar referências dentro desta temática abrangente do conhecimento e da sua representação.

As alusões (através de equações matemáticas e do desenho, respectivamente) ao comportamento de um fluído electrónico, à radiação emitida por colisão de átomos, à difracção de fotões e à formação dos anéis de Fraunhofer, vão ser usadas para construir um paralelismo entre o mundo microfísico e o mundo macrofísico, por meio da analogia entre pontos máximos de energia e repetições de figuras (femininas), entre a impossibilidade de apreensão de um objecto quântico sem alteração do seu carácter e a inacessibilidade de um ideal feminino, síntese de virtualidades, indicado na figura central.

---

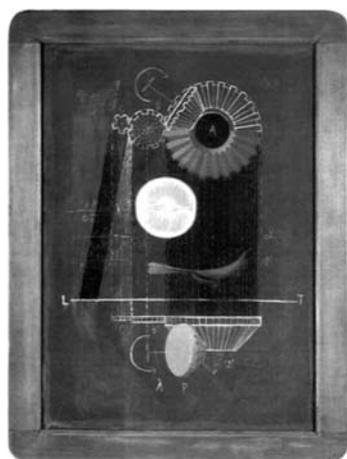
<sup>8</sup> Idem, *ibidem*.



**Fig. 2** – L'ardoise à l'artichaut, 1965  
Óleo s/ tela, 73 x 92 cm  
Coleção Centro de Arte Moderna/FCG  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

Em *L'ardoise à l'artichaut* (1965), o interior de uma alcachofra serve de convite para atendermos a inesperadas harmonias: formas que se repetem nos vários estados da matéria, como um eco. Nos estados sólido e líquido, através de escalas diferentes, atravessamos dimensões micro e macroscópicas, detectando o todo na parte, momentaneamente confortados pela experiência, afinal simples, de uma percepção não fragmentada. A consciência de outras e inesgotáveis realidades nos manterá na expectativa. A linguagem matemática e a sua particular capacidade de descrever aspectos da realidade não apreensíveis de imediato serve essa indagação em permanência.

As analogias e concordâncias de formas serão trabalhadas ao longo de toda a obra de Eduardo Luiz a partir de outros temas, como veremos.



**Fig. 3** – Ardoise à l'oiseau en cage, 1966.  
Óleo s/ tela, 53 x 39,8 cm  
Coleção particular.  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

O Método de representação e projecção de Monge, como processo e como tema, é um dos instrumentos em *Ardoise à l'oiseau en cage*. O outro instrumento

é um sistema mecânico, constituído por uma pequena hélice que transmite energia a uma engrenagem de três rodas através de um carreto de dente cónico – que funciona como pinhão de ataque – acoplado à roda maior. Associando a informação fornecida pelas duas projecções, frontal e horizontal, percebemos que a roda maior, contrariamente às duas mais pequenas, também é de dente cónico, percebemos a direcção da força exercida e o funcionamento da engrenagem. Representações segundo dois pontos de vista que se tornam complementares. O que nos envia para uma reflexão sobre o “ponto de vista”, inspirando-nos uma vez mais em Fernando Gil: “A apropriação estende-se da vista ao conjunto da experiência: o ponto de vista é o meu ponto de vista, a percepção do mundo é a minha representação, a satisfação será a do meu espírito.”<sup>9</sup> Ou ainda, num outro momento: “A filosofia do ponto de vista e o “eu penso” elaboram o ponto de vista perceptivo, e produzem, por assim dizer, uma *mediação conceptual* entre a esfera do sentir[...] e a conceptualidade da evidência [...]”.<sup>10</sup>

Uma zona formada pelas linhas de projecção e definida pelo negro mais profundo da ardósia, para lá da superfície, liga as duas representações, concentrando aí a tensão. Será a metáfora do encontro entre a razão, a sensibilidade e o próprio código de representação. “*Ora o meu negro é [...] denotação da ausência de denotação, uma vez que a não-denotação é impossível*” explicaria Eduardo Luiz<sup>11</sup>.

Uma outra leitura é sugerida, uma imagem da racionalidade, do controlo absoluto, e posterior contraponto: a mudança na direcção dos eixos de rotação característica da engrenagem de carretos cónicos, permite que a força imprimida seja desviada e, portanto, aplicada noutra direcção. Ao ângulo de 90° formado pelos eixos da roda de coroa e do pinhão de ataque corresponde um desvio de igual amplitude do eixo de rotação. Contudo, a imagem do pequeno pássaro e a rebelde analogia da roda com a laranja competem, sem esforço, com o patente domínio das causas e dos efeitos e com a segurança resultante desse conhecimento, manifesta na descrição visual da engrenagem. Uma outra sensibilidade, uma outra verdade, um outro ponto de vista, *desorganizador* mas inevitavelmente, e por isso mesmo, potenciador de outros conhecimentos.

A arte e a ciência como campos complementares de conhecimento; os limites de um saber fragmentado; a consciência do ser humano como construtor da realidade; a precaridade do conhecimento; o valor estético da ciência; o protagonismo do próprio discurso sobre a pintura como indicador ou orientador de interpretações paralelamente proporcionadas pela narração figurativa – são algumas ideias que fundamentam esta série de trabalhos.

<sup>9</sup> GIL, Fernando – *Tratado da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996, p.162.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>11</sup> Eduardo Luiz in Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973, p.11.

### Terceiro momento:

*Consciência “da força da própria denotação em relação ao que ela denota”<sup>12</sup> a partir das lições de outros pintores*

Após a série das ardósias, identificamos uma abordagem mais específica e sistemática à temática do próprio processo de representação. Analisamos este conjunto de obras, considerando 3 séries com orientações particulares:

#### 1ª série – Interligação de espaços e justaposição de *pintura-pintura* e descrição.

O campo de estudo abarca frequentemente obras de outros pintores, cuja personalidade e interesses Eduardo Luiz considerou em acordo consigo. As questões que levantaram são agora revistas e integradas no momento histórico em que Eduardo Luiz vive. A empatia ou identificação de Eduardo Luiz com esses pintores é indicada na imagem ou no título permitindo-nos perceber qual o ponto em comum que está na base do trabalho; por vezes, o título pode ser um elemento do conjunto de linguagens em questão.

Pensemos na primeira versão de *Au Boucher Végétarien* em diálogo com *Marmelo, Couve, Melão e Pepino* de Juan Sánchez-Cotán (1561-1627).



**Fig. 4** – Au Boucher Végétarien, 1969  
Óleo s/ tela, 73 x 100 cm  
Col. Eng. Ilídio Pinho  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.



**Fig. 5** – Au Boucher Végétarien, 1971  
130 cm x 80 cm  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: Galeria 111, 1973.

<sup>12</sup> Idem, *Ibidem*, p. 10

De imediato nos confrontamos com uma permanente destruição das sugestões que vão sendo feitas: o absurdo do título; os ganchos de talho que seguram legumes; a gota de sangue que cai dos vegetais; o aviso de encerramento, escrito no vidro, de forma a ser lido do lado de dentro – convite à colocação no interior para ler a frase mas também à permanência no exterior para compreender a imagem; globalmente, um sistema que contraria permanentemente a lógica pressuposta nas referências.

Como consequência, a instabilidade e desconforto do observador perante essa contradição direcciona a sua atenção para a percepção dos elementos da imagem, dos espaços, identificando e descodificando os que são mais ou menos intensamente indutores das experiências perceptivas.

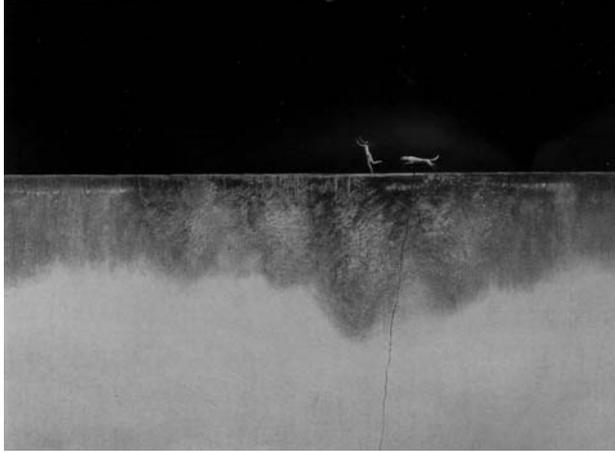
Sanchez-Cotán contrariava a hierarquia de valores habitualmente associada a objectos ou elementos de uma composição, obrigando, pelas qualidades do trabalho de pintura, o observador a concentrar-se em detalhes que consideraria, à partida, humildes ou irrelevantes. Num enquadramento místico se entende o autodomínio, o abandono de preconceitos, o despojamento implícitos. Os exercícios visão e de concentração promovendo a consciência da realidade da condição humana e uma aproximação a Deus.

O que une os dois pintores é o objectivo de *fazer ver*, de proporcionar a *consciência do acto de ver*; de fazer compreender como a expectativa provoca exclusões, como o que já conhecemos actualiza o que vemos.

O sentido da obra referida de Eduardo Luiz é completado por uma outra, realizada dois anos mais tarde, com o mesmo título. Retomando elementos descritivos da obra anterior, Eduardo Luiz parece estar desde logo a fornecer-nos chaves interpretativas, mas de novo desinquieta o observador, utilizando uma zona abstratizante no canto superior esquerdo que exige ser articulada dentro da composição. Tendo como código a perspectiva e apesar da perplexidade causada pela solução adoptada, a tentação será compreender essa zona como um toldo, ideia que também é reforçada pelo que conhecemos dos padrões de tecidos habitualmente usados para o efeito. No entanto, a recusa do pintor em tratar coerentemente todo o espaço e a afirmação explícita de uma zona de negação das três dimensões, obriga o observador a procurar justificação. A partir da atenção prestada inevitavelmente a esse trecho, toda a imagem interpela o observador para diversa leitura, considerando agora os elementos formais e as linguagens em causa, atendendo ao processo que nos leva a adequar o que vemos àquilo que queremos ou podemos perceber.

**A mulher e o Lobo** desenvolve a reflexão sobre as estratégias que orientam a leitura e a percepção através de um processo a que Eduardo Luiz chamou *sistema de disfunções* ou *trompe trompe l'oeil*.

Num primeiro contacto, impõe-se a narração: a história de uma menina que foge verdadeiramente apavorada de um lobo, correndo nua, à noite, na margem de um lago. O facto de o reflexo do lago não corresponder a uma situação nocturna não vela a presença dessa informação. Um outro elemento vai criar grande perturbação: uma linha que atravessa o lago como uma fenda, descrita em *trompe l'oeil* na



**Fig. 6** – A mulher e o lobo, 1971  
Óleo s/ tela, 89 x 116 cm  
Fotografia: Catálogo Coleção  
Manuel de Brito: *Imagens da Arte  
Portuguesa do Século XX*.  
Lisboa: Electa, 1994.

superfície da tela, sem acompanhar a perspectiva do lago, e que nos liberta da história. O impacto visual da fenda sobrepõe-se completamente à leitura da água e dos reflexos das árvores.

O olhar movimenta-se de um plano de profundidade para um plano bidimensional e esquece-se momentaneamente da narrativa. Passa a interessar-se pela razão da força desta linha, pelo espaço em que ela se coloca, pelos aspectos estritamente pictóricos. Salta de um plano para o outro. Do conteúdo para a superfície do quadro, de novo tentando concentrar-se no conteúdo, que aliás o próprio título ironicamente valoriza, mas não podendo fugir à percepção do quadro como pintura pura. Contudo, a história da mulher e do lobo, escolhida por Eduardo Luiz, é também uma indicativo de abordagem. A capacidade ilusionista da pintura envolve os sentidos, seduz. Simula, atendendo às características fisiológicas dos receptores. A compreensão da estratégia corresponde a uma perda de inocência. O *sistema de disfunções*, permite individualizar o *trompe l'oeil* e desligá-lo de qualquer função de descrição num contexto, revelando-o apenas na qualidade de “citação”.

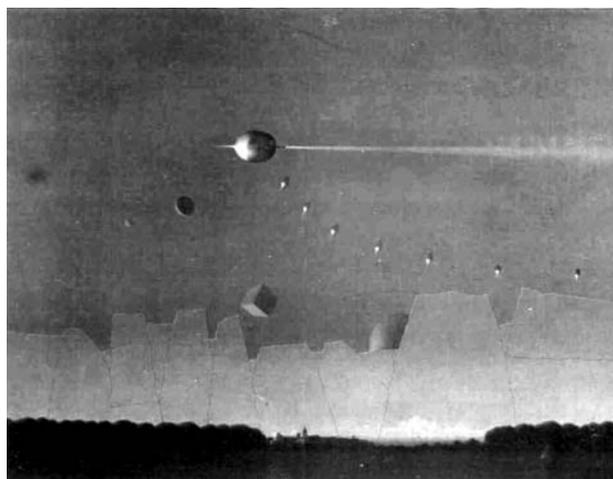
Em *Occultation* (1974), a *força da denotação* é manifestada através do contraste entre o primeiro plano das cortinas trabalhadas em *trompe-l'oeil* e um segundo plano que nos impele em profundidade. Pensamos na força dessa zona de não-representação, afinal pequena comparitivamente às cortinas, e como a passagem de um plano para o outro nos torna conscientes do acto de olhar. “Apesar desse negro englobante, eu procuro, ou encontro, uma valorização da beleza sensual das coisas e da linguagem, do denotado e do denotante.”<sup>13</sup> O confronto intenso entre o primeiro e segundo planos, a consequente apreensão dos dois espaços e o alcance dessa experiência na consciência do observador, é resultado do trabalho plástico. Caso contrário teríamos sugerida apenas a leitura poética da cortina e do seu mistério.

<sup>13</sup> Eduardo Luiz in Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973, p. 11.

## 2ª série – O olhar do observador provocado pelo paradoxo.

Consideremos a tela *Natureza ressuscitada* realizada em 1972. Eduardo Luiz selecciona o pormenor do cesto sobre a mesa, de “A ceia de Emaús”, um dos momentos de notável evasão de Caravaggio em relação ao contexto artístico do momento. A instabilidade do cesto, quase caindo para o espaço do observador, exerce tão grande atracção visual que tende a concentrar nele a atenção, apesar da importância deste tema do Novo Testamento. O *trompe-l’oeil* da representação de Caravaggio entra como elemento determinante nesse protagonismo.

Sem duvida interessou a Eduardo Luiz a autonomização do tema da natureza-morta que Caravaggio propôs, a atenção que lhe devotou como lugar estético por excelência, as repercussões desse entendimento nas seguintes abordagens e sobretudo o apelo da plasticidade insubmissa.



**Fig. 7** – Le Massacre d'Yèvre-le-Châtel, 1984  
Óleo s/ tela, 114 x 146 cm  
Col. Particular  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

Perante *Le massacre d'Yèvre-le-Châtel*, de 1984, somos direccionados para Magritte e a obra “La clef des champs”, 1936. Não é enquanto surrealista que Magritte é evocado mas enquanto pensador sobre a linguagem e sobre a comunicação.

Na obra de Eduardo Luiz, a representação da paisagem de Yèvre-le-Châtel serve a cadeia de contradições. Mero reflexo num vidro estilhaçado é, contudo, o único lugar reconfortante, alternativa à agressiva e insólita paisagem de ficção descrita em profundidade. Imagem da imagem, representação da representação, estão em causa os pressupostos em que assentamos a nossa leitura. A liberdade implica conhecê-los.

Entre os dois pintores, a mesma estratégia de utilização do paradoxo para questionar o que vemos do mundo. Por vezes, também, a mesma estratégia de utilização do título. E sempre o tema dos códigos de representação.

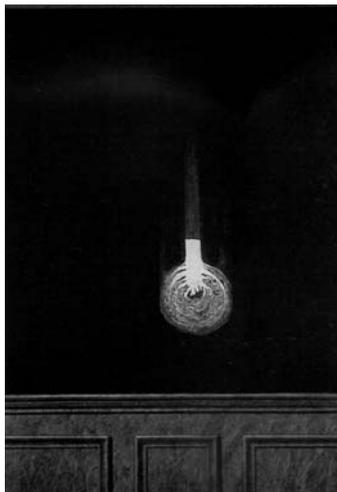
*C'est un œuf* exige ser pensado em relação com “Ceci n'est pas une pipe” de Magritte.

Partindo das indicações da obra de Magritte já sobejamente integradas, e admitindo, por isso, que o observador vai entrar na obra desperto para as questões da

comunicação “pela mão de Magritte”, Eduardo Luiz detém-se particularmente no tema das linguagens, da elaboração da mensagem, da passagem de informação. Apenas em francês é possível estabelecer a correspondência entre o título *C'est un oeuf* e a numeração romana *VII I IX* inscrita na moldura. Estamos, portanto, no universo dos sons, entidades abstractas.

Magritte sublinhava a diferença entre as duas realidades, a do objecto e a da sua representação pictórica. Eduardo Luiz aponta a diferença entre as duas formas de linguagem, uma que trabalha fonemas significantes (e por meio da qual podemos compreender *C'est un oeuf* e *VII I IX*) e outra que despoja o mesmo fonema do significado. *VII I IX*, em numeração romana e na pintura, encontra-se no mesmo nível de abstracção que a própria imagem do ovo. Esta ideia está igualmente desenvolvida numa outra versão de 1983 que utiliza algarismos árabes e é ainda corroborada por um trabalho posterior, de 1986, em que Eduardo Luiz integra a ideia base de Magritte ao colocar na composição fitas ondulantes que atravessam o espaço. O significado das fitas ajuda-nos a compreender a ligação entre as imagens. Eduardo Luiz explica: “Lembro-me de ter visto na ópera chinesa jogos de fitas e bandeiras. Elas podiam aí representar o vento, o mar, o movimento, a ondulação e possuir assim um sentido ritual. Mas vi os mesmos jogos no circo, já fora de um código determinado. São então elementos de pura virtuosidade acrobática. Penso que a minha pintura está entre as duas coisas.”<sup>14</sup>

A placa de mármore verde é um elemento recorrente em Eduardo Luiz. Encontramo-la várias vezes associada à ideia de “sedimentação de memórias” ou de “pedra tumular” legitimada pelo próprio título. Pensamos nos “pastores da Arcádia” de Poussin, e na inscrição no túmulo (*Et in Arcadia Ego*) por eles encontrado na paisagem idílica de Arcádia, lembrando a impossibilidade de fugir à morte.



**Fig. 8** – La chute du chou rouge, 1971

Oleo s/ tela, 131 x 89 cm

Col. Centro de Arte Moderna/FCG

Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*

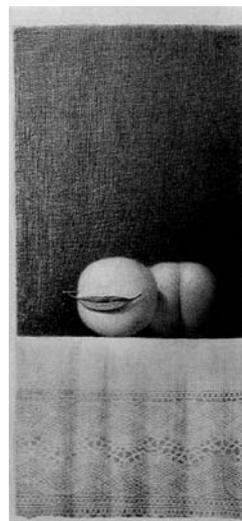
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

<sup>14</sup> Eduardo Luiz in Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973, p. 11.

Com Eduardo Luiz não temos um enquadramento cristão nem moralizante, mas a perplexidade perante o fim ou o nada. Assim, a descrição intensa, tão excessiva que distancia o objecto referido da sua natureza orgânica, contraposta ao negro que tudo contém, confere uma nova condição ao representado. Ele recusará o nada. Eduardo Luiz diz a propósito disto: “O nada só é nada porque há coisas. É uma laranja num fundo negro que dá a medida, o diapasão do silêncio.”<sup>15</sup>

Na construção de *La chute du chou rouge* *auto-revela-se* a estratégia de alteração de sentido: a associação da vertigem da queda ao fundo negro e à pedra tumular falaria do abismo e da morte. Mas a presença plástica da couve decepada, quase abstractizada enquanto estrutura, e a isenção de emoções implícita nessa descrição, o jogo frio e racional das nuances do verde da pedra, contrariam a eminência do fim, retêm o movimento e o momento.

Eduardo Luiz recorre ao humor sugerido pela detecção de analogias no processo de apreensão intensa da realidade. Em Arcimboldo ele encontra uma personalidade afim. Dele viria a dizer ser um dos seus mestres. *Le Tombeau d’Arcimboldo* (1984) é um caso de dedicação inequívoca, mas outras obras (como o desenho reproduzido na figura 9, com data anterior) ilustram este *vínculo*, trabalhando um esquema semelhante.



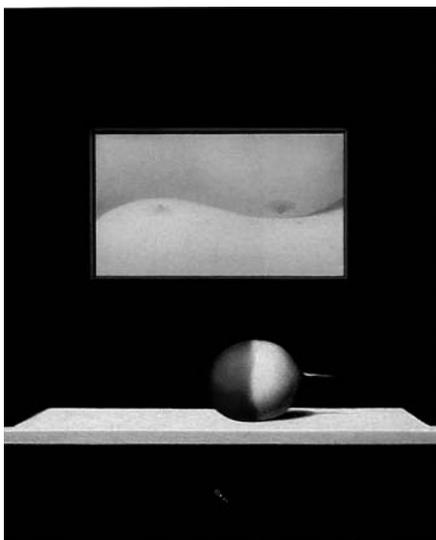
**Fig. 9** – S/ Título, 1982, grafite s/papel, 36,5 x 17 cm  
Col. particular  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

Fundamentando-se na ideia de *homem-microcosmos* e da correlação entre as diversas partes do corpo humano e o universo – tão frequentemente trabalhada por Arcimboldo – Eduardo Luiz evidencia o outro lado possível dessa correspondência, antropomorfizando elementos do universo.

Com um espírito inquieto e rebelde, interessados pelos mesmos e diversos assuntos (filosofia, música, ciência, cenografia... ) tudo relacionando e recriando,

<sup>15</sup> Idem, *ibidem*.

relativizam os juízos, os dois pintores riem dos limites do ser humano e das consequentes fragilidades e dúvidas, transformando as certezas e “verdades absolutas”.



**Fig. 10** – S/ Título, 1982, óleo s/tela, 46x37,7cm  
Col. particular  
Fotografia : Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

*S/ Título* (1978) conduz-nos aos princípios Yin e Yang, cada uma das forças contendo em si o germen do seu contrário. Não pode existir luz sem trevas, dinamismo sem calma... Princípio da polaridade, antagonismo e equilíbrio que reconhecemos informando o olhar de Eduardo Luiz e de Arcimboldo.

A homenagem a Manet é concretizada em *Dejeuner sur l'herbe* (1984). Num enquadramento realista, Manet levantaria as questões que permitiriam aos Impressionistas direccionar as suas pesquisas. Libertou-se da lógica e das harmonias clássicas – sempre que isso interessou ao seu pensamento – justapôs na mesma obra técnicas e elementos tradicionalmente não relacionáveis, tempos diferentes, descreveu espaços impossíveis... Abriu um campo de reflexão em liberdade sobre a pintura e suas técnicas que Eduardo Luiz evidencia, articulando na mesma tela, outra referência de liberdade e virtuosismo, as anamorfozes maneiristas. Elas são imagens frequentemente utilizadas, juntamente com o espelho, outro objecto recorrente em Eduardo Luiz. Pode ser interpretado como representação do “conhecimento interior e reflexivo”<sup>16</sup>, interpelação do sujeito a si próprio organizando forças contraditórias, resolvendo conflitos. Pode ser um lugar de indagação sobre a realidade... concentrando e difundindo a luz, pode ser meio de descoberta e revelação. Com o espelho, em *Le Miroir vide*, de 1985, Eduardo Luiz conduz-nos a *Vénus ao Espelho* de Velasquez e de novo à pintura como tema e estratégia de reflexão.

Integra-se nesta conjunto de trabalhos a evocação de Ingres em *Variations sur le bain Turc* (1983), que é também a evocação da disciplina do desenho – com o

<sup>16</sup> BATTISTINI, Matilde – *Símbolos e Alegorias*. Barcelona: Electa, 2003. Colección “Los diccionarios del Arte”, p. 138.

fascínio pelo pormenor, a definição clara, a volúpia da própria representação. Na transposição das coisas e seres para essa outra realidade (a representação) cujos princípios enfrentam e redefinem solitariamente, Ingres e Eduardo Luiz reúnem todos os tempos, lugares e lições. A persistência no estudo, a permanente capacidade de rever conclusões, a pesquisa continuada documentada nas várias versões de um mesmo tema com diferentes níveis de sucesso, as inseguranças, a força conquistada e redobrada serão facetas do processo criativo de Ingres familiares a Eduardo Luiz.

Com Leonardo, através de duas obras com o título *Le Sourire de la Joconde* (1979 e 1986) Eduardo Luiz faz-nos sintonizar com uma sensibilidade analítica e reflexiva e com um processo criativo que pressupõe uma visão holística. São integrados diferentes registos como a parte e o todo, o particular e o geral, a simplicidade e a complexidade, a certeza e a dúvida. O *Sfumato* de Leonardo, metáfora das infundáveis interações entre todas as coisas e seres, concretizara o dinamismo dessa renovação permanente.

Entre Rembrandt e Eduardo Luiz, uma das afinidades surge da funcionalidade que atribuem ao vocabulário clássico. É um meio para atingir um objectivo que não se fica pela descrição. Trabalho individual, independente de tendências, assimila e integra os elementos que explicitam a intenção do trabalho. Com Rembrandt, o espaço é tratado como conceito e a luz não ilumina as formas, irradia delas... Eduardo Luiz presta homenagem, em *Mort de Rembrandt* (1985), às questões levantadas pelo pintor de Leyden que contribuíram para estruturar a sua própria reflexão.

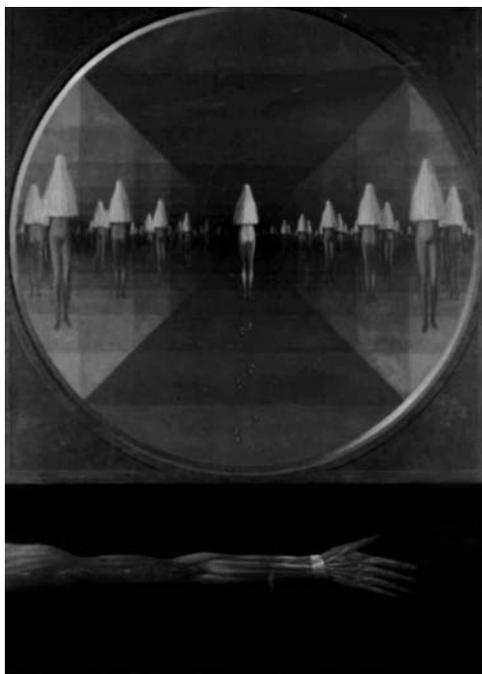
Eduardo Luiz admirou por certo a capacidade e talento de Zurbarán na exploração dos efeitos de luz em temáticas humildes. Como os objectos do quotidiano, naturezas mortas e panejamentos do pintor espanhol, *Nature morte cerise* (1988) fica suspensa no tempo. A memória dos brancos de Zurbarán... em silêncio. O isolamento e estatismo das figuras permite a referência, em ambos os casos, a um “realismo irreal”.

### **3ª série: modos de representar a descontinuidade, o fraccionamento de cada pormenor da realidade no sentido da complexidade.**

São diversas as obras relacionáveis com esta pesquisa, evidenciando a incapacidade do ser humano de apreender completamente o que o envolve:

*Don Giovanni* (1975) segue a interpretação do médico Gregório Maraño sobre a figura de D. Juan, com indicações da sua extrema sensibilidade (sensibilidade de esfolado) e da dispersão da sua atenção por inúmeras paixões, iludindo a insegurança acerca da sua própria virilidade.

Como modelo de dispositivo multiplicador de imagens, Eduardo Luiz usou uma caixa cúbica que forrou no interior com espelhos. Essa caixa, constitui uma versão simplificada de um cubo fractal, o que lhe confere um interesse muito especial, atendendo à data e contexto da realização.



**Fig.11** – Don Giovanni, 1975  
 óleo s/ tela, 162 x 114 cm  
 Col. Dr. Pina Cabral  
 Fofografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
 Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

O Cubo Fractal que viria a ser considerado a expressão de um novo paradigma da representação, foi apresentado em grande dimensão (2,74m de aresta) no Centre Georges Pompidou, por Françoise Labbé e Serge Salat, em 1992. Poderia reproduzir uma figura, no interior, 125 000 vezes. Experiência avassaladora, dificilmente suportável, colocava pungentemente as questões de unidade e identidade. Constitui um exemplo da abrangência que foi adquirindo o conceito de fractalidade cruzando as diversas ciências até se tornar expressão da complexidade das relações inter-pessoais e do ser humano consigo próprio. As interações entre os vários constituintes da realidade tornam-se “fronteiras complexas comparáveis às dos objectos fractais”<sup>17</sup>.

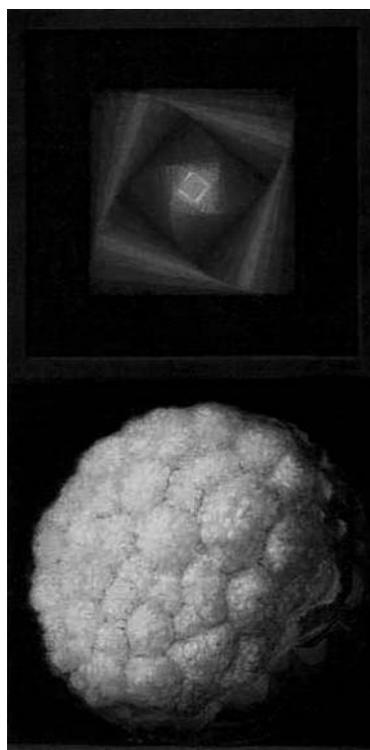
*La nue*, 1972, confronta a sucessiva repetição com outro nível de representação, o *trompe-l'oeil* da couve. Elemento de localização aparentemente incongruente, a couve constitui uma estrutura com carácter repetitivo organizada segundo uma proporção regular. Daí a razão da sua presença segundo a estratégia de analogias que já conhecemos e fundamentada no *sistema de disfunções*, nesta obra particularmente próximo das justaposições a que John Briggs chama “reflectaphors” em que são organizadas formas semelhantes, em repetição, mas com subtis variações que provocam um nível de tensão dinâmico<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> SALAT, Serge, LABBÉ, Françoise – *The fractal Cube and the Paradigm Shift in Art and Science*. In Leonardo – Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology. V. 27, nº. 3 (1994).

<sup>18</sup> BRIGGS, John – *Fractals. The pattern of Chaos. Discovering a new aesthetic of art, science and nature*. London: Thames and Hudson, Ltd, 1994, p. 174.

De novo uma analogia é criada em **Chou-fleur** entre a imagem de uma estrutura em repetição sucessiva e concêntrica, que ao diminuir a dimensão se desloca rodando, e um elemento vegetal, referido como um fractal natural, com um sistema de ramificações que repetem a mesma forma em escalas diferentes. Em ambos os casos está implícita a percepção de aumento de complexidade.

É a compreensão do conceito de fractal que reconhecemos inspirar-lhe grande número de trabalhos e que Eduardo Luiz parece desenvolver autonomamente em relação às primeiras publicações de Benoît Mandelbrot, sobre o tema. “Para os olhos da mente um fractal é uma maneira de entrever o infinito”<sup>19</sup>.



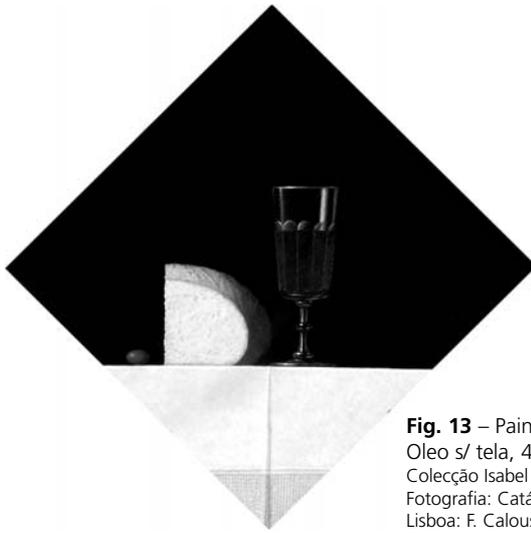
**Fig. 12** – Chou-fleur, 1974, óleo s/ tela, 40 x 20 cm  
Coleção Brigitte Salmon  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

O **Auto-Retrato Póstumo** (1983), no paradoxo do título coloca dois tempos numa sequência impossível segundo a habitual leitura linear.

Liga também, ao nível da imagem, e através da mão que atravessa o vidro, o tempo em que o pintor se representa, com o momento da execução da obra e com todos os momentos em que ela é observada. O pintor descreve-se como proveniente dum tempo histórico que não foi o seu, mas capaz de superar essa condição até ao momento que é actualmente o nosso.

<sup>19</sup> GLEIK, James – *La Théorie du Chaos. Vers une nouvelle science*. Paris: Flammarion, 1991, p. 132.

Se tivermos em conta que Eduardo Luiz tinha entre os seus autores preferidos Gilbert Durant, Edgar Morin ou François Jacob e se pensarmos nas discussões nos inícios dos anos 80, sugeridas pelos trabalhos de micro-física, sobre o tempo e a possibilidade ou não de reversibilidade, sobre a velocidade da luz como velocidade limite ou não, e as especulações consequentes a propósito da alteração do conceito de tempo que organiza a nossa percepção, temos um enquadramento de compreensão para esta obra.



**Fig. 13** – Pain, vin, olive verte, 1988  
Oleo s/ tela, 40 x 40 cm  
Colecção Isabel Maria Teles Fernandes Gomes  
Fotografia: Catálogo *Eduardo Luiz*.  
Lisboa: F. Calouste Gulbenkian, 1990.

Em **Pain, vin, olive verte**, uma das últimas obras realizadas, a força da imagem está, como Eduardo Luiz referia, *na força da denotação* muito mais do que na organização da composição ou na selecção dos objectos.

Parece já ultrapassado o conflito espiritual ou a dúvida metaforizada nas **Pietà** também de 1988. Jogo da vida, foi representado irresolúvel, sem vencedores, apenas a Torre permanecendo de pé.

Agora, somos levados a regiões do sagrado em quietude, pela ressonância em nós de um outro conhecimento, pressentido. De novo podemos rever a lição de Sanchez-Cotán, passando do visual para o espiritual, no exercício de concentração. A intensidade da sensação visual configurando o silêncio, sugere um conteúdo mítico, sem vínculo, universal.

*“No que se refere a sentidos, há decerto na minha pintura uma renúncia a dizer tudo.[...]não se pode dizer tudo: não há tudo.”*<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Fernando Gil in Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973

## Conclusão

Eduardo Luiz construiu uma linguagem plástica fundamentada no relacionamento de elementos contraditórios, não só ao nível da própria figuração mas também – e este dado é determinante para a compreensão do sentido global – ao nível plástico, no próprio sistema de representação.

Explorou incongruências nos conteúdos e confrontou diferentes códigos plásticos, conduzindo a reflexão do observador para a experiência perceptiva. É esta a grande qualidade da pintura de Eduardo Luiz que justifica o nosso interesse pelo seu trabalho: a sua capacidade de abrir possibilidades perceptivas inesperadas.

Se nos detivéssemos apenas nas imagens insólitas, nas associações “não lógicas”, a tentação seria pensar num surrealismo extemporâneo – interpretação que aliás o pintor sempre repudiou – mas as indicações da própria linguagem pictórica são persuasivas, em situação auto-reflexiva. Impõe-se a força do registo, a dupla representação, que conduz a uma leitura em três tempos (a imagem imediata, a representação da representação e a expansão metafórica potenciada pelas tensões entre as linguagens) e que nos pode enviar para temas tão abrangentes como a reflexão sobre a relação entre a ciência e a arte como formas de conhecimento, os códigos de representação, os condicionantes da percepção, as interconexões do racional e do irracional, a inviabilidade de qualquer sistema de explicação da realidade tudo abarcar... Com frequência, o segundo e terceiro momentos são a razão e justificação da obra e neles se afirma a particularidade do trabalho.

## Bibliografia

- BATTISTINI, Matilde – *Símbolos e Alegorias*. Barcelona: Electa, 2003. Colección “Los diccionarios del Arte”.
- BRIGGS, John – *Fractals. The pattern of Chaos. Discovering a new aesthetic of art, science and nature*. London: Thames and Hudson, Ltd, 1994.
- Catálogo *Colecção Manuel de Brito: Imagens da Arte Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Electa, 1994.
- Catálogo *Eduardo Luiz*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- Catálogo *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, 1973.
- FRANÇA, José-Augusto – *O Prémio da Jovem Pintura 1953*. Colóquio-Revista de Artes e Letras. Nº 34 (Junho 1965).
- GIL, Fernando – *Tratado da Evidência*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.
- GLEIK, James – *La Théorie du Chaos. Vers une nouvelle science*. Paris: Flammarion, 1991.
- SALAT, Serge, LABBÉ, Façoise – *The fractal Cube and the Paradigm Shift in Art and Science*. In Leonardo – Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology. Vol. 27, nº. 3 (1994).
- SOARES, Maria Leonor Barbosa – *Eduardo Luiz: uma obra-síntese de lições e de tempos*. Porto: 1997. 2 vol. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.