

REALISMO PICTÓRICO. SIM OU NÃO? *

É já um lugar comum afirmar, no mundo da criação artística dos nossos dias, particularmente no da obra pictórica, a incompreensão e frieza presentes no vulgar frequentador duma exposição, onde, perante os seus olhos espantados, desfilam combinações de linhas e cores que não representam objectos, seres ou realidades do dia-a-dia! As reacções mais frequentes são de ironia, estranheza ou, mais vulgarmente, de simples recusa.

É tempo de nos interrogarmos sobre as motivações e os porquês da criação estética.

Impossibilitados de nos socorrermos duma noção de Belo, duma definição que nos salvasse, resta-nos um regresso ao «bom-senso», numa tentativa de rápida análise de algumas das estruturas fundamentais presentes na obra de Arte, enquanto objecto no mundo.

O que é, pois, a obra de Arte? Desde logo, uma diferença brutal se patenteia entre o chamado objecto artístico e todo e qualquer outro objecto. A obra de Arte escapa a um sentido pragmático e prático, pelo menos, numa inten-

* Neste artigo pretende-se aplicar a um problema concreto (O Realismo Pictórico) algumas sugestões metodológicas recebidas durante o Curso de Estética e Teorias da Arte, proferido pelo Professor Doutor Eduardo Abranches de Soveral no Ano Lectivo de 1968-69. Aqui se iniciou a formulação das estruturas básicas necessárias ao levantamento de uma estética fenomenológica, para cuja realização este trabalho se propõe contribuir.

ção primeira e imediata. Não é, originariamente, um objecto de uso, apesar de poder ser transmitido aos objectos do quotidiano um certo equilíbrio de linhas e de originalidade criadora, patentes, por exemplo, no chamado «design» industrial.

Todavia, há um ponto a considerar — os objectos de uso são equivalentes, podendo ser substituídos! Dum original, que pode ser esteticamente valioso e agradável, reproduzem-se, numa linha de montagem, milhares de cópias por dia, que se espalham pelos quatro cantos do mundo. Ao calor da criação do primeiro objecto, substituiu-se a reprodução impessoal de infinitas unidades de produção, demasiado longínquas já da marca humana expressa na vivência estética original, presente na criação originária.

Deste modo, o objecto artístico é «único» e sem utilidade prática inicial, não sendo portanto indispensável a um nível de sobrevivência pessoal e colectiva.

Contudo, verifica-se, após uma rápida observação histórica dos grupos humanos, a permanente existência de elementos artísticos, aparecidos muitas vezes, em grupos sociais muito distantes ainda da posse das condições mínimas de sobrevivência. É o caso mais que evidente da Arte dos primitivos actuais ou do reportório iconográfico de Altamira e Lascaux. Estas últimas pinturas, contemporâneas de grupos étnicos nómadas que viviam basicamente de expedições de caça, sujeitos a índices de sobrevivência baixíssimos, remetem-nos para a importantíssima função do artista dentro da tribo, elemento activo e actuante na sobrevivência do grupo, se admitirmos a interpretação mágico-religiosa desses maravilhosos painéis.

Esta constante é extraordinariamente curiosa, pois, encontrando-nos perante um mundo de objectos não-necessários, verificamos a sua inevitável permanência. Lógico será reflectirmos sobre este ponto.

É facto que a criação artística se nos apresenta como um fenómeno tipicamente humano, pertença exclusiva dum ser capaz de construir o seu destino, de se interrogar sobre o mundo e sobre si mesmo, consciente, duma forma mais ou menos violenta, da sua finitude (porque morre) e da sua contingência (porque não subsiste por si mesmo). Para

o artista não é indiferente criar ou deixar de criar. Uma vez que a obra se conclui, ela manifesta uma necessidade interior que, em última análise, pode ser um simples processo de ganhar a vida. Contudo, temos de considerar que, se este motivo fosse totalmente exacto, talvez houvesse meios bastante menos complicados e mais eficazes para atingir o fim em vista!

Poder-se-á argumentar que o artista pode não saber nem ser capaz de fazer mais nada. Todavia, parece-nos que, se pusermos o problema ao nível de subsistência pessoal, poucos seres humanos existirão que não sejam «capazes de fazer mais nada»...

Deste modo, encaminhamo-nos para uma primeira tentativa de explicação: a obra de Arte, produto de um criador, responderá muito provavelmente a uma necessidade (não exclusivamente material) do seu autor. Que tipo de necessidade? Várias hipóteses se podem propor, talvez sem que nenhuma delas responda satisfatoriamente ao verdadeiro porquê da criação... Apontêmo-las:

1 — A obra de Arte pode brotar na chamada «zona de fractura» das linguagens convencionais. As linguagens, faladas ou escritas, remetem-nos para uma série de sinais aprendidos por convenção e que visam reproduzir experiências interiores. São instrumentos de ligação, frágeis pontes tendentes a unir as vivências pessoais e únicas de cada um dos seres humanos. É evidente que seria legítimo interrogarmo-nos, neste momento, sobre a necessidade da comunicação inter-subjectiva, sobre os porquês da convivência humana e social, questão que muito provavelmente nos arrastaria para as já referidas noções de contingência e finitude, motivadoras duma procura de substracto ontológico na pessoa do semelhante, através do diálogo. Tal não é, porém, o objectivo deste trabalho.

O certo é que as linguagens convencionais nos limitam, isto é, nem tudo é susceptível de ser transmitido e expresso através da sua capacidade significativa. Quanto mais pessoais e únicas são as experiências que temos, tanto mais as linguagens se mostram ineficazes para expressar toda a sua

violência e riqueza. Deste desajustamento deriva a pobreza do nosso vocabulário na zona do amor, ódio, da amizade... As frases repetem-se ao longo dos séculos, apesar das experiências serem todas diferentes entre si. Tal como Álvaro de Campos diremos: «Todas as cartas de amor são ridículas...»; «ridículas», não pelos objectivos que visam, mas sim pela forma como o fazem; «Ridículas», porque o seu autor tem a plena consciência de que aquilo que diz está muito aquém daquilo que sente!

Após dezenas e dezenas de séculos de história humana, a nossa zona mais profunda e rica é ainda irrevelável e misteriosa. Quem não sentiu, pelo menos uma vez, essa desesperante impotência?

Perguntará o leitor por que motivo nos encontramos neste momento numa análise de tipo antropológico, já distante do domínio estético... Pois parecem-nos ser estas algumas das premissas da questão que passamos a levantar.

Se o homem tivesse a possibilidade de expressar, através das linguagens já existentes, toda a riqueza e plenitude do seu mundo interior, nos seus infinitos cambiantes, existiriam obras de Arte? Ou, posto o problema doutra forma: será a obra de Arte um processo de revelar e patentear, duma forma não convencional e única, os verdadeiros tesouros do nosso eu mais profundo?

É claro que, na obra de Arte, o criador não utiliza sinais convencional e universalmente aceites, factor que desde logo explica que uma mesma obra de Arte seja capaz de provocar, em infinitos espectadores, as mais diferentes reacções. Uma vez que aquilo que expressa, não toma uma configuração objectiva (unívoca), rapidamente compreenderemos as razões para a inexistência de acordo e concordância naqueles que a contemplam!

2 — Continuemos a procurar, na estrutura da acção humana, hipotéticas motivações para a génese da vivência estética do criador. Pode também admitir-se que a obra de Arte seja um processo de sobrevivência para além da morte, um meio de procurar a eternidade na memória dos outros, ou seja, um processo de prolongamento artificial do eu

através da espécie. Esta hipótese, todavia, levanta sérias dificuldades, pois, como veremos, apresenta-se mais como panaceia momentânea do que como remédio eficaz!

Hoje, mais que nunca, sentimos a fragilidade da nossa existência, o perigo constante em que a nossa vida se encontra. O risco e a possibilidade do acidente acompanham o nosso dia-a-dia e, quem sabe, talvez sejam as companhias de seguros quem mais beneficia desta instabilidade...

A possibilidade de «deixarmos de ser», de sermos precipitados no «nada», através da morte, cria uma insegurança interior que põe constantemente em cheque as hipóteses de realização dos nossos projectos vitais. Mais que nunca, o futuro é uma aposta imprevisível; há a necessidade de agir, mesmo precipitadamente, antes que seja tarde!

Se considerarmos que o medo à morte, como desaparecimento e aniquilação definitiva do «eu», é uma coordenada da experiência e comportamento humanos e que o homem sente em si o apelo à sobrevivência e à perenidade, muitos factos poderão sofrer uma nova explicação. Ora vejamos: se temos consciência do nosso desaparecimento inevitável, qual o processo de prolongar a nossa existência? É necessário arranjar um caminho para que o nosso eu, o nosso nome, não seja esquecido, de forma a que não sejamos exclusivamente recordados no dia de Fiéis Defuntos, por um círculo restrito de familiares e amigos, cuja memória desaparecerá também com a sua morte. Depois, é uma lápide que se desagrega ao longo dos anos, um nome perdido entre milhares, algures nas estantes dum arquivo qualquer...

Talvez este motivo possa estar presente na mente do artista na altura da criação. Poderá pensar que a obra ficará para além dele e que, milhares de espectadores, quando a contemplarem, farão reviver o seu nome ao longo dos séculos, através da magia da Arte. E mesmo que imaginemos que o artista seja um ilustre desconhecido, na altura da sua morte, ninguém lhe poderá negar a esperança de, um dia, a sua obra poder vir a ser reconhecida.

Contudo, afirmámos há pouco esta tentativa de explicação, a ser possível, era «panaceia momentânea». Porquê? É lógico que, sendo a obra de Arte um objecto material, está sujeito à corrupção e desagregação através do tempo

e, uma vez destruída, não se lhe pode encontrar um substituto equivalente. Sendo assim, o criador mais não fez do que adiar um fim inevitável.

3 — Podemos considerar ainda a obra de Arte como um processo de apreensão da realidade que nos rodeia de uma forma mais directa e sintética do que aquela que nos é fornecida através do pensamento discursivo. Isto é, o artista, «porque o é», seria capaz de transmitir, em momentos privilegiados de apreensão do ser, as zonas mais profundas do eu e do mundo que o rodeia. Neste sentido, o artista seria também o supremo sábio, o elemento salvador da comunidade, assumindo uma dimensão quase profética! Pessoalmente, esta hipótese não nos parece válida, quanto mais não seja devido ao facto já apontado de o artista se expressar através de sinais não convencionais e conseqüentemente, inacessíveis à maior parte dos possíveis espectadores. Para além do mais, a obra de Arte, tendo um sentido ambíguo, continua a mantê-lo até para o próprio artista, sendo capaz de nele suscitar, após a sua conclusão, vivências estéticas muito diferentes daquelas que poderiam ter estado presentes no momento da criação e assim, nem o artista nem os espectadores seriam capazes de penetrar completamente na significação total da obra criada.

A corroborar esta perspectiva, podemos considerar, por exemplo, o caso da chamada «action-painting», na qual o artista se entrega à violência natural da força criadora, traçando e destruindo formas e cores, procurando o «leit-motiv» dos seus gestos, somente satisfeitos após a conclusão da obra. Nada existiu de prévio, não havia «inspiração»... Foi a primeira mancha de tinta, o primeiro traço, que pôs todo o sistema de forças expressivas em movimento, na procura do preenchimento equilibrado dum certo espaço imaginário que se sobrepõe às dimensões da tela.

Acabámos de postular três hipóteses interpretativas para o porquê da criação. Passemos agora a uma breve análise da obra de Arte, perspectivada neste momento como um objecto acabado.

Na sua estrutura de coisa criada o objecto artístico pressupõe, como substracto indispensável, um suporte material que é condição «sine qua non» da sua existência.

Todavia, esse mesmo material deve ser considerado somente como «condição necessária» e nunca como «condição suficiente», uma vez que, perante aquele que não é artista, esse material jamais se transformará em obra de Arte. Não pretendemos com isto afirmar um pleno inatismo de qualidade na condição do artista que, só pelo facto de o ser, seria capaz de dominar completamente os materiais que trabalha. É evidente que existe toda uma preparação técnica por parte do criador que o levará a um domínio cada vez mais perfeito dos materiais que utiliza, sendo capaz de neles manifestar toda a sua força expressiva. Devemos também notar que não basta um «exclusivo» domínio das técnicas operacionais de realização. Não é pelo facto de se saber trabalhar e modelar muito bem o mármore ou o granito que se é um bom escultor! Se tal assunto fosse deste modo considerado, acabaríamos por não ser capazes de diferenciar o artista do artesão, acabando por reduzir a obra de Arte a uma «receita técnica» que, mediante a respectiva aprendizagem, levaria à produção inevitável do objecto artístico.

No entanto, o problema da infra-estrutura material da obra de Arte é muito importante, estando por vezes directamente ligado aos desígnios mais profundos que se encontram presentes na mente do artista, na altura da criação. Utilizemos um exemplo muito simples a fim de nos explicarmos um pouco melhor: se se pretender expressar, duma forma perene e indestrutível a imagem dum ser humano, a fim de que a sua memória e a sua figura sejam lembradas pela comunidade a que pertenceu, é lógico que não se irá escolher como material o barro, a madeira ou o gesso... Optar-se-á, de preferência, pela pedra, por uma pedra dura (granito, basalto, etc.) e por uma representação da figura tão compacta quanto possível, de forma a que o bloco base de que o artista arrancou tenha poucas possibilidades de se partir ou deteriorar. São clássicas, dentro desta mentalidade e destes desígnios, as figuras da estatuária no Egipto Antigo.

Dentro duma intenção quase completamente oposta a esta que acabámos de apontar, temos o caso do «ikebana» oriental, da arte dos arranjos florais. Aqui, o que se procura

transmitir é uma certa fugacidade da existência humana, a par da sua beleza incomparável. A vida, na sua grandeza e contingência é expressa pela momentânea e maravilhosa duração dum conjunto de flores e sinuosos ramos harmoniosamente equilibrados sobre um suporte artificial. Algumas horas passadas e essa beleza entristece, apaga-se e morre. A simbologia é clara: a vida é bela, mas passa... a matéria desagrega-se... Onde encontrar a salvação?

Continuando a analisar a estrutura material da obra de Arte, poderemos apontar que não existem materiais mais valiosos ou menos valiosos. Sob o ponto de vista estético, nada obriga a que uma estatueta em ouro seja melhor do que uma outra em barro, podendo-se até dar-se o caso de ser a segunda bastante mais rica de ingredientes sugestivos do que a primeira. Isto só é possível porque na zona da criação artística nos encontramos situados no domínio da qualidade (factor tipicamente humano) e não no da quantidade. Analisando o problema do valor económico dum objecto artístico, tal característica pode ser rapidamente confirmada: um quadro de Rembrandt ou de Van Gogh pode atingir cifras de muitas centenas de milhares de escudos que, com toda a certeza, estão infinitamente além do valor das tintas e da tela enquanto elementos separados. Atingem-se quantias monstruosas quando se tenta avaliar algo que não tem preço — a qualidade criadora! Se encararmos o problema nesta dimensão, podemos afirmar, sem sombra de dúvida, que as somas oferecidas são perfeitamente ridículas...

Analisadas rapidamente as intenções do artista e a obra de Arte na sua estrutura objectiva, passemos agora a uma zona mais profunda. Tentemos meditar um pouco sobre «aquilo» que a obra de arte «representa», isto é, sobre as suas formas, verdadeira antecâmara do seu conteúdo expressivo. Por uma questão de concisão, iremos situar a nossa análise no domínio da pintura, apesar de grande parte dos comentários que viermos a fazer poderem ser alargados ao âmbito da escultura.

Uma vez acabada, a obra de Arte liberta-se do seu criador, tornando-se num objecto independente, com configuração e individualidade próprias. Quando a contemplamos, após uma primeira panorâmica geral, somos imediatamente

lançados na observação das formas que propõe, dos objectos e seres por ela oferecidos. Dum modo geral, o nosso juízo de valor precipita-se rapidamente, pois, quase sempre, somos imediatamente capazes de afirmar se nos agradou ou não o seu conteúdo expressivo.

A primeira aproximação que dela fazemos visa uma tentativa de identificação formal, isto é, procura-se descobrir «o que é que se representa», tentando saber-se se o objecto representado nos é familiar, se faz parte do nosso circuito existencial, das nossas formas gerais de pensar e sentir. Procuramos na obra de Arte um «espelho» do mundo, dum mundo marcado já pela presença humana, dentro ainda dos nossos limites perceptivos. É este o principal motivo da grande capacidade sugestiva que a chamada «pintura realista» tem ainda perante o grande público que, em termos gerais é muito pouco receptivo à (mal apelidada) «pintura abstracta».

Esclareçamos os seguintes problemas: por que razão tem a pintura (escultura) realista mais aceitação? Quais as raízes culturais possíveis para interpretar este facto? Será este tipo de pintura caracterísca da espécie humana ou somente de algum dos seus sectores? Procuremos adiantar uma resposta a estas questões.

O realismo pictório tem, efectivamente, uma maior aceitação, pois corresponde a matrizes muito profundas. Se admitirmos a génese da civilização ocidental e europeia como radicada na cultura mediterrânica e helénica, muito se poderá explicar, uma vez que a chamada «fractura» do mundo mítico, a passagem ao pensamento filosófico, obrigou aqueles que por ele se apaixonaram a uma visão do mundo em que as forças sobrenaturais, a intervenção de divindades e o acesso ao mistério são rapidamente substituídas por explicações racionais, acessíveis a todo o homem de bom-senso. Há uma «des-sacralização» do mundo; o ser humano passa de elemento dominado por potências obscuras que não pode combater, a dominador duma natureza que procura explicar e controlar. É o desejo de «teoria», de «ver claro», de apresentar perante o pensamento e junto dos sentidos, juízos evidentes e imagens nítidas e bem definidas. Ajudado, inclusivé, por um clima propício, de céu azul e luz forte,

o grego cedo se habitou a adivinhar e contemplar as formas sem distorções, perfeitamente recortadas por entre matizes fortes de luz e sombra! Como seus herdeiros, somos portadores dum elevado sentido prático e competitivo, procurando dominar e aproveitar os recursos naturais do mundo que nos rodeia. Consequentemente, bem lógico seria que a obra de Arte reflectisse, duma forma bastante explícita, essas preocupações — e aí está o interminável somatório de coisas reais (objectos inertes, animais, pessoas) nela representados. Se admitirmos como válida esta herança cultural, talvez possamos compreender um pouco melhor a reacção do grande público perante a «pintura abstracta», pois ela não lhe apresenta, perante os seus olhos ávidos de «real», objectos familiares...

Há, contudo, nesta forma de julgar, um elevadíssimo número de pressupostos que necessitam de ser esclarecidos e desmitificados. Em primeiro lugar, o objecto representado numa obra de Arte nunca é um objecto «real», pois resulta inevitavelmente da perspectiva do criador, o qual, por muito objectivo que queira ser, nunca consegue reproduzir o objecto na sua totalidade. A «representação» artística é sempre «inventada» e é este facto que explica a impossibilidade de coincidência na expressão de um mesmo objecto, pintado por criadores diferentes. Tudo acaba por transmitir as discordâncias: as tonalidades luminosas, as cores utilizadas, o ângulo focado, etc.

Para além do mais, resta-nos perguntar o que é, efectivamente, o objecto real?... Seja-nos permitido dar um exemplo muito simples: imaginemos uma taça com flores. A primeira vista, ninguém terá dúvidas — o objecto real «taça com flores» é, como diria M. de La Palisse, observarmos uma taça com flores lá dentro! Imaginemos agora que nos afastamos do objecto uns quinze ou vinte metros — o objecto real já nos não aparece da mesma forma. Perdemos muitos dos seus pormenores, mas apercebemos ainda o conjunto. E se nos afastarmos mil metros? Ou dois mil? A taça com flores, como objecto «para mim», desaparece. E se me aproximar dela até dez centímetros de distância? Pois perco também a noção de «taça com flores», uma vez que, quando muito, observarei uma delas.

Tudo isto resulta, no fundo, do objecto ser sempre uma imagem, uma construção mental.

Por que razão daremos mais objectividade e realidade à imagem obtida a uma distância intermédia do que àquelas que nos são fornecidas a curta ou a longa distância? Qual estará mais próxima daquilo que o objecto «efectivamente» é? Qual delas apreenderá a sua estrutura mais íntima?

Porém, poder-se-á continuar a argumentar nos mesmos termos: a única imagem autêntica é aquela em que apreendemos a taça e as flores, sendo as outras duas imagens (a aproximada e a distante) menos autênticas, pois já não nos transmitem o objecto.

E se fosse possível aumentar um milhão ou dois milhões de vezes o tamanho real do objecto contemplado, de que forma o poderíamos ver? Não seria à mesma distância, pois teríamos de nos afastar até sermos capazes de perspectivar o conjunto. Era exactamente aqui que pretendíamos chegar: a imagem do objecto e, consequentemente, a noção que dele temos, estão dependentes da distância a que o contemplamos. É esta relatividade existente entre observador e observado que não pode ser eliminada e é este mesmo facto que não nos permite dizer aquilo que «realmente é» o objecto observado, pois a sua realidade íntima pode estar para além dos nossos índices perceptivos.

Olhando o problema nesta dimensão, é perfeitamente absurdo o termo «arte realista» que, efectivamente, não existe, pois damos tal nome às representações objectivas adequadas aos nossos hábitos e estruturas sensíveis.

Deste modo, será preferível falar-se em «arte figurativa» (representando elementos que nos são familiares) e «arte não-figurativa» (remetendo-nos para a expressão de objectos, em princípio, não existentes na realidade).

Como compreender então, dentro duma tradição visual do Ocidente (realismo-«arte-figurativa») a chamada arte abstracta («não-figurativa»), que parece estar em contradição total com esse desejo de ver claro, de «teoria», que começamos por apontar?

Tentemos dilucidar aquilo que nos parece ser uma aparente contradição, analisando rapidamente a configuração do pensamento racional.

Se os sentidos me fornecem uma multiplicidade quase infinita de informações, não o fazem de forma caótica e desordenada, pois ao nível da sensibilidade já se elabora uma unificação espacial, uma vez que a percepção é um fenómeno de síntese. A relação cognoscitiva é sempre, em última análise, unificadora, pois pretende-se passar do domínio da multiplicidade ao duma unidade cada vez mais perfeita que nos possa explicar a realidade de que partimos. É esta a razão pela qual a lei (não tomada em sentido absoluto, mas sim em termos de alta probabilidade do acontecimento) sintetiza e explica um grande número de factos. O domínio do pensamento racional rege-se, em grande parte, em termos de economia, isto é, um princípio é tanto mais válido quantos mais fenómenos explicar e mais simplesmente o fizer.

A razão visa um agrupamento em classes dos dados transmitidos pela sensibilidade, não pretendo sujeitar-se ao mundo de aparências que, muitas vezes, lhe é fornecido pelos sentidos. A capacidade racional é eminentemente crítica, tendendo a superar (explicando-a) a zona dos elementos sensíveis, encaminhando-se lenta mas seguramente para regiões mais profundas da realidade.

Quantas vezes o infinitamente grande acaba por se explicar pelo infinitamente pequeno, inacessível aos nossos sentidos? Quem não se espantará ao constatar que o nascimento de um ser humano, em termos estritamente biológicos, é o resultado dum «programa» fornecido por uma enorme molécula de A. D. N., que transmite o «código» do desenvolvimento e crescimento dum embrião? E com a imagem mais radical da realidade física, que é explicada em termos de inter-acção entre estruturas atómicas e moleculares, situadas muito para além dos limites sensíveis?

A imagem que nos é fornecida sobre o mundo já não é assimilável em termos de sensibilidade, mas em termos de razão, duma razão à qual continua a presidir o desejo de «teoria», mas que ultrapassou há muito o mundo dos objectos familiares, companheiros silenciosos da nossa existência quotidiana.

E que terá tudo isto a ver com a arte «não-figurativa»? Pois parece-nos que no domínio da Arte, zona exclusiva-

mente humana, acaba por se reflectir a problemática do tempo e que, uma certa pintura não-figurativa (a de tendências geometrizaras) manifesta a preocupação de explicar as realidades materiais (objectos) fornecidos à nossa experiência, por imagens que já nos não são usuais. Aplica-se na criação artística uma metodologia que, em certos aspectos, se aproxima das respostas e explicações dadas pela razão, a qual, como vimos, se afasta cada vez mais, em termos de apreensão sensível para o sujeito concreto e individual, das realidades contempláveis no dia-a-dia...

Existe um desejo de captação do essencial, daquilo que está para além das aparências susceptíveis de nos lançar em equívoco quanto à autêntica natureza das coisas. Podemos reencontrar esta motivação no movimento impressionista e até no cubismo. O primeiro tenta sugerir que a verdadeira estrutura da realidade está dependente da intensidade luminosa e dos contrastes cromáticos. As formas definem-se por maiores ou menores distorções nas manchas de cor espalhadas pela tela. O segundo (cubismo) procura sintetizar o mundo objectivo em função duma série de sólidos, dentro dos quais todos os objectos acabam por se enquadrar (esfera, pirâmide, prisma, etc.).

Este afastamento da realidade, tal qual estamos visualmente habituados a observar, não significa uma «déalage» em relação ao mundo, uma vez que se pretende caminhar em direcção a outro tipo de entidades que melhor exprimam um desejo de radicalidade, através da apreensão mais profunda da natureza e do eu.

Neste sentido, a arte não-figurativa (abstracta) continua a poder enquadrar-se dentro do espírito que sempre presidiu às nossas matrizes culturais mais marcantes — o desejo racional de rigor, exactidão e compreensão exhaustiva. E para que tudo isto seja possível, quantas vezes não é necessária uma inevitável ruptura contra os nossos hábitos mais enraizados e contra os labirintos sem saída nos quais, momentaneamente, estamos como prisioneiros?

Será curioso constatar a sincronia, que pode ser acidental, dum certo número de fenómenos culturais. O renovado desejo de apreender o «real» tão claramente quanto possível manifesta-se não só pelo abandono de antigos pro-

blemas ,mas também pela abertura de novos caminhos e soluções. A par da procura duma experiência pictórica original presente na arte não-figurativa, vemos, nos primeiros decénios do século XX, a revolucionária «cosmo-visão» trazida pela relatividade de Einstein no domínio das ciências físico-matemáticas e o desejo de «regresso» às coisas, patente na fenomenologia husserliana que lançou em novo rumo a problemática filosófica e sobretudo a sua metodologia investigadora. É o caminhar para as zonas mais recônditas do eu através da psicanálise freudiana e a confirmação dum espaço finito mas ilimitado, que colocam o homem, uma vez mais, perante o mistério profundo que preside ao Universo e à vida!

Gostaríamos também de fazer referência, dentro ainda da pintura não-figurativa, a todas aquelas obras que escapam, desde logo, a uma tendência geometrizante e a qualquer procura dum equilíbrio formal, presentes nos exemplos anteriormente dados. Estamos a pensar em todos aqueles quadros em que se pode contemplar uma violência incontida, através da sobreposição de manchas de cor que projectam perante os nossos olhos um mundo caótico e alucinante, no qual as formas rectilíneas se diluem e nos encontramos lançados perante o turbilhão do desconhecido e misterioso. Qual a interpretação possível que delas poderemos dar? Pois julgamos que a intenção anteriormente proposta se mantém! Continuamos a adivinhar um enorme desejo de apreensão das estruturas mais recônditas da realidade, encaminhadas, desta feita, no sentido da interioridade do eu, ao nível dos estratos mais profundos e desconhecidos da nossa personalidade. Por se dirigirem na busca da expressão estética das regiões mais ambíguas e desconhecidas, origem de instintos e pulsões, mar fervilhante de força anímica e descontrolada, evidente se torna que a respectiva manifestação objectiva na obra de Arte não pode nunca ser calma, repousante e equilibrada!

A inexistência de formas bem definidas, os traços apressadamente rasgados e as ondas de cor que se misturam e destroem, qual maré avassaladora e imparável, são bem o espelho mágico no qual se reflectem os desfiladeiros perdidos dos nossos horizontes mais longínquos, jamais banhados

pela luz violenta e fria da razão. Efectivamente, como poderíamos exigir clareza àquilo que é, por natureza, obscuro; exigir forma, ao que é informe; exigir ordem, ao que é caos??...

Somos homens, não deuses...

Por tudo isto que acabámos de afirmar e, particularmente, por tudo aquilo que ficou ainda por dizer, a arte não-figurativa é bem a expressão do nosso tempo, valendo a pena aventurarmo-nos no vulcão de sugestões e promessas que ela nos oferece.

Levi António Duarte Malho

Bolseiro do Instituto de Alta Cultura (*Projecto de Investigação PL/1*)