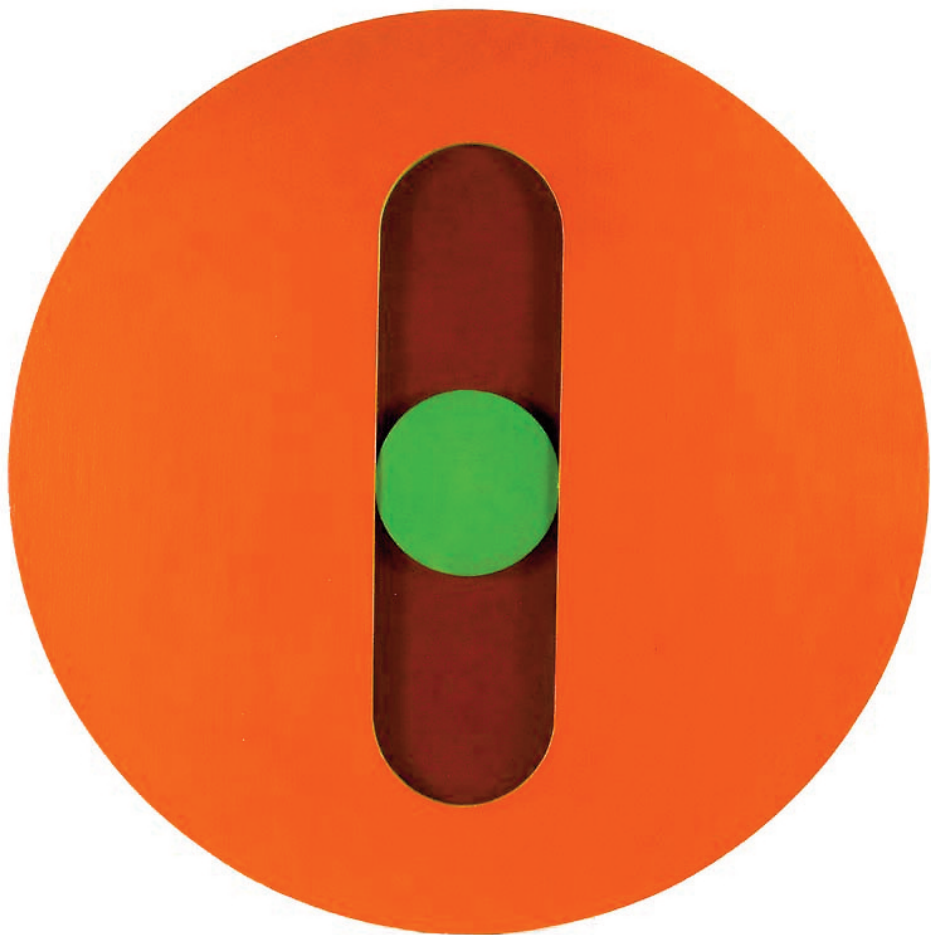




JORGE PINHEIRO // A LIBERDADE DE EXPERIMENTAR



Homenagem a Amesterdão • 1966 • Óleo sobre tela colada em madeira • 100 cm diâmetro

JORGE PINHEIRO
LIBERDADE DE EXPERIMENTAR

FICHA TÉCNICA

Título: Jorge Pinheiro. A liberdade de experimentar

Autores: Emília Ferreira, Lúcia Saldanha

Editor: MNAC

Design: António Faria

Fotografia da capa: António Drumond

ISBN: 978-972-776-575-1

JORGE PINHEIRO
LIBERDADE DE EXPERIMENTAR

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA

página sete

PALAVRAS PRÉVIAS

página nove

MUITA AMIZADE E ALGUM “AR DO TEMPO”

página treze

UMA PEQUENA SALA, COM UMA LUZ BELÍSSIMA

página catorze

O EXCECIONAL CARLOS RAMOS

página quinze

O ÚNICO APOIO IMPORTANTE

página catorze

O FIO DE ARIADNE DA HISTÓRIA DA HUMANIDADE

página dezassete

O PENSAMENTO ELEVA O ESPÍRITO, A CRÍTICA ESCLARECE

página dezoito

O PRIMEIRO PRÉMIO FOI PARA SEMPRE FUNDAMENTAL

página dezanove

UMA PRECIOSA EXPERIÊNCIA

página dezanove

UTILIZO O DESENHO COMO TODA A GENTE

página vinte

NÃO SEI O QUE ESTOU A TENTAR FAZER
página vinte e um

É O TRABALHO QUE ME CONDUZ
página vinte e três

NÃO INSPIRAMOS IDEIAS COMO FAZEMOS COM O OXIGÉNIO
página vinte e quatro

A LIBERDADE SEMPRE ME LEVOU A EXPERIMENTAR
página vinte e cinco

REALIDADE, IDEIAS E DEUS
página vinte e seis

O PÃO E A CULTURA OCIDENTAL
página vinte e sete

O MEU CADERNO DE MÚSICA
página vinte e oito

ÁVIDO FREGUÊS DAS IMAGENS
página trinta

DESENHAR A PARTIR DO QUE IA SENDO DESCOBERTO
página trinta e um

O UNIVERSO A QUE CHAMAMOS ILUSTRAÇÃO
página trinta e dois

NOTA DE ABERTURA

Jorge Pinheiro. A liberdade de experimentar é o quarto volume de uma linha de entrevistas do Museu Nacional de Arte Contemporânea em torno da criação – algo que entendemos como um processo aberto de cada tempo, partilha a reflexão, as inquietações e aspirações de portugueses, profissionais de distintas áreas, das artes à ciência e às mais formas de pensamento.

Nesta publicação do [Portugal entre Patrimónios], projeto do MNAC concebido e coordenado por Lúcia Saldanha, continua a recolha, na primeira pessoa, de testemunhos pessoais de vidas que se constituem como fios do amplo tecido cultural nacional. Desta vez, conversamos com alguém para quem “o autor tem um papel de responsabilidade social” e nos fala da “suposta necessidade de reagir perante a vida”.

É um enorme prazer partilhar mais um volume em que o património pessoal, coincidente com uma parte relevante do património artístico nacional, como acontece com o pintor Jorge Pinheiro, dando voz ao criador e reafirmando a missão do MNAC como produtor e veículo de conhecimento.

Emília Ferreira
Diretora do Museu Nacional de Arte Contemporânea
Lisboa, junho de 2020

PALAVRAS PRÉVIAS

Desde muito jovem, viveu uma relação próxima e familiar com a expressão artística. Em criança, passeava pelos campos dos arredores de Coimbra de prancheta às costas, pintando a natureza. Depois de um frustrante curso comercial, durante o qual colaborou com uma revista mensal, dando conselhos sobre a utilização de espaços domésticos, e após uma inflexão que o levou a completar o Liceu, para poder prosseguir estudos académicos, quanto chegou a oportunidade de estudar artes, hesitou entre Pintura e Arquitectura. Seguiu o conselho do pai que o encaminhou na perseguição da Beleza e optou pela Pintura. Mas a Arquitectura ficou sempre um horizonte sonhado. Depois de uma passagem pela Escola de Belas Artes de Lisboa, rumou à Invicta, preferindo a sua então mais moderna e vibrante Escola de Belas Artes. Aí, concluiu o curso de Pintura com vinte valores, juntando-se a outros colegas que haviam obtido a mesma classificação e criando o grupo artístico *Os Quatro Vintes*. Procurando múltiplos caminhos teóricos e práticos, defendendo a intrínseca liberdade de ser, Jorge Pinheiro, nascido em Coimbra em 1931, tem atravessado a vida com um olhar curioso. Um dos artistas mais experimentalistas da arte contemporânea portuguesa, com obra várias vezes premiada, nacional e internacionalmente, e representada nas mais importantes coleções públicas e privadas, Jorge Pinheiro mantém intacta a capacidade de inquietação e de maravilhamento.

Emília Ferreira

Diretora do Museu Nacional de Arte Contemporânea

MUITA AMIZADE E ALGUM “AR DO TEMPO”

Lúcia Saldanha: Que tipo de grupo era “Os quatro vintes”? Eram artistas emergentes? Porque se juntaram?

Jorge Pinheiro: O autodenominado grupo “Os quatro vintes” teve uma vida efémera [entre 1968-1972] e batizámo-lo assim, ironicamente, porque, nesse período, na ESBAF [Escola Superior de Belas Artes do Porto], houve vários estudantes que terminaram o curso com essa classificação. Foi constituído pelo Ângelo de Sousa (1938-2011), o Armando Alves (1935-), o José Rodrigues (1936-2016) e por mim, como tentativa aparentemente cândida, e certamente ingénua, de adquirirmos alguma visibilidade no pequeno meio artístico nacional. Para além da muita amizade, da boa camaradagem e desse desejo de visibilidade, pouco nos unia na orientação estética que, na altura, cada um tentava — apesar de “o ar do tempo” ser inevitável e acho que visível no conjunto dos trabalhos.

Emília Ferreira: Quando expuseram pela primeira vez e onde? Como é que conseguiram expor?

JP: A vida do grupo, como digo, foi muito efémera. Expusemos pela primeira vez em 1968 no Porto, na Galeria Alvarez, galeria que foi criada pelo Pintor Jaime Isidoro; a segunda, na Galeria Zen, também no Porto e que pertencia ao Manuel Brito, da Galeria 111, de Lisboa; a terceira na SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes], em Lisboa, e a quarta em Paris, na Galeria Jacques Desbrière, através de um contacto obtido pelo Zé Rodrigues. E expusemos conjuntamente apenas estas vezes. Como conseguimos? Não nos foi difícil, no quase inexistente meio artístico do Porto de então, e estando nós já a ele ligados como assistentes na ESBAF. E também saberão quão pequeno era o espaço artístico do Porto nesses meados do século passado.

UMA PEQUENA SALA, COM UMA LUZ BELÍSSIMA

EF: Quando é que teve o primeiro atelier? Onde e como era?

JP: O primeiro de todos, já fora da casa dos meus pais, foi em Lisboa, no

segundo ano da ESBAL [Escola Superior de Belas Artes de Lisboa], e foi possível fruto da colaboração com dois colegas; se é que posso ter o descaramento de lhe chamar atelier uma vez que o que dele a história reza pouco das artes dele rezará. Ficava na Graça, num espaço que alugámos a meias, ou a trias, como as ninfas. Mas pouco durou a minha permanência na Escola de Lisboa, porque acabei por fugir da sua, então, péssima pedagogia. E transferi-me para a Escola do Porto. Uma vez no Porto, nesse meu terceiro ano letivo, com outro colega, alugámos uma pequena sala, com uma luz belíssima e uma varanda sobre o Jardim de S. Lázaro. Entretanto, a partir do terceiro ou do quarto ano, já podíamos dar aulas no ciclo preparatório ou no secundário e, simultaneamente, irmos acabando o então longuíssimo curso — no mínimo seis anos, se obtivéssemos as classificações máximas. As minhas disponibilidades financeiras melhoraram e aluguei uma pequena sala ao lado da Escola. E, finalmente o último, terminando o capítulo dos ateliers no Porto: uma grande sala, sem encanto particular, numa rua de cujo nome não me recordo.

O EXCECIONAL CARLOS RAMOS

EF: O que determinou esse “fim”, já que esse foi o último?

JP: Foi o último no Porto, porque, em 1975, após a queda da ditadura, o meu tempo dedicado à Escola passou a ser ocupado, por inteiro, em escaldantes debates: os famosos plenários onde se berrava, de modo alucinado, a cada intervenção da outra parte, o célebre “ponto de ordem à mesa”; e se vociferavam argumentos legitimados pelo “Guia das assembleias gerais”, da autoria do então papa dos plenários, Roque Laia¹. Foram, certamente, os mais agitados e vibrantes momentos da minha vida que, como a da maioria de todos os portugueses, levou uma volta total. Resumindo, porque a narrativa dessas histórias não teria fim, acabei por rescindir o contrato de professor provisório na ESBAP. E rescindi-o, em 1976, vencido nesses apopléticos confrontos retóricos, como o meu colega Alberto Carneiro (1937-2017), que foi ensinar desenho para a Arquitetura, curso que, entretanto, se independentizou da Pintura e da Escultura; e vencido também, como o Ângelo de Sousa que aí permaneceu na Escola, posteriormente integrada na Universidade do Porto,

¹ Mariano Roque Laia (1903-1996). Jurista, professor e ativista.

depois de passar a Faculdade, como, aliás, os restantes cursos. E, como seria previsível, o Ângelo, nesses primeiros tempos, foi — passe a expressão — feito em fel e vinagre. E eu aceitei um contrato na ESBAL para onde regresssei, desta vez como docente. Como estarão a ver, que imensa ingenuidade a de nós os três, ao lutarmos pela manutenção de algo que não percebemos que estava morrendo, ou tinha já morrido: a ESBAP do Mestre Carlos Ramos, o excepcional director dessa Escola que, nas três áreas, tão excelentes profissionais tinha criado. Carlos Ramos que, até ao fim da vida, lutou praticamente sozinho pela impossível manutenção no mesmo espaço, e com o convívio curricular possível, das “três irmãs de leite”, como ele dizia. E nem os então mais prestigiados alunos do curso de arquitectura com ele concordavam. Hoje, eu reconheço, também, quão enganado estava Carlos Ramos; a união dos três cursos não seria mais exequível então e, admito, jamais o voltará a ser.

EF: Exerceu a docência durante várias décadas. O que diria ter sido o cerne da sua atividade como professor?

JP: Não sei responder-lhe. Estou afastado do ensino há mais de vinte anos; mas fiz o melhor que pude e de toda a espécie de trabalho que tenho cumprido na vida esse foi, sem qualquer dúvida, o mais gratificante e o humanamente mais enriquecedor. Sei que, ao longo da minha vida como professor, sempre tentei reter a lição que serenamente Carlos Ramos nos transmitiu: lição de abertura responsável e de aceitação da personalidade de cada aluno e do seu potencial de livre criatividade.

O ÚNICO APOIO IMPORTANTE

EF: Voltemos então ao início da carreira. Quando começou, que apoios havia para os jovens artistas?

JP: O único apoio existente, e realmente relevante, vinha da Fundação Calouste Gulbenkian: com a importância determinante que teve e tem nas artes, nas letras nas ciências. Sem essa benesse, todos sabemos, Portugal não teria sido o mesmo.

EF: A dado momento foi bolsheiro da Fundação Gulbenkian. Quando e em que circunstâncias partiu para Paris? Quanto tempo lá esteve?

JP: Na qualidade de Assistente da ESBAL, fui bolsheiro da Gulbenkian duas vezes. Na primeira, além de paralelamente visitar museus, galerias, exposições, etc., o objetivo fundamental era ver, sempre que possível, o que se fazia nas escolas de belas-artes dos países que a bolsa incluía. No entanto, a maioria, excetuando o Royal College, tinham, nessa época, um ensino bem mais acadêmico do que a da Escola que, no Porto, Carlos Ramos dirigia e onde, de forma quase indireta, estimulava a criatividade dos estudantes dos três cursos; apesar das enormes carências de equipamento e da qualidade das instalações. Mas, nessas andanças pela Europa, a espreitar as Escolas para ver o que faziam, houve uma situação curiosa e que, para mim, talvez de certa maneira tenha sido determinante de uma parte do percurso da minha reflexão sobre aquilo que fiz, quer no atelier, quer como professor. Em Nápoles, em 1966, aquando da minha primeira bolsa, na casa que recebia estudantes e onde eu me hospedei, alojava-se também um estudante de Belas Artes e que, na sequência das conversas que tivemos, apresentou-me a um dos seus professores com quem muito conversei e que, simpaticamente, me ofereceu duas sebatas, que guardo religiosamente: “Problemi di teoria Psicologica” da autoria de Prof. Paolo Bozzi, da Faculdade de Letras e de Filosofia da Universidade de Pádua, ano letivo 1964/65, e uma outra “Psicologia- Ricerche Sperimentali” — editada no ano de 1963/64. Não imaginam quão preciosas me foram estas duas sebatas! Eram, exatamente, o espaço de reflexão que, na altura, muito nebulosamente eu procurava e que, por sua vez, me tinha sido entreaberto por uma cadeira, necessária nas então chamadas cadeiras pedagógicas, indispensáveis a quem queria fazer estágio de acesso ao ensino secundário; estágio que, antes de ser convidado para assistente, eu tinha andado a percorrer. A riqueza da vida é talvez assim: feita de imprevistos.

EF: E essas estadas foram especialmente determinantes em que sentido?

JP: Foram-no nos dois percursos paralelos que tenho seguido e que tento agora relatar-vos: nas tais andanças de aprendiz de professor e nas de pintor. E foram-no pelo que vi por lá fazerem — ou não fazerem — e ao confrontar essas posturas com o que entre nós se passava nas nossas duas Escolas. E foram-no também (e esse seria o objetivo fulcral da concessão das bolsas), para tentar uma formação que compaginasse o exercício simultâneo das duas

atividades: a de professor e a de artista — termo com que pouco simpatizo e que muito temo. Duas atividades que, na sua forma complexa de ser, no contexto social, mas não só, continuo a pensar não poderem ser exercidas apenas como um mero ofício; um compreensível e honesto ganha-pão, dado que se trata de ocupações que, exercidas como ofícios, à sociedade se dirigem e nela vivem, ainda que dela colham o seu sustento. E perdoe-me esta homilia.

O FIO DE ARIADNE DA HISTÓRIA DA HUMANIDADE

EF: Então, um criador continua a ter um papel claramente social?

JP: Na imensa escala de valores que a palavra tem, e aceitando-a modestamente no plano do “tu cá tu lá”, sim, o autor tem um papel de responsabilidade social.

EF: Posso voltar atrás e perguntar quais são as suas reticências com a palavra artista?

JP: Certamente que sim; mas eu não tenho uma explicação para além da lapaliciana e pouco honesta resposta: “artista é aquele que faz arte”, porque eu sei, de antemão, que a resposta remete para um outro substantivo que, na sua complexidade, ainda é mais indefinível: a Arte! E, aí, creio bem, todos nos afundamos no abismo tentador das definições, dos conceitos da Ideia. As minhas reticências são apenas pudor em opinar sobre a longa história do conceito e da função social do indivíduo, a que hoje se chama artista, bem como do seu labor e da singularidade que desde Platão e Aristóteles lhe são reconhecidos; porque da Antiguidade Oriental, sobre estas dúvidas, julgo que de esclarecedor pouco possuímos; para não falar dessa atividade do homem pré-histórico e da absoluta e decisiva importância do que da sua mão nos deixou para que dele algo nós possamos saber. E esse longo património é, creio, ou admito que será, o mais constante, perene, sólido e complexo fio de Ariadne da História da Humanidade. Portanto, se tenho alguma razão, o conceito de artista perde-se no labirinto dessas reticências.

EF: Compreensíveis reticências: o caso é longo e complexo. Ainda assim, que

diferença sublinharia entre o ofício e esse extra que transforma o exercício criativo em Arte?

JP: Sabemos todos que o autor morre no texto: mas morre convicto de que cada texto, que “lhe sai” desse seu ofício, não é apenas coisa em si mas, mas também e talvez substancialmente, em cada leitura alheia, um potencial gerador de sentidos. Mas, permita-me... a pergunta remeteu-me para o século XIX, para o *Arts and Crafts* e também para o célebre “o útil é o belo”, etc., etc.. E deixe-me fugir antes que eu caia nesse alçapão sem fundo que, *in extremis*, acaba na tentativa de definição de Arte.

O PENSAMENTO ELEVA O ESPÍRITO, A CRÍTICA ESCLARECE

EF: E, no meio desse seu percurso, quando é que a crítica e os colecionadores começaram a reparar no seu trabalho?

JP: Talvez a partir de um dia — em Paris, quando da primeira bolsa —, ao descer o Boulevard Saint Germain, na companhia do, na altura meu colega, e hoje arquitecto José Maria Pulido Valente (1936-), nos cruzámos com o Rui Mário Gonçalves (1934-2014) que, então, eu não conhecia pessoalmente, mas com quem vim a estabelecer, até ao fim da sua vida, uma longa amizade; como também depois com o Fernando Pernes (1936-2010), igualmente já falecido e, mais tarde, com o João Pinharanda (1957-) que, além de um grande amigo, tem sido um cuidadoso analista do meu trabalho; bem como, igualmente, o João Miguel Fernandes Jorge (1943-). Além de outros com quem tenho estabelecido laços menos próximos.

EF: A crítica (entendida como aqui a aponta, como exercício de análise informada) é importante para um artista?

JP: Sabemos todos que é impossível propormo-nos a construção de uma obra, entendida como resultado de um ato reflexivo e ignorar que, inevitavelmente, se destina ao julgamento de outrem. Não é a Antero que se atribui a frase: o pensamento é bom porque eleva o espírito, mas a crítica é melhor porque o esclarece?

O PRIMEIRO PRÉMIO FOI PARA SEMPRE FUNDAMENTAL

EF: E quando é que a sua obra começou a ser premiada? Teve vários prémios ao longo da carreira, tanto nacionais como internacionais. Em 1973, o *Certificat of the International Board for Young People*; em 1989, o Prémio *Gouvernement Princier du Mónaco*; em 2003, o Prémio da Associação Internacional dos Críticos de Arte. Isto só para citar alguns. Que significado tiveram na sua carreira?

JP: Em 1966, num Salão da Primavera na SNBA: uma menção honrosa atribuída a uma aguarela. Os outros prémios que cita foram, para mim, muito importantes e muito honrosos; mas este primeiro, que foi muito modesto, foi para sempre fundamental.

EF: Quando é que a sua obra começou a entrar nas grandes coleções públicas?

JP: A sua pergunta é-me muito simpática, mas, sem menosprezar quaisquer coleções, desde as privadas às semiprivadas, nas grandes e abertas ao público, só existem trabalhos meus no Museu Nacional de Arte Contemporânea, no de Serralves e na Fundação Calouste Gulbenkian. Fora de Portugal, que eu saiba, em nenhuma com a importância dessas três instituições.

UMA PRECIOSA EXPERIÊNCIA

LS: Voltemos então aos estudos. Quando foi estudar semiótica para Paris, ainda foi com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian? Qual foi, para si, o apelo dessa disciplina?

JP: Sim, foi ainda com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. E porque pedi esta segunda bolsa nessa área? Há pouco dizia quão importantes foram as duas sebtas que trouxe da Itália e referi também o não concluído estágio para professor do ensino secundário; “as pedagógicas”, chamávamos-lhe de forma simplificada. Aí, pela primeira vez, falaram-me da psicologia da forma

que, por estranho que pareça, ou talvez não, subsequentemente me suscitou o interesse pelas primeiras leituras sobre o estruturalismo que, como bem sabem, a meio do século passado, estava na moda. E foi, por isso, para seguir um seminário de semiótica, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* que pedi essa minha segunda bolsa. Foi uma preciosa experiência, não tanto pelas aulas de Hubert Damisch², em que me matriculei e que irregularmente eu seguia, e seguia-as irregularmente porque, nesse ano, orientou o seminário não fundamentalmente no sentido do estudo da imagem, que era a minha área de opção, mas que, apesar disso, foi preciosa também pela imensa bibliografia que constantemente foi surgindo; além dos contactos que a situação permitiu com outros que nesse universo estudavam, ou faziam doutoramentos, também na área da semiótica; e alguns, portugueses, com quem criei amizade para vida, como a Maria Augusta Babo (1954-), hoje professora na Universidade Nova e que trabalhava sob orientação de Julia Kristeva³ (1941-).

EF: Qual foi a importância da psicologia e do experimentalismo para o percurso tanto criativo como docente?

JP: O Experimentalismo, assumido como corrente que foi significativa a partir de meados do século XX, quer nas artes plásticas quer, por exemplo, na música de John Cage (1912-1992), no *Happening*, no teatro, na poesia, etc., etc., honestamente, eu não o relaciono com o meu percurso. Quando olho o que nesta minha atividade fiz, ou tenho tentado fazer, quem eu suponho ver — ou, *in extremis*, acabo por descobrir subjacente ao espírito que quase tudo informa — é a Grécia do período Clássico.

UTILIZO O DESENHO COMO TODA A GENTE

EF: Foi sempre um desenhador. Que importância diria ter o desenho no seu pensamento plástico?

JP: Utilizo o desenho, como toda a gente, como auxílio de algo; ou como forma de linguagem independente desejando-o, então, com a sua incomensurável

² Filósofo francês (1928-2017), especialista em Estética e História da Arte.

³ Filósofa, escritora e crítica literária búlgara.

capacidade expressiva; e servindo ele no papel de imagem, ou não; E, uso-o, como muito raramente hoje no ofício se usa, como coadjuvante da composição: para me servir de alicerce, ou malha estrutural sobre a qual repousarão formas várias, particularmente as imagens. É, sabemos-lo bem, um processo clássico de composição que foi abandonado no século XIX pela quase totalidade dos pintores figurativos. Mas uso-o também na pintura abstrata, embora aceitando, por vezes, essas malhas estruturais como elementos visíveis da composição: dir-se-ia, como uma estrutura que a si própria se diz

LS: Chamam-lhe um clássico contemporâneo. Porquê? Será por experimentar o figurativo e o abstrato e sentir que a mudança não tem limites?

JP: Muito provavelmente, pelo que estou a dizer e, há muito tempo, se me tornou indispensável na pintura.

LS: Desenho, pintura e escultura. O que considera mais revolucionário no seu trabalho?

JP: Revolucionário? Nada. E não é modéstia; se encararmos o termo como sinónimo de inovador.

EF: Não se considera inovador? Porquê?

JP: Porque eu julgo ter suficiente conhecimento e basilar entendimento de mim, do que faço e do que da História da Arte conheço, para saber que não o sou.

NÃO SEI O QUE ESTOU A TENTAR FAZER

EF: Passemos aos processos. Como é que começa um quadro?

JP: Como é que eu começo um quadro...?

EF: Sim.

JP: Eu fiquei estes segundos em silêncio, e hesitante, por não saber se me tinha já confrontado com a necessidade de uma resposta a essa pergunta; ou

se alguma vez, nesses termos, a mim a coloquei. Exceptuando os casos em que, compulsivamente, uso a imagem e, suponho, tento responder a algo que me inquieta — recorrendo ao significado que Nietzsche dava à palavra inquietação — a minha hesitação inicial, se acaso não é igual à hesitação de toda a gente — advém de eu não saber o que estou a tentar querer “dizer” sobre o papel, antes de abordar a tela ou seja que suporte for. Mas, olho o papel em branco e na cabeça gravitam ideias que arrastam formas imprecisas, mas harmoniosas e entre si coerentes: tudo isso de que a forma dita abstrata é capaz de enfatizar. Uma “simples” busca da harmonia? Obviamente sim. E se de imagens se não trata, na chamada abstracção, o raciocínio não é completamente diferente nos seus fundamentos, mas sim nas propostas de significado múltiplo que os signos possam, ou não, instaurar na minha própria leitura; e na alheia, obviamente,

EF: Ou seja: é uma construção. Uma reacção a alguma coisa?

JP: Sim, sem dúvida. A minha, primeiro, e as infinitas dos observadores.

EF: É, portanto, uma visão problematizadora, empática ou ficcional, naquela linha da narrativa como problema. Como Tolstoi escreveu, as famílias felizes não têm história...

JP: E esse desejo de história para contar, essa suposta necessidade de reagir perante a vida, que os autores dizem sentir, mesmo quando fingidores, não se expressará mais frequentemente através da manifestação de um desagrado, do que de uma alegria? A alegria, vivemo-la simplesmente, não é? E saboreamo-la. Não é do pathos sublime que nos fala a grande e suprema música, tal como as outras artes?

EF: Tudo indica que sim. Há um ensaísta norte-americano que escreveu um ensaio intitulado *The Storytelling Animal: How Stories Made us Human*⁴. Diz que nós começamos sempre por contar aquilo que nos acontece de desagradável. Normalmente, quando tudo está bem, comentamos apenas “está tudo bem”. Mas, quando as coisas estão mal, contamos-las com detalhe. A história da literatura é a narrativa do problema. Na pintura é a mesma coisa?

⁴ Jonathan Gottschall. (2012). *The Storytelling Animal: How Stories Make us Human*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt.

JP: É-o, sem dúvida. A começar na tragédia grega. Realmente, todos nos sabemos que quanto mais nobre a forma de expressão, mais se afasta da comédia e mais se aproxima da tragédia.

EF: Desde que se perdeu a segunda parte da Poética que a coisa ficou mesmo arruinada, não é?

JP: Refere-se aos maus tratos que, dizem os entendidos, o pensamento de Aristóteles tem sofrido? Não era concretamente na Tragédia que eu estava a pensar e, contudo, aceito que os discursos sombrios, que volta e meia me surgem na pintura figurativa, talvez não advenham de uma hipotética costela neurótica, mas, pelo contrário, seriam a concessão do privilégio de me poder aproximar a essa mais nobre forma de expressão: a Tragédia. E seria uma excelente compensação se assim fosse.

É O TRABALHO QUE ME CONDUZ

EF: Então começa, portanto, com o que o preocupa. E é sempre através do desenho?

JP: Sim, nas obras figurativas, frequentemente com o que me preocupa ou chama, de forma especial a minha atenção. Não nas outras, as não figurativas que, regra geral, são um aparente e “mero” jogo formal. E sim, sempre através do desenho.

EF. Então nas obras não figurativas vai mais directamente para a tela?

JP: Sim, ainda que raramente. Não de todo na figuração. Porque, na construção da figuração, no esboçeto inicial, não “me” existe uma imagem prévia; pelo contrário, é algo mais próximo de uma sensação. Mas isso é tão subjectivo que não consigo verbalizá-lo. De forma diferente, na abstração talvez comece com uma consciência redobrada da superfície, da área, da proporção dos lados, etc. Num trabalho dito abstrato os dados com que trabalho, são, realmente, dados: uma recta ou um círculo, aí, não tem qual quer função signficante; é o que é. As suas hipotéticas capacidades serão de ordem funcional na atividade geral da composição; não de ordem signficante.

EF: Como é que sabe qual é o croquis que serve para construir a imagem?

JP: O que mais próximo estiver da ideia... quando há uma ideia prévia. O que não é muito frequente. Eu não sou o tipo do pintor que conversa com os amigos enquanto, obsessivamente, faz croquis. Não. Sento-me ao estirador no momento em que tenho necessidade de começar a fazer qualquer coisa. Quando sinto essa pulsão? Talvez. E considero que acabo a tarefa quando escolho um dos croquis; mas, o que decide essa escolha, honestamente, não sei dizer-lhe. Depois da escolha terminada, decido “entregar-me” e ir pela trela.

EF: É o trabalho que o conduz? Que lhe dita o que e como fazer?

JP: Sim, na sequência do que estávamos a falar: quer quando uso o ícone ou uso algo que o não é: simples grafos, como em grande parte do meu trabalho. E se me pergunta se “é o trabalho que me conduz”, devo responder: é-o sempre, ou fundamentalmente, mas, como é óbvio, com motivações e condicionamentos diferentes. Se abordo a imagem, qualquer uma que seja, sei-a detentora de maior ou menor poder de geração de sentido conotativo; e sei que, inevitavelmente, ela o exercerá, queira eu ou não. É essa capacidade de “falatório” que a imagem tem é-nos, no ato de construção da obra, tão preciosa como perigosa. A imagem não é uma companheira sempre fiel e de hábitos rotineiros.

NÃO INSPIRAMOS IDEIAS COMO FAZEMOS COM O OXIGÉNIO

EF: Não tem uma rotina?

JP: Uma rotina? Ela, imagem, não tem uma rotina no seu modo de ser; e eu também não tenho uma rotina no modo de trabalho e posso estar muito tempo sem me sentar ao estirador, que é normalmente por onde começo o que quer que seja. Diletantismo, preguiça, falta de tempo ou, usando um conceito em total desuso, falta de inspiração? Não sei.

EF: Não acredita na inspiração?

JP: Sem ironia: acredito mais no trabalho que causa transpiração. Não.

A inspiração, em termos próximos da fisiologia, é uma bela imagem; mas, infelizmente, não inspiramos ideias como fazemos com o oxigênio. Quem nos dera!

EF: Bom. Então, não desenha todos os dias. Mas como é que sente o desenho?

JP: Realmente, eu não desenho todos os dias; só o faço quando sinto necessidade disso e não existe a tentação de fazer um qualquer grafo no primeiro papel que apanho à mão. Mas, ironizando, ou talvez não, também só escrevo uma carta se tenho necessidade de mandar dizer algo a alguém; a menos que queira exercitar hipotéticos dotes epistolares; ou exercitar as formas de grafismo e, aí, voltávamos à “necessidade”.

EF: E é, de algum modo, uma necessidade?

JP: Sim, e para além da “simples” satisfação dessa necessidade de expressão, o desenho, sabemo-lo há milénios, é um servo que serve imensos amos; tantos quantas as suas diferentes, e quase infinitas, formas de ser. Por isso, eu tento desenhar de muitas maneiras, para que cada maneira de o fazer, o deixe dizer diferentes coisas.

A LIBERDADE SEMPRE ME LEVOU A EXPERIMENTAR

EF: É por isso que, ao longo da sua carreira, foi variando as perspectivas e experimentou várias linguagens? São pesquisas pessoais misturadas com a descoberta de caminhos novos? O que é que o fascinou na Pop, na Op e na figuração mais realista?

JP: Desculpe este silêncio. Estou a ver se arranjo palavras para lhe responder ao que admite, ou me pergunta, serem pesquisas pessoais e receio dar-lhe uma resposta pretensiosa; mas eu não sinto necessidade de pedir, nesta minha existência como “ser no mundo” — para usar uma expressão dos existencialistas que para a vida toda me marcaram — uma maior liberdade

interior. Cheguei ao fim da vida em paz comigo próprio; não com o outro “eu” que anda por aí há quase oitenta e nove anos em acertos e desacertos e com quem tenho reais confrontos; e um deles será exatamente a sua constante tentativa de intromissão na única e real liberdade que possui: a minha liberdade de expressão; a liberdade do meu pensamento através do que se convencionou chamar a Arte. Liberdade, essa, franca e publicamente assumida, e que me levou sempre a experimentar todas as linguagens de que eu seja capaz, desde que me ajudem a ser.

EF: Um percurso ditado por e vivido de acordo com razões pessoais e buscas pessoais, portanto.

JP: Exatamente.

REALIDADE, IDEIAS E DEUS

EF: No geral, então, como definiria o que o “inspira”, no sentido de o provocar e levar a criar?

JP: A vida.

EF: É uma consciência cívica?

JP: Uma consciência cívica, sim, mas a minha vida pessoal, às vezes, também me inquieta. Sim, inquieta-me e, portanto, não apenas o que do mundo sei ou vejo.

EF: Foi assim que, há já muito tempo, o Médio Oriente surgiu no seu trabalho, com “As mulheres da Palestina”. A realidade mete-se, portanto, na sua obra?

JP: O Médio Oriente surgiu no meu trabalho porque se meteu na vida de todos nós; e, infelizmente, por más razões. Não o procurei. E impôs-se-me porque se impôs ao mundo. É uma questão tão inquietante, tão complexa, com raízes tão fundas nesta nossa cultura do mundo ocidental que dificilmente alguém lhe pode ficar indiferente.

EF: Então voltemos à questão: as ideias para o trabalho surgem-lhe, sobretudo, da realidade?

JP: Sim, na pintura figurativa surgem-me, frequentemente, por algo da realidade que me inquieta. Também a alegria a todos nos motiva, mas, infelizmente, é-nos mais rara. Na arte dita abstrata tudo é diferente porque o mundo real, o mundo dos nossos questionamentos, onde radicam os conceitos de bem, de mal, de verdade, etc., o mundo de todos nós humanos, não está lá. A abstracção, tal como a entendo, e procuro cultiva-la, é um mundo estruturado pela busca de equilíbrio de proporção e de harmonia; ainda que, sabemo-lo bem, estes conceitos coexistam com a arte figurativa; mas não serão apenas o seu essencial modo de ser. Desumana, por isso, a arte dita abstrata? Não de todo.

EF: É quase o mundo das ideias.

JP: O mundo das ideias, sem inquietação e sem julgamento, tal como a harmonia ou o número acolhido como belo em si mesmo; a proporção e a relação entre as coisas do Universo... Pergunto-me: a ideia, em independente e soberano estado puro (que é o da beleza), existe assim, em termos absolutos? Ou remete, pela sua incomensurabilidade, e creio que em todas as culturas, para o conceito de Deus?

O PÃO E A CULTURA OCIDENTAL

EF: De facto, regressamos ao mundo das ideias — chamemos-lhes ideias ou Deus. Mas, e os demais temas que orientaram séries, como o pão, a música, os bispos, como surgiram?

JP: Como surgiram essas, bem como outras...? A imagem do pão, na nossa cultura ocidental, está-nos tão intrinsecamente ligada, e com tão inúmeras e riquíssimas conotações, que não é surpreendente o seu aparecimento em diversas formas de expressão. E é por isso que no quadro “O guarda o pão e o camponês” ele é a personagem determinante em torno da qual gravita toda a longa e silenciosa narrativa — longa de incontáveis anos — e que eu

desejei subjazendo tensa, mas encoberta, na postura dos dois homens: um que, parecendo sobre si próprio refletir, olha o pão que as suas... (hipotéticas questões?) parecem interpelar; enquanto o oponente, de postura distendida, mas firmemente atenta, a ele o fixa; ou o interroga? Ou o ajuíza para o entender? E a imagem do pão, que há longos anos me segue — a todos nós nos segue... — com a sua incomensurável pluralidade de conotações, apenas aumentou as dúvidas e os questionamentos com que tudo isto construí. E foi assim — totalmente aberto a escutar as minhas próprias questões e dúvidas —, que, uma vez mais, à imagem do pão me abeirei, representando-o nessa imagem onde ele, solitário, a si próprio se interrogaria, banhado de uma luz quase zenital. E dediquei-o a Ingmar Bergman e intitulei-o, apenas, com o nome da imagem que constato e o sentimento que em mim suscita: “O pão e o silêncio”. Mas, nos dois quadros com os imaginados retratos de bispos, pertencentes à coleção da Gulbenkian, o meu entendimento das personagens, — personagens que eu próprio em mim criei — tudo parece conflitar mais fortemente com a doutrinação e a educação católica da minha infância e parte da adolescência, e conflitar também com o conhecimento histórico que todos possuímos do papel da Igreja, do que, por oposição, acarinhar simpatias e aquiescências a funções eclesíásticas ou personagens reais. E, assim, na imagem de “O Bispo Vermelho”, tentei deixar perceptível a minha empatia pela serena e tranquila bonomia daquela figura, com cabeça de criança, que olha o distante nada, de perfil, como convém à intemporalidade, e deixar pressentida a capacidade de sedução que a teatralidade e a beleza da sua liturgia oferecem. Porém, foi na mitra do bom Bispo Vermelho — e vermelho sem conotação política — que o ícone da chama da Inquisição foi instalado; e, de modo oposto, em “O bispo azul”, onde suponho ter deixado óbvia a antipatia pela personagem, — imaginada como próximo da Inquisição —, a ele concedi o privilégio de ofertar o pão. Que o Freud explique, que eu não sei.

O MEU CADERNO DE MÚSICA

EF: E quanto à música?

JP: Quanto à música... (chamemos-lhe assim). Nesta nossa conversa, talvez

já tenhamos falado, aqui ou ali, de harmonia, de proporção, de ritmo, de módulos, etc. e, refiro isto, como fazendo um preâmbulo, ou um rodeio, para entrarmos no âmago dos trabalhos que a sua pergunta simplifica com o termo música. Deixe-me voltar à adolescência, àqueles despreocupados dias gastos, ou ganhos, a desenhar, a pintar a aguarela, a ouvir a música da Emissora Nacional e a cantar o que por lá ouvia: a cantar, feliz, como só a juventude permite, o dia inteiro. E foi como ouvinte de um desses meus gorjeios, escutados na casa do vizinho, que o velho Senhor Lamartino, — velho, imagino-o eu hoje, e músico, não sei de que instrumento nem de que modalidade musical, como nada de pessoal sei dele hoje como nada saberia então; e passaram já, talvez, setenta anos. Aconteceu, por coincidência, o Senhor Lamartino ser também conhecido do meu pai e, então, ter-lhe-á perguntado de quem eram aqueles jovens dós-de-peito que ele tinha escutado. O que terão conversado não sei, mas sei que passei a subir, creio que semanalmente, as íngremes escadas que, na rua das Figueirinhas, levavam ao seu apartamento — termo este então insuspeitado. Fecho os olhos e vejo hoje, esfumadamente, no topo das escadas, íngremes, escuras e numerosas, abrir-se uma porta que dá para um pequeno espaço onde um aparador aguarda, no seu corpo inferior, o meu “caderno da música”. E em pé, sem qualquer conversa que hoje retenha na memória, e sob o olhar e ouvidos atentos do Senhor Lamartino, a meu lado sentado, eu martelo, na parte inferior do aparador, a cantilena semanal: dó/ó/ó/ó ré/é/é/é. Não sei quantos anos de solfejo suportei, até me cansar da melopeia que de forma alguma, então, eu associava ao que eu chamaria música; música, a tal da Emisora Nacional. Em todas as formas de expressão afins de música, ou de a ela tendencialmente próximas e a que até hoje me tenho abeirado, com desejo de reflexão e de eventual expressão, subjazerá algo que ao Senhor Lamartino escutei e, por tanto, lhe deva? O que me ficou de tudo, mais dessa leitura semanal das partituras colocadas no seu aparador, além de ficar a reconhecer as sete notas, as claves, etc., não sei. Em 1976, conheci o compositor Filipe Pires (1934-2015), como eu bolsheiro na cidade universitária de Paris; fazia ele um estágio com Pierre Schaeffer⁵ e eu seguia, como disse há pouco, o curso de Damisch. E, passeando pelo parque, as nossas conversas, para mim tão enriquecedoras, giravam em torno da música e da sua relação com as outras

⁵ Compositor e musicólogo francês (1910-1995), criador da música concreta.

artes, quantas vezes acompanhado eu pelo fantasma do Senhor Lamartino, sussurrando-me que talvez a música desse tal Schaeffer (que ele, Lamartino, jamais poderia imaginar a fazer esse tipo de música) tivesse algo a ver com as suas lições de solfejo: como inevitavelmente têm com o álbum que, durante essas conversas, ofereci ao Filipe Pires; o álbum que tem o descritivo título “Quinze ensaios sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp”, com gravuras de ensaios alicerçados no número, nas relações numerais e em toda a mística do número a que a obra de Filipe Pires também não é insensível. E, como nos entendemos, decidimos fazer uma troca: eu tentaria fazer uma “reescrita” a partir de uma obra da sua autoria e, para isso, escolheu *Figuratio III*, de 1969. E ofereceu-me fotocópias da partitura. “Em troca”, ele escreveria uma peça para orquestra a partir do meu álbum. A peça que ele escreveu escutámo-la juntos na Gulbenkian e os originais da minha reescrita, que jazem numa gaveta do meu arquivo, continuam a ser alfobre de renovados trabalhos.

ÁVIDO FREGUÊS DAS IMAGENS

EF: E quanto às letras? É um bom leitor. Lê muita literatura?

JP: Sim, ainda leio muito; presentemente mais poesia, já muito excepcionalmente romance e obras de reflexão das mais diversas áreas. E leio muito sobre o mundo. Policiais talvez apenas dois ou três na vida. E, por estranho que pareça, presentemente, pouco de estética ou de crítica de arte: dessas sou, quando necessário, consultor e ávido freguês das imagens. Mas a Net revolucionou-nos todos esses hábitos.

EF: O que é que procura na Net?

JP: O que vejo na Net, em termos de imagens, relacionado com este assunto? Museus, sim. Imagens de obras de autores antigos e contemporâneos, meus conhecidos e desconhecidos e, obviamente, o que de opiniões sobre a matéria apanho.

EF: Mudando de assunto. Quando visita museus, visita tendencialmente os de arte contemporânea ou de arte antiga?

JP: Não contraponho os de arte antiga aos de arte moderna e contemporânea. São parentes tão próximos que, pelo contrário: procuro-lhes o consabido discurso profundo, essencial e mais ou menos oculto que, esse sim, frequentemente se opõe.

LS: Acha que a arte contemporânea chega ao público? Porquê?

JP: Porque se considera que chega ao público a arte antiga e porque não chega a contemporânea é uma questão, na sua raiz, tão complexa que não me atrevo a opinar. Reconheço apenas que à expressão “ter os olhos educados”, responde o povo “gostos não se discutem”. E admito que se a primeira pressupõe a existência de uma competência, a outra nega-a em nome da sua liberdade. Obviamente, sabemos-lo bem, as duas expressões são formas de, não só evitar uma resposta, mas de também evitar a dificuldade de colocar os dados para uma eventual reflexão, tão profundo está o fundo da questão. No que a mim toca, sei que não é culpa dos meus já surdos ouvidos não gostar, não entender ou não estar preparado para a música feita depois dos três geniais compositores da segunda Escola de Viena; nem é o cansaço dos olhos dos detratores das artes plásticas contemporâneas que os levam a “não preferir”; é tão, tão mais complexo do que isso, que não me atrevo a opinar.

DESENHAR A PARTIR DO QUE IA SENDO DESCOBERTO

EF: Voltando aos livros. Há um livro que o meu Pai me deu quando eu tinha oito anos e que me marcou profundamente por duas coisas: pela maneira com a história é contada e pelos desenhos que tinha e que eu sempre achei maravilhosos. Na altura, não conhecia nenhum dos autores, como poderá imaginar. Muitos anos mais tarde, conheci a autora do texto, que é a Adília Alarcão. E os desenhos são seus, claro está. É, obviamente, o vosso livro sobre Conímbriga. Quando mais tarde comecei a estudar História de Arte, e comecei a encontrar os seus trabalhos, é que me dei conta de que esse artista que eu

conheço há tantos anos, sem saber que conhecia, alimentou a minha paixão pelo desenho desde miúda. Como foi fazer esse livro?

JP: Foi muito gratificante para mim e, creio, também para a Adília, a feita desse livro; e igualmente muito enriquecedora a vivência com o trabalho de procura e a reflexão dos arqueólogos, até porque os desenhos “foram sendo feitos”, com algum tempo de ponderação; ora partindo de dados, já existentes e estudados, ora de descobertas que iam sendo feitas. E aconteceu, por exemplo, que nós já tínhamos concebido e desenhado o Fórum, quando novas descobertas nos levaram a tudo alterar e a conceber um outro. E foi-me também frutuoso esse trabalho porque, nas nossas cadeiras de História da Arte nada de significativo era tratado que tivesse uma relação directa, e muito menos prática, com a arqueologia.

O UNIVERSO A QUE CHAMAMOS ILUSTRAÇÃO

EF: É um livro muito bonito e muito bem feito. Rigoroso, informativo e sedutor. Mas falemos mais do seu trabalho de ilustração.

JP: A ilustração. Sim, tenho feito desenhos nesse universo a que chamamos ilustração. Normalmente, com escritores amigos, mas, infelizmente, nem todos ainda vivos, como o Eugénio de Andrade, a Luísa Dacosta ou o Vasco Graça Moura... Mas a última tentativa de fazer um trabalho nessa área, foi completamente frustrada: veio de uma proposta do meu amigo José Cruz Santos — o excelente editor de grandes autores — e destinava-se a uma edição de “Os Maias”. Fui à estante buscar uma edição da Lello, uma edição de bolso de 1945, estranhamente editada com uma ortografia onde imperam os “abbade” os “sahir”, os “offerecer” e reli e reli as peripécias do Carlos, da sua irmã Maria Eduarda, do Taveira, do Ega, e mais as de todas as inúmeras personagens. Ainda fiz uns croquis e gatafunhei vários papéis, mais, sem dúvida, a fugir de concretizar a tarefa do que a tentar levá-la avante, até que desisti. E admito que não terá sido apenas a muitíssimo inquietante história do incesto, centro de todo o vórtice, que me impossibilitou cumprir a tarefa, mas também, e estranhamente, a própria escrita do autor, desabituaado que

estou de adjectivos e diminutivos. Não esperava, aos oitenta e oito anos e meio vir a desagradar-me do Eça e a dizer: prefiro o Camilo. E, já agora, permita-me que a entreviste a si: entre o Eça e o Camilo?

EF: O Camilo, sempre.

JP: Também eu.

[Portugal entre Patrimónios]

OBRAS PUBLICADAS

A Atenção – José Manuel dos Santos, maio 2019

Cruzeiro Seixas. Como respirar, setembro de 2019

[Portugal entre Patrimónios], janeiro de 2020

António Faria. A importante ideia de melancolia, junho de 2020

O Desenho, força que nasce do silêncio - Catálogo da Exposição, junho 2020

Patrícia Nogueira. Entre a realidade e a ficção, julho 2020



Sem Título • 1969 • Óleo sobre tela colada sobre aglomerado de madeira • 150 x 73 cm.



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA

**PATRIMÓNIO
CULTURAL**
Direção-Geral do Património Cultural

MNAC

**P
-
P**
[PORTUGAL_{ENTR}2PATRIMÓNIOS]