

## SOBRE UM MURAL DE AUGUSTO GOMES

por Diogo Alcoforado

Denunciada por uns como obra de compromisso e plasticamente frouxa; e louvada por outros como solução admirável de um programa difícil, tendo em atenção o espaço e enquadramento propostos (sem falar naqueles que a enaltecem por nela reconhecerem o possível embrião de outros «mexicanos» . . . ), a composição de Augusto Gomes no edifício da Rua de Ceuta, no Porto, parece suficientemente interessante, e importante, para que sobre ela recaia um (elementar embora) exercício analítico. Com toda a disponibilidade e atenção que a obra do pintor justamente merece, e recusando aqui qualquer preocupação valorativa, a não ser aquela que decorre indirectamente do reconhecimento de sobre o objecto se falar, o exercício volta-se predominantemente compreensivo; mas, se esta compreensão se alicerça numa tentativa de interpretação interna, a partir da leitura dos elementos integrados e propostos, ela reconhece desde logo a precaridade de todos os discursos, continuamente transcendidos e questionados pelo próprio objecto, assumido na sua singularidade plena.

Inserida num espaço alongado e levemente trapezoidal, a composição dá-nos, à partida, dois sectores diferenciados: um, maior, à direita, organizando a associação de cenas em que intervêm figuras humanas em actividades laborais básicas; o outro, à esquerda, com representação de animais. Os dois sectores são separados por uma linha vertical contínua que «corta» a composição de alto a baixo, unindo os dois lados maiores do trapézio, e que é uma consequência de corte objectivo e material: os dois sectores correspondem a dois painéis autónomos (imposição construtiva, ou não, do suporte), e a linha demarcadora, única vertical existente em todo o conjunto, surge, assim, e desde logo, com uma carga formal poderosa, simultaneamente limitativa e geradora de opções compositivas. Quer dizer: se num espaço que se procuraria homogéneo existe um tal elemento, ele tem, necessariamente, que ser integrado; no caso presente, ele vai servir como detonador de uma solução curiosa: colocando em cada um dos espaços iniciais as figurações humanas e de animais, atribuindo às primeiras o maior e mais visível dos painéis, estabelece-se uma organização hierárquica em que o homem é reconhecido como ente privilegiado da criação, mas em que aos animais (e os aqui representados assumem uma carga vitalista extremamente forte) se dá, igualmente, um lugar de claro relevo, pela evidência que ocupam no espaço que lhes é atribuído, sem interferências ou interposições ocultadores, ou sem escalonamentos perspécticos, que, eventualmente, se traduzissem em reduções ou relativizações.

Assim, a composição propõe-se como organização linear que a vertical citada ajuda a estabelecer; mas de imediato se nota a preocupação de vencer o carácter separador que ela assume, numa continuidade formal que vai ser buscada, exigindo que a leitura do conjunto se faça ultrapassando compartimentações estanques. Esta é, parece-me, uma das grandes apostas subjacentes a toda a elaboração do mural: a da procura de integração contínua de elementos díspares e significativos de uma situação existencial manifestadora dos mais simples e elementares processos de relacionamento e de integração do homem no mundo.

Se abordarmos o sector principal, veremos uma composição com representação de cinco figuras humanas, masculinas e femininas, organizada segundo dois princípios diversos:

- tematicamente* — representação de cenas que as figuras caracterizam pela participação activa:
- cena do ferreiro (figura masculina em acção transformadora)
  - cena da ceifa (figura masculina ceifando, enquanto a figura feminina transporta cereal)
  - cena de vareja (figura masculina varejando e figura feminina ajudando na recolha)

estando estas cenas organizadas da esquerda para a direita, determinando sub-sectoros definíveis mas sem constituição de separações rígidas;

*estruturalmente* – segundo um inicialmente detectável princípio de simetria, em que uma figura central (a única não verticalmente colocada: o ceifeiro) é ladeado por duas de cada lado (um homem e uma mulher, sendo as figuras femininas sempre as mais próximas da figura central), numa sequência que se pode indicar por H, M, H, M, H. Por cima da figura central, o Sol é um elemento fulcral que permite uma relação visual dinâmica  $\begin{matrix} S \\ \updownarrow \\ H \end{matrix}$  e se vai constituir o primeiro eixo da composição.

Mas esta simetria básica é desde logo posta em causa pelo facto da mulher situada à esquerda pertencer à mesma cena que integra a figura do centro (cena da ceifa), de modo que o conjunto dispõe as figuras por ordem temática, do seguinte modo: H; M, H; M, H;

o que vai fazer colidir os princípios temático e compositivo, estabelecendo princípios de tensão interna. Iguualmente um agrupamento por tipo de actividades (temático, ainda), considerando as actividades agrícolas e não agrícolas, dá: A : A : A ; e os intervenientes: H : M , H ; M , H :

n.a. a a n.a. a a a a

Entretanto um outro elemento: a cor – gera, pela utilização alternante de tonalidades dominantes quentes e frias zonas facilmente distinguíveis (sem embargo da introdução de pormenores contrastantes e secundários):

zona do ferreiro – quente : fria

zona da ceifa – quente (assumindo, contudo, a figura central do homem cores predominantemente frias)

zona da vareja – fria

e que, alinhando, da esquerda para a direita, dá: Q, F ; Q(f); F.

Por outro lado, a própria disposição das figuras, na sua colocação relativa, e atendendo ao lado para que estão viradas e olham, com a conseqüente tensão espacial, dá:  $\vec{H}; \vec{M}, \vec{H}; \vec{M}, \vec{H};$

o que, fechando a composição das quatro figuras mais à direita, a abre à esquerda, exigindo outros elementos que a completem ou cerrem.

Se alinharmos, e cotejarmos, os esquemas, veremos como as tensões visuais (e não só) se inscrevem no campo da própria organização formal, simultaneamente remetendo para a inicial simetria, e questionando-a:

H, M, H, M, H;

H; M, H; M, H;

H; M, H; M, H;

Q, F; Q, f; F;

$\vec{H}; \vec{M}, \vec{H}; \vec{M}, \vec{H};$

donde resulta que o aparente carácter estático da composição e das figuras se dobra com exigências dinâmicas internas, e exige a existência, à esquerda, de um novo sector que integre a composição.

É assim que o painel dos animais é, a um tempo, separado e integrado na composição. Podendo pensar-se que toda ela poderia ter sido resolvida apenas com recurso a figurações humanas, desde o princípio parece haver o autor buscado a enunciação totalizante pela inserção da figurações paradigmáticas das relações elementares da vida e do trabalho, e a aparente compartimentação vai ser ultrapassada por um duplo esforço: formal e conceptual.

A composição vê, deste modo, aparecerem e organizarem-se elementos que remetem para caracterizações significativas:

reinos naturais	{	animal	{	homem
			-	equídeos, galo
		vegetal	-	árvore, cereal
		mineral	-	carvão, ferro
tempos	{	verão		
	}	inverno		
lugares	{	interior		
	}	exterior		

sem falar das presenças determinantes que constituem as representações da Terra e do Sol.

Se esta indicação esquemática manifesta a clara vocação totalizante do projecto, a composição que o objectiva procura a continuidade perceptiva através dos elementos plásticos. A linha vertical inicialmente referida não encontra correspondentes paralelas que se constituam separadoras de cenas (logo; de tempos e espaços); pelo contrário: o esforço é de dissolução da própria linha, quer pela sua utilização como parede (?) com carácter de necessidade (na cena do ferreiro), quer fazendo partir do seu extremo superior uma outra linha, curva, que vai integrar o flanco da égua, enquanto as tonalidades e linhas do sector mais à esquerda se procuram constituir equilíbrio cromático e rítmico do conjunto.

Conseguido ou não, o conjunto testemunha esta preocupação integradora global, exigindo a continuidade, a coexistência, a simultaneidade. O sentido é claro: tudo está ligado. E qualquer compartimentação que como fechada se propusesse, seria sempre um empobrecimento. Como o mostra o painel da esquerda, não obstante o brio com que parece ter o autor tido consciência da questão e o modo como o procurou superar sem abdicar do seu desejo de apresentação maximalizante e hierarquizada. Três exemplos, lineares, mostram-no bem (e outros poderiam ser invocados):

- a linha limite da forma/terra, vermelha, que sustenta as três figuras humanas centrais (fazendo assim a ligação entre as duas cenas de trabalhos agrícolas) vai, à esquerda, curvando para cima, assinalar simultaneamente o limite e a continuidade com a cena do ferreiro, ao constituir-se sequência da linha limite deste sector;
- a linha que na cena da vareja é limite direito da árvore vai continuar-se (não obstante ligeira quebra) na perna do homem que a trabalha, assim gerando um campo de necessária ligação (perceptiva e não só) remetendo para estados de simultânea ligação e afastamento;
- a linha rectilínea oblíqua que atravessa o dorso do ceifeiro, é ainda limite superior da forma castanha que assinala um «segundo plano» da zona térrea; ora, rectilínea (e na composição elas são extremamente raras), surge como linha de força da inclinação do homem, curvado (mas tensamente curvado. . .), vindo depois ligar-se de novo, através de várias inflexões de linhas funcionais, à «terra» e ao cereal que colhe.

Entretanto, a própria distribuição cromática propõe essa continuidade, ou reforça-a. Utilizando apenas dois registos principais contrastantes – o dos vermelhos e o dos cinzentos, e funcionando os brancos como zona neutra de máxima luminosidade, e castanhos e ocre como cores (ou tonalidades) de ligação e intermediárias, elaborando um jogo sintético e arbitrário de claro-escuro, as correspondências e associações não podem ser ignoradas.

Ora, a distribuição dos registos de cor, claramente caracterizadores de tempos e espaços, vai assumir ainda um sentido integrador claro, pelas continuidades ópticas que permite estabelecer. Assim, se as escalas de cinzentos assinalam supostas zonas frias, dando-lhe a tonalidade geral (caso da cena da vareja, no inverno ocorrendo; ou da zona de interior do ferreiro), ou as zonas de sombra (veja-se a cena central, da ceifa), o seu valor pode ser ainda questionado no caso de se aspirar a um carácter simbólico, enquanto se estabelece uma alternância cromática geral facilmente detectável. Ainda basta pensar em todas as potencialidades que do registo de vermelhos emana, desde a que brota directamente da forma «Sol», até à «Terra», forma central e sustentadora de figuras activas, até aos restantes lugares onde pode ser encontrado, seja no corpo do pequeno galo, ou na vara do homem que vareja.

Por sua vez, o branco integra-se num ou noutro registo, numa proposta de luminosidade máxima – pense-se na chama que brilha intensamente no despertar do fogo, ou na gélida transparência do inverno – e é hábilmente utilizado. Mas há outra dimensão que lhe é outorgada: vejam-se os espaços abertos na parte superior da composição (com excepção do sector da esquerda, o dos animais); neutros, independentes, libertos tanto do registo de vermelhos como de cinzentos, surgem como nuvens, ou talvez, e privilegiadamente, como espaços de não necessidade. E se não se pode falar aqui em entidades transcendentais, o que seria não só abusivo como de todo em todo erróneo, parece ser esta abertura espacial, ao cimo, um dos elementos que vai ajudar a ritmar toda a composição, integrando e interligando todos os sectores com figurações humanas, dialogando com todos os intervenientes.

A partir daqui, e se pensarmos que ocre e castanhos, cores tradicionalmente caracterizadas por assumirem valor fundamental na representação da terra, cumprem funções intermediárias, tirando o seu valor principal do reforço da caracterização de cada cena (mas, também, é evidente, ajudando a constituí-las), veremos que todas as sequências cromáticas reforçam as interpenetrações e as díspares associações, impedindo rupturas e ultrapassando o estrito sentido denotativo que eventualmente os elementos representados levan-

tariam. Diga-se: o jogo contínuo de oposições cromáticas, sectoriais e inter-sectoriais, marca um percurso do olhar que impede qualquer quebra de continuidade, e se alicerça num prévio desenvolvimento linear simultaneamente livre e rigoroso. É que, quer queiramos quer não, a composição é alicerçada numa estilística linear à qual a cor foi — por mais determinante e definidora que seja — aposta de forma controladamente arbitrária (se tal expressão não é, desde logo, pleonástica . . .); e também esta estilística é passível de abordagem, tão mais necessária quanto parece ser essencial.

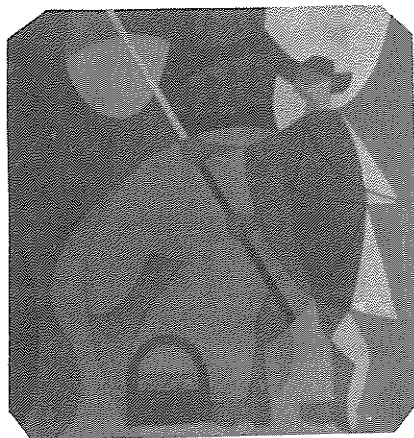
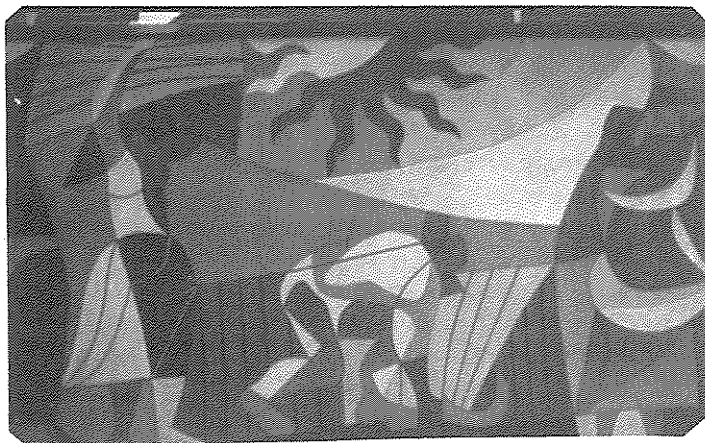
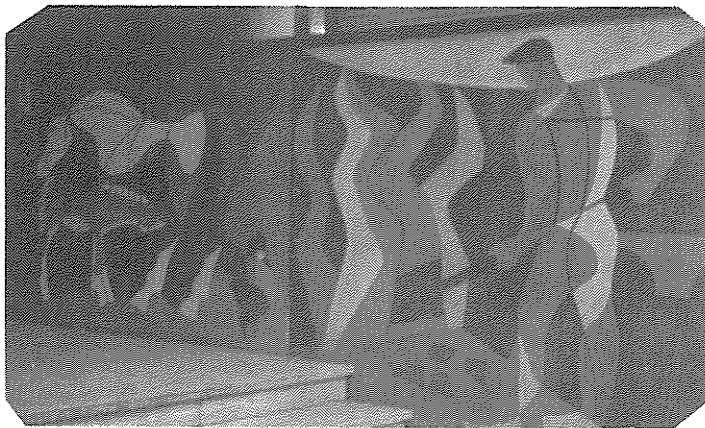
Desde logo, a característica estilística fundamental é a de uma organização linear que a partir dos elementos temáticos considerados se vai propor autónomamente (no que tal termo contém de não aspiração à sempre hipotética transcrição de dados retinianos imediatos), construção formal assente num sentido rítmico que só poderá ser entendido se interiorizado, ou melhor: se globalmente assumido. Quer dizer: cada linha desafia claramente a partilha pelo espectador da própria razão da sua existência, pelo possível refazer de um (seu) percurso produtivo.

Esta redução temática ao jogo linear contido e determinante apresenta características muito vincadas:

- organização espacial perceptiva com base numa linearidade que aspira à não destruição da superfície do suporte, pela recusa do emprego de uma perspectiva tradicional, albertiniana;
- redução das figuras a representações esquemáticas a partir de silhuetas, com anulação de todo o esforço pormenorizante e particularizante;
- acentuação das formas cheias e plenas pela utilização exclusiva de linhas simples, ou graficamente não perturbadas, que, associando-se, marcam contornos nítidos de áreas perceptivamente impositivas;
- introdução de linhas, para lá das dos contornos, de acentuação de ritmos indicadores de movimento, ou de arbitrária separação de zonas de luz e sombra, unhas e outras obrigando o olhar a percorrer o espaço em direcções significativas e de tensão máxima;
- predominância de linhas curvas sobre as rectas, acentuando o sentido orgânico de toda a composição, simultaneamente dinâmico e tranquilo, envolvente;
- dentro das linhas curvas (e sem embargo dos acidentes que o material em que a composição é realizada levanta) recurso àquelas que parecem pertencer, ou aspiram a pertencer, a circunferências ou outras curvas regradadas.

Assim, esta organização linear vai permitir que outros campos de compreensão se constituam, trans-formais, ou, poder-se-á pensar, essenciais. Assim:

- se a representação perspectivada de «trompe l’oeil» é posta em causa, cenas e figuras libertam-se dum espaço volumétrico tridimensional envolventemente cénico, absolutizando-se pelo desaparecimento, ou minimização, do carácter circunstancial do espaço em que existem;
- a justaposição, coexistência e interpenetrações de formas e planos detectável na bidimensionalidade do suporte, se tem raízes culturais bem conhecidas, manifesta a redução que o próprio Autor provoca ao chamar a si, e identicamente manifestar, espaços, tempos e intervenientes diversos;
- reduzindo cenas e figuras a representações esquemáticas, dispensando toda a individualização, cada figura se constitui representação paradigmática de uma situação, ela própria integrando-se num conjunto mais vasto e aglutinador;
- acentuando a plenitude das formas plásticas, o equivalente humano objectivo é o sentido da força, plenitude corpórea adequada (ou correlativa?) das actividades elementares propostas;
- simultaneamente, é introduzida uma referenciável problemática erótica, manifestada de modos vários, desde a contínua ligação e alternância bissexual (e mesmo a cena do ferreiro pode assumir este carácter) até à sistemática proposição da figura masculina com instrumentos que assumem sentido fálico evidente, enquanto a figura feminina surge como geradora e transformável, alimentadora e guardadora de frutos, princípio e fim da própria transformação;
- acentuando as linhas de tensão, marcam-se ritmos fundamentais, desafiando na leitura a reconstituição do acto produtivo, pela reconsideração percorrente e fixativa dos eventuais modelos, forma a um tempo inicial e última do esforço visual captativo;
- marcando valores rítmicos a um tempo estáticos e dinâmicos, propondo formas que aspiram a uma manifestação total pela autonomia linear, buscam-se os últimos e, parece-me, decisivos resultados: a



- de um máximo de expressividade pela recusa da imediatidade denotativa, no reconhecimento de que a ligação do espectador ao tema (eventualmente considerado aqui como fulcral, numa dicotomia que certas correntes continuam a encaecer. . . ) só se realiza pela mediação das formas, e que o resultado da obra, e sua importância, decorre das formas produzidas poderem surgir como equipotenciais da tensão inicial produtor-modelo;
- esta relação, em Augusto Gomes, seria (e, pela obra: é) a de um encontro de plenitude com o mundo que o rodeava, numa forma sentida ou desejada que assim se explicitou, e em que cada figura ou cena percebida e recriada se abria a um espaço de luta e de silêncio não perturbado, num exercício que se quer tão majestoso quanto simples.