

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A ARTE ABSTRATA E OS ARTISTAS PORTUENSES  
Fenomenologia e Cromatismo

Carina Raquel de Sousa Reis

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teoria de Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira e pelo Prof. Doutor Luís

Umbelino

2024

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Carina Raquel de Sousa Reis, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Arte Abstrata e os Artistas Portuenses: Fenomenologia e Cromatismo”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 31 de outubro de 2024

## RESUMO

A arte abstrata teve um grande desenvolvimento no Norte de Portugal, onde Júlio Resende e Nadir Afonso foram dos artistas que contribuíram para este desenvolvimento artístico, principalmente para o Informalismo. O trabalho de ambos os artistas recorre muito à cor, tornando-a um espaço essencial para a leitura e interpretação das obras. Assim, cria-se a necessidade de se recorrer às teorias da cor e à fenomenologia da percepção para apresentar uma possibilidade de leitura. Apesar de complexas, extensas e dificultadas pesquisas que levam ao conhecimento da arte portuguesa, em específico na arte abstrata portuguesa, e às teorias e fenomenologias, o trabalho foi desenvolvido a partir do recurso aos textos de José-Augusto França e Bernardo Pinto de Almeida para se retratar o panorama artístico português, especialmente o da abstração, enquanto o recurso às teorias da cor de Goethe e Itten, acompanhados de Merleau-Ponty e Kandinsky servem para compreender a cor e como ela se comporta no ser. Logo, a cor em Júlio Resende é tão importante quanto a cor em Nadir Afonso, mesmo que ambos usem a cor de formas diferentes. A cor não deixa de ter valor, aliás ela intensifica a leitura das obras nos dois artistas, levando a interpretação das obras, e da sua cor, a outros níveis essenciais para o entendimento da arte abstrata.

Palavras-Chave: Arte Abstrata Portuguesa; Nadir Afonso; Júlio Resende; Fenomenologia; Teoria da Cor.

## ABSTRACT

Abstract art had a great development in the North of Portugal, where Júlio Resende and Nadir Afonso were among the artists who contributed to this artistic development in Portugal, especially for Informalism. The work of both artists uses a lot of color, making it an essential space for reading and interpreting works. Thus, it is necessary to resort to the theories of color and the phenomenology of perception to present a possibility of reading. Despite complex, extensive and difficult research that lead to the knowledge of Portuguese art, specifically in abstract Portuguese art, and theories and phenomenologies, the work was developed from the use of texts by José-Augusto França and Bernardo Pinto de Almeida to portray the Portuguese artistic panorama, especially that of abstraction, while the use of Goethe's and Itten's color theories, accompanied by Merleau-Ponty and Kandinsky serve to understand color and how it behaves in being. So, the color in Júlio Resende is as important as the color in Nadir Afonso, even if both use the color in different ways. Color is not without value, indeed it intensifies the reading of the works in both artists, taking the interpretation of the works, and their color, to other levels essential for understanding abstract art.

Keywords: Portuguese Abstrat Art; Nadir Afonso; Júlio Resende; Phenomnology; Color Theory.

## **Agradecimentos:**

Quero começar por agradecer ao Professor Doutor Luís Umbelino, Professor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e meu coorientador, que sempre se mostrou prestável a resolver os problemas que iam surgindo ao longo do trabalho, como também na intensa preocupação em ajudar a desenvolver o capítulo sobre a “Sensação da cor”. Ao meu Orientador, Professor Doutor José Carlos Pereira, que, apesar dos desencontros, se dedicou em me guiar na estruturação deste trabalho de forma a tornar a sua leitura e entendimento mais acessível. À Doutora Helena Mendes Pereira, Curadora da Zet Gallery, que me aconselhou bibliografia para abordar a realidade portuguesa do século XX.

Aos meus pais, Palmira Reis e Aníbal Reis, pela paciência, apoio e sacrifício para poder realizar os meus objetivos. Às minhas amigas, Mariana Coelho, Ana Catarina Alves e Joana Catarina pelo apoio e incentivo que sempre me deram, na elaboração deste trabalho. À Noemi Ferreira, colega de mestrado e amiga, que me ia ouvindo e apoiando de longe, ao longo deste ano. Ao João Pratas que se disponibilizou a ajudar-me com a revisão da minha dissertação.

Ao Pedro e à minha irmã Marisa, principalmente, que sempre me apoiaram e me deram coragem para não desistir! Pela motivação, pela incrível e constante disponibilidade em ajudarem quando me via mais aflita. Acima de tudo, obrigada pela ajuda na revisão da tese, mesmo quando ambos estavam ocupados. Pelas palavras de carinho e pela paciência em lidarem com os meus momentos mais negativos e desesperados.

Um obrigada a todos! Sem a disponibilidade, abertura e ajuda de todos esta tese não se teria realizado.

### **Dicionário de Siglas:**

ABAP - Academia de Belas Artes do Porto

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

SPN - Secretariado de Propaganda Nacional

## Índice

<b>Resumo</b> .....	<b>2</b>
<i>Abstract</i> .....	<b>3</b>
<b>Agradecimentos</b> .....	<b>4</b>
<b>Dicionário de Siglas</b> .....	<b>5</b>
<b>Índice</b> .....	<b>6</b>
<b>Introdução</b>	
● Objetivo e objeto de estudo.....	7
● Metodologia e estrutura.....	9
<b>Parte I</b>	
1. As reformas académicas, os públicos e a estética do séc. XX.....	12
2. Dos Livres ao Abstrato Português.....	19
3. A arte abstrata: Amadeo Souza-Cardoso e Vieira da Silva.....	28
4. Os artistas portuenses: Nadir Afonso e Júlio Resende.....	36
<b>Parte II</b>	
1. Teoria da Cor e a sua influência nas artes plásticas.....	48
2. Fenomenologia da Perceção de Merleau-Ponty.....	56
3. Kandinsky - A experiência da cor.....	70
<b>Considerações Finais</b> .....	<b>79</b>
<b>Índice de imagens</b> .....	<b>85</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>86</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>89</b>

## Introdução

### ● Objetivo e o objeto de estudo

A presente dissertação tem como objetivo a obtenção do grau de Mestre em Crítica, Curadoria e Teorias de Arte, com especialização em Teorias da Arte, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

O tema que será abordado, ao longo da dissertação, será a Arte Abstrata Portuguesa e o foco serão os artistas que estudaram na Academia de Belas Artes do Porto (ABAP), na primeira década do século XX; o seu propósito será o de criar uma forma de interpretação das obras através da cor. Primeiramente, há a necessidade de marcar o contexto histórico da realidade portuguesa, visto que esta realidade não acompanhou, de certa forma, as instâncias de desenvolvimento artístico da Europa, como, por exemplo, no caso da França, que era a capital da cultura durante o século XVIII até aos meados do século XX. Mas, esquecendo a vertente dos internacionais, vamos focar, neste trabalho, uma realidade bem mais próxima: o caso português no século XX.

A arte em Portugal tem um desenvolvimento diferente em relação a toda a Europa e Estados Unidos da América. Enquanto os movimentos modernos passam pela Europa e são levados a outras partes do mundo, Portugal tem uma forma diferente de abordar a arte<sup>1</sup>. Apesar de todos os momentos e peripécias, os movimentos Europeus chegaram a Portugal, mas não num sentido de grupo, mas sim através de experiências individuais e independentes<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>José-Augusto França e Bernardo de Almeida, amplamente citados, neste trabalho, na contextualização da arte do século XX e a arte abstrata Portuguesa, remarcam, em vários momentos, a forma como as vanguardas chegaram a Portugal - e que a sua operação foi distinta, em relação aos grandes movimentos artísticos europeus, ressaltando, até que alguns desses movimentos não “chegam” a Portugal, como é exemplo o Fauvismo, mas que não deixam de ter influência sobre os artistas portugueses, devido às suas interações com a Europa. Também, a arte acaba por se diferenciar devido ao facto de haver uma certa lentidão e relutância de novos costumes e pensamentos sobre a arte, e como a crítica e a sociedade realça mais o trabalho dos naturalistas, negando qualquer outro tipo de arte, tornando o início do século XX em Portugal mais “atrasado”, comparativamente ao resto da Europa.

<sup>2</sup>Estas experiências partem dos artistas como tentativa de reforçar os movimentos em Portugal, como são exemplo Santa-Rita Pintor, Almeida Negreiros e Amadeo Souza-Cardoso, que exploraram variados movimentos, como o cubismo e o futurismo, de forma independente e individualista, assim como o Manifesto Futurista, de Marinetti publicado na revista *Orpheu*, ou com a performance do Manifesto Futurista Português de Almada Negreiros.

Numa primeira entrada ao abstracionismo, podemos ver que um dos grandes pioneiros, do que vamos chamar de abstracionismo lírico, é Vieira da Silva. Com o desenvolvimento da história, observamos que Portugal é influenciado por momentos, tal como o aparecimento do Movimento de *Orpheu*, ligado ao Futurismo em Portugal, mais as suas célebres revistas, que tanto influenciou os artistas em Portugal. Juntamente com reformas do ensino, levaram a um avanço da arte portuguesa, para aquilo que podemos chamar de arte moderna. No que toca à arte abstrata, os seus próprios artistas defrontavam-se com um dilema, apesar das suas vanguardas portuguesas se aproximarem das vanguardas internacionais, embora os artistas não acolhessem plenamente a abstração como uma forma de arte.

Esta primeira abordagem ao tema, serve como caracterização de uma parte do objeto de estudo: os artistas portugueses da arte abstrata. Deste modo, irei contextualizar os artistas e a sua atividade sob a alçada da historiografia artística de Portugal, da mesma forma que os apresento no movimento em que se enquadram, remarcando, em cada um deles, a importância da cor no seu trabalho. Desta forma, temos uma noção de como a sua obra se apresenta em relação à cor através de uma visão historiográfica, para que, no final do trabalho, possamos entender o modo como a cor pode levar a uma interpretação diferente.

Olhando para a cor, esta tem um papel fundamental, em grande parte dos casos, para a representação da obra. Uma das formas através da qual podemos analisar a arte abstrata seria pela perceção da cor e o sentir da mesma, logo seguindo a necessidade de perceber a aplicação na obra dos artistas portugueses. Quero com isto dizer que a cor é uma forma de nos transmitir uma mensagem e a sua interpretação através da obra. Logo, através da fenomenologia, há uma nova noção do modo de ver a arte, ao mesmo tempo que realça as características sensoriais relevantes para a nossa compreensão e interação com a obra. Logo, o objetivo, desta segunda parte da dissertação é entendermos o que é a *Fenomenologia da Perceção*, em Merleau-Ponty, ao mesmo tempo que exploramos o ramo da *Teoria das Cores* de Goethe e Itten, adicionando, ainda, o texto *O Espiritual na Arte*, de Kandinsky; avança para entendermos, melhor, o papel da cor na arte, segundo o olhar de um artista abstrato.

Será na conclusão deste trabalho que vamos ter a junção das duas partes, onde o objetivo é estabelecer a relação entre os artistas abstratos portugueses, ao mesmo tempo

que irei usar o recurso de obras de arte, tanto de Nadir como de Resende, e usando-as para formar uma possibilidade interpretativa das suas obras. Será nesta última instância do trabalho que procurarei responder às perguntas: Como é que a Arte Abstrata Portuguesa pode ser entendida aos olhos das teorias da cor, do texto de Kandinsky e da fenomenologia da percepção? Pode esta relação ser estabelecida em Nadir e Resende? Como é que podemos interpretar as obras destes dois artistas através destas lentes?

Em suma, a arte portuguesa é um caso específico, principalmente no que toca à arte abstrata. Como acontece com as obras e os percursos individuais de Nadir Afonso, Ângelo de Sousa, Vieira da Silva e Fernando Lanhas. A cor, por si só, acaba por estabelecer uma relação de sensação para com o espectador. Logo, há uma necessidade de estabelecer uma relação da fenomenologia da percepção, da teoria da cor e dos textos de Kandinsky com a Arte Abstrata, aplicada à arte abstrata portuguesa.

## ● **Metodologias e o estado da arte**

Inicialmente, a escolha do tema para a realização da dissertação passava pela investigação de um “grupo” de abstratos que tivessem surgido através da Faculdade de Belas Artes do Porto, interligando a Academia a este movimento em ascensão e ao grupo. Através da análise de documentos e ao que me foram enviados pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), percebi que não seria possível estabelecer esta ligação. Logo, como o tema da dissertação abrange a Arte Abstrata em Portugal, a sua importância para o desenvolvimento do trabalho acaba por ser bastante relevante.

Nesta primeira parte da dissertação, iremos focar um contexto anterior ao século XX como forma de introduzir uma imagem do público, das reformas académicas a qual Portugal estava sujeito, com a ajuda dos documentos fornecidos pela FBAUP, e, ainda, iremos apresentar a estética portuguesa do século XX e de que forma ela interferiu com o desenvolvimento das artes modernas, principalmente a abstrata. Logo a seguir e a partir das obras de José-Augusto de França e de Bernardo Pinto de Almeida, iremos desenvolver o contexto do fenómeno da Arte Moderna em Portugal, desenvolvendo as

artes até à arte abstrata portuguesa, onde serão discutidos os temas dos variados desenvolvimentos sociais artísticos de até ao momento em que surgem os primeiros abstratos. Posteriormente, será o tema da arte abstrata portuguesa em que serão usados os casos de Amadeo Souza-Cardoso e Vieira da Silva como os dois impulsionadores deste movimento artístico. Será com estes dois autores, e o recurso a catálogos, dissertações e entrevistas que analiso as obras de Nadir Afonso e Júlio Resende constituirão os casos de estudo para ilustrar o quão diferente seria a representação e a prática de cada um.

Na segunda parte, as teorias da cor de Goethe e Itten ajudaram a entender o processos da teoria da cor, prosseguindo com a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty de Merleau-Ponty. Sabendo que a teoria da cor parte de um estudo desenvolvido sobre a cor, tanto na sua dimensão físico-química, científica, e também a partir de noções psicológicas que possam estar associadas à cor. Será a vertente psicológica da cor que me interessa mais, visto que o objeto é explorar a vertente do significado.

Este tema, em específico, oferece dificuldades e acaba por ter problemas na recolha de documentação sobre o público português, a partir do século XX, a nível de documentação, o que cria uma dificuldade enorme em entender as práticas culturais e estéticas. Uma das grandes dificuldades é uma grande falta de acesso às críticas da época, críticas feitas a exposições de arte e que criam conflito sob o desenvolvimento do trabalho. Contudo, uma forma de resolver esta lacuna passa muito pela interpretação de dados anteriores, em conjunto com os dados fornecidos por bibliografia mais recentes que demonstram o aumento ou redução da procura de espaços culturais.

Uma outra dificuldade aparente é ir ao encontro de artistas portugueses que estivessem ativos e que tenham algum tipo de espólio. Apesar de haver grandes artistas portugueses, há uma grande falta de inventário e espólio sobre os mesmos e as suas obras, o que empobrece a possibilidades de escolhas de artistas para se analisar, principalmente no que toca a artistas da Academia de Belas Artes do Porto, onde a dificuldade é mais acentuada. A forma de resolver este problema passou pela minha deslocação à Faculdade de Belas Artes do Porto e entrar em contacto com os profissionais do arquivo que me forneceram uma folha em excel com as informações de alguns artistas da época, o que me facilitou, um pouco, na escolha de um dos artistas.

Mas, um dos pontos positivos é que agora há bastante informação disponível sobre as alterações artísticas em Portugal, havendo variados documentos, dissertações, publicações de revista que facilitam a minha procura de informação sobre os movimentos artísticos portugueses. O que é bastante acessível são as documentações estrangeiras, como foi o caso de encontrar o livro de Merleau-Ponty que está disponível gratuitamente, como também imensos trabalhos de pesquisa e conferências sobre os temas explorados na última parte do documento. O único problema que surgiu foi não conseguir encontrar documentação variada sobre o texto de Kandinsky; logo a solução passou pela associação dos capítulos superiores em relação aos temas da fenomenologia e da teoria da cor, comprando-os e estabelecendo um momento de relação ou contraste entre eles.

## Parte I

### I.1. As reformas Académicas, o público e a estética do séc. XX.

A realidade de Portugal, no século XX, evidência a necessidade permanente do ensino e da difusão cultural portuguesa, com intuito de enriquecimento do país. Desde o final do século XIX e inícios do século XX, observa-se uma crescente preocupação na formação e na reestruturação das escolas de ensino artístico, o que culmina em variadas reformas do ensino em variados aspetos. Paralelamente, observamos um crescimento do interesse artístico e cultural, o que contribui para o desenvolvimento da arte moderna durante o século XX. O incremento do número de bolsas oferecidas a artistas, destinadas ao enriquecimento das técnicas dos artistas, contribuí no desenvolvimento das novas formas de representação da realidade. Consequentemente, assiste-se a um desenvolvimento do quadro estético português, onde a modificação dos ideais estéticos, proporcionados por esta interação e inserção da realidade portuguesa no contexto europeu, acaba por impactar, significativamente, nos parâmetros que demoraram a evoluir, como é o caso da estética portuguesa.

De facto, podemos afirmar que o desenvolvimento da arte moderna portuguesa, apesar de tudo, não passou pelas academias. Aliás, é com as reformas que vemos uma espécie de estagnação da arte, onde o naturalismo continuava a mostrar-se predominante no gosto português, na qual a estética acaba por acompanhar este gosto. Contudo, focando nas reformas das Academias de Arte. Tanto em Lisboa, como no Porto, vamos ter três grandes momentos: o primeiro momento corresponde ao ano de 1932, com o novo decreto de lei sobre as Academias de Belas Artes de Lisboa e Porto; mais tarde, em 1950 dá-se uma promulgação do ensino dado nas Academias de Belas Artes; e por fim, em 1957 a aprovação do regulamento das disciplinas dadas nos cursos destas duas academias; todos estes decretos foram publicados pelo *Diário do Governo* respetivamente o número 214, no ano de 1932, mais o número 133, de 1950, e o 258, de 1957.

Como podemos observar, as reformas do ensino começaram desde o século XIX, mas será no ano de 1932, com o Decreto de Lei nº 21:662, onde vemos uma primeira reforma, do século XX, sobre o ensino das Escolas de Belas Artes. Neste documento,

observamos que foi decretada a necessidade de reformulação do ensino artístico, após a reunião com a Secção do Ensino Artístico do Conselho Superior de Instrução Pública. Este decreto marca o surgimento de duas academias que se dedicariam às disciplinas de desenho, pintura, escultura e arquitetura, que se tornaram as áreas de enfoque. Ao mesmo tempo, tanto em Lisboa como no Porto, as academias passam a ser classificadas como escolas especiais, dando origem aos Cursos Especiais e Cursos Superiores<sup>3</sup>. A cada um desses cursos obteve disciplinas dedicadas ao ensino artístico que serão propostas aos variados cursos, cada uma dessas unidades curriculares será dividida em, pelo menos, 2 partes. Para além disto, cada curso incorpora cadeiras literárias e científicas, compostas por disciplinas como História Geral da Arte, Álgebra, Estática Gráfica, entre outras. Dentro deste novo sistema de aprendizagem aparecem as medalhas regularizadas, oferecidas aos melhores estudantes, que possibilitaram a exposição do estudante ao público e, principalmente, que este adquiri-se uma bolsa de estudos no estrangeiro. Ainda, o decreto apresenta as novas formas de admissão nas Escolas Artísticas, onde os alunos eram esperados realizar variadas provas divididas em grupos: Provas de carácter artística e Provas de carácter literário e científico.

Já em 1950, temos uma atualização dos estatutos dentro das academias que marca a influência destas na sociedade portuguesa e que atribuindo mais estatutos aos estudantes. Entre eles temos a implantação de bolsa nacional ou de 50% de pagamento das propinas, o que, estipulando, criou uma maior aderência ou concurso para ingressar nas academias. Ao mesmo tempo, o decreto de 50 veio regular e alterar as cadeiras lecionadas a cada curso e o tempo de estudo de cada curso, dividindo-o por ciclos<sup>4</sup>. Para além disto, as academias também passaram a poder criar momentos de apoio na criação artística, dentro da faculdade, de forma a especializar, aperfeiçoar ou atualizar as obras de arte produzidas em Portugal e difundindo o gosto académico português. Também, foi a partir deste decreto que começamos a ver um quadro de docentes, tais como professores e assistentes de professor de forma a melhorar o ensino artístico. Este quadro de docentes, são submetidos a provas de aptidão, tal como os estudantes eram, para a instituição entender se o docente estava apto a lecionar a disciplina a que se

---

<sup>3</sup> Cursos Especiais de pintura, escultura e arquitetura e os Cursos Superiores de arquitetura, escultura e pintura, cada um deles com programas distintos.

<sup>4</sup> Os ciclos podem ser divididos de diferentes formas dependendo do curso. Da mesma forma que há ciclos com mais cadeiras e outros com menos.

formou, ou especializou. Conjuntamente, as academias podiam também exercer momentos de cultura cultural, com a organização de exposições, de espaço de conferências de cariz cultural e, ainda, fornecimento de outros cursos que enriqueçam a atividade artística dos estudantes de artes plásticas.

Por fim, em 1957, o “último” decreto que é relevante para o contexto que estamos a analisar, temos, novamente, uma nova regulamentação para as Escolas de Belas Artes. Nomeadamente, vemos ser reformulados o curso de arquitetura, que deixa de ser dividido entre especial e superior, que passa a ser dividido em 3 ciclos, que decorrem ao longo de 6 anos, sendo o 2º ciclo mais longo; logo após temos os cursos, que também deixam de ser considerados especiais e superiores, de escultura e pintura, ambos compostos por 3 ciclos, também, mas com 5 anos, em vez de 6. Ou seja, ao contrário da primeira regulamentação, em 1932, vemos uma reformulação das unidades curriculares lecionadas nas Academias de Arte, ao mesmo tempo que vemos ter uma alteração das disciplinas, em cada curso. Para além da preocupação do ensino aos novos artistas, o documento não só realça a necessidade da criação de conferências culturais, de forma a melhor educar o público e o artista, como também a criação de novos espaços para as exposições nas academias; isto leva à noção que as academias deviam ser locais de cultivo artístico. Ou seja, percebemos que as alterações se focam, principalmente nas disciplinas e na estruturação dos variados cursos, mas também nas intenções das produções das obras. O que quero dizer é: o foco das artes plástica seria a Nação, a Pátria, uma arte para a pátria e que respondesse aos valores desta, visto que esta reforma, de 57, das academias foi lançada pelo Estado Novo para que a produção cultural melhor respondesse às necessidades do estado.

De uma perspetiva geral, estas novas reformas tiveram um impacto positivo até certo ponto. A arte em Portugal, no século XX cresceu, tanto a nível de produção como na exposição! Este desenvolvimento contribuiu ativamente para o fortalecimento cultural e para a preocupação artística em todos os níveis, especialmente na estética, que era particularmente vulnerável. Com as novas abordagens no ensino e introdução das bolsas de estudo e subsídios para os estudantes das Artes Plásticas e Arquitetura, observou-se uma melhoria nas aptidões dos novos artistas, que trouxeram influências para Portugal, dinamizando as suas expressões em resposta à nova realidade Europeia. Simultaneamente, promovia-se o estudo nacional em prol das necessidades artísticas da

época, oferecendo suporte aos novos estudantes e futuros artistas, com intuito de formar mais agentes da cultura. Contudo, as bolsas não eram acessíveis a todos; enquanto os subsídios fornecidos para ajudar os estudantes nacionais eram limitadas a 25 bolsas e distribuídas pelas duas academias, as bolsas para o estrangeiro eram dadas, apenas, aos dois melhores alunos das duas instituições, aqueles que demonstravam melhores capacidades de aprendizagem. Um aspeto bastante importante destas bolsas estrangeiras residia no facto que todos aqueles que eram seleccionados para estudar em instituições estrangeiras tinham de comprovar o seu aproveitamento por meio de comissões de obras, para manterem as suas bolsas.

Após os primeiros movimentos artísticos portugueses, e ao entrar na segunda metade do séc. XX, observamos uma grande migração de artistas, uma movimentação dos artistas, devido ao mercado português estar em crise. Júlio Resende, em 1953, foi um dos artistas que se queixava da falta de venda de obras, mesmo com a grande quantidade de exposições que fazia. Ou seja, Portugal encontrava-se numa posição volátil, mesmo com uma fase de grandes movimentos de compradores e os aumentos das exposições, o mercado, a certo momento, caiu. Esta grande queda, viu-se mais na venda de obras modernas, de gosto moderno, dado pela grande falta de espaços/galerias modernas. Apesar das produções e os artistas naturalistas continuavam a ser o grande gosto português, também sofreram com a queda das vendas das obras, mas conseguiam manter-se ativos no mercado, ao contrário das obras dos artistas modernos que só nos próximos 10 anos é que o mercado volta a reconstruir-se.

Foi este o panorama negativo que os artistas enfrentavam na década de 50. Levando os artistas da chamada “terceira geração” a recorrerem aos caminhos da emigração, como uma única forma de sustento e valorização dos seus trabalhos. Em 1957, um dos escritores, e potenciais teóricos da arte portuguesa, refere que é triste ver os artistas portugueses a ter de ir para Roma, Londres, Nova Iorque ou até para Paris para produzirem as suas obras. O que contribuiu significativamente para esta migração, sobretudo, foram as bolsas da Fundação Gulbenkian, onde o caso da artista Vieira da Silva que beneficiou deste apoio. Esta artista acabou ser acolhida em Paris, tornando-se a primeira mulher em Portugal a receber uma bolsa de estudos no estrangeiro. Consequentemente, os resultados desta emigração trazem pontos positivos e negativos. Do lado negativo, os artistas dirigem-se para locais de extrema competição, quase que

iam para uma aventura, mas que de forma positiva, fizeram com que os mesmos trouxessem resultados de integração das suas práticas artísticas, com os movimentos artísticos europeus, criando variadas e rápidas mutações na arte<sup>5</sup>. O único problema deste rápido desenvolvimento recai no fator que Portugal e o seu público não acompanhou, o que se torna um problema generalizado ao longo deste século XX.

Consequentemente, o público português da arte constitui um dos fatores que afetam o desenvolvimento da arte e da sua estética, estando ambas interligadas. Primeiramente, o perfil do público da arte pode alterar consoante a época. Olhemos para o exemplo do público entre o século XIX e inícios do século XX, no Porto, observa-se a correlação do aumento do público e o crescimento económico, bem como o aumento da educação da população local. Contudo, isso não implica que Portugal tenha tido um aumento substancial no público de arte, visto que em 1887, variados críticos da revista *O Ocidente* afirmavam que o mercado da arte atravessava um momento crítico, o que impactava o público consumidor da arte.

Além disso, o público não é estático ao longo do tempo, pois varia consoante a exposição em curso. Por exemplo, olhando para a exposição coletiva das artistas Aurélia de Sousa, Lucília Aranha e Sofia de Sousa que, mesmo tendo a exposição exposta em diferentes locais, em anos diferentes, o seu público manteve-se constante. Mesmo assim, concluímos que esta audiência representava um dos estratos mais cultos em Portugal, uma vez que as profissões dos que observavam e compravam arte eram aqueles que apresentavam um melhor entendimento e apreciação das artes. Ao mesmo tempo, no Porto, a Sociedade de Belas Artes do Porto procurava diversificar as suas atividades culturais, promovendo o interesse e a educação de um novo público, com o objetivo de aumentar o interesse não só na aprendizagem da arte portuguesa, mas também de forma a angariar novos públicos.

Uma das maneiras de se estabelecer um público para arte é através dos ateliers dos artistas. Contrariamente às outras realidades, esse público é distinto, pois quem frequenta os ateliers de artistas, em grande parte, seriam outros artistas, para além de outros grupos relacionados à exposição das obras. Logo, uma das estratégias mais eficazes para difundir a arte e atrair novos públicos seria a imprensa. A imprensa foi

---

<sup>5</sup> Foi graças às emigrações artísticas que vemos a mutação da arte portuguesa, mesmo não deixando o movimento naturalista de lado, os novos artistas procuram explorar vertentes mais modernas, mesmo quando o seu público era mais reduzido em Portugal.

uma das ferramentas que melhor divulgou e proliferou a produção artística do século XIX, perpetuando a sua influência por todo século XX. Seria, através das críticas favoráveis a determinados artistas, que a imprensa orientou o público sobre quais obras de artista é que deveriam ser adquiridas e, crucialmente, divulgar os espaços onde se realizavam as exposições.

Por fim, um dos fatores mais relevantes que levam às alterações artísticas, provêm da evolução da estética na sociedade moderna, do séc. XX. Ao observarmos o livro de José-Augusto França (1991), entendemos que existiram variados formatos da estética portuguesa. Um dos primeiros a falar da estética portuguesa foi António Pedro, artista e escritor português, expressando que «a arte é um ato de forçar a Natureza e o real – e a sua história é a narração crítica dessa ação através do tempo»<sup>6</sup>, ou seja, há aqui uma grande relação com o naturalismo, que o seu pensamento estético recai sobre o «“meio”»<sup>7</sup>, neste caso a natureza, mas que é tida como a “«verdade exterior»”<sup>8</sup>, assim, a arte passa a ser caracterizada como «“expressão verdadeira”»<sup>9</sup>.

Logo após, temos as ideias de Mário Dionísio, crítico de arte português, com a sua obra *A Paleta do Mundo*. A obra de Dionísio serve como um manual historiográfico, de certo modo, ao mesmo tempo que influencia a estética, desenvolvendo-a; a sua ideia parte da necessidade de entender a arte «através de conceitos éticos»<sup>10</sup> que são alimentados pela sociologia. Para este, a arte provém de uma «“expressão e compreensão”»<sup>11</sup>, onde, parafraseando, a produção da pintura é originada através das grandes tempestades no ser. O artista, no seu conflito, terá de escolher entre os conceitos de recusa e intervenção, na qual este afirma que se é dado através da presença constante do sonho, em que o artista está ao serviço desse sonho, interligando-se, de certa forma, a uma espécie de mundo abstrato. Simultaneamente, este acredita que a forma de sair deste estado, não seria pela representação do abstrato, mas sim pelos caminhos do realismo, onde o realismo seria a melhor forma de representar o estado e o espírito.

---

<sup>6</sup> França, 1991, p. 467.

<sup>7</sup> Pedro, n.d., citado por França, 1991, p. 467.

<sup>8</sup> Pedro, n.d., citado por França, 1991, p. 467.

<sup>9</sup> Pedro, n.d., citado por França, 1991, p. 467.

<sup>10</sup> Dionísio, 1952, citado por França, 1991, p. 468.

<sup>11</sup> Dionísio, 1952, citado por França, 1991, p. 469.

Em última instância, temos o caso de António Quadros, filósofo português, na qual José-Augusto França nos apresenta a sua afirmação (publicada na revista 57): «'A Arte é uma composição simbólica em que os elementos plásticos se reúnem para um supremo fim espiritual'»<sup>12</sup>. António Quadros apelou a uma estética da imaginação, a um quebrar das fronteiras de todas as artes, mas por vias teológicas, onde na aplicação destas suas ideias, vemos que Quadros critica todos aqueles que apresentam obras de teor «“idealista-positivista”»<sup>13</sup> e que imitem outras obras. A forma de redenção destes artistas é ter aqueles que queiram procurar o verdadeiro conhecimento da verdade de forma a criar e a realizar uma harmonia universal.

Contudo, a partir de um ensaio de António Quadros, *Introdução a Uma Estética Existencial*<sup>14</sup>, vemos a defesa do conceito «“barroco atlântico”»<sup>15</sup>, tal como nos é apresentado por França. A ideia parte da resistência ao gótico e ao classicismo, onde o manuelino é a maior forma simbolista portuguesa da arte, caracterizando-a como uma arte de virtude que promove o sentido da esperança, dita como perdida. Também, Quadros e um dos seus contemporâneos do grupo *Filosofia Portuguesa*, acabam por criticar a arte abstrata, considerando-a uma arte de histerismos e transe hipnótico, sentimentos e momentos que se interligam com o ser feminino, o que concluí que esta seria uma arte feminina e despojada de valor artístico<sup>16</sup>. Se a estética, a verdadeira estética artística, recai sobre o valor simbolista da figuração, a arte abstrata não recai nesta categoria, logo não deve ser praticada.

Em suma, as reformas académicas, apesar de proporcionarem novas bolsas de estudo e subsídios a estudantes, não se alteraram, de forma exorbitante, nas unidades curriculares lecionadas, continuando com um padrão bastante comum, onde o naturalismo e os realismos/classicismos continuaram como formas exemplares de produção artística. Também, o público consumidor de arte não se irá alterar, aliás, vemos até uma decadência no número de compradores de arte, sendo apenas um público

---

<sup>12</sup> Quadros, n.d., citado por França, 1991, p. 476.

<sup>13</sup> Quadros, n.d., citado por França, 1991, p. 477.

<sup>14</sup> Quadros, 1954, citado por França, 1991, p. 477.

<sup>15</sup> Quadros, 1954, citado por França, 1991, p. 477.

<sup>16</sup> Havia, na altura e há muitos anos, um grande estereótipo sobre a arte feminina. Muitas vezes, a arte feminina era dita como inferior às dos artistas masculinos, pois estas careciam do génio artístico. Logo, artes de visão inferior, como naturezas mortas, eram artes que se associavam a mulheres. Mas, as obras produzidas por mulheres artistas não carecem de qualidade, mas sim, carecem pela falta de igualdade académica, principalmente pelo facto que estas não conseguiam ter os mesmos acessos que os seus contemporâneos homens artistas.

de elites que procuram o que a imprensa lhes dará como as melhores formas de arte, ou seja o naturalismo. Graças a esta tamanha influência da imprensa, concluímos que esta foi uma das grandes causadoras de uma certa estagnação da arte portuguesa, ficando presa às ideias e ideologias realistas e naturalistas, negando a inovação e evolução da arte. Serão as bolsas no estrangeiro, ou as pensões, que acabam por abrir os horizontes aos novos artistas portugueses, levando sim a uma alteração do panorama artístico em Portugal.

O descontentamento em volta dos artistas, levou-os a procurar uma forma de expressão mais “excêntrica”, o que resulta nos novos movimentos artísticos, com intuito de criticar esta sociedade das artes portuguesa. Contudo, a estética trabalhará como a imprensa, durante longas décadas do séc. XX, onde os filósofos e os historiadores, que acabam por desenvolver a estética em Portugal, continuam a afirmar o naturalismo e as obras figurativas como verdadeiras formas de arte, negando as formas abstratas. Logo, ao entendermos as condições em que a arte portuguesa estava implicada, dá entrada ao entendimento da difícil aceitação das novas formas de arte, levando Portugal a estar preso ao Naturalismo, coisa que vai ser criticada por variados artistas modernos, como também as novas formas de representação artística.

## **I. 2. Dos Livres aos Abstratos Portugueses**

Tal como podemos ver, a arte acaba por se desenvolver ou evolui consoante a sociedade e a forma como esta aceitar a sua inovação. Ao contrário dos grandes centros culturais, como Paris ou Itália, a arte manifesta-se e propaga-se de variadas formas. Há um investimento no desenvolvimento da arte, não só a nível prático artístico, mas também teórico. Por exemplo, o Futurismo surge não só no nível de artístico, mas também em variadas vertentes, tais como morais e éticas. Deste modo, entendemos que a Europa, de um modo geral, para além de “criar” novas formas de expressão artística, vê estas formas a serem disseminadas mais efetivamente e rapidamente, em comparação com o caso português.

De facto, o que se observa em Portugal são formas únicas e inovadoras de produção de arte portuguesa. O que pretendo salientar é: a arte portuguesa, face às dificuldades a absorver as novidades das grandes urbes, desenvolve-se de forma diferente, afastando-se do naturalismo, que se mantinha, pelo olhar do público e imprensa, a “verdadeira arte portuguesa”. Após a Implantação da República, em 1910, o movimento cultural cresce entre Março e Abril de 1911, na qual foram organizadas cerca de 5 exposições de arte, com a imprensa a empenhar-se em arranjar críticas e crónicas dirigidas a estas exposições. Entre estas exposições, destaca-se a “Exposição Livre”, ou Arte Livre, onde os artistas envolvidos ofereceram “uma gama de variações assaz estrita, dentro da temática corrente”<sup>17</sup>, explorando também a vertente paisagística, da natureza-morta, mas, acima de tudo, introduziu as novidades na arte portuguesa, por exemplo o recurso ao humor, tornando a caricatura e a sátira política uma força artística em Portugal.

Nas exposições, era possível observar a “liberdade” artística que começou a ser apropriada e utilizada pelos artistas. No entanto, ao analisarmos a relação com público, verificamos que este não demonstrava gosto pela produção artística humorista, o que levou à resistência da aceitação da arte moderna, não por parte dos museus, mas sim do público e da imprensa. Mesmo assim, podemos ver nascer as primeiras aceitações desta nova forma de retratar a arte, onde os críticos se confrontavam entre si<sup>18</sup>. José- Augusto França (1991) refere-se a Bentes, um dos críticos, e o seu apoio cauteloso ao modernismo, afirmando: “a palavra «moderno» não aparece nos textos então escritos, nem de um lado nem de outro, e o «impressionismo» só uma acusação que lhes era feita, a todos, e não em reivindicação do seu porta-voz”<sup>19</sup>, demonstrando assim o seu apoio às causas modernas. Durante os primeiros salões dos livres, percebemos que a estética portuguesa não havia alterado significativamente e tudo o que era considerado moderno ou que expressava um sentido de liberdade estava, na verdade, relacionado a Malhoa e as suas obras, sendo considerado como um artista ousado, mas negando as novas formas de expressão artística.

---

<sup>17</sup> França, 1991, p. 23.

<sup>18</sup> Um exemplo é a interação de Bentes e M. Araújo, na qual Bentes chama a atenção de Araújo, defendendo, de forma modesta, estas novas expressões de arte de forma de libertação do ensino académico.

<sup>19</sup> Bentes, n.d., citado por França, 1991, p. 30.

Depois dos “livres”, “surgem” os Humoristas e Modernistas. Sabendo que os “livres” foram os pioneiros da caricatura e da sátira política, os Humoristas, irão, totalmente, dedicar-se à caricatura portuguesa e a crítica social e cultural constante portuguesa. Deste modo, nasce o I Salão de Humoristas, que concorria com a Sociedade Silva Porto e ainda expunha em Lisboa, nos ateliers de variados artistas<sup>20</sup>. O *I Salão de Humoristas* é visto como uma primeira reação, ou manifestação, de todo o grupo humorista, onde o trabalho estético teria ficado para segundo plano, como vemos com Veiga Simões que dá uma preocupação acentuada num aspeto mais sociológico. No seio destes artistas, aparece um nome que terá um grande impacto para a arte portuguesa do século XX - Almada Negreiros que expões, individualmente, nas salas da Escola Internacional. Este movimento português continua a ter o mesmo problema que o grupo de artistas “livres”, onde a crítica imperava e insistia na decadência da arte portuguesa retratada nestas novas formas de representação. Os Humoristas ainda organizaram um *II Salão de Humoristas*, mas este não tendo o mesmo impacto que o primeiro<sup>21</sup>. Apesar dos seus artistas caracterizarem o *II Salão Humorista* como o mais “moderno”, ele não foi muito frequentado, porque não representava o gosto do tempo. Mesmo assim, foi um salão que convidava os artistas a ultrapassar o que a academia delimitava como “ser arte” e ligava-se a valores mais do pensamento<sup>22</sup>, da sociologia e da sátira - o teor geral deste movimento artístico.

Contudo, será no Porto, no salão do Jardim Passos Manuel, em 1915, que se vai realizar uma festa de arte e do mundanismo à qual é chamado de *Exposição de Humoristas e Modernistas*, onde o seu programa era alongado a dois valores que se sobrepunham e, contrariamente às exposições realizadas em Lisboa, já vemos ter em conta o valor estético das obras, surgindo uma nova dimensão neste movimento artístico; não só a partir de uma dimensão mundana da arte, mas também uma dimensão de sofisticação, onde este era considerado “modernista”. No final de 1919, já com o *II Salão Modernista*, o artista Eduardo Viana foi selecionado como o artista mais modernista e como o génio artístico de Portugal, deste momento. A sua paleta de cores

---

<sup>20</sup> Como foi o caso de Adelaide de Almeida e Roque Gameiro.

<sup>21</sup> Terá menos público que o primeiro.

<sup>22</sup> André Brun (n.d), um escritor humorista da época, chega caracterizá-la como «“Arte pensada”», tal como José-Augusto França parafraseia no seu livro (1991) na página 38.

berrantes eram elogiadas, ao mesmo tempo que realçavam a transição do humorismo para o futurismo em Portugal.

Ainda assim, será com o Futurismo que vemos as primeiras mudanças da arte portuguesa. Este será o primeiro movimento artístico europeu que terá impacto e será praticado pelos diferentes artistas portugueses. Apesar de a historiografia não ser tão rígida, e tendo variações de tempo e de prática artística, podemos ver que primeira apresentação do futurismo ao público português foi a 4 de abril de 1917, mas já em 1912 vemos registos deste movimento. Foi com Santa-Rita Pintor que o futurismo fora implantado em Portugal. Santa-Rita era um artista bolseiro em Paris, onde teve em contacto com os futuristas italianos, dentro deles o pai do Futurismo Marinetti, ligando-se, assim, ao movimento. Foi dito como sendo o futurista empenhado e fora reconhecido por Pessoa. Para além disso, é com o surgimento da revista *Orpheu* que a cultura portuguesa foi impulsionada! Santa-Rita Pintor vai participar e publicar nesta revista e é com estes que nasce uma vontade de afastamento com a estética habitual, recorrendo a uma estética mais ousada e a vontade de querer causar choque ao público da arte, marcando o momento como uma evolução da modernidade.

Foi, então, em Abril de 1917 que se deu a apresentação do futurismo ao público português, no Teatro da República, sobre o título *I Conferência Futurista* sob a responsabilidade de Almada Negreiros que nos deu, como primeira fase da apresentação do movimento o *Ultimatum Futurista*. Ora, fora este o episódio que teria dado um dos maiores escândalos das épocas, pela sua forma provocatória da mentalidade e a situação social do país. Para além disto, Almada Negreiros puxava os ideais da guerra como sendo o remédio para a sociedade, caracterizando-a como: «“A guerra não é a data histórica de uma nacionalidade; a guerra resolve toda a expressão da vida. *A guerra é a grande experiência.*”»<sup>23</sup> Isto mostra-nos que o futurismo português era um movimento artístico e ideológico nacionalista de forma absoluta, onde apelou à rejeição dos moralismos e do passado, focando-se na tecnologia e na velocidade. Em contrapartida às críticas, os futuristas enalteciam as energias apelando à libertação do presente, das formas dinâmicas que eram produzidas pela sociedade. A pintura destes artistas, mesmo as suas esculturas, recorriam à representação dinâmica das figuras, com cores que contrastavam, demonstrando uma posição violenta e chocantes.

---

<sup>23</sup> Negreiros, 1917, citado por Rollo, 2014, p. 140.

Para além da revista *Orpheu* e do movimento futurista, vemos as revistas, como a *Contemporânea*, a cristalizar do modernismo, durante estas primeiras décadas, principalmente na década de 20. Consequentemente, vemos surgir a importância de espaços culturais e de convívio para a realização e cristalização da modernidade; teremos o exemplo do café *A Brasileira* que teve um dos papéis mais fundamentais na difusão da arte moderna portuguesa. Nos anos 20, ainda, são realizados dois salões essenciais: o *I* e o *II Salão de Outono*. O *I Salão de Outono* foi realizado a 1925, no Café *A Brasileira*, contando com a participação de variados artistas como Viana, Almada e Pacheco, entre outros; foi um Salão que apelou a temas livres para todos os artistas de forma a cada um escolhesse um tema conforme o seu gosto podendo ter temas variados desde paisagem, figuração, entre outros, dependendo do gosto e tendência artística de cada um. Já no *II Salão de Outono*, realizado no Bristol-Club, divulgada pela revista *Contemporânea*, que reclamou este salão como «“um meio de arte para aqueles que amam, na vida moderna, a expressão rítmica sonora e colorida dum estética nova”»<sup>24</sup>. Esta foi uma década marcada por um maior desenvolvimento da pintura do que a arquitetura. São com estes primeiros movimentos que temos a 1ª geração de pintores em Portugal. É com eles que vemos nascer as primeiras manifestações modernistas portuguesas, como por exemplo o caso do futurismo, dos livres e dos humoristas que irão receber novos legados. Mesmo assim, não deixa de existir artistas que continuem o legado dos naturalistas, que defendem os valores oitocentistas, na qual grande parte do público da arte irá dar mais valor.

Na década seguinte, em maio de 1930, realiza-se a exposição do *I Salão dos Independentes*, que, ao contrário dos outros salões, não recebeu grande atenção, uma vez que não havia necessidade de desafiar a burguesia portuguesa. Estes artistas auto denominavam-se de *Independentes* porque não seguiam ideologias académicas, mas produziam arte através da sua interpretação pessoal, refletindo sobre a sua existência e evidenciando a transformação da mentalidade portuguesa em relação a esta “nova geração” de artistas. Com o seu segundo salão, observou-se um declínio de aceitação e apreço pelo público, pois foi considerado como uma repetição dos modernismos, sem inovações significativas. Para além disto, é na década de 30 que surgem os problemas dos artistas.

---

<sup>24</sup> Frase retirada da revista *Contemporânea*, nº1, III série, Maio 1926, e citada no livro de França, 1991, p. 113.

A compra de obras tornou-se cada vez mais escassa, devido a uma grande crise em Portugal, que levou à necessidade de apelar ao Estado para um maior envolvimento com os artistas, a fim de encontrar soluções para esta problemática. Neste contexto, a imprensa desempenhou um papel crucial no reconhecimento do estatuto de artista como profissão. Este movimento resultou na formação de um grupo representativo de artistas, que foi apresentada ao Governo com o intuito de se procurar novas oportunidades de apoio, encomendas e empregos para os artistas. Oliveira Salazar, na sua função de ministro das Finanças, durante a ditadura militar de 1926, proclamou que cultura e a arte não seriam uma prioridade do Estado, criticando aqueles que lutavam pelos direitos dos artistas, embora manifestasse um interesse por aqueles que correspondiam ao ideal da “mocidade portuguesa”. Este interesse tornou-se evidente a partir dos anos 32-33, com a apresentação de um orçamento de estado ligado ao apoio das Artes Plásticas. Isto prova o retrocesso do modernismo em relação ao mundo, a negação do desenvolvimento cultural e a necessidade de abrir novos caminhos de expressão e as ideologias estéticas.

Contudo, este apelo não foi deixado sem resposta, pois foi com o novo departamento do Estado que se dá a procura de respostas às necessidades individuais dos artistas, ao mesmo tempo que procuravam desenvolver a nação - graças a António Ferro<sup>25</sup>, fundador do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). António Ferro apoiava uma arte na qual os artistas tinham função se seguissem o ideal incutido e apoiado pelo Estado. Uma arte que servisse a Nação e se desse ao mundo como uma fachada do que seria o país - daqui nasce a segunda geração de artistas. O SPN vai organizar variados salões que pontuariam esta necessidade de mostrar uma propaganda da nação, onde a receção ao 1º salão fora positivo, mas os outros que se seguiram nem tanto. António Ferro criou os prémios do SPN para artistas e, ainda, organiza as duas grandes exposições do Estado: *Exposição Colonial do Porto*, em 1934; e *Exposição do Mundo Português*, em 1940.

Na primeira exposição foram apresentadas as primeiras “Artes Negras” em Portugal, que seriam uma ferramenta a que o Estado iria se aproveitar para servir o Império, já a segunda exposição irá demonstrar o “duplo centenário da fundação da

---

<sup>25</sup> França (1991) escreve a biografia do Dr. António Ferro e exemplificando o papel importantíssimo que ele teve para a produção artística do tempo de Estado Novo. Foi ele que impulsionou variadas obras de restauro e reformas institucionais.

nacionalidade, no século XIII, e da restauração da Independência, no século XVII”<sup>26</sup>, obtendo maior sentido como forma propagandista da nação portuguesa, tanto a nível espiritual como político. Também, é com a segunda exposição que a mobilização dos artistas portugueses refletindo o que seria a política de espírito, trazida por António Ferro. Apesar de haver uma participação de Portugal em exposições internacionais, o país continuava agarrado a uma arte tradicional.

Com a segunda geração de artistas, adicionando a relevância aos arquitetos<sup>27</sup>, teve um maior foco e desenvolvimento nos escultores. Esta hegemonia da escultura é dada pelas grandes encomendas das obras públicas, tornando-se o grupo mais numeroso dentro desta geração. Já no que toca aos pintores, vamos ter os nomes mais relevantes desta geração: Eloy, Júlio, Alvarez, Botelho e Bernardo - estes artistas foram os que ativamente participaram e tiveram impacto na arte portuguesa, de formas variadas e individualizadas. Ao longo de duas décadas, entre a revolução militar de 1926 e a Exposição de 1940, assistimos a um adormecimento da sociedade, acompanhado por uma alienação na esfera artística. No entanto, este momento proporcionou, aos artistas, um conjunto de imagens que favoreceram a sua atividade artística. As sociedades dos artistas, assim, viveram com um certo equilíbrio que Ferro teria proporcionado, dando assim a ideia de «“um caso mental português”»<sup>28</sup>, onde os artistas que cabiam neste equilíbrio acabariam por cumprir o seu destino.

Somente a geração a seguir é que poderia reagir a este fenómeno, sendo o pretexto da guerra o catalisador. A reação começa com dois pintores, representantes da 2ª geração de artistas, que serviram de plataforma para os artistas reacionários da guerra. Neste contexto, a produção artística recorre à imaginação, resultando numa pintura portuguesa amadurecida que reflete as transformações do pós-guerra, dando origem ao Neorrealismo e o Surrealismo. Em particular, o Neorrealismo manifesta-se nas artes plásticas como uma expressão da ideologia do movimento para o povo, ao mesmo tempo que produz uma teoria estética anti formalista. França (1991), descreve que o

---

<sup>26</sup> França, 1991, p. 218.

<sup>27</sup> Há dois grandes momentos na história da produção artística portuguesa que se foca nos arquitetos e nos escultores, sendo estes considerados artistas da 2ª geração. Apesar de haver pintores nesta segunda geração, o maior foco vai ser dado, pelo estado, às obras públicas o que faz com que arquitetos e escultores tenham uma relevância neste período. José-Augusto França (1991) vai falar deles em 2 grandes capítulos, expressando todo o auge da construção de espaços públicos, mais as reformas institucionais dos castelos, palácios, entre muitas outras obras.

<sup>28</sup> Ferro, n.d., citado por França, 1991, p. 320.

neorrealismo, através da visão de Gorki e Jdanov, estava definido pelo progressismo histórico vinculado ao socialismo, impondo severa censura governamental. Foi um movimento que, a nível estético, não só servia como um lugar de afirmação e de propagando do regime que estava vigente, mas também era uma arte que pretendia representar o sofrimento do povo, denunciando o gosto burguês. Este movimento vai ser caracterizado por uma matriz racional que busca a emancipação e a valorização do povo, apresentando uma estética valorativa do esforço do ser. Ao mesmo tempo, contaminada pelas obras do brasileiro Portinari e os muralistas mexicanos, impedindo uma pureza total nas obras, tal como nos diz Bernardo Pinto de Almeida (2016).

Ou seja, esta era uma arte que iria representar a sobrevivência e a luta do povo, tal como Júlio Pomar irá descrever o movimento, para a revista Seara Nova em 1947, como o movimento do povo para o povo, afirmando e reforçando a necessidade de uma arte que comunicasse com o povo, uma arte com uma intenção humanística, que representaria, então, a arte de cariz social em Portugal. A expressão que Júlio Pomar foi: “«tanto os interesses imediatos, como os objetivos gerais dos artistas agrupados em torno do neorrealismo, visam a mais ampla e socialmente proveitosa utilização da arte pelas massas. Por outras palavras, a arte realista tende a tornar-se “uma arte do povo, pelo povo e para o povo»”<sup>29</sup>. As obras deste período, então, irão ter uma quantidade diversa de temas, como: a faina marítima, ao operariado e ao artesanato, a situação político-sócio-económica, os excluídos e a pobreza, o desespero, a guerra e as prisões, as vivências do povo, a maternidade, a família, entre outras. Uma arte que, essencialmente, representa os esquecidos, os marginais e o homem camponês no seu dia-a-dia e nos seus afazeres.

Seguidamente ao neorrealismo, surgem os artistas do imaginário - os surrealistas. André Breton publica o Primeiro Manifesto Surrealista a 1924, enfatizando a necessidade de libertar os sentidos do homem e valorizar os seus sonhos, promovendo a emancipação através da libertação do gesto e da aproximação do homem à sua infância. Assim, o movimento surrealista tornou-se uma oposição ao neorrealismo, à lógica e ao realismo, afastando-se do gosto académico e explorando o inconsciente para fugir ao utilitarismo da sociedade. Essa fuga implica romper as regras e dogmas sociais em prol

---

<sup>29</sup> Matter, 2015, p. 66 .

da recuperação de algo esquecido, dentro de cada ser, por meio do automatismo<sup>30</sup>. Somente, cerca de 23 anos depois do manifesto de Breton, vemos este movimento artístico chegar a Portugal, manifestando-se de forma distinta em relação aos outros países, manifestando-se como uma verdadeira vanguarda, emergindo o *Grupo Surrealista de Lisboa*.

Em 1947, este grupo revive as contradições do campo artístico<sup>31</sup> e as suas polémicas, causando um grande escândalo com as suas obras e representações. Com fortes convicções contra o regime fascista, os surrealistas apostavam numa liberdade imaginária nas suas representações, onde a gravura seria a forma eleita de propaganda ao movimento. A maturidade deste movimento seria nos anos 49 e 50, quando muitos artistas associados ao movimento produziram uma arte diversa entre eles. Apesar da escassez de textos teóricos relacionados com os surrealistas, o movimento apresenta considerações estéticas relevantes, como o automatismo, uma linguagem informal que se liga a um código mental, do imaginário, e não racionalista. Deste modo, o movimento afirmou-se dentro de um geração pós-guerra, em plena crise política, particularmente no contexto português. Adicionalmente, «“A ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas”»<sup>32</sup> também serviram como fatores que prejudicaram o movimento e a sua adoção no meio artístico.

Resumidamente, apesar de haver uma grande vontade de transformação da arte portuguesa, de forma a estabelecer um distanciamento com a academia e os seus ideais, nem sempre estes movimentos foram vistos como a nova modernização da arte em Portugal. Apesar dos desenvolvimentos da década de 20, a arte portuguesa manteve-se fiel ao que era dito como uma forma verdadeira de expressão de arte, negando a possibilidade de criação de algo mais livre: caso Surrealista como um exemplo. A vida portuguesa, com a ditadura e a grande crise social acabaram também por afetar o caso português.

Mas, mesmo assim conseguimos observar uma alteração no paradigma da arte portuguesa, nos gosto que se desenvolve e evolui ao longo do tempo, mas nunca esquecendo o naturalismo. Sendo assim, podemos questionar: de que forma o

---

<sup>30</sup> Técnica bastante recorrente para os surrealistas, tendo em conta que o surrealismo era uma arte muito ligada a impulsos, o automatismo seria uma das formas de expressão desses impulsos.

<sup>31</sup> O artístico aqui engloba todas as formas artísticas, indo desde as artes plásticas, à literatura e à cultura portuguesa.

<sup>32</sup> S.n., s.d. citado por França, 1991, p. 400.

abstracionismo irá ser marcado pela imprensa; e o que os difere do neorrealismo e do surrealismo, visto ser uma corrente que acompanha estes dois movimentos, ao ponto em que Nadir Afonso, um abstracionista português, partilha o abstracionismo e o surrealismo, na sua produção artística.

### **I. 3. A arte abstrata: Amadeo Souza-Cardoso e Vieira da Silva**

A palavra “abstrato”, segundo a sua etimologia, origina-se do latim *abstractus*, que significa arrancar, separar, destacar e arrastar. Embora o seu significado tenha evoluído, mantém a ideia de separação com algo, sendo essa separação definida por ser contraste a alguma coisa, neste caso abstrato é o contraste de concreto, de forma gramatical. Quanto às artes plásticas, apropriando-se desta palavra, irá defini-la como uma arte que recusa a representação realista de seres ou objetos, na sua forma exterior, tal como existe no mundo real. Assim, o conceito de abstrato refere-se a algo que não exista no mundo real, a representação desse mundo, mas sim algo proveniente das ideias, sem qualquer base material, caracterizando, de forma geral, o abstracionismo.

De facto, o abstracionismo representa, em relação à imagem, um conceito de não-imagem ou seja, uma representação da ideia que, em certas ocasiões, carece de bases materiais. Delfim Sardo (2012), no *Exercício Experimental da Liberdade*, discute a imagem e a nossa relação com a obra de arte. Sardo evoca as reflexões de Coleridge sobre a sua poesia, transferindo esse pensamento para a nossa interação com a obra de arte. Essa relação fundamenta-se na “suspensão do nosso habitual e racional processo de incredulidade em relação a qualquer criação ficcional”<sup>33</sup>, um processo que é tido voluntariamente e que desafia a crença nas imagens presentes na obra de arte. Ao olharmos para a arte contemporânea, é possível identificar um problema emergente a partir da sua globalidade, que Sardo (2012) vai mencionar como um problema de “tradução e reescrita”<sup>34</sup>. A constante interação cultural diversa, resultante da globalização, gera um “permanente processo de reescrita”<sup>35</sup> o que leva, por sua vez, a uma avaliação negativa da arte em comparação a outras formas de produção artística.

---

<sup>33</sup> Sardo, 2012, p. 108.

<sup>34</sup> Idem, 2012, p. 108.

<sup>35</sup> Idem, 2012, p. 108.

No que se refere às imagens, observamos um crescimento do campo das imagens artísticas que se envolvem, também, com as imagens não-artísticas. Esta interseção do banal e a arte gera um problema no desenvolvimento do juízo crítico, com a problemática maior centrando-se na relação entre a arte e a realidade. Assim, evidencia-se a dualidade entre a pintura e a fotografia, em que a fotografia tende a representar algo externo a si mesma, enquanto a pintura é feita pelo seu interior, sem ter de remeter ou aludir a objetos externos. Contudo, é com a fotografia que se inicia a produção das imagens não-artísticas, moldando nossas relações com a imagem de forma mais abrangente, levando, eventualmente, a um conteúdo artístico. Este fenómeno resulta na pintura a jogar com “a inevitabilidade do depósito histórico”<sup>36</sup> fazendo-a, de maneira sistemática, recorrer à representação.

Isso demonstra que o estatuto das imagens está intimamente ligado à questão da crença na sua veracidade. No caso da pintura, seu estatuto é mediado por protocolos estabelecidos ao longo do tempo que determinam os processos de representação. Assim, a pintura tem sempre uma forma de representação, mesmo se essa representação tenha alguma possibilidade abstrata. A partir do pensamento de Malevitch, Sardo apresenta a noção de uma arte “primitiva”, na qual a arte vai representar o mundo de forma percecionada, e não concreta, ou seja, de um modo abstrato, em contraste com a arte realista. Essa abordagem abriga duas ideias principais: a imagem pode partir de uma realidade própria, onde o espaço e dimensão se manifestam numa total liberdade; isso leva a um «corte com a arte enquanto representação»<sup>37</sup>, estabelecendo o seu próprio mundo. Integrando os pensamentos de Ricoeur, que considera a imagem como «uma remissão para o campo mais geral da representação»<sup>38</sup>, a descoberta de Malevitch encara o problema de não representatividade pictórica, sem, no entanto, perder o carácter realista, pois passa pela materialidade da produção da obra, onde a pintura é a epiderme definida por diferentes tipologias. Isto tudo, constitui uma via para a compreensão do movimento abstracionista.

Para além disto, podemos interligar os conceitos de *mimesis* e *poiesis* no que foi o movimento abstrato na Europa, de forma a melhor compreendermos esta noção da fuga da imagem ou, mais concretamente, da representação não figurativa. O conceito de

---

<sup>36</sup> Idem, 2012, p.113.

<sup>37</sup> Idem, 2012, p. 119.

<sup>38</sup> Idem, 2012, p. 121.

*mimesis* recai na imitação da imagem ou do objeto real. No artigo de Rachele Unger Sherman (1978), ela discute o conflito entre a *mimesis* e a *poiesis* no trabalho de Francis Ponge. Os exemplos apresentados conectam-se através de representações miméticas (*mimesis*) que procuram reproduzir a realidade dos objetos, em consonância com a intensidade da linguagem do autor (*poiesis*), no que diz respeito à obra de arte e à sua relação com o espectador. Assim, ao aplicar esses conceitos à pintura abstrata, podemos entender que existe uma ligação entre o objeto que será representado e a linguagem. A transformação da linguagem da representação da arte passa por este intervalo de *mimesis* vs *poiesis*. Por exemplo, no realismo, podemos associar isso à *mimesis*, enquanto o não figurativo representa uma linguagem que pode existir independentemente do que é ou não é. Por outras palavras, trata-se de uma linguagem que se estabelece a partir da experiência traumática de observar a obra de arte.

O abstracionismo, conseqüentemente, teve diversas formas de representação por toda a Europa. Na Europa testemunhou-se um abstracionismo lírico, ou o informalismo de Kandinsky, na América, o testemunho dos artistas Jackson Pollock e Rothko caminharam para o que seria um Expressionismo Abstrato. O informalismo tem como representação a redução dos elementos estruturais da linguagem plástica e é graças a ele que vamos desenvolver a nossa abstração portuguesa. Concluindo, o que nos chega do abstracionismo é o que será chamada, maioritariamente, de abstracionismo formal ou abstracionismo geométrico. Mas, estas redes abstratas estão presentes desde a exploração de Amadeo Souza-Cardoso, que passa um pouco pela abstração nos seus trabalhos, e da artista Vieira da Silva que se tornam, quase como, o “pai” ou a “mãe” da abstração portuguesa.

Deste modo, esta corrente artística tem como princípio a não figuração, cortando com a constante figuração na arte e sua hegemonia. Esta corrente está em paralelo com o que seriam os ideais modernos, no que toca à fuga do academismo e, acima de tudo, esse afastar do naturalismo. Apesar de reduzida a exploração do abstracionismo lírico, este não deixará de ser praticado em Portugal, onde Helena Vieira da Silva será uma das suas grandes pioneiras. Este lirismo abstrato é caracterizado pela liberdade do gesto, pela sua valorização de forma a representar a nossa consciência livre de restrições, conectando-se aos ideais modernos das vanguardas pela valorização da independência do movimento, coisa que já vemos ser operada por Amadeo.

Com isto, dá-se a importância de mencionar o papel Amadeo para este primeiro entendimento da arte abstrata, como sendo o primeiro artista a se debruçar numa “abstração”. Amadeo, primeiramente, obteve diversas fases artísticas, entre elas foi o seu reconhecimento dentro dos humoristas, com as suas obras de caricaturas, que se começou a falar do artista. Já em 1907, enquanto estudava arquitetura, entendeu que teria de tomar decisões sobre a sua carreira e o rumo que gostaria de levar, despontando a sua vontade de continuar a ser caricaturista. A partir do aperfeiçoamento desta arte, que fora acompanhada pelo gosto francês, graças a uma bolsa de estudos, dá-se a sua primeira ligação com o que será uma espécie de vanguarda Europeia, o fauvismo, fazendo-o dedicar-se à pintura. Graças a isto, Amadeo sente que está à frente dos seus contemporâneos, discordando dos seus métodos e do naturalismo, caracterizando-os como artistas não-modernos. Esta corrente acaba por ser abandonada por Amadeo, pouco tempo depois, interligando-se aos movimentos modernos do Cubismo. As suas obras serão caracterizadas como elegantes, misteriosas, proeminentes da imaginação, da emoção, da poesia e carregadas de simbolismo.

Visto que o artista evoluiu com o tempo, chega a passar e a produzir obras de cariz futurista, afastando-se do movimento italiano pouco depois. Ao reconhecer, nos anos de 1911 e 12, a evolução da sua arte, Amadeo reconhece as formas animadas e de um certo sentimento romanesco que as suas obras estavam submetidas. Independentemente do seu descontentamento, o artista participou em exposições como a *XXVIII Salon des Indépendents* e ainda concorreu ao *X Salon d’Automne*, onde já foi expor na sala dos cubistas<sup>39</sup>. Com o passar da sua experiência pelo cubismo, percebemos que as suas obras tiveram sim uma evolução, o que gera uma nova fase na sua arte ligada, fortemente, ao papel da cor. Também, será uma arte ligada às variações das linhas das obras, o que irá demonstrar pequenas obras abstratas e sensíveis, datadas a partir de 1913. Tudo isto demonstra a exploração do abstracionismo, mas pela forma cubista, não pelo olhar dos artistas abstratos.

Independentemente, Amadeo vai representar muito as ideologias dos artistas da época. Numa das suas entrevistas, foi-lhe perguntado a que “escola” pertencia, na qual Amadeo respondeu que não pertencia a nenhuma, mas que experimentava de tudo um

---

<sup>39</sup> Esta participação teve um positivo no seu trabalho, sendo que foi graças a estas que ele foi levado a expor nos Estados Unidos da América pelo crítico Walter Pach. (França, 1991, p. 80).

pouco<sup>40</sup>, multiplicando-se nas variadas vertentes do modernismo Europeu, que levara para Portugal. Destaca-se, assim, como artista que procura a experimentação nas variadas artes, levando-o, de certo modo, a um carácter mais nervoso e inquieto como artista. Consequentemente, é com Amadeo que entendemos a sua ligação com os momentos modernizantes da arte portuguesa, após a sua febril experimentação e de se afastar do que seria o figurativo. Passa da representação para uma arte mais abstrata, podendo mais tarde estabelecer a relação entre as duas vanguardas que este abordara, o expressionismo e o abstracionismo, estabelecendo a ligação da sua influência para uma exposição, dos artistas portugueses, ao movimento abstrato.

Graças a esta primeira exploração, a corrente artística abstracionista acaba por ser definida, mais tarde, pelos artistas: Júlio Resende, Paulo Rego e Fernando Lanhas. Mais uma vez, esta corrente artística não foi muito apreciada pela crítica, principalmente na década de 40. A aceitação e entendimento do abstracionismo foi um processo longo, pois só nos anos 50 é que começamos a ver uma aderência do gosto a este movimento. O reconhecimento da longa desvalorização e fuga da abstração é nos dada por Casais Monteiro, que afirma a impossibilidade de o português executar uma obra abstrata e entendê-la, acrescentando a exceção de Vieira da Silva. O resultado desta aceitação, dos anos 50, dá-se com o recurso das bolsas no estrangeiro, onde os jovens acederam a uma espécie de “biblioteca internacional” que lhes proporcionará diferentes contactos com os novos gostos e formas de representar a arte.

Foi graças a estas novas interações entre estudantes de artes fora de Portugal, que a aceitação das novas estéticas e movimentos artísticos emergiu. Entre estes casos destaca-se o caso da artista Vieira da Silva. Sua trajetória começou com o 1º Salão de 1930, onde, ainda jovem artista, Vieira da Silva acabou afastada do mundo artístico português, levando-a a mudar-se para França, especificamente para Paris, que mais tarde a acolheria. A sua relevância para a arte portuguesa só foi reconhecida após a revolução, em 1974, o que realça a sua escassa presença nos salões, resultando em uma influência quase nula sobre o abstracionismo formal na época.

Mesmo assim, Vieira da Silva é reconhecida como uma das artistas pioneiras da abstração. Ao examinarmos a crítica à sua obra na década de 1930, bem como a grande exposição retrospectiva organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, constata-se que

---

<sup>40</sup> Amadeo gostava de ir experimentando vários movimentos artísticos, chegou a explorar o cubismo, o futurismo e, a certa altura, aventurou-se por caminhos mais abstratos.

as suas obras não ganharam grande alcance no seio da arte portuguesa, comparativamente ao seu alcance internacional, já que Vieira da Silva realizava exposições nacionais e internacionais. Mesmo assim, não deixaram de existir críticos que caracterizam a sua obra como única e o reconhecimento da experimentação a caminho da abstração. O apelo entre os críticos para a adoção e apreciação das obras de Vieira da Silva, em Portugal, vai ser recorrente, como, em 1947, o caso de João Gaspar Simões que reconhece a popularidade da artista internacionalmente, apreciando as suas obras e, ao mesmo tempo, aproveitando para criticar o pensamento “estético atrasado” de Portugal. Diogo Macedo será um outro a reconhecer o caráter único e de exceção das obras de Vieira da Silva.

Por outro lado, a artista é consagrada em França, tendo variados textos e ensaios escritos. Dentro destes é a exaltação das suas obras através da sua expressão da liberdade e de representação do seu espírito, como foi caracterizada pelo crítico Pierre Descargues. Tudo isto demonstra que as suas obras tinham um certo caráter poético, logo não se estabelecia pela relação com o movimento formal da abstração, mas sim pelo lirismo abstrato. A sua obra foi um suspiro à liberdade da arte e da ligação do espírito com a representação das “formas”; apesar de, ainda hoje, servir quase como nota de rodapé, ou como um simples exemplo, ao movimento informal português.

Como consequência, uma das características observadas no movimento abstrato é a constante negação desta arte, mesmo na Europa. Camille Burniquel, no seu texto traduzido, afirmava a negação da arte abstrata, em que esta não passava de uma arte que procurava representar o essencial da Natureza. Simultaneamente, surgem outros artigos como o publicado em *Horizontes*<sup>41</sup>, que refute o abstracionismo, considerando-o um movimento degradante e flutuante, que se apoia na dedução da realidade, apoiando o realismo como uma representação da realidade, um movimento «indutivo e progressivo»<sup>42</sup>.

Em contrapartida, observa-se uma adesão de diversos artistas ao movimento não-figurativo, incluindo Nadir Afonso, Artur Fonseca, Fernando Lanhas, Cândido Costa Pinto, entre outros, além de artistas que se alinhavam ao surrealismo, como Jorge de Oliveira. Esses criadores, participaram em diversas exposições coletivas e individuais, destacando a *Exposição Independente do Porto*. Na apresentação do

---

<sup>41</sup> França, 1991, p. 412.

<sup>42</sup> França, 1991, p.412.

catálogo de obras em 1953, o abstracionismo é caracterizado como uma arte do imaginário que surge a partir da poesia. Esta exposição foi reconhecida e despertou a curiosidade do público, ao ponto de Almada Negreiros afirmar que, a partir daquele momento, abre a possibilidade de se falar em arte abstrata em Portugal.

Apesar de ser uma nova corrente artística que conseguiu uma significativa adesão, a arte abstrata não escapa à crítica. Esta, na maioria, provinha de outros artistas e sociedades de artistas, como por exemplo dos neorrealistas. Júlio Pomar, particularmente, caracteriza a arte abstrata como sendo uma arte menor. Mesmo diante destas críticas, gera-se uma certa aceitação destas novas expressões artísticas. Entre as correntes abstracionistas, a geométrica destacou-se entre os artistas, levando ao seu maior desenvolvimento, apresentando uma abstração mais forte em cada exposição, sejam elas “Independentes” ou “Abstratas”, tanto em Lisboa como no Porto.

Em 1947, o «apresentador de Pillet»<sup>43</sup> publicou um ensaio em defesa da arte abstrata, alertando que a falta de entendimento desta arte aumenta a possibilidade de não entendermos o que tem sido feito e o que virá acontecer na arte contemporânea. Em 1954, foi organizado o *I Salão de Arte Abstrata*, na Galeria Março, onde estavam presentes 3 artistas abstrato-geométricos: Lanhas; João de Oliveira e Joaquim Rodrigo; e Vespeira, mas também tínhamos jovens pintores como Bual, Cargaleiro e Bertholo, e escultores como: Margarida de Ávila e Jorge Vieira. Esta exposição também teve uma função bibliográfica, visando fornecer informações ao público sobre a arte abstrata, e inclui duas sessões de debates que discutiram os problemas estéticos e sociais levantados pelo abstracionismo.

A arte abstrata marca uma maior maturação nos expositores, refletindo uma abordagem mais desenvolvida em relação às outras correntes. Fernando Lanhas destaca-se como um dos primeiros artistas a explorar este movimento de maneira mais complexa, criando tensões extremas ao estabelecer relações entre as formas e o espaço. A sua pintura, caracterizada por um rigor notável, define-se numa posição marginal no contexto da arte contemporânea portuguesa, embora mantenha conexões com uma tradição específica. A vertente lírica de abstracionismo, um outro caminho não-figurativo, emergiu de artista que vieram do surrealismo e de outras correntes figurativas. Vespeira, um dos surrealistas, começou a explorar a dimensão abstrata por

---

<sup>43</sup> Idem, 1991, p. 414.

meio do abstracionismo geométrico. Em 1956, ele desenvolveu símbolos que, segundo José-Augusto França (1991), evocam ritmos musicais; essas obras que representavam estes símbolos rítmicos, foram enviadas para o Salão do Jazz no mesmo ano. Outro artista relevante foi Fernando de Azevedo, cujas obras mantêm uma relação próxima à natureza, imbuídas numa poética de carácter misterioso. As suas composições, tanto em forma quanto em espaço, evocam a noite, numa visão festiva permeada num sentimento melancólico. Um dos mais importantes artistas deste movimento “informal” foi Artur Bual, destacou-se com a sua obra *Fuga*, de 1958, na qual desenvolveu um expressionismo centrado no gesto.

Para além destes artistas, emergiu um grupo de abstracionistas conhecido como grupo *KWY*, formado por artistas emigrados. Grupo originado em Paris, teve um papel de extrema importância na difusão da arte abstrata lírica, onde cada membro explorou técnicas distintas. Por exemplo Lurdes Castro procurou uma inspiração a Monet e Costa Pinheiro, desenvolvendo uma abordagem que se caracteriza por jogos gestuais interrogativos. Acredita-se que estes artistas representariam a transição para a 4ª geração de pintores portugueses, com uma inclinação mais figurativa e *pop*, como é o caso de Joaquim Rodrigo, que influenciou o artista Nikias Skapinakis.

Em resumo, o que foi importante nas décadas de 1940 e 1950 na arte portuguesa foi na busca pela vanguarda, estabelecendo a abstração como um rito de passagem para novos rumos na arte nacional. A partir dos anos 40, Portugal foi introduzido a uma modernidade marcada pela consciência dinâmica, justificada pelo progresso da sociedade e da forma como esta se vai desenvolvendo. Exemplos disso podem ser observados na fase experimental de Amadeo de Souza-Cardoso e na obra de Vieira da Silva cuja vertente mais inclinada ao abstracionismo reflete essa vontade progressista na arte portuguesa, especialmente em sua aproximação com a abstração.

O que se observa na arte abstrata portuguesa é que ela não se limita à mera adoção e influência dos fatores externos. Embora seja evidente que esses fatores externos impactam a produção artística de alguns artistas, o seu desenvolvimento não se fundamenta, apenas, nessa necessidade. No caso português, temos o que o Dr. Bernardo Pinto de Almeida (2016) define como um «*Modernismo* singularizado»<sup>44</sup> no que toca à abstração. Em particular, o abstracionismo é um processo que nasce pelo simbolismo,

---

<sup>44</sup> Almeida, 2016, p. 165.

que passa por Amadeo de Souza-Cardoso e culminando numa estética mais clara e auto-consciente, que também é influenciada pelo Expressionismo. Essa evolução é concretizada pelos artistas Fernando Lanhas e, sobretudo, Nadir Afonso.

Em suma, o que podemos retirar do desenvolvimento do abstracionismo é que, vamos ver ser desenvolvido o abstracionismo geométrico, ou abstracionismo formal (formalismo), em comparação com o abstracionismo lírico que serviu, somente, quase como um movimento pouco explorado. A importância de entendermos o uso da palavra e a adoção, da mesma, para intitular este movimento artístico é essencial para percebermos que este movimento caracteriza o afastamento, o separar do realismo, da figuração, que era a primazia na arte. A isto interligamos a fuga da imagem, devido à globalidade da arte e do desenvolvimento tecnológico que facilitam esse afastamento do real e, porventura, da figuração completa, onde a obra, mesmo não sendo figurativa, não deixa de ter valor de juízo. Deste modo, a abstração usufrui do conceito de *poiesis*, onde a sua representação é uma linguagem que se estabelece pelo espectador e obra.

Sendo assim, estes primeiros conceitos do que pode ser a abstração, ou como podemos ver a abstração, podem ser analisados nas obras e do desenvolvimento do movimento artístico, em Portugal. Mesmo com as primeiras marcas abstratas, com Amadeo e mais tarde Vieira da Silva, podemos estabelecer que a procura de uma representação de espaços vai marcar o abstracionismo português, sendo ele passado para os artistas: Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Júlio Resende; principalmente os últimos dois artistas mencionados que irão impactar o abstracionismo formal português.

#### **I. 4. Os artistas portuenses: Nadir Afonso e Júlio Resende.**

O abstracionismo geométrico foi amplamente explorado por diversos artistas, incluindo aqueles que vieram de outros movimentos artísticos portugueses e adotaram a estética abstracionista. Entre esses artistas destacam-se Nadir Afonso e Júlio Resende, ambos se formaram pela ABAP. Nadir Afonso recebeu o diploma, em Arquitetura, com média de 17 valores, enquanto Júlio Resende recebeu o diploma em pintura, concluindo

o curso com 18 valores. O percurso académico de ambos contribuiu para que o Porto se consolide como o epicentro e a porta de entrada para o abstracionismo em Portugal.

Em primeiro lugar, olhamos para o caso de Nadir Afonso, que fora considerado um artista de destaque da arte abstrata, em Portugal. Especialmente, no contexto da aceitação e compreensão da abstração, devido à escassez de acompanhamento cultural. Nascido em dezembro de 1920, em Chaves, Nadir Afonso iniciou o curso de Arquitetura na ABAP em 1938, concluindo-o em 1946. O seu trabalho alcançou uma valorização internacional, destacando-se pela singularidade que o levou a expor em Paris, na Galeria Denise René. A obra abstrata de Nadir rompeu com a realidade portuguesa, resultando em uma certa “solidão” em relação às questões teóricas que ele abordava, que, embora claras e inequívocas, não encontraram ampla compreensão. Isso levou-o a uma produção e experimentação artística que se aproximava dos ideais europeus. O reconhecimento de Nadir obteve em Paris ocorreu mesmo antes da conclusão da sua licenciatura em Arquitetura, estabelecendo uma ligação às novas correntes progressistas das artes europeias. Além disso, sua relação com Le Corbusier foi fundamental; Nadir trabalhou no atelier de Le Corbusier durante sua estadia em Paris, o que o aproximou do mundo artístico e facilitou seu acesso às novas realidades estéticas e artísticas da Europa.

Nadir Afonso, na sua trajetória artística, desenvolveu inicialmente obras abstratas guiadas por uma intuição própria, enraizadas no surrealismo, que posteriormente evoluíram para uma vertente mais geométrica. Ao longo do tempo, ele estilizou as suas obras em diversas abordagens, pelo recurso a linhas, a uma paleta contida e a um padrão original. Essa nova corrente de expressão plástica assentou, durante algum tempo, na bidimensionalidade do suporte das suas obras, refletindo características de uma estética greenberguiana, ao mesmo tempo que incorpora uma influência do que seria a arte cinética, relevando como a sua obra se aproxima das experiências mais avançadas da abstração na Europa.

No livro *Nadir, E Tudo*, coordenado de António Quadros Ferreira (2022), no primeiro capítulo, escrito por Aníbal Ferreira, explora a complexidade da expressão plástica de Nadir Afonso e a sua ligação ao poeta Charles Baudelaire. Ferreira destaca como o poema *Correspondências* ao carácter sensível de Nadir Afonso. Também, no mesmo capítulo, o autor interliga uma possível influência da matemática, da geometria,

de estéticas e catarse como umas das maiores influências para o desenvolvimento de variadas obras. Também, o artista afirmara que é a partir das leis da natureza mais singulares que se pode determinar os espaços geométrico mais elementares, desde o círculo, o quadrado e o retângulo, visto que estas são as formas essenciais da natureza que ele procurava retratar. Isto levou, de certo modo, ao pensamento continuo da procura de uma perfeição que fica em coerência entre a ação e a obra, à exploração e surgimento do que seria a estética que é formulada a partir das ideias, dos métodos e de um enunciado - isto permite uma completa reflexão sobre a arte, segundo a teoria estética que Nadir Afonso se debruçava. Esta estética nadiriana, segundo António Quadros Ferreira, é uma estética do sentido, que só a partir da matemática e da geometria é que podemos desenvolver uma perceção sobre a obra, levando a essa consciência do sentido sobre a arte.



Fig. 1: Nadir Afonso, *Máquina Cinética*, s.d.

cilindros com roldanas que a faziam movimentar, definindo a sua obra como uma grande invenção e de uma radicalidade plástica enorme. A obra, assim, procurava despojar-se do que era tomado o não essencial, tornando-se cada vez mais minimalistas, procurando a simplificação das formas.

Um outro conjunto de obras bastante

Logo, concluímos que a sua obra arranjou e adotou uma linguagem própria através das estruturas rigorosas construtivas, onde cada vez mais se assenta no seu programa matemático e até filosófico. Isto levou-o a ultrapassar as mais restritas fronteiras portuguesas da arte! Podemos observar, ainda, uma evolução continua da sua arte dentro do seu próprio domínio plástico. Um dos conjuntos de obras mais importantes de Nadir seriam os *Espacillimité*, que constituem obras de maior porte, onde está intrinsecamente ligado ao movimento com as formas representadas na tela. Estas obras proporcionam uma estrutura apoiada em dois



Fig. 2: Nadir Afonso, *Kuala Lumpur*, 2008, s.l.

relevante seriam as *Cidades*. Estas tornam-se o foco imaginário de Nadir a partir dos anos 70. Logo, o artista identifica o seu ato de pintar numa dimensão caracterizada pela Pintura da Arquitetura, onde a sua grande conquista passa pela inclusão do espaço na sua obra. Por outras palavras, a sua obra de arquitetura está interligada à noção e à relevância que o artista dá ao espaço. Além disto, estas cidades serão caracterizadas como cidades invisíveis, ou imaginárias, que são idealizadas e utópicas, pois as mesmas não existem, existem somente na imaginação do artista e são percecionadas pelo espectador, tornando a obra visível. O que tudo isto indica é a nossa relação com a obra, para Nadir, é criar espaços que fazem com que nós tornemos visíveis as suas cidades, mas que não passam das “linhas, manchas, pontos, como queria Kandinsky”<sup>45</sup>. Nadir, assim, consegue transformar simples planos de cor, linhas, pontos, etc., em autênticas obras da perceção e ilusórias, tornando-as surpreendentes devido à sua “capacidade de uma renovação incessante”<sup>46</sup>.



Fig. 3: Nadir Afonso, *Dusseldorf*, 2003, s.l.

Também, para podermos entender o processo de execução e pensamento sobre as obras de Nadir será importante entendermos aquilo que ele nos diz sobre si mesmo. Numa entrevista, denominada de *Nadir Afonso: Pensamento e a Obra*, realizada pelo Canal Cascais, proposta pela Câmara Municipal de Cascais em 2012, focando-nos, somente, na primeira parte da entrevista, vemos que Nadir

afirma que um dos seus processos criativos é de retoque, onde ele só pára quando acha que a obra atingiu o grau de harmonia e de absoluto. Com isto, o artista prova que as leis são essenciais para que um se torne artista universal, em comparação com o

<sup>45</sup> Ferreira, 2021, p. 115.

<sup>46</sup> Idem, 2021, p. 115.

regional, sendo que pela definição de Nadir Afonso<sup>47</sup>, as leis matemáticas e geométricas serão aquilo que ele procura. O mesmo reconhece a falta de acordo do artista perante os estetas, porque estes não conseguem perceber que para o artista as leis são as que expressão o hipersensível. Assim, ele afirma que a essência da obra de arte está patente nas leis matemáticas e nas leis da exatidão, mas isto não significa que a arte é racional, aliás ele diz-nos que a arte é sentida e é sensível, logo não pode ser racional.

A sua procura da perfeição e percepção de perfeição está inteiramente ligada à sua maturação. O artista deteta os seus erros mais facilmente, o que torna o seu processo artístico de constante aperfeiçoamento das obras, questionando sempre os seus traços. Contudo, por vezes, ao “namorar”<sup>48</sup> a obra apercebe-se que já atingiu o absoluto, que não há necessidade de aperfeiçoar mais as obras. Por fim, o artista refere aqueles que ele mais admira, dentro deles temos Max Ernst e Giorgio de Chirico, explicando que ambos os artistas encontram e reproduzem, de forma eficaz, as leis da geometria; refere, ainda, a sua admiração pelo trabalho de Van Gogh, mas encontrando um problema com o artista, que pela sua vasta produção de obras, Nadir acredita que haja uma falta de tempo, do artista, para namorar as obras, o que o leva a não produzir, da mesma forma, as leis. Nadir Afonso acaba a entrevista numa frase que resume toda a sua procura estética incessante nas suas obras: *A essência da obra de arte está na lei matemática!*<sup>49</sup>

Num outro tópico, uma das coisas presentes nas suas obras, mas que é deixada para segundo plano nas obras é a cor. Tal como é explicado na dissertação de Laura da Assunção Afonso (2010), a cor em Nadir age como intensidade, onde mesmo com a substituição de uma por outra não quebra o valor qualitativo da obra, apenas se pode tornar mais ou menos sugestiva. O que vemos da estética nadiriana é que ela não dá relevância à cor, mas sim à matemática, caracterizando-a como a verdadeira forma de

---

<sup>47</sup> Parafraseando Nadir explica a diferença entre um artista regional e um artista universal, onde ele admite que um artista regional procura a perfeição, originalidade e vocação, enquanto o artista universal interessa-se e sente pela exatidão matemática.

<sup>48</sup> Durante a entrevista, Nadir fala sobre um dos processos e interações que tem com as suas obras, que é a contemplação das mesmas, na procura de erros, de forma a poder retocar as obras, em vez de usar a palavra “contemplar”, usa a palavra “namorar”, de maneira a estabelecer uma relação mais íntima com a sua obra.

<sup>49</sup> Uma das frases que ele diz na sua entrevista para o canal Cascais.

representar a natureza. É a partir das leis matemáticas, que a intenção de criar a obra traz um equilíbrio das leis geométricas que se encontram em todo o universo e Natureza. Nadir vai ver nas suas obras que a intensidade expressiva, que parte da representação física da obra, é um engano, mas parte da interação dos sentidos do Homem. Logo, para ele o sentido que podemos dar às cores provem da



Fig.4: Nadir Afonso, *Électra et Oreste*, 1956.

nossa experiência com o exterior, com a Natureza, visto que ele acredita, e parafraseando, que para ele a obra, sendo ela artística ou não, surge pela evocação, sugestão e semelhança com as formas e cores da natureza, visto que é a fonte natural que proporciona estas sensações e os sentimentos.

Agora, olhando para o caso de Júlio Resende, um outro artista bastante relevante para esta construção da arte abstrata em Portugal. Júlio Resende, nasceu em outubro de 1917, no Porto, e começa a estudar na ABAP em 1937, concluindo o curso de Pintura no ano 1945, com a obra *Fantoches*. Tal como já foi referido, Júlio Resende é um artista de variadas vertentes, acreditando que este seja um dos artistas de transição entre vanguardas. Apesar disso, a sua obra foi marcada pela intuitiva representação de unidade, bastante relacionada com os meios e apoios estéticos neorrealistas. A sua obra constrói uma dialética artística - uma *dialética de construção-expressão*<sup>50</sup>. Resende começou por reproduzir obras de pequeno porte, mas que rapidamente ultrapassou esta fase quando foi confrontado com o seu regresso a Portugal.

Resende, na sua volta a Portugal, tornara-se professor, influenciando os estudantes, tornando-se o rosto da academia e o grande mestre. Apesar disto, vemos a sua obra maturar e as influências de Dórdio Gomes<sup>51</sup> a aparecer nas suas obras e na sua

<sup>50</sup> Referência à forma de expressão de Resende, em grande parte das suas obras, onde a procura da emoção e da representação da expressão cria uma dialética nas suas obras.

<sup>51</sup> Foi mestre de Júlio Resende, logo justifica a influência do ensino de Dórdio Gomes sobre as obras de Resende.

estrutura. Em Paris, desenvolveu a sua estrutura para uma maior geometrização do espaço, subordinando o espaço às ortogonais nas suas obras. Será com o regresso a Portugal e ida para o Alentejo, que explorou das paisagens alentejanas, com uma paleta sombria que funde as figuras com a paisagem, principalmente com a sua estadia na década de 40. Seguidamente, Resende volta ao norte, a Póvoa de Varzim, e começa a explorar o mar, difundindo as figuras com a paisagem, criando um sentido quase fantasmagórico e astral da obra. Contudo, a marca dos valores humanos e sociais, em que acreditava, imperava, visto que operava num período pós-guerra, onde a necessidade de reabilitação de todos era necessária.

Será nas variadas exposições, coletivas e individuais, ao longo da década de 50, que vemos a crítica operar sobre as suas obras. Em foco os trabalhos da Póvoa, entre abril e maio de 1957, numa exposição individual, vemos José-Augusto França a deixar um comentário sobre o seu trabalho exposto na *Galeria Diário de Notícias*. Obteve, ainda, na I *Exposição de Artes Plásticas* da Fundação Calouste Gulbenkian o 2º prémio pintura, onde o crítico português Adriano Gusmão critica o seu trabalho, realçando a exploração e tendência abstrata das obras que apresentava.

Este é artista português vai sofrer bastante alterações no seu trabalho, focando numa posição mais expressionista do que neorrealista, principalmente após a sua visita ao Brasil. É no Brasil que lhe é apresentada uma nova forma de expressão plástica, através da cor e das oblíquas, que passam a ter um valor inquestionável nas suas obras. A sua presença internacional a partir da *IV Bienal de S. Paulo*, mostrou a sua capacidade de figuração, mas com um juntar ambíguo da nova representação do espaço, o que demonstra a sua posição de entre os dois extremos, figuração-abstração, quase como um limbo.

Ainda em Portugal, vemos que o expressionismo que vai explorar é triste, com uma paleta de cor mais obscura, com o recurso das sombras, mas a sua ida ao Brasil transformou a sua obra num expressionismo feliz, alegre e de luz, que representa o redescobrir dos prazeres da vida. Contudo, será em Cabo Verde e Goa, que observamos uma das maiores alterações das obras de Júlio Resende: as perceções abstratas das suas obras ganham lugar. Em Cabo Verde, primeiramente, vemos o debruçar da sua obra na paisagem, mas com sentidos abstratos da sua representação. A nova paleta artística e plástica, vai desenvolver a liberdade que ganhara no Brasil, mas com uma paisagem que

demonstra, quase, uma realidade paralela. Já em Goa, sendo este o seu último grande momento, a figuração e a luminosidade das suas obras nunca foi tão marcante. Contudo, a figuração a que se refere passa mais pela representação transfigurada e transcendente daquilo que observava, de uma representação naturalista, mas com uma intuição abstrata. Todas estas explorações e características da obra de Resende exemplificam a arte portuguesa do século XX, não só pelas suas formas, mas também pelas grandes discussões teóricas e estéticas portuguesas.

Ao olharmos para as obras de Júlio Resende, observamos uma certa distinção entre ele e os seus companheiros. Será um dos artistas que fará muitas obras públicas, ou seja, os espaços variam, partindo de: escolas, tribunais, e indo até áreas comerciais e estações de metropolitano. Também, as suas obras estão espalhadas por Portugal inteiro, desde Valença, Guimarães, Bragança, Penafiel, Vila do Conde, entre muitas outras localidades que conseguimos encontrar as suas obras. Através do capítulo de Daniela Rocha (2018), ela apresenta-nos variados locais onde a pintura mural de Júlio Resende



Fig.5: Júlio Resende, *Hino à Vida*, 1958, Porto.

está presente: o primeiro painel mural foi executado em 1952, feita a fresco, intitulado de *Divertimento Infantil*, localizado na cantina da Escola Gomes Teixeira, na cidade do Porto; a obra *Hino à Vida e Fonte de Saúde* é realizada também em 1958,

para o Hospital de S. João; e, dentro de várias outras obras, uma das suas últimas obras será realizada a 1996, para a Praça do Souto, em Gondomar, sendo uns painéis decorativos sobre um pequeno espelho de água.

Com tudo isto, é a partir dos anos 60 que vemos o seu percurso a intensificar-se ainda mais, no que será o limbo da figuração e abstração. Tanto em Portugal como na Bélgica e na Espanha, as suas obras são caracterizadas, pelos críticos, entre a abstração e a figuração, mas nunca saem do teor humanístico. Será nesta década que a sua paleta

abre um pouco, onde encontramos nela algum informalismo e abstracionismo, ou seja, temos um trabalho de vertente mais lírica, mas nada disto esquece a valorização do corpo humano nas obras de Resende. Contudo, será com a sua ida ao Brasil, nos anos 70 que a sua obra ganha uma luminosidade, onde, em 1971, começa a recorrer a tons como o amarelo e rosa, passando a ter um sentido mais fluído devido ao recurso a materiais como aguarelas, a tinta a óleo<sup>52</sup>. Entre 1971 e 1974 que os seus valores convencionais são rompidos, alterando a estrutura das suas obras. Mesmo com as suas variadas viagens ao Brasil, o Porto continua a marcar a produção artística de Júlio Resende. Ele realiza a obra *Porto Rude*, onde conjuga



Fig. 6: Júlio Resende, *Jogadores*, 1975, Paris

as influências do Brasil. Já em 1977, realizou um enorme painel exterior para o Lar do Comércio, na Maia, feito em azulejo. O projeto do painel é feito a partir de elementos geométricos, de certo modo relembrando uma abstração quase geométrica; dizemos “quase geométrica” devido à presença dos pássaros que fogem a esta narrativa, narrativa também que não se encontra, assim, conformada no que podemos estar já habituados com Júlio Resende.

Nas décadas seguintes, desde os anos 80 aos anos 2000, vamos ver que a produção artística terá variadas mudanças. Nos anos 80 tivemos as primeiras obras a vitral de Resende, pela cidade do Porto. É na Igreja de Nossa Senhora da Boavista, em 1981, que observamos a maturação das obras de Resende ao mostrar e ao dismantelar tudo aquilo que aprendeu ao longo dos anos. Será com o painel feito para o edifício da Companhia de Seguros Tranquilidade, em 84, que ele contraria as tendências das últimas obras que fez, regressando ao que seria os blocos talhados, por vezes irregulares, que vão realçar os jogos de luz e sombra. Foi, na década de 80, que Júlio Resende produziu as obras *Ribeira Negra*, um painel que será posto como um cartão de boas

<sup>52</sup> Apesar de não permitir a mesma fluidez que as aguarelas.

vindas à cidade do Porto. Feito todo em cerâmica, a obra revela a mistura da pintura e da cerâmica, acompanhado pelo desenho que é tão comum nas obras deste artista.



Fig.7: Júlio Resende, *Ribeira Negra*, 1986, Porto.

Já nos anos 90 é a sua ida a Cabo Verde e Goa, onde o desenho passa a ser uma ferramenta de ordem para o pensamento, onde a procura da simplicidade da obra é o necessário para entendermos a escolha de estender as cores, as manchas e até mesmo a procura de criar um movimento leve e suave; as formas, cores, olfato e luz são das características mais importantes desta época, sendo que é com elas que ele demonstrará o seu *eu*. Daqui saem obras como o Painel do Instituto Português de Oncologia do Porto, em 1992, e no mesmo ano produz o painel interior para os Bombeiros Voluntários Portuenses. Será em 1994 que irá realizar a obra *Juventude e Educação*, para o Instituto Politécnico do Porto, onde as figuras se tornaram geométricas, aludindo a um carácter educacional, de forma a honrar a instituição.

A partir dos anos 2000, é quando vemos a sua produção de obras de maior porte acabam, e em 2001 produz as suas últimas grandes obras horizontais, para o Hotel Premium Maia; *O Painel dos Fundadores*, no Estádio do Dragão, em 2004; e a obra do Metro do Bolhão, em 2004. A sua obra será identificada através da sua linguagem específica, sendo que essa linguagem parte de representar linhas essenciais, que carregam consigo uma forte emoção. Júlio Resende fez da sua missão ter as suas obras chegarem a um público, às pessoas, por isso o papel da arte mural foi essencial para concretizar este objetivo, mas onde a pintura sempre permanece e obtém lugar. Principalmente, após as suas idas ao Brasil, Goa e Cabo Verde, vemos que Resende adota a liberdade nas suas composições e um certo gosto pela cor, deixando de haver uma preocupação com valores estruturais e obtendo uma composição artística mais solta. Tudo isto acompanha o seu percurso, onde Resende não procura tornar-se dominante

em todas, mas procura uma forma de se expressar com a sua própria vontade e ideias de como deverá ser a sua arte.



Fig. 8: Júlio Resende, Painel do Hotel Premium Maia, 2001, Maia

A cor, para Resende é bastante relevante, desde o início das suas obras. A cor mantém-se presente nas suas obras. Será a partir da sua interação com o artista fauvista Othon Friesz que veio trazer uma abertura à cor em Resende. É a partir daqui e com as suas explorações pós Brasil, e as suas vivências ao longo do tempo, que vemos a cor obter um papel de relevância e importância nas obras de Resende.

Em suma, Nadir Afonso é um formalista completo, onde a matemática expressa os caminhos reais da Natureza, vai criando obras com valores cinéticos e utópicos, com as suas cidades, que criam verdadeiros espaços de contemplação para o público, onde a cor, apesar de servir como quase adereço e formas de intensificação das suas obras, não deixa de estar, também, ligada às leis universais da natureza, sendo que é o espectador que as vê e sente. Já com Júlio Resende, apesar de ter sido um artista que se desenvolveu em variados ramos e movimentos artísticos, não deixa de se expressar numa componente abstrata; as suas viagens influenciam o seu pensamento, automaticamente, influenciando as suas obras, não deixando de lado a cor, mas é com essa cor que nos expressa os caminhos da liberdade e da abertura da sua obra.

Ambos os artistas, apesar de se expressarem por meios diferentes, têm em comum a cor, de forma mais ou menos intensa. A cor, por um lado expressa ao público certos e determinados valores, valores esses que serão lidos por aqueles que se encontram de frente para com as obras. A contemplação e a perceção das obras são

importantes para a interpretação das mesmas, para o público são as ferramentas essenciais para, tal como Nadir Afonso nos diz, parafraseando, sentir a arte. Neste caso, acho que devemos sentir a cor.

## Parte II

### II.1. Teoria da Cor e a sua influência nas artes plásticas.

A Teoria da Cor constitui uma das particularidades fundamentais da arte. Esta teoria é amplamente aplicada em diversos domínios que necessitam de apelar aos sentidos e à psicologia do observador, permitindo, assim, estabelecer uma relação clara entre o impacto que a cor exerce sobre o público e a sua interação com os objetos, incluindo a própria arte. De modo geral, a nossa experiência no mundo é mediada pela cor, estamos continuamente expostos a ela, o que, segundo diversos pensadores e teóricos, estabelece uma relação psicológica entre o observador e o observado. Logo, podemos inferir que os estímulos visuais proporcionados pelas cores geram conexões com sentimentos e sensações que emergem em momentos de contemplação, de forma que as perceções destas cores adquiram significados complexos, dentro de nós e da nossa mente.

De facto, ao vermos e analisarmos a teoria da cor proposta por Goethe, podemos compreender melhor estes fenómenos. A Teoria de Goethe abrange diversos aspetos, desde a experimentação científica das cores e a sua reprodução através do prisma, até uma abordagem mais ligada à psicologia do *ser* e de como a interpretação das cores pode estabelecer-se através de uma associação moral. A sua teoria está organizada em seis partes: *Cores Fisiológicas (Physiological Colours)*; *Cores Físicas (Physical Colours)*; *Cores Químicas (Chemical Colours)*; *Características Gerais (General Characteristics)*; *Relações com outros âmbitos (Relation to Other Pursuits)*; e, por fim, *Os efeitos da cor com referências e associações morais (Effect of Colour with Reference to Moral Associations)*<sup>53</sup>. Se focarmos a nossa atenção no primeiro capítulo, Goethe elucidará a relevância da cor e a sua manifestação através da visão, afirmando que a cor é essencial para a nossa relação com o mundo. Este capítulo também aborda a relação entre o olho e estados de luz extrema e escuridão absoluta, desenvolvendo, assim, a relação da visão com o mundo, centrada na cor.

No que diz respeito à segunda parte, são discutidas as cores produzidas por meios incolores que, em diversas circunstâncias, refletem uma cor. Neste contexto, não apenas a luz refletida sobre estes meios desempenha um papel crucial, mas também os

---

<sup>53</sup> Tradução e transcrição das diferentes partes do índice do livro de Goethe, traduzido por Charles Lock Eastlak, em 1840. - Goethe, 1810-1840, p. xxxvii.

próprios objetos exercem uma influência importante nesta relação. A terceira parte aborda as cores químicas, assim designadas por serem produzidas de forma a integrarem um corpo, onde as cores funcionam como uma estrutura interna ligada à matéria, sendo que todos os corpos estão sujeitos à cor, que pode manifestar-se de forma intensa, como se estivesse fixada ao corpo. Na parte seguinte, é discutida a relação da cor com outros campos do conhecimento, incluindo a Filosofia e a Matemática, entre outras disciplinas científicas. Neste contexto, podemos afirmar que a Arte também se insere nesta nova forma de analisar a cor<sup>54</sup>.

Por fim, examinamos a relação da cor com possíveis concepções morais. De facto, como Goethe (1810-1840) nos apresenta nas suas reflexões, a cor produz fenómenos que nos permitem compreender que ela evoca sensações e emoções no ser, gerando efeitos sensoriais em quem observa uma pintura, por exemplo. Estes fenómenos acontecem de forma singular e específica, estabelecendo uma relação em que a cor pode manifestar graus distintos de harmonia, que, de modo elementar, projetam reações que o ser estabelece com a cor, independentemente da matéria que a contém.

Na arte, por exemplo, a cor emerge de uma necessidade estética, sendo geralmente assimilada pela mente como algo que causa uma emoção positiva, o que favorece a contemplação de uma obra de arte, em particular da pintura. Assim, a cor possui uma importância tão grande quanto a luz, pois gera momentos de contemplação. Este fenómeno é particularmente evidente na interação entre cor e luz; ao observarmos a luz a penetrar as nuvens cinzentas, onde a cor amarela dos raios de luz sobressai em contraste com o cinzento das nuvens, causando um instante contemplativo. A cor, neste caso, causa impressões que se tornam permanentes, conferindo características específicas ao olhar, o que gera uma resposta mental. Esta resposta é moldada pela experiência, que determina que cada cor estabeleça uma interação única e produza um estado espírito distinto<sup>55</sup>.

Goethe ainda exemplifica a nossa relação, ou uma possível relação, com as cores primárias, como o amarelo. Segundo Goethe, esta cor é associada à luz e cria sensações

---

<sup>54</sup> Para melhor entendermos as características científicas do processo da observação do comportamento das cores através do prisma, Goethe estabelece uma série de momentos em que, através das suas observações, entendemos a necessidade de uma participação ativa do observador; para efeito, enumera variados momentos de observação, deixando à capacidade do leitor a possibilidade de experimentar o que ele viu através do prisma e das suas relações com as cores.

<sup>55</sup> A cor para ser experienciada desta forma, segundo Goethe, tem de vir de uma ligação completa do olho com a cor, ou seja, tem de estar em contato constante com a cor, quase como se estivesse rodeado dela.

harmoniosas na nossa visão, particularmente quando analisada através do prisma; Goethe observa que o amarelo se situa entre tons mais claros, antes de ser misturado com outras cores, como o azul, a cor representa o máximo de pureza e beleza. Um amarelo mais forte, por exemplo, em tecidos, transmite uma impressão magnífica e forma um efeito nobre. O amarelo escuro, por sua vez, está associado às sensações quentes e empáticas, frequentemente associadas a impressões positivas. No entanto, Goethe menciona que, apesar disto, a cor pode conter efeitos negativos quando misturada, como quando se inclina para um amarelo esverdeado, evocando a cor do sulfúrico e criando uma sensação desconfortável na visão.

Um dos aspetos mais relevantes para compreendermos esta relação estética é a harmonia das cores. A harmonia é estabelecida por princípios que articulam a relação da natureza com a criação dos fenómenos cromáticos<sup>56</sup>. Assim, podemos estabelecer uma ligação entre a cor e momentos distintos da mente, que resultam da experiência individual em momentos peculiares e circunstâncias variadas, mas que são também influenciados pelo grupo e pelos costumes desse grupo. Por exemplo, ao analisarmos as cores dos vestidos, observamos que determinadas cores estão mais ligadas às diversas fases da vida ou à complexidade de cada indivíduo, como o uso de cores mais claras para simbolizar a juventude. Simultaneamente, as cores podem expressar o estrato social de uma pessoa; um exemplo prático é o uso do roxo pelos romanos para representar o Imperador.

Estes comportamentos e fenómenos associados às cores acabam por criar um código simbólico, alegórico e quase místico. Como já foi mencionado, cada cor evoca emoções e sentimentos distintos, o que permite inseri-las em diferentes códigos morais e estéticos. Sabendo dessa realidade e da aplicação destes conceitos na cor, é importante notar que ela não se desconecta da natureza; na verdade, todo o processo pode ser caracterizado pela simbologia, uma vez que a cor é utilizada em conformidade com aquilo que representa, expressando tanto o que os olhos veem quanto o que sentimos.

---

<sup>56</sup> «Os homens no estado natural, as nações incivilizadas, as crianças, têm uma grande afeição pelas cores no seu máximo brilho, e especialmente pelo amarelo-vermelho: eles também estão satisfeitos com o colorido. Por esta expressão entendemos a justaposição de cores vivas sem um equilíbrio harmonioso; mas se este equilíbrio for observado, por instinto ou acidente, pode-se produzir um efeito agradável». (*«Men in a state of nature, uncivilised nations, children, have a great fondness for colours in their utmost brightness, and especially for yellow-red: they are also pleased with the motley. By this expression we understand the juxtaposition of vivid colours without an harmonious balance; but if this balance is observed, through instinct or accident, an agreeable effect may be produced.* - Idem, 1841, pp. 327.

No que diz respeito ao sentido alegórico das cores, que se assemelha ao simbólico, observamos que o que se explora é uma realidade abstrata, como se o significado fosse comunicado previamente a todos; por exemplo, o verde é frequentemente associado à esperança. Quanto ao carácter místico da cor, este emerge com a relação entre a natureza e o olho, uma vez que vinculamos a noção de “espírito” às experiências vividas, que servem como expressão de algo primordial. Goethe caracteriza essa relação como uma linguagem.

Ennio Lamoglia Possebon (2009), na sua tese *A Teoria das Cores de Goethe hoje*, apresenta a fenomenologia Goethiana como uma contraproposta à teoria da cor de Newton. O autor argumenta que Goethe desenvolveu a sua teoria da cor para lá do olhar científico e do mero conhecimento, propondo uma nova forma de ler as cores. Esta abordagem consiste em ir para além de observar a luz sobre um prisma, transgredindo os limites dos textos e das experiências científicas, e apelando a uma visão estética que interliga uma visão psicológica da cor, considerada essencial para o desenvolvimento da teoria da cor. A intenção de Goethe era, assim, responder a diversas questões que, segundo ele, Newton não abordou.

A psicologia da cor de Goethe revela que cada cor possui características próprias, dado que provoca diferentes estados emocionais em diferentes populações e indivíduos. O objetivo desta abordagem é compreender a reação que o olho estabelece com a cor, ou seja, investigar as reações psicológicas do ser humano para atribuir significados e simbologias emocionais e morais a cada cor. Por exemplo, atualmente, observamos o uso da cor pelos meios de comunicação com o intuito de promover produtos, demonstrando como a cor pode manipular os sentidos e a mente de quem a observa.

Consequentemente, a cor assume grande importância na arte, sendo a sua relação com a arte contemporânea particularmente significativa. Para as artes plásticas, a teoria das cores é necessária para guiar o artista nas misturas de cores e os seus efeitos visuais, além de ter relevância ao longo das diferentes épocas e momentos históricos, pois a cor obtém conceitos diferentes e importantes ao longo da história<sup>57</sup>. Os conceitos básicos e necessários para a compreensão dessas leituras incluem: os efeitos de claro e escuro; a saturação da cor; e a tonalidade.

---

<sup>57</sup> Erdem Selvín (n.d.), no artigo *Color Theory and Its Relation with Art and Beauty*, acaba por nos dar exemplos desde o início dos tempos até à altura do Renascimento.

As cores podem ser caracterizadas em diversas categorias: primárias; secundárias; terciárias; neutras; analógicas; e complementares<sup>58</sup>. Ainda assim, na esfera cromática, podemos dividir as cores em quentes e frias. As cores quentes são aquelas que representam estados ou emoções positivas, como felicidade, ternura, ou sensações de calor, ou de luz e do sol. Geralmente, estas cores ocupam o primeiro plano numa pintura ou desenho, abrangendo desde o amarelo até ao vermelho na roda das cores. Por outro lado, as cores frias contrastam com as cores quentes e estão frequentemente ligadas com sentimentos de tristeza e melancolia, criando sensações frias e gélidas, como as associadas à neve. Estas cores tendem a ser utilizadas no fundo das pinturas, estendendo-se entre os azuis e os violetas na roda das cores. No que diz respeito aos rosas e verdes, é importante notar que, dependendo das suas tonalidades, podem situar-se tanto entre as cores quentes como entre as frias.

Para além de todas estas referências, há mais formas de a realçar a importância da cor na pintura! Vemos, através das palavras de Alberti, e parafraseando do artigo de Erdem Selvín (n.d.), que as cores servem como forma de criar a ilusão no olho de quem vê uma pintura. A cor recria a natureza, imitando a sua realidade. A cor, sendo assim, não é só uma linguagem, uma simbologia, uma forma de criar sinais, mas é também uma forma de comunicar, de expressão de alguma coisa, de criar uma narrativa das emoções; o que nos faz deduzir que a cor é uma das ferramentas mais importantes para a pintura, pois é a verdadeira ferramenta que irá comunicar, a um nível sensorial, com o espectador. Contudo, a cor perde a sua liberdade quanto mais próxima se estabelece com uma função através de um objeto, mas, mesmo assim, ganha um poder comunicativo, como por exemplo os sinais de trânsito. Mesmo assim, conseguimos perceber que a função da cor é de estabelecer uma ligação emocional.

---

<sup>58</sup> Sobre as características das cores, podemos entender que: primárias [são as cores que não surgem a partir de mistura de cores, são as três cores essenciais, as 3 cores base são: azul, vermelho e amarelo (ou ciano – amarelo – magenta, caso estejamos a ver a partir de uma perspectiva diferente, neste caso do artista plástico)]; secundárias (cores que surgem a partir da mistura das cores primárias - Amarelo + Azul = Verde; Azul + Vermelho = Roxo; Amarelo + Vermelho = Laranja); terciárias (são as cores que ficam sobre as cores primárias e as secundárias); neutras (cores como o preto e o branco e, por vezes, podemos considerar os castanhos, ou as cores terra, como neutras devido ao facto que estas cores não aparecem no Círculo cromático); cores analógicas (são cores que, a nível de tonalidade, encontram-se bastante próximas como o Verde Esmeralda e o Verde Jade); e, por fim, cores complementares (são aquelas cores que apesar de opostas complementam-se, ou seja, apesar de serem bastante opostas, criando um maior contraste, mas ao mesmo tempo criam um equilíbrio no desenho, pintura, ou na paisagem, como o exemplo do azul e violeta).

Além de todas estas referências, existem outras formas de realçar a importância da cor na pintura. Vemos, através das palavras de Alberti, e parafraseando do artigo de Erdem Selvín (n.d.), que as cores servem como forma de criar a ilusão no olho de quem vê uma pintura. A cor tem a capacidade de recriar a natureza, imitando a sua realidade. Por exemplo, entre os romântistas, a cor exerce um impacto significativo na relação estabelecida entre o espectador e a obra, servindo para incitar à contemplação. Da mesma forma, os Impressionistas exploram a natureza com o intuito de captar o momento através das cores, imitando sensações.

Assim, a cor não é só uma linguagem, uma simbologia, uma forma de criar sinais, mas também uma forma de comunicar, de expressão de alguma coisa, de criar uma narrativa das emoções. Isto leva-nos a concluir que a cor é uma das ferramentas mais importantes na pintura, pois comunica, a um nível sensorial, com o espectador. Contudo, a cor perde a sua liberdade quanto mais próxima se estabelece com uma função através de um objeto; ainda assim, adquire um poder comunicativo, como é o caso dos sinais de trânsito. Assim, conseguimos perceber que a função da cor é de estabelecer uma ligação emocional. No caso de Munch e da sua obra “O Grito”, a cor é usada como forma de reforçar o terror.

Todos estes textos e livros corroboram a contribuição de Goethe com a sua Teoria das cores. Principalmente, se analisarmos o livro de Johannes Itten (1961), intitulado de *Kunst der Farbe*, com a tradução de Ernst van Haagen para o Inglês, onde Itten desenvolve mais aprofundadamente a ligação da cor com a arte no geral, reforçando as ideias de Goethe sobre a criação de símbolos, alegorias e o carácter místico que a cor pode obter. Além da psicologia da cor, Itten mantém o seu pensamento sobre a alçada das obras, criando assim uma forma interpretativa das obras de arte.

Uma das primeiras questões que Itten aborda é a ligação entre formas e cores. Tal como as cores apresentam uma expressão, as formas também apresentam essa característica, podendo assim estabelecer uma interligação entre uma forma geométrica, por exemplo, e uma cor. O autor argumenta que, numa obra artística, a relação entre forma e cor e as suas expressões devem sustentar-se mutuamente.

Tal como existem as cores primárias, Itten identifica três formas essenciais: o quadrado, o triângulo e o círculo, cada uma com uma expressão distinta. Por exemplo, o

quadrado vai representar matéria, gravidade, ao que irá responder à cor vermelha, visto que a densidade da cor vermelha corresponde ao modelo estático e pesado do quadrado. Ao amarelo, vemos ser associado o triângulo, que visto que pode criar e chegar a variadas formas, como trapézios e outras variantes. Por fim, temos o círculo associado ao azul, representando um movimento ao longo de dois pontos distantes; contrariamente às formas robustas e fortes que criam tensão, o círculo simboliza a tranquilidade e o relaxamento, refletindo o espírito.

É importante ressaltar que, sobre estas formas associadas à cor, existe um processo de assimilação entre as expressões das cores com as formas, no qual os efeitos dessa relação de sensação são adicionados posteriormente. Além disso, é necessário entender que, nas obras de arte, se o desenho ou pintura, é definido e expressado pela cor, as suas formas devem ser desenvolvidas pela cor, caso contrário a coloração da forma deve partir da forma<sup>59</sup>.

Itten, também ressalta a importância da distribuição da cor sobre o espaço, pois isso está conectado ao efeito de profundidade sobre a tela. Diferentes tipos de fundo podem realçar cores distintas; por exemplo, a tendência de realçar as cores claras parte do uso de um fundo escuro, como um preto, e as cores escuras serão realçadas pelos fundos mais claros, o que cria diferentes tipo de ilusão de profundidade<sup>60</sup>. Com estas ferramentas, podemos analisar, de melhor forma, o comportamento da cor na nossa interferência com a obra, causando uma vasta forma de narração sobre o observado.

Continuando com o livro de Itten (1961), num dos seus últimos capítulos sobre a importância da Teoria da cor sobre a arte, ele apresenta duas abordagens distintas: a Teoria de Impressão da Cor e a Teoria da Expressão da Cor. Começando pela Teoria da

---

<sup>59</sup> Os Cubistas praticavam a expressão através da forma, diminuindo a importância da cor, sendo que a forma é que importava; os movimentos Futuristas e Expressionistas usaram ambas as formas, tanto a cor como o recurso à forma como modos de expressão. Os Impressionistas é que acabam por dissolver a forma sobre a cor.

<sup>60</sup> O autor dá exemplos como: «Quando os seis tons, amarelo, laranja, vermelho, violeta, azul e verde, são justapostos, sem intervalos, sobre um fundo preto, o amarelo claro parece claramente avançar, enquanto a violeta se esconde na profundidade do fundo preto. Todos os outros tons são intermediários entre amarelo e violeta. Um fundo branco irá alterar o efeito de profundidade. A violeta parece avançar do chão branco que retém o amarelo com seu brilho semelhante. Estas observações mostram como a cor de fundo é tão essencial para o efeito de profundidade quanto a cor aplicada.» («*When the six hues, yellow, orange, red, violet, blue and green, are juxtaposed, without intervals, on a black ground, the light yellow plainly appears to advance, while violet lurks in the depth of the black background. All the other hues are intermediate between yellow and violet. A white background will alter the depth effect. Violet seems to advance from the white ground which holds back the yellow with its kindred brilliance. These observations show how the background color is as essential to depth effect as the applied color.*») - Itten, 1961, p.122.

impressão, Itten refere que é essencial entender a cor na natureza. Ou seja, há uma necessidade de o artista entender o comportamento da cor na natureza, não com intenção de a imitar, mas sim a partir de um estudo analítico, de exploração da cor, de forma a produzir as verdadeiras formas da natureza de modo a interpretá-las<sup>61</sup>. Isso ocorre porque os objetos apresentam cores específicas através da absorção e reflexão das ondas cromáticas; no caso do azul, a luz laranja não possui ondas cromáticas azuis, levando à absorção da luz em vez de sua reflexão.

De facto, os objetos não contêm cor intrinsecamente, mas obtêm a cor a partir da luz natural, absorvendo e refletindo as ondas de cor. Com isto, podemos perceber que, dependendo de como o objeto interage com a luz, um objeto que não absorve ondas de cor específicas, mas as reflete, acaba por aparecer branco, enquanto aquele que absorve todas as cores torna-se preto. Olhando agora para o caso de um objeto azul que lhe é incidido uma luz alaranjada, essa luz será absorvida, resultando na reflexão de uma tonalidade escura ou preta. Isso ocorre porque os objetos vão conferir, em si, certas e determinadas cores através da absorção e reflexão dessas cores pelos objetos; no caso do azul, a luz laranja não consta ondas cromáticas azuis, automaticamente a luz não é refletida, mas sim é absorvida.

Percebemos, assim, que quanto mais a luz for cromática, mais as cores mudam. Logo, quanto mais branca é a luz, mais é refletida, tornando as cores mais intensas no objeto. O objeto reflete a sua cor sobre o espaço envolvente, se um objeto azul tem uma luz azul projetada sobre ele, este irá refletir a luz que irá envolver todo o espaço criando um ambiente azulado. Esta técnica e experiência foram amplamente exploradas pelos artistas impressionistas, no seu estudo da alteração de cor. Eles acreditavam que as cores locais acabam por se dissolver numa atmosfera de cor.

Todas estas impressões da cor vão acabar por ser a causa e efeito do que é a teoria da expressão da cor. É graças às absorções de luz e reflexões da cor que vamos estipular a relação do olho com as cores. Essa relação revela o papel do olho como órgão, considerada como um dos processos psicológicos de forma a analisar a cor e a retê-la. A cor pode ser interpretada em diferentes paradigmas, como por exemplificado pelo azul. O autor apresenta-nos a seguinte análise: «O azul profundo do mar e as

---

<sup>61</sup> Parafraçando Itten, o artista deve observar a natureza com uma mente limpa de forma a manter os sentidos apurados e os seus sentidos analíticos aptos para racionalizar os objetos observados de forma a entender a sua matéria.

montanhas distantes nos encantam; o mesmo azul que um interior parece estranho, sem vida e aterrorizante. Os reflexos azuis na pele tornam-na pálida, como se estivesse moribunda. Na escuridão da noite, uma luz de néon azul é atraente, como o azul no preto, e em conjunto com luzes vermelhas e amarelas dá um tom alegre e animado. Um céu azul ensolarado tem um efeito ativo e animador, enquanto o clima do céu azul iluminado pela lua é passivo e evoca nostalgias subtis.»<sup>62</sup>. Outro exemplo é a cor vermelha, que demonstra, na nossa cara, um sinal de febre, raiva ou vergonha. Por outro lado, certas tonalidades, como um amarelo esverdeado, que nos dá o sinal de estarmos doentes, mas que fora do contexto, estas cores não apresentam sinais negativos, ou sinais de doença, mas sim podem ser interpretadas de diferentes formas, através de novas sensações e emoções. É daqui que se manifesta a “expressão da cor”, que parte da nossa experiência com a cor no mundo. Sem esta experiência seria bastante improvável estabelecer estas relações com as cores e os seus significados.

Por exemplo, as cores associadas às estações do ano revelam que as diversas sensações e experiências possuem uma correlação objetiva, mesmo quando cada indivíduo vê e interpreta a cor de forma única e pessoal. Os contrastes de cores partem do princípio analítico e da relatividade, a partir do momento em que nós olhamos a partir dos seus opostos e no meio total da cor. Ou seja, em cada estação do ano, as cores que identificadas em cada roda serão as que expressam cada estação e na sua relação com todo o universo da cor. Por exemplo, a primavera é caracterizada como sendo brilhante e radiante, logo cores mais luminosas foram parte do seu círculo da cor, em contraste temos o outono, sendo a estação que “retira” a vida dos seres, o verde primaveril irá decompor-se e transformar-se em castanhos, amarelos, laranjas, violetas.

No que toca ao Verão, ele é considerando como o auge do que a primavera nos dá, mas trazendo uma característica de luxúria nas formas e cores da estação. As suas cores são marcadas por uma densidade de cores vivas, quentes e saturadas, que se contrastam e complementam com as cores do Inverno. Este, por sua vez, é uma estação que representa uma certa natureza morta e contraída, cujas cores serão aquelas que evocam frieza, afastamento, tristeza e melancolia. Desta forma, a cor serve para

---

<sup>62</sup> «The deep blue of the sea and distant mountains enchants us; the same blue as an interior seems uncanny, lifeless, and terrifying. Blue reflections on the skin render it pale, as if moribund. In the dark of night, a blue neon light is attractive, like blue on black, and in conjunction with red and yellow lights it lends a cheerful, lively' tone. A blue sunfilled sky has an active and enlivening effect, whereas the mood of the blue moonlit sky is passive and evokes subtle nostalgias» - Idem, 1961, p.130.

enaltecer momentos do ciclo da vida. A representação das cores, a não ser que abordemos a questão de forma mais racional, tende a fornecer soluções que irão agradar ao indivíduo, pondo de lado as soluções verdadeiras. A forma de entendermos a psicologia ou o efeito psicológico das cores parte da necessidade de compará-las entre si. Para exemplificar, utilizaremos duas cores: vermelha e violeta<sup>63</sup>. Começando pelo vermelho, esta é uma cor que não é nem amarelada nem azulada. Embora não seja facilmente encoberta por outra, é bastante flexível e sensível nas suas misturas com cores amareladas e azuladas. Se olharmos para o vermelho alaranjado, vemos que esta é uma cor opaca, mas que apresenta características de ternura, calor e uma intensidade fugaz, além de também poder simbolizar crescimento vegetativo e as funções orgânicas da natureza. Acompanhada de uma cor contrastante, dá-nos a sensação de uma paixão agressiva.

O vermelho está ligado à destruição do mundo, à guerra e aos demónios, mas também é a cor de eleição das revoluções. Enquanto o vermelho alaranjado vai representar o amor físico que brilha fortemente, o vermelho com tons violeta representa um amor intenso e espiritual. Todas estas formas são exemplos dentro de variadas formas de apresentar as sensações da cor vermelha, visto que a cor tem uma possibilidade vasta de modelação com outras cores, transacionando entre tonalidades quentes, frias, opacas e brilhantes, sem perder a sua essência. Em contrapartida, o violeta, ou roxo, é uma cor mais difícil de obter, caracterizada como a cor do subconsciente. É uma cor que simboliza o mistério, a cor de impressionar ou, por vezes, consegue ser uma cor opressiva, que pode encorajar ou que pode exemplificar algo perigoso. Associado ao misticismo, à religiosidade e à superstição. Esta cor, dedicada à morte, a um sentido de exaltação, transmite solidão e dedicação quando se apresenta em sua forma azulado; por outro lado, o violeta avermelhado evoca o amor divino e o domínio espiritual.

Em suma, o que vemos desenvolver ao longo deste capítulo é a importância de analisar a cor a partir de comportamentos psicológicos. Ao longo das épocas, vemos que a cor vai obter padrões de leitura sobre as obras, onde cada uma delas terá uma importância a poder representar algo, por exemplo um estrato social através da cor que

---

<sup>63</sup> O autor dá-nos mais exemplos, explorando cores como o amarelo, o azul, o verde e o laranja. - Idem, 1971, p. 134-136.

o tecido possa ter. O que nos dá esta primeira entrada ao pensamento da psicologia da cor é Goethe, criticando Newton pela sua simplicidade científica de ver a cor, apelando a uma maior profundidade entre o pensamento científico e, quase, social. Com isto, Goethe informa-nos das diferentes expressões que a cor pode tomar em relação ao mundo, ao mesmo tempo que cada tonalidade pode obter números infinitos de expressões.

Com isto, entendemos, ao longo dos anos, principalmente com Johannes Itten e Erdem Selvín, que a cor tem relações com a beleza e com a necessidade de expressar-se. A cor representa emoções, sensações e conceitos, sem ela não conseguíamos navegar sobre o mundo das artes. Logo, o papel do artista provém do entendimento destes fenómenos de luz, de forma a conseguir encontrar um balanço harmonioso, entre cores, de forma a produzir uma obra que apelo aos sentidos de quem a vê. Kandinsky, neste caso em particular, será um dos grandes pioneiros no entender da cor e como ela é importante, não só para a obra, mas para o artista. Com esta definição, tanto de Goethe e de Itten é onde encontramos a sua semelhança com Merleau-Ponty e a sua fenomenologia. Sendo que a cor, o “objeto”, representa emoções, sensações e diferentes conceitos ela comporta em si estas relações, que são estipuladas por nós que observamos a pintura. Quanto ao artista, ele é o meio de produção desta experiência com o mundo, tanto em Goethe, Itten e Merleau-Ponty.

## **II.2. A sensação da cor em Merleau-Ponty**

A importância do tema da cor foi reconhecida por Maurice Merleau-Ponty que, logo no seu capítulo inicial da sua Fenomenologia da Percepção, dedica minuciosa atenção à ‘sensação da cor’. Segundo Merleau-Ponty a percepção é a experiência encarnada de estarmos abertos ao mundo, logo, a percepção é a primeira forma do mundo fazer sentido no nosso corpo. De certo modo, e o que vamos estabelecer aqui, é a relação da cor com o nosso ser, a nossa experiência de corpo e mundo estabelecida pelo “falar” da cor. Neste caso, a nossa forma de perceber a cor é senti-la, ou seja, a cor toca-nos, em que a «noção de sensação, que parece imediata e clara: eu sinto vermelho,

azul, quente, frio»<sup>64</sup>, criando um conhecimento sobre o mundo percecionado. Esta ideia interessa-nos, porque neste trabalho pretendemos, precisamente, esclarecer a abertura do corpo para podermos sentir o mundo, neste caso em específico “sentir a cor” e como essa sensação pode estar relacionada com a arte.

De facto, Merleau-Ponty, no seu texto *A Dúvida de Cézanne* (1945)<sup>65</sup>, dá-nos uma introdução sobre aquilo que ele chama de Fenomenologia da Perceção. Neste texto, ou neste ensaio, Merleau-Ponty descreve que a investigação que Cézanne procurava explicar, através das suas obras, era da perspetiva vivida, ou seja, uma perspetiva que não se debruça sobre as perspetivas geométricas ou fotográficas, mas sim uma perspetiva que descreve a experiência do nosso olho com os objetos, onde, na perceção, os objetos que estejam mais perto tornam-se mais pequenos ao contrário dos objetos que estão longe, criando uma distorção dos objetos. Estas deformações, apresentadas pela perspetiva perceptiva, são congeladas e postas numa perspetiva que os objetos do mundo se “atropelam” e criam uma “sensação” mais geométrica, visto que, nesta situação, transportamos o que observamos para o papel. O que Cézanne faz, segundo Merleau-Ponty, é que a representação destas deformações perceptíveis, num conjunto total do quadro, contribuem para melhor entendermos a nossa experiência no mundo, na qual o desenho e a sua cor contribui para a leitura desta perceção das formas, reforçando as forças das formas nos quadros. Para Cézanne, a cor toca-nos, criam uma sensação perceptiva através do tato, do toque no nosso corpo, o que se entende é que a experiência vivida é estimulada pela nossa presença no mundo. Para o artista, há uma necessidade de exprimir o mundo, logo ele necessita da cor para poder passar o “Todo indivisível”<sup>66</sup>.

Consequentemente, o artista deve procurar a fisionomia dos objetos através da apreensão do mesmo a partir da cor. Não há uma necessidade de distinção entre sentidos, mas sim um apelo à expressão primordial, visto que todas estas distinções dos sentidos e a noção da sensação, por Merleau-Ponty, são postas num conjunto inseparável e indistinguível, pois todas necessárias para a nossa interação com o mundo. A partir daqui, e juntando aquilo que Merleau-Ponty (1945) desenvolve no primeiro capítulo de *Fenomenologia da Perceção*, a sensação é bastante imediata e clara e o fenómeno

---

<sup>64</sup> «*notion de sensation, qui parait immédiate et claire: je sens du rouge, du bleu, du chaud, du froid*» - Merleau-Ponty, 1945, p. 9.

<sup>65</sup> Livro escrito por Merleau-Ponty em 1945, intitulado *Le doute de Cézanne*.

<sup>66</sup> Merleau-Ponty, 1945, p. 17.

demonstra de que forma sou afetado pelo mundo e a experiência de mim mesmo sobre esse mundo, ou seja, tal como Merleau-Ponty descreve: «Eu sentiria na exata medida em que eu coincidissem com o sentir, onde ele deixa de ter lugar no mundo objetivo e onde ele não significa nada para mim.»<sup>67</sup>, nós sentimos numa exata medida consoante o nosso estar no mundo, mas que não me diz nada. Deste modo, a sensação que é descrita é uma sensação que vem de uma experiência do choque, da indiferença, instantânea e como pontual. Apesar disso, nós criamos uma necessidade de distinguir as diferentes camadas da experiência perceptiva, Merleau-Ponty (1945) dá-nos o exemplo da mancha branca sobre um fundo homogénico, dizendo que todos os pontos dessa mancha branca vão ter uma espécie de função figurativa cromática, essa cor é mais densa do que o fundo, não cortando com ele, mas sim sobrepondo-se ao fundo, onde cada parte demonstra muito mais do que ela mostra e é essa percepção que já se encontra carregada de sentido. Logo, podemos entender que a percepção está sempre no meio de outras coisas, ela pertence a um campo, Merleau-Ponty apresenta esta ideia da seguinte maneira: «O “algo” perceptivo é sempre no meio de outra coisa, faz sempre parte de um “campo”.»<sup>68</sup>

Deste modo, a impressão pura não é a resposta para analisarmos a nossa experiência no mundo, mas sim observar, em conjunto, a experiência que nos revela o objeto como um todo oferecendo uma experiência por inteiro e não singularmente. Voltando ao exemplo da mancha vermelha sobre o fundo homogéneo, nós determinamos e entendemos a mancha devido ao todo que a identifica através da luz: «Esta mancha vermelha que eu vejo no tapete, é vermelha apenas devido a uma sombra que a atravessa, da qualidade só aparece em relação com os jogos de luz, e portanto como parte de uma configuração espacial»<sup>69</sup>. Assim, o sentir não parte somente da consciência, mas sim no prejuízo do mundo que nos deu as ferramentas para entendermos o que é ouvir, sentir e ver. Logo é a partir destas sensações primordiais que nós começamos a construir a nossa percepção no mundo. Através da presença do corpo no mundo que cada pedaço do mundo é revelado no nosso corpo, mas de tal modo entendemos que este

---

<sup>67</sup> «Je sentirais dans l'exacte mesure où je coïncide avec le senti, où il cesse d'avoir place dans le monde objectif et où il ne me signifie rien». - Merleau-Ponty, 1945, p. 9.

<sup>68</sup> «Le «quelque chose» perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un “champ”.» - Idem, 1945, p. 10.

<sup>69</sup> «Cette tache rouge que je vois sur le tapis, elle n'est rouge que compte tenu d'une ombre qui la traverse, da qualité n'apparaît qu'en rapport avec les jeux de la lumière, et donc comme élément d'une configuration spatiale» - Merleau-Ponty, 1945.p. 10.

mundo tem limites precisos e que está apoiado sobre jogos de grandezas. O visível é o que captamos pelos olhos, o sensível é o que obtemos através dos sentidos. Ora, este comportamento é iniciado por uma cadeia de estímulos que são assimilados pelo sistema nervoso o que cria uma reação e é estabelecida pelo corpo anatómico. A lesão de um dos aparelhos sensoriais, tanto da visão, como do tato, etc., pode “diminuir” a nossa experiência com o mundo, mas, segundo Merleau-Ponty, não “perde” relevância, apenas cria uma necessidade de uma maior estimulação do corpo, de forma a que este se abra para o mundo, tal como o autor explica no capítulo: «As lesões não corticais dos aparelhos tácteis podem rarejar os pontos sensíveis ao calor, frio ou pressão e diminuir a sensibilidade dos pontos conservados. Mas se aplicarmos ao aparelho lesionado um excitante bastante extenso, as sensações específicas reaparecem: a elevação das cinzas é compensada por uma exploração mais enérgica da mão»<sup>70</sup>.

Esta experiência do sensível é tão essencial quanto nós respirarmos, visto que é entendido como um elemento que gera conhecimento. Se observarmos uma mancha amarela, por exemplo, que é apreendida por um fundo, faz com que a cor da mancha deixa de se comportar como uma cor quente e transporta, em si, algo que não é visível. Ou seja, a cor passa a exercer outras funções de conhecimento, ela liga-se a cada totalidade que lhe é conferida, mas sem abandonar o seu lugar. Por conseguinte, o amarelo não é só a cor que observo, ele é alguma coisa para mim, que na minha realidade perceptiva não é somente isto, mas sim uma intenção. Deste modo, a percepção vem diretamente de experiências presentes e passadas, tornando-se uma atividade consciente de conjuntos de momentos e sensações, empregando toda essa experiência, com o mundo, na percepção dos objetos ou das cores; Merleau-Ponty esclarece que: «A “associação das ideias” que traz a experiência passada só pode restituir conexões extrínsecas e só pode ser ela mesma porque a experiência originária não tinha outras»<sup>71</sup>.

Assim, estas sensações que iniciam e terminam o conhecimento aparecem sempre num espaço sentido e transforma-se no resultado de uma associação sobre essas sensações em que a minha ligação com o objeto dá uma evocação das experiências

---

<sup>70</sup>«Les lésions non corticales des appareils tactiles raréfient sans doute les points sensibles au chaud, au froid ou à la pression, et diminuent la sensibilité des points conservés. Mais si l'on applique à l'appareil lésé un excitant assez étendu, les sensation spécifiques reparaissent: l'élévation des seuils est compensée par une exploration plus énergique de la main.» -Merleau-Ponty, 1945, p.15.

<sup>71</sup>«L'«association des idées» qui ramène l'expérience passée ne peut restituer que des connexions extrinsèques et ne peut qu'en être une elle-même parce que l'expérience originarie n'en comportait pas d'autres» - Merleau-Ponty, 1945, p. 22.

anteriores, criando, assim, a minha experiência perceptível. Merleau-Ponty descreve este fenómeno da seguinte maneira: «Que uma qualidade, que uma faixa vermelha significa alguma coisa, quer seja por exemplo agarrada como uma mancha num fundo, isso quer dizer que o vermelho já não é apenas aquela cor quente, experimentada, vivida na qual me perco, que anuncia outra coisa sem a conter, que exerce uma função de conhecimento e que as suas partes constituem em conjunto uma totalidade à qual cada uma se liga sem sair do seu lugar.»<sup>72</sup>, por outras palavras, a cor não só terá uma dimensão sensorial perante o objeto que é captada pelo corpo, também é uma catapulta para experiências passadas sobre a cor; assim, qualquer interação com a cor é estabelecida pela nossa presença do mundo, que nos acompanha ao longo do tempo e reestabelecendo-se a partir de uma outra interação com a mesma cor.

O que temos, a partir daqui, provém da contribuição da memória como um portefólio das recordações perceptivas. Em relação à cor entendemos que esta recordação, o contributo da memória, vem antes, de forma a estabelecer uma relação perceptiva e associação de experiências passadas. Adicionalmente, entendemos que a perceção acaba por ser construída através de estados de consciência, o que faz com que tudo esteja ao alcance da perceção, tal como as relações entre a figura, fundo, coisa e não coisa são construções irreduzíveis ao que nelas aparecem. É a partir daqui que a experiência da perceção estipula a sua relação de espaço e tempo, principalmente porque juntamos o presente e o passado à equação, a noção que vai trazer e explicar a ideia de que há conceitos e fenómenos que oferecemos a estas relações pela mera coincidência das perceções graças a signos exteriores. Por outras palavras, determinadas características que damos a uma “figura” que observamos na natureza, por exemplo, são-lhes atribuídas pela minha experiência passada e com a minha perceção do mundo.

Com toda esta informação, algo bastante importante de referir debruça-se na perceção ser a abertura do corpo ao mundo, ela é a nossa experiência do mundo através do corpo. De facto, nós deciframos o mundo através do corpo, por exemplo, Merleau-Ponty (1945), apresenta-nos a relação da visão com o mundo, sendo que a nossa interação com os objetos é feita através do olhar, o que determina uma ligação com o

---

<sup>72</sup>«*Qu'une qualité, qu'une plage rouge signifie quelque chose, qu'elle soit par exemple saisie comme une tache sur un fond, cela veut dire que le rouge n'est plus seulement cette couleur chaude, éprouvée, vécue dans laquelle je me perds, qu'il annonce quelque autre chose sans la renfermer, qu'il exerce un fonction de connaissance et que ses parties composent ensemble une totalité à laquelle chacune se relie sans quitter sa place.*» - Idem, 1945, p.20.

objeto onde o reconhecemos ou conhecemos. Merleau-Ponty, acerta do assunto do corpo e a nossa interação com o mundo, a nossa experiência do mundo, afirma: «Ver um objeto é ou tê-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou responder efetivamente a esta solicitação fixando-o. Quando eu o olho, eu me agarro a ele, mas essa “paragem” do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo dentro do objeto a exploração que, há pouco tempo, sobrevoava todos eles, com um único movimento fecho a pausa e abro o objeto»<sup>73</sup>. Quanto à minha visão sobre o objeto ela desliza e percorre-o, eu entendo o objeto, como um todo, parcialmente em ausência, porque ao ver as suas faces eu percebo o todo. Nós conseguimos entender o que estamos a ver, mas não de forma absoluta, por exemplo, se olharmos para um cubo, onde só observamos 3 faces, a nossa mente, o nosso corpo, entende que aquilo é um cubo, mesmo que não obtenha o resto das faces, a nossa mente percebe o cubo. Logo, o meu corpo é, acima de tudo, um produto do mundo. Isto é, há uma relação do meu corpo e de um ponto de vista do mundo que o torna objeto desse mundo, o que leva à minha própria história ser a relação com o mundo feita a partir do meu corpo<sup>74</sup>.

A sensação da cor, assim, traduz-se por uma relação entre a figura e fundo, onde aquilo que é perceptivo é sempre um campo, um conjunto perceptivo. Independentemente, a percepção pura da cor não se reduz ao estímulo, mas antes a um conjunto de campos coerentes, de vários arranjos, estando ligado à luz, sombra, entre muitos outros campos, fazendo com que a cor possa obter diferentes tonalidades, texturas e traduzem a relação do nosso corpo com o mundo vivido. Assim, determinamos que a cor fala diretamente com o corpo, repercutindo-se nele como um movimento. Para que o nosso corpo possa experienciar a vivência e adquirir a percepção da cor, é imperativo que esteja conectado ao mundo. O corpo não pode ver o mundo estando separado dele, visto que o corpo faz parte do mundo, ele está sempre no meio do mundo; Merleau-Ponty (1945) afirma: «Estamos presos no mundo e não conseguimos nos separar dele para passar à

---

<sup>73</sup> «Voir un objet, c'est ou bien l'avoir en marge du champ visuel et pouvoir le fixer, ou bien répondre effectivement à cette sollicitation en le fixant. Quand je le fixe, je m'ancre en lui, mais cet «arrêt» du regard n'est qu'une modalité de son mouvement: je continue à l'intérieur d'un objet l'exploration qui, tout à l'heure, les survolait tous, d'un seul mouvement je referme le pausage et j'ouvre l'objet.» - Merleau-Ponty, 1945, p. 81.

<sup>74</sup> «Da mesma forma, se os objetos que circundam a casa ou habitam nela permanecessem o que são na experiência perceptiva, a casa não seria colocada como um ser autónomo.» («De même enfin, si les objets qui environnent la maison ou l'habitent demeureraient ce qu'ils sont dans l'expérience perceptive, la maison ne serait pas posée comme être autonome.») - Merleau-Ponty, 1945, p. 85.

consciência do mundo»<sup>75</sup>. De forma geral, o mundo vivido, para ser entendido, tem de ser observado pelos órgãos sensoriais para melhor entendermos a sua expressão e a nossa vivência com o mundo. Esta experiência vivida é fundamental para a nossa compreensão dos fenómenos, variando consoante a superfície, luz e sombras, principalmente quando falamos da cor. Ao contrário da ciência, que normalmente dissocia a perceção da vivência do corpo com o mundo, Merleau-Ponty defende esta prisão do corpo no mundo, o corpo que está dentro do mundo.

Iraquitan Caminha (2014), no seu artigo *A cegueira da visão segundo Merleau-Ponty* reforça e explica estas realidades. A observação das paisagens vividas implica uma imersão nessas mesmas paisagens, entendendo que a perceção ocorre não só no mundo como em mim mesmo. Nesse sentido, o sujeito torna-se a abertura para o mundo visível, pois o corpo vê. Assim, o corpo torna-se um meio de interação e também é visível ao mundo, permitindo que este se revele através dele. O olho é transportado pelo corpo, reconhecendo que ele é a nossa perspectiva para o mundo, o corpo é o meio que se faz entender o mundo, tal como o corpo é entendido pelo mundo. Portanto, o que é visível no mundo nunca pode ser concebido como estático; essa noção demonstra a natureza dinâmica da estrutura visível, uma vez que envolve e é apreendida pelo corpo através de todos os sentidos. Por isso, o mundo visível manifesta-se, e o corpo não apenas observa, mas vive a realidade, conferindo-lhe uma dinâmica intrínseca.

Caminha (2014), expressa, no seu artigo, o seguinte: “Tudo que se faz visível é sempre limitado pela nossa condição de ser no mundo”<sup>76</sup>. Deste modo, para sermos entidades no meio é necessário sermos visíveis a ele, o que quero dizer com isto é que o nosso corpo tem de estar localizado no meio do mundo, estar preso a ele. Contudo, o mundo visível não pode ser reduzido a meros estímulos para a consciência, devido ao facto que esta abordagem afasta a presença do corpo no seu conjunto radical com o mundo, de estar preso nele de forma a percecioná-lo. Conclui-se que tudo o que é visível está intrinsecamente ligado ao nosso corpo, tal como o nosso corpo visível está ligado e ancorado no mundo, tornando-se inseparável do campo da perceção. Todos os objetos do mundo se tornam visíveis e são entendidos através do envolvimento pleno

---

<sup>75</sup> «*Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde*» - Merleau-Ponty, 1945, p.11.

<sup>76</sup> Caminha, 2014, p. 66.

dos meus sentidos e das minhas sensações, reconhecendo a minha permanência no mundo, que o corpo adere cegamente ao mundo.

Merleau-Ponty, através da *Fenomenologia da Percepção*, crítica a ideia de percepção científica com a ideia da percepção que nasce a partir de uma realidade pré-objetiva. Quando o filósofo afirma: «Se agora nos voltarmos, como fazemos aqui, para a experiência perceptiva, notamos que a ciência só consegue construir uma aparência de subjetividade: ela introduz sensações que são coisas, onde a experiência mostra que já existem conjuntos significativos, ela submete o universo fenomenal às categorias que só se entendem do universo da ciência»<sup>77</sup>, a ciência liga o mundo perceptível às categorias de “impressões”, o que simplifica a experiência do corpo no mundo, afastando-o desta realidade, mas a percepção, para poder ser entendida necessita que o corpo esteja em contacto permanente com os objetos do mundo. Neste sentido, é pertinente a afirmação de Jung Tae-Chang quando defende que a crítica de Merleau-Ponty à ciência que liga a percepção a um mundo objetivo em oposição à sua experiência através de um mundo pré-objetivo<sup>78</sup>. Segundo o comentador, a perspectiva de Merleau-Ponty centra-se em dois conceitos fundamentais: Impressão e a Recepção de Qualidade. Primeiramente, a crítica à impressão formula-se sobre a ideia de que ela não nos é nada na nossa experiência, pois a nossa percepção não elementar parte de um conjunto, sendo que a percepção se encontra no meio, o que torna a impressão não ser aceite como forma de avaliar a nossa experiência com o mundo sensível<sup>79</sup>, visto que afasta o objeto do “conjunto”, do fundo que Merleau-Ponty afirma ser essencial para a nossa experiência de mundo. Quanto à recepção de qualidade, o que acontece recai sobre a sua percepção sobre o objeto, onde o significado e o objeto estão completamente desenvolvidos, sendo contrário à impressão, visto que ela é absorvida pela consciência.

No livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty, por acaso, menciona Husserl, mas critica a sua defesa da percepção e como é estipulada. De certo modo,

---

<sup>77</sup>«Si maintenant nous nous retournons, comme on le fait ici, vers l'expérience perceptive, nous remarquons que la science ne réussit à construire qu'un semblant de subjectivité: elle introduit des sensations qui sont des choses, là où l'expérience montre qu'il y a déjà des ensembles significatifs, elle assujettit l'univers phénoménal à les catégories que ne s'entendent que de l'univers de la science» - Merleau-Ponty, 1945, p.18.

<sup>78</sup> Este mundo pré-objetivo é o que define como um mundo que é a experiência pelo corpo, onde o mundo objetivo se constrói.

<sup>79</sup> A impressão e a recepção de qualidade parte da nossa interação com o objeto, que lhe acrescenta um determinado sentido; para Merleau-Ponty, o objeto já traz sentido, o nosso corpo é que assimila essa experiência.

podemos olhar para os textos de Husserl como forma de estabelecermos uma comparação e entendermos o porquê de Merleau-Ponty se afasta das suas ideias. Resumindo, mas sem desenvolver o tema de forma intensa, Husserl defende diferentes estados de consciência<sup>80</sup>, através dos seus escritos. Mas é a partir da experiência não-intencionada que melhor podemos relacionar com as experiências psíquicas, visto que a relação intencional está entendida a partir de um objeto. Esta experiência não-intencionada não contém uma relação com o objeto, na realidade é ela que gera a experiência sobre o objeto, criando, assim, as experiências intencionadas. Portanto, a ação sobre o domínio de Husserl, que nos é resumido por Tae-Chang (2009), parte de um sistema produzido através da passagem de um conhecimento/conteúdo sobre meios interpretativos, o que lhe vai chamar de «apreensão»<sup>81</sup>. Graças à apreensão do objeto que vemos ser desenvolvido, as suas sensações, mesmo que o objeto seja o mesmo, ou vice-versa, a mesma sensação pode ser transmitida/apreendida por dois objetos diferentes. Consequentemente, para Husserl, estes são conceitos de conteúdo e apreensão que descrevem o ato de percepção que surgem, a partir, da experiência. Mas, estes textos não serão analisados aqui, pois o essencial está em focarmos a sensação da cor, mas é uma forma interessante de entender o contraste entre ambos os filósofos.

Com isto, estendemos que Merleau-Ponty realça que estes objetos já estão carregados de significados e esses significados são percebidos por nós. Por exemplo a cor vermelha, ela existe e carrega com ela significados que nós percebemos e formulamos uma experiência através do nosso corpo, o contrário que Husserl defende, sendo que ele acrescenta significado ao objeto, em vez de reconhecer a sua bagagem perceptível; Merleau-Ponty não só adiciona a mente como o corpo, aliás, o corpo é um dos campos dentro da experiência do mundo, ou seja, o corpo é um filigrana que responde ao filigrana do mundo.

Focando-nos, novamente, no ponto em que Merleau-Ponty critica as ciências naturais e como é que a arte contribui para melhor expressarmos a nossa experiência do vivido, a nossa experiência perceptível de mundo. As ciências naturais são vistas, por

---

<sup>80</sup> Primeiro, o que Husserl nos apresenta para a sua teoria é a noção de 3 modos de consciência. “1) *Consciousness as the entire psychic experiences in the unified stream of consciousness*; 2) *Consciousness as the inner awareness of one's own psychic experience*; 3) *Consciousness as a comprehensive designation for 'mental acts', or 'intentional experiences', of all sorts*” - Tae-Chang, 2009, p. 52. Para além deste textos, talvez recorrer aos manuscritos de Husserl em relação ao assunto como o *Logische Untersuchungen*, em específico a *Investigation V*.

<sup>81</sup> «*apprehension*» -Tae-Chang, 2009, p. 53.

Merleau-Ponty, como a ciência que não se envolve com o corpo no mundo, mas sim distancia-se dele, tal como Peliska (2014) nos sugere: «Aqui Merleau-Ponty destaca como a ciência natural, ao objetificar os seus resultados e experimentos, passa a ignorar um aspecto muito humano da existência»<sup>82</sup>. É através do texto, já acima referenciado, sobre Cézanne<sup>83</sup> onde ele desenvolve a importância da conexão do corpo, do artista, com o mundo, o que o faz desenvolver a sua fórmula estética da arte; sabendo que o corpo, em Merleau-Ponty, se torna a consciência do mundo é assim que o entendemos e percebemos. É nesta relação recíproca do que vê a percepção e o que é percebido que podemos realçar a ligação entre o sujeito e o objeto da experiência estética.

Deste modo, Merleau-Ponty apresenta a realidade que é a nossa forma de estarmos no mundo, como corpo, ele é mais um objeto do mundo e interage com os outros campos que incorporam o mundo: «A nossa percepção conduz-se aos objectos, e o objecto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que tivemos ou que poderíamos ter»<sup>84</sup>. Peliska (2014) apresenta-nos a seguinte ideia: «“Parte do ser-no-mundo como um corpo implica uma certa alteridade com o resto do mundo, um “corpo (que) simultaneamente vê e é visto.”»<sup>85</sup>, isto é o que Merleau-Ponty irá designar de *Chiasm*. Este conceito, que Merleau-Ponty designa como Quiasma, emerge numa fase posterior à sua abordagem fenomenológica, na qual o autor considera o percurso fenomenológico insuficiente. Assim, ele volta-se para a explicação da percepção a partir de uma perspectiva ontológica, mas, este tema, não é pertinente para o presente trabalho<sup>86</sup>. Prosseguindo com a sensação da cor sobre a arte e o papel do artista entendemos que: o artista e a sua pintura são os que capturam o ato da nossa experiência com o mundo, da nossa percepção do mundo. Peliska (2014) explica que o artista é o meio que melhor exemplifica o trabalho da sensação da cor através das suas obras,

---

<sup>82</sup> Peliska, 2014, p. 38.

<sup>83</sup> *Le doute de Cézanne* (1945).

<sup>84</sup> «*Notre perception aboutit à des objets, et l'objet, une fois constitué, apparaît comme la raison de toutes les expériences que nous en avons eues ou que nous pourrions en avoir*» - Merleau-Ponty, 1945, p. 81.

<sup>85</sup> O que se encontra dentro de aspas na citação foi retirado pela autora de Merleau-Ponty, de 1964, intitulado de *Eye and Mind*, na página 38 («*Part of being-in-the-world as a body implies a certain otherness from the rest of the world, a “body (that) simultaneously sees and is seen.”*»).

<sup>86</sup> Esta relação é estabelecida, de forma mais significativa, pela sensibilidade visual. Dentro disto, vamos, também, obter o espaço em que o *chiasm* funciona, por outras palavras, é o lugar onde eu posso ver e ser visto, tocar e ser tocado, porque, acima de tudo, o meu corpo se relaciona com os objetos, em que a pintura, novamente, irá ser a ferramenta que pode representar esta relação entre o *chiasm* e o espaço, tal como nos é apresentado na obra de Peliska (2014), entre as páginas 39 e 40.

afirmando: «*Captura a reversibilidade do ver e do ser, o pintor anexando o mundo, situando-se no mundo. “Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão lá diante de nós, estão lá apenas porque despertam um eco em nossos corpos porque o corpo os recebe”*»<sup>87</sup>. Conclui-se que a pintura demonstra a relação entre o que percebe e o que é percebido e uma forma recíproca, visto que o corpo do artista recebe o mundo, representando-o da forma como o percebe.

A nossa existência como corpos no mundo, para Merleau-Ponty a partir disto, parte do princípio que o corpo tem de ser entendido e apresentado pela ambiguidade da nossa percepção ofuscada e, ainda, deve representar o desejo no “fundo” em que ele se apresenta, tal como ele analisa com as obras de Cézanne. Por outras palavras, a pintura deve apresentar o objeto na sua percepção pré-refletida. Uma das coisas mais importantes, para obtermos esta noção, é o recurso à cor de forma a transparecer a profundidade da sua dureza, ou a sua suavidade; sendo que a percepção é pré-refletida, dinâmica e situada. Por exemplo, recorrendo a Cézanne e à sua obra *Mont Saint-Victoire*<sup>88</sup> vemos que ela é uma das obras que traduz e articula a fenomenologia de Merleau-Ponty e da sua necessidade de localizar os aspetos fenomenológicos do ser, já que Cézanne apresenta a textura das árvores e as formas da montanha em contraste com o céu, através da cor<sup>89</sup>. Concluindo, a pintura capta o objeto na sua forma percebida.

Com efeito, a arte, em Merleau-Ponty, é central para a sua fenomenologia porque ela traz à vida a percepção pré-refletida, visto que esta representação do artista sobre uma pintura parte de um ponto individualista e pessoal. Por isso, a posição do fenomenológico, em relação às “escolas figurativas” e às “escolas não-figurativas”<sup>90</sup> é estabelecida com o não escolher um lado da moeda. Merleau-Ponty, de forma contrária às escolas, defende que na forma de representar o mundo, para cada artista, pode divergir, sendo ela figurativa ou não, visto que a arte se torna uma “auto-figuração”. Se a pintura é a representação da experiência do nosso corpo sobre o mundo, sendo ele

---

<sup>87</sup> «*It captures the reversibility of seeing and seen, the painter annexing the world, situating oneself in the world. “Quality, light, color, depth, which are there before us, are there only because they awaken an echo in our bodies because the body welcomes them.”*»- Peliska, 2014, p. 39.

<sup>88</sup> Exemplo dado por Peliska (2014), p. 43.

<sup>89</sup> Peliska apresenta a ideia de percepção de Merleau-Ponty ao descrever, exemplificando, que a forma do objeto, por exemplo a maçã, é-nos percebida pela cor, enquanto que o gosto de uma fruta passa pela sua textura, ou seja, uma experiência do mundo através dos sentidos de forma a gerar conhecimento.

<sup>90</sup> O que está a ser discutido sobre figuração e não figuração está relacionado com os dois grandes movimentos do Neorrealismo e Surrealismo contra o movimento abstrato, sendo duas escolas que defendiam de que formas os seus modos de produção podiam melhor representar a criação artística.

objeto dele mesmo, o artista apresenta a sua forma de percepção do mundo, logo a pintura incorpora a ação da percepção e da sua consciência no mundo. Ou seja, para Merleau-Ponty, cada artista passa para a tela a sua experiência de conhecer o mundo e ser reconhecido por ele como seu objeto, tal como Peliska (2014) afirma: «A arte é uma promulgação da experiência estética, uma reafirmação contínua da existência humana dentro de um mundo percebido»<sup>91</sup>.

Em suma, o que Merleau-Ponty nos apresenta, de forma resumida, é que a nossa forma de perceber o mundo parte da nossa interação com o mundo, ou seja, ela parte da nossa experiência com o mundo, sendo, simultaneamente, um objeto desse mundo, um campo dentro de outros campos. Esta ligação estabelece uma relação com a consciência e num estado não-intencional, ao contrário do que a ciência acredita que parte de um ponto intencional, retirando, assim, a nossa capacidade de percepção do mundo, não vivendo nem o conhecendo. Com isto, Husserl e Merleau-Ponty partilham o ideal comum da não-intencionalidade da percepção e das sensações do mundo, mas eles diferem em certos pontos, tendo Merleau-Ponty a afastar-se da teoria de Husserl devido à noção que podemos adicionar significado ao objeto, coisa que Merleau-Ponty não acredita, visto que para ele os objetos já estão carregados de significados. De certo modo, podemos entender os pontos de ambos, principalmente se entrarmos no ramo da psicologia ou psicanálise, visto que determinados sons, objetos e cores podem fazer surgir traumas passados, o que, de certo modo, nos faz ligar um significado ao que está em causa, o que faz com que a ideia e a teoria de Husserl tenha o seu sentido; ao mesmo tempo, a experiência do mundo feita pelo nosso corpo também comprova que, de certa maneira, os “objetos” comportam em si camadas de significados que o nosso corpo os percebe através da nossa experiência com o mundo, se olharmos para uma obra de arte romântico, sem nunca termos lidado com uma, conseguimos estabelecer um momento de conhecimento da obra que, mais tarde, ao observar outra do mesmo movimento artística essa experiência é estabelecida.

Assim, é com estas noções que entramos no campo artístico e na relação do artista com o mundo. Tal como discutimos, a pintura é uma das formas artísticas de eleição de Merleau-Ponty para relacionar arte com a fenomenologia da percepção. O caso de Cézanne é-nos dado, pelo autor, no texto *Le doute de Cézanne*, mas podemos usar

---

<sup>91</sup> «Art is a promulgation of aesthetic experience, a continual reaffirmation of human existence within a perceived world».- Peliska, 2014, p. 46.

outro artista, olhemos para o caso do pintor inglês William Turner (1775-1851). William Turner explorou, de variadas formas, a vida marítima e o que os historiadores chamam de *Golden Hour*; aqui ele apresentava, através das suas pinturas, por exemplo a pintura *The Slave Ship* (1840), a forma como ele se envolvia, de forma intencionada, com a tragédia dos naufrágios e de toda a beleza luminosa da Golden Hour o que demonstra a sua experiência do corpo sobre o mundo, representando-o através da “auto-figuração”. A Teoria da Cor, tanto em Goethe e Itten, como veremos a seguir, vai estabelecer de certo modo esta relação, apesar da linguagem partir de um ponto de vista científico, Goethe realça a importância estética e de relação do ser com os objetos para entendermos o comportamento do cor sobre a cor, o que pode estabelecer uma relação de proximidade com o que Merleau-Ponty defendia sobre o mundo já ser carregado de significado e nós apenas somos objeto dele e apreendemos a sua compreensão através da experiência do mundo em nós.

### **II.3. Kandinsky - A experiência da cor**

Kandinsky é um dos artistas mais relevantes no século XX. Ele é o pioneiro dos caminhos abstratos na arte, desenvolvendo uma doutrina artística que define o papel do artista no mundo, ao que podemos chamar de *Teoria do Espírito*. Dentro desta teoria, Kandinsky desenvolve a forma e os efeitos da cor, bem como a forma como estes dois conceitos trabalham na pintura, criando quase um livro didático para artistas e para o caminho da arte. Logo, é a partir da cor, e de tudo que a envolve, que Kandinsky explora o seu comportamento através da pintura e da música. Ao demarcar a espiritualidade da arte pela presença da cor, estabelece um processo evolutivo da arte, que consiste na progressiva abstração da mesma, onde a cor e as suas formas são as ferramentas ideais para transcender a arte ao nível espiritual.

De facto, ao observarmos o livro de Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, de 1946, ele descreve como a música e a pintura se assemelham, apesar de usarem meios diferentes. Enquanto a música nos toca a alma através do som, a pintura toca-nos na alma através da cor, partilhando assim uma fundação geral para o propósito das duas artes, como Goethe expressou na sua teoria. Esta posição, contudo, ilustra o estado da

arte nos dias de hoje, que também representa o futuro da pintura, perpetuamente à procura de uma condição abstrata. Logo, a composição das pinturas estabelece uma relação de cor e forma. A forma, para Kandinsky, é algo independente que representa um objeto real e irreal, ou então é um conceito abstrato que define as limitações de espaço ou de superfície. Quanto à cor, ela não pode ser algo perpetuamente igual, que não muda, ela é ilimitada, tanto visualmente como a nível do imaginário. Por exemplo, ao considerarmos a cor vermelha, verificamos que ela não tem limites na mente, não tendo barreiras.

Assim, a cor que não esteja, neste momento, a ser observada em um objeto, mas que existe numa perspectiva imaginária, estabelece uma relação precisa, ou não, com a espiritualidade da imaginação. Ao mesmo tempo, a cor não se torna independente da sua tonalidade, quente ou fria, devendo ser imaginada com as suas diferentes tonalidades. Na pintura, para que a cor se manifeste de forma material, sua tonalidade é definida pelas infinitas tonalidades de vermelho, sendo necessário atribuir-lhe determinada característica subjetiva e ela só pode operar num espaço limitado, separando-se de outras cores.

Com isto, estabelecemos a relação entre cor e forma, em que ambas se influenciam, causando efeitos mútuos. A forma, aliás, transporta a noção de harmonia e de um objeto espiritual; por exemplo, o triângulo possui uma essência espiritual própria. Ao se juntar com outras formas, esta essência espiritual molda-se e causa uma alteração na essência, mas nunca se perde. Assim, o valor que damos a determinadas cores é reforçado ou enfraquecido por determinadas formas. Por exemplo, as cores mais vivas estão mais ligadas a cores fortes, como o amarelo está relacionado com o triângulo, ou o quadrado está relacionado à cor vermelha, tal como nos foi apresentado por Itten (1971).

Tal como a cor, a forma também transmite significado; ela apresenta, no seu exterior, a sua essência interior, causando um efeito no observador. Isso indica que, o artista nos dias de hoje não pode seguir uma vertente apenas de formas abstratas, sendo que estas não são completamente exatas. Kandinsky (1947) afirma que, ao limitar o artista a formas não exatas, vai acabar por privar possibilidades das formas puras e humanas que empobrece as variadas possibilidades de expressão. Além disso, ele acredita que a reprodução plástica de um objeto é fútil e desprovida de propósito, principalmente quando não existe um motivo.

Atualmente, a forma passa por um momento de libertação do interior e da expressão da necessidade do artista, este pode usar as formas que quer, desde que não se esqueça da natureza do objeto. Comparativamente, da mesma maneira que Kandinsky aborda a forma, ele estabelece a mesma linguagem com a cor. Para ele, o artista deve deixar a cor isolada de forma que esta consiga ter um efeito sobre nós, sendo que este isolamento serve para determinar uma necessidade interior do artista e a sua relação com a arte<sup>92</sup>, estabelecendo assim o seu “estilo”, ou melhor, a sua personalidade artística. Isso faz com que cada época trabalhe e progrida para uma identidade única e que expressa o seu quotidiano. Nesse sentido, a cor acaba por estabelecer uma relação de importância para a identificação e expressão dessas vidas.

Logo, a cor está sujeita a avaliação, e Kandinsky (1947) insere-a em dois grupos: quente e fria; luz e sombra. A diferenciação entre o quente e o frio é estabelecido pelas tonalidades do amarelo e azul, onde a cor apela a efeitos materiais ou não materiais. A cor quente apela à aproximação do espectador, enquanto a cor fria apela a um afastamento, criando assim um movimento horizontal entre quem observa a cor. Além dessa ligação de movimento sobre estas duas tonalidades, também há um movimento que expressa os efeitos interiores da cor através da expressão e efeitos que as tonalidades quentes e frias causam.

Outro grande contraste, importante para estabelecer tonalidades diferentes nas cores, é a diferença entre branco e preto, representando o contraste entre o claro e o escuro. Tomando como exemplo o amarelo e o azul, em termos de formas e o seu movimento, estas terão aproximações diferentes. Tal como já referido, enquanto o

---

<sup>92</sup> O artista tem de estar atento às suas necessidades interiores. Kandinsky (1947) apresenta-nos três formas das necessidades por si estipuladas: «1. Todo o? artista, como criador, tem que expressar sua própria personalidade (elemento de personalidade); 2. Todo o? artista, como criança da sua idade, é impelido a expressar o espírito da sua idade (elemento de estilo composto a partir da mensagem da época e da linguagem da nação, enquanto a nação continuar?? a existir); 3. Todo o’?? artista, como servo da arte, é impelido a apresentar a arte como tal (elemento de arte pura, eterna , que é constante entre todas as pessoas, nações e eras, e é evidente nas obras de cada artista, cada nação e cada época, como o principal elemento da arte, independentemente do tempo e do espaço).» («1. Every artist, as a creator, has to express his own personality (element of personality); 2. Every artist, as a child of his age, is impelled to express the spirit of his age (element of style composed from the message of the epoch and the language of the nation, as long as the nation continues to exist); 3. Every artist, as a servant of art, Is impelled to present art as such (element of pure, eternal art, which is constant among all people, nations and ages, and is evident In the works of every artist, every nation and every epoch, as the main element of art, irrespective of time and space).»); na página 55, para podermos chegar à terceira forma, teremos de primeiro penetrar e entender as duas primeiras formas.

amarelo se abre ao espectador, ele convida-o a interagir com a cor, o azul tem um comportamento contrário, como é uma cor que se fecha ao espectador, distanciando-o.

Mantendo-nos nas cores amarelas e azuis, a sua expressão é diversa. O amarelo, por exemplo, é uma cor que muitas vezes associamos a várias coisas, mas nunca adquire um carácter profundo. Ela gera contrastes marcantes, como o verde, que por norma é uma cor que está associada à representação de doença, ou até mesmo à loucura violenta, especialmente se olharmos para a cor amarela isoladamente. Contudo, também evoca imagens dos raios solares ao final do dia ou do brilho da luz nas folhas do outono. No entanto, o amarelo é uma cor sem grande profundidade.

Por outro lado, o azul cria profundidade de uma forma bastante intensa, quase como se ele fosse completamente absorvido pela mente. Quanto mais intenso o azul, mais ele apela ao nosso interior, caracterizando-se como paradisíaca. Contudo, quanto mais clara a cor fica, mais se torna fraca.

Se juntarmos as duas, temos o verde. Um verde absoluto e puro, é estático, relacionando a sua quietude e o silêncio no mundo, mas esta cor também cansa. Passa a ser caracterizada como uma cor passiva, que emana em si uma certa delicadeza e riqueza. Por isso, é frequentemente associada aos gostos considerados burgueses, limitando a sua expressão. É a cor da primavera e do verão, que sobressai em comparação às cores mortas e frias do inverno. Assim, é uma cor estática e de uma certa satisfação e calma, sem grande intensidade emocional, apenas mantém a sua postura de relaxamento.

Todos estes fenómenos provêm da ação da cor sobre nós, ou seja, o efeito da cor. Apesar da nossa primeira experiência com a cor seja meramente física, essa interação provoca prazer e felicidade, tal como ao observarmos algum objeto ou filme que nos agrada imenso. Contudo, esse momento específico é efémero, sem deixar uma marca no nosso ser, não nos afetando tão intensamente. Ao desviarmos o olhar, perdemos a ligação com o objeto, esquecendo-o; o mesmo acontece com a cor. Esta impressão, causada pela cor, é superficial, mas ao encontrarmos uma cor pela primeira vez, ela pode causar uma impressão profunda. Tal como aprendemos, desde pequenos, a viver no mundo e a estabelecer limites, a cor também vai ter esse efeito.

Consequentemente, quanto mais evoluímos, mais nos abrimos a novas experiências, até chegarmos a um momento de harmonia espiritual com o que nos

rodeia. Por exemplo, um vermelho escuro pode estimular-nos ao ponto de se assemelhar a um fogo intenso; um amarelo claro pode evocar sensações de amargura e acidez; um cor de rosa pode guiar a nossa mente à doçura do algodão-doce. Ou seja, esta reação à cor, este efeito que se produz em nós com a nossa interação com as paletas de cor, resulta de um desenvolvimento espiritual que nos leva a interagir com emoções mais fortes, ao ponto de as interligar a cores, o que nos leva a uma leitura mais psicológica da cor.

Esta psicologia da cor estabelece uma relação fundamental para Kandinsky: a vibração que a cor tem no ser, através das suas tonalidades quentes ou frias. Logo, determinadas cores vão surtir diferentes efeitos no olho, dependendo da sua tonalidade e dos contrastes de claros e escuros. Para além disto, os efeitos da cor não passam se limitam apenas à visão, mas também passam por estimular outros sentidos.

Isto é, visto que os objetos banais causam indiferença após a nossa interação com eles, por norma é a cor que estabelece essa relação de indiferença. No entanto, ela pode atingir sensações mais profundas e espirituais. Ou seja, temos uma relação com a cor baseada nas associações emocionais que estabelecemos com as mesmas. Contudo, para Harrison e Wood (1993), a explicação dada para entendermos esta realidade é bastante média. É verdade que a cor estabelece diferentes propostas sensoriais, desde o tacto ao paladar. Algumas podem evocar a textura de objetos ásperos, enquanto outras estão associadas a sensações de amargura ou doçura, ou até a instrumentos e sons. No entanto, estabelecer esta relação, somente pelo seu carácter de associação, com a cor como quase absoluta, é bastante fraca.

A cor projeta em nós um estado no qual aprendemos a estar com, mas essas condições provêm da individualidade de cada um. A reação do corpo à cor difere, o que leva a uma falta de entendimento e explicação se nos debruçamos na ideia associativa entre cor e sensações. O que temos como garantido é a noção que Harrison e Woods nos apresentam: «... a cor é um meio de exercer uma influência direta sobre a alma»<sup>93</sup>.

Ora, Kandinsky dedica-se à ideia de que a arte é uma produção livre; o artista não deve estar ligado ao seu tempo, mas sim representar e criar algo livre. Com isto, podemos associar a teoria de Kandinsky à teoria da cor, mas também estabelecer uma

---

<sup>93</sup> «... color is a means of exerting a direct influence upon the soul» - Harrison e Woods, 1993, p. 94.

relação de proximidade com a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Olhemos, então, para a sua aproximação com a Teoria da Cor de Goethe e Itten.

Sabemos que a Teoria de Goethe e de Itten defendem a perspectiva que a cor produz determinados fenómenos no ser, fenómenos esses que estão interligados com os conceitos de sensação e emoções que acaba por desenvolver por parte do *ser*. É a partir destes fenómenos que se determina a nossa relação psicológica com a cor, estabelecendo uma ideia sensacional sobre determinada cor. Por exemplo, temos a ideia de que o verde transmite ou representa a esperança. Este significado foi estabelecido e manifestado pela nossa relação e observação da cor verde que estabeleceu uma ressonância sobre o nosso *ser*.

Assim, a cor causou uma “impressão” no observador, criando uma resposta mental sobre essa experiência. Essa experiência estabelecer-se pelo simples facto que o ser esteve rodeada dessa mesma cor, o que gerou essa reação em relação a ela.

Esta cor, principalmente em Goethe, estabelece uma relação com o corpo do ser. Na teoria da cor, o que se desenvolve vai muito além da capacidade psicológica da cor; trata-se de uma relação do corpo com a cor. Em Goethe, a nossa experiência sensorial passa pela necessidade do nosso envolvimento com a cor, estabelecendo uma relação do mundo sensível sobre o nosso corpo.

Kandinsky vai ao encontro das teorias de Goethe pelo simples facto que acredita que a cor serve como um meio para a alma, vibrando e tocando-a. Assim, de um ponto de vista interpretativo, podemos entender a ressonância das ideias de Goethe no trabalho de Kandinsky. Aliás, ao longo do seu ensaio, Kandinsky recorre ao pensamento de Goethe, associando-se às ideias das formas da cor e à presença do sensível na cor. Por isso, não podemos afastar o que Kandinsky nos apresenta sobre a importância da cor e como ela deve ser usada pelo artista.

Agora, o que se torna mais desafiante é confrontar as teorias de Kandinsky e de Merleau-Ponty. Resumindo, Merleau-Ponty afirma que a percepção é a verdadeira forma de entender a realidade tal como ela aparece ao sujeito; é através da percepção que podemos entender os fenómenos. A partir da nossa experiência do mundo, descrevemos o mundo tal como ele nos aparece, estabelecendo uma relação *a priori* do ser com o mundo que o rodeia. Esta experiência é captada pela consciência do sujeito e tem como reação uma atitude que suspende toda a experiência.

Assim, entendemos que é no corpo, e através dele, que esta experiência fenomenológica se manifesta. O corpo é a primeira instância entre sujeito e mundo, e é a partir dele que se expressa essa experiência com o mundo. Por exemplo, a nossa experiência de respirar parte do princípio do corpo que estabelece uma experiência com o mundo, neste caso, o ar, que indica que ele é respirável. Em outras palavras, o fenómeno da respiração é executado pela ação corporal sobre o ar que nos envolve, o que indica que ele é respirável.

O mesmo podemos estabelecer sobre a cor em Merleau-Ponty; ela funciona como a nossa experiência do respirar. A cor não é um simples fenómeno captado pela retina dos nossos olhos; é uma experiência vivida que estabelecemos com a sua presença no mundo. Ou seja, a cor tem de ser entendida pela sua capacidade de mistura e pela sua indissociável com os sentidos do corpo, que oscilam consoante a interação com o mundo envolvente.

Esta experiência do mundo, a partir da cor, é melhor apresentada pelo pintor. Como a arte, em Merleau-Ponty, é essencial e central para entendermos a fenomenologia da percepção, principalmente pela capacidade de dar vida à percepção, essa representação estabelecida, na pintura pelo artista acaba por ser um testemunho individual e pessoal. Assim, Merleau-Ponty apresenta o conceito de “auto-figuração”, que se baseia na noção que ele não se debruça sobre discussões figurativas e não-figurativas da arte. Aliás, ele afasta a questão de defender uma forma em detrimento da outra; ao invés, enfatiza que, se cada artista, especialmente os pintores, retratar o mundo vivido ou o mundo percecionado, pode recorrer a qualquer forma de expressão, desde que essa experiência esteja a ser transmitida.

O desafio que defrontamos sobre Merleau-Ponty e Kandinsky parte do princípio fundamental da fenomenologia da percepção. Como vimos, Merleau-Ponty reforça a ideia de um sujeito ativo no mundo, que experiência o mundo através da percepção. Por sua vez, Kandinsky fala de uma interação entre a pessoa e o objeto, sendo ele real ou não, apelando a uma perspectiva imaginária sem limitações.

Talvez, se Merleau-Ponty pudesse abordar este caso específico, ele fosse “contra” a ideia de associar a sua fenomenologia às ideias de Kandinsky, dado que há um afastamento entre a fenomenologia e as teorias da cor. Aliás, se pudéssemos colocar as perspectivas em relação, Husserl seria aquele cuja abordagem se alinha mais com a de

Kandinsky, visto que ambos discutem a receção psicológica da cor e do sensível. Contudo, na minha opinião, eles não se encontram muito distantes, tal como Husserl e Merleau-Ponty; se pensarmos nas palavras de Kandinsky sobre como o ser estabelece a relação com o imaginário, onde a cor não tem limites e é absorvida pela nossa mente através da observação dos objetos, essas ideias não estão assim tão longe do que Merleau-Ponty nos propõe.

Na realidade, esta relação é bastante forte, pois Kandinsky discute os objetos que se expressam do interior para o exterior, coincidindo com o facto que, no mundo de Merleau-Ponty, os objetos ou cores já estão carregados de significados, que apenas entendemos através da nossa experiência corpórea. Além disso, Kandinsky reconhece essa feição, do corpo estar presente no mundo, que tem a experiência do mundo em si.

Onde encontramos um problema é no facto que Kandinsky acredita num espírito imaginário que nos leva a interpretar e a obter a “impressão” do mundo que nos envolve, enquanto Merleau-Ponty fala somente do nosso corpo consciente, que serve como meio de experiência. Sem ele, um objeto do mundo também não teria significado, e por isso somos uma filigrana do mundo.

Contudo, não acredito que seja algo completamente errado pensar que se pode associar, de algum modo, à fenomenologia da percepção. Se o nosso corpo assimila a nossa experiência do mundo e consciencializa, ela pode, também, chegar à vertente do imaginário. Por isso, essas duas abordagens não estão tão distantes assim.

Para além deste pequeno jogo de entendermos se Kandinsky pode ou não ser percebido pelo olhar de Merleau-Ponty, temos uma semelhança entre os dois que parte da noção do trabalho do artista. Podemos afirmar que, apesar de serem usadas palavras diferentes, Merleau-Ponty e Kandinsky concordam no papel central do artista na representação do que vê. Para ambos, o pintor serve como meio de representar, através da pintura, a nossa realidade perceptiva.

Embora Kandinsky destaque a necessidade de uma constante abstração da pintura para estabelecer uma melhor relação com o mundo que observamos, o mundo “imaginário”, Merleau-Ponty introduz o conceito de “auto-figuração”. Kandinsky, como artista, estabelece uma necessidade de conexão com a realidade que o rodeia, da mesma forma que Merleau-Ponty representa aquilo que será o seu pensamento filosófico.

Assim, de uma maneira ou outra, as teorias não se afastam mais uma da outra; por outro lado, estão mais próximas do que parece.

## Considerações Finais

Visto que, ao longo do trabalho nos foi apresentado todos os contextos em relação a diferentes perspectivas da realidade portuguesa e das diferentes teorias que envolvam a cor, estipulamos toda a narrativa que se afunila neste pequeno espaço conclusivo. Logo, após o desenvolvimento das duas partes, tanto sobre o contexto e a prática dos artistas portugueses abstratos e o desenvolvimento das teorias da cor, à fenomenologia da percepção e da relação com Kandinsky, podemos levantar variadas questões: Como é que a Arte Abstrata Portuguesa pode ser entendida aos olhos das teorias da cor, do texto de Kandinsky e da fenomenologia da percepção? Pode esta relação ser estabelecida em Nadir e Resende? Como é que podemos interpretar as obras destes dois artistas através destas lentes?

Ora, quanto à arte abstrata, em si, e como a podemos interligar com todo o processo filosófico e fenomenológico da cor, parte da definição pela nossa interpretação em relação às diferentes obras, diferentes artistas. O que quero dizer é: somente conseguimos estipular uma ideia de como a cor pode funcionar sobre o trabalho de um artista abstrato pela nossa interação com a obra. Ou seja, não que não seja essencial por parte de cada historiografia mencionar a cor em cada artista, e como ele a distribui, mas o processo interpretativo dessa cor, não com o olhar historiográfico, passa muito pela contemplação daqueles que observam a obra. Se pudéssemos atribuir o lugar onde a cor é analisada de melhor forma seria através do olhar do crítico ou, melhor, do espectador. Para além da expressão que parte do artista, que é esplanada na obra que este produz, a forma interpretativa do mundo, a nossa percepção sobre o mundo, recai sobre o que o artista cria; muitas vezes, esta percepção é obtida, intensamente, pelo recurso da cor. Assim sendo, a cor contribui para a nossa interação com a arte, da mesma forma que ela é relevante para a entendermos.

Agora, olhando em específico para ambos os artistas, Nadir Afonso e Júlio Resende, conseguimos compreender que tanto a fenomenologia da percepção, como as teorias da cor e o texto de Kandinsky estabelece a relação com a produção artística de ambos. Ambos usam a cor nos seus trabalhos, apesar de a cor não ter tanta importância para Nadir, segundo Laura Afonso (2010), enquanto para Júlio Resende há uma maior relevância da cor nos seus trabalhos. Aliás, admito discordar, de certo modo, com Laura

Afonso neste contexto em relação a Nadir Afonso e o seu uso da cor. Tal como ele diz, a cor serve para criar intensidade, essa intensidade é marcada pela expressão que a cor fornece à obra. Não diria que esta estivesse em segundo plano, como afirmara, mas sim como uma ferramenta essencial para entender o pensamento artístico de Nadir. Por exemplo, durante a sua entrevista ao Canal Cascais, realizada por Luísa Rego, Nadir expressa a necessidade das suas obras atingirem o absoluto e uma categoria transcendental a partir das suas expressões harmoniosas. Sim ele fala, sobretudo, da exatidão matemática e as suas leis como forma de encontrar esta posição, mas, de certo modo, a presença das cores e o uso delas estabelecem uma noção de equilíbrio sobre as leis. Se olharmos para o caso da teoria da cor ela parte de um princípio físico, de Newton, onde a observação científica e a física têm um papel essencial para determinar como as cores aparecem ao mundo, logo não vejo a possibilidade de Nadir estar alheio a estes fatores.

Desta forma, afastarmos a cor para um segundo plano na visão do que seria uma leitura das obras de Nadir, principalmente pelo seu constante recurso à cor, seria diminuir a experiência do hipersensível que Nadir procura expressar com as suas obras. Também, uma outra fala do artista é sobre como a arte é sentida, logo parte do mundo sensível, ela nunca pode ser racional. Como vimos em Kandinsky, a arte sente-se a partir da cor, a arte é sensível pois a cor estabelece uma conexão pessoal com quem observa a obra de arte - a cor faz-nos tremer; o que nos pode levar à relação destes dois paralelos onde entendemos que esta é uma das possíveis influências, do trabalho de Nadir, principalmente quando ele fala das formas e da cor. Assim, prova-nos, de certo modo, que há uma importância da cor mais acrescentada do que um simples segundo plano que faz a cor não ser tão “apreciada” nos trabalhos de Nadir.

Já com Merleau-Ponty, Nadir encontra-se no papel do artista. Ele produz a sua arte a partir das leis matemáticas, como já referimos várias vezes, o que faz com que esta seja a sua auto-figuração, de tal modo que as suas obras são um reflexo da sua experiência do mundo. Merleau-Ponty expressa a necessidade do pintor ser o referente para melhor produzir a sua experiência com o mundo, adaptando a sua obra à melhor forma que ele experiência o mundo; Nadir expressa o mundo através das regras geométricas, das formas e da matemática que expressa o hipersensível do mundo, onde nós sentimos o mundo e somos tocados por ele a partir destas formas, destas leis. Logo,

há possibilidade de estabelecer relações entre os grandes pensadores da cor e da fenomenologia com Nadir Afonso, pois este procura responder às necessidades dele mesmo na procura da melhor forma de representação do que ele vê no mundo.

Focando agora Júlio Resende e as suas expressões cromáticas nas obras. Visto que há uma opinião unânime na importância e relevância da cor sobre as obras de Júlio Resende, acaba por facilitar, um pouco, o trabalho de interpretação e interligação entre o mundo das teorias e da historiografia. Apesar de não haver informação que ligue as teorias da cor e a fenomenologia ao trabalho de Resende, isso não significa que ela não possa ser estabelecida! Na realidade, partindo a Teoria da Cor de Goethe e Itten, ambos apresentam a cor como um fenómeno que é apreendido pela mente e que causa uma reação sobre o ser, sendo ela positiva ou negativa, isto de forma bastante resumida, onde cada cor tem uma ligação com fenómenos emocionais e de carácter sensível, defendendo que a cor se sente. Resende, na sua explanação ativa da cor, tendo momentos mais negros e outros mais “brilhantes” e vibrantes, demonstra este fenómeno de forma muito simples, porque a cor vai expressar o estado em que o artista vê interligando as cores à cidade e espaço que o rodeia, o mesmo se aplica no caso de Kandinsky.

Sabendo que em cada momento da sua arte, desde a sua estadia no Alentejo, Póvoa de Varzim, entre muitos outros locais, a cor e a sua paleta cromática vai sofrendo alterações, essas alterações são caracterizadas pelos historiadores como momentos de melancolia e tristeza, como é o caso da sua estadia e da sua paisagem alentejana; ao mesmo tempo que indicam ser obras de grande brilho, felicidade, liberdade, a partir do momento em que parte para o Brasil, Goa e Cabo Verde. Tudo isto identifica a ressonância que a cor tem sobre o nosso corpo, o tremer das nossas sensações em função de como recebemos a cor através dos nossos olhos e ela é captada pela nossa mente. Ainda, visto que a sua arte se vai alterando e tornando-se cada vez mais “abstrata”, ele acompanha a mentalidade de Kandinsky sobre o progresso da arte ao longo do tempo, esse progresso é crescente na abstração. Quanto à questão de Merleau-Ponty e como este se pode incorporar na arte de Resende, parte da noção que a percepção do mundo vivido está completamente apresentado nas obras de Resende. O facto de que Resende, nas suas paisagens do Alentejo, representa o que via e os objetos que se encontravam no mundo e que foram percebidos pelo artista. O artista não apresenta

um mundo idealizado, mas sim apresenta o mundo como ele o vê e o sente, logo a cor transporta essa mesma característica sobre a sua forma de estar no mundo, a sua forma de viver e sentir o mundo.

De forma a melhor entender estas conexões entre teorias e Nadir mais Resende, vamos recorrer a duas obras. Primeiro olhemos para o caso de Resende. A primeira obra está intitulada como *Pássaros*, de 1977, um painel exterior, no Lar do Comércio, na Maia. A obra é feita por azulejos, com o fundo amarelado e formas azuis e brancas. Numa forma geral as formas distribuem-se pelo painel, constituídos pelas formas geométricas, criando uma abstração geométrica constante, somente os pássaros é que fogem a esta geometrização. A cor, neste painel, funciona como um meio para a contemplação. O recurso de cores complementares - o amarelo e azul; laranja e verde água - criam uma composição harmoniosa na obra. Ao mesmo tempo, este amarelo expressa uma sensação de brilho, uma sensação luminosa e quente; já o azul, neste contexto, não tem conotações de tristeza, mas sim representa uma brisa fresca, um momento fresco de Verão, relembrando a praia e instantes de repouso, do sol e sensações de energia radiante. Tudo isto, pelo ponto de vista das teorias da cor, é concebido pela capacidade da cor transmitir as sensações/sentimentos. A captação da cor percorre o corpo desta forma. Isto representa a minha forma de estar sobre o meu mundo vivido, a percepção que se estabelece a partir do meu sentir as formas e a cor. Deste modo, e olhando agora para o artista, podemos atribuir esta forma do representar o mundo que Resende observava, o norte e a sua ligação ao mar é percecionado pelas formas e por estas cores. A ligação do mar, à praia, a tudo que se aproxima do quotidiano nortenho que o envolve é representado desta forma abstrato-figurativo- a sua auto-figuração.



Fig. 9: Júlio Resende, *Pássaros*, 1977, Maia

Agora no caso de Nadir Afonso, observamos a obra *Zaratustra*, de 1993. A cor



Fig. 10: Nadir Afonso, *Zaratustra*, 1993, s.l.

que se mistura e cria o espaço abstrato, dando luz à espacialidade habitada da obra. Os verdes e azuis complementam-se sobre um plano branco realçando os contrastes de cores, luz e sombras. O uso das cores primárias e os contornos a preto realçam as formas da obra, criando uma percepção da presença de um corpo e de

um edifício arquitetónico. A obra, em si, causa uma certa sensação de tranquilidade pelas tonalidades de azul, acrescentando as sensações de liberdade e esperança pela presença do verde. Os amarelos sobressaem o carácter otimista e idealista que nos passa pela nossa sensação e percepção. A sensação harmoniosa causada pela composição relaxa os meus sentidos, mesmo com a presença da cor vermelha que distorce a calma patente no quadro, mas, mesmo assim, pode ter conotações de paixão. A ideia de que esta obra cria uma cidade vivida e habitada, da experiência imortalizada da nossa percepção do mundo. Não a podemos observar como uma utopia, mas sim é uma representação do “mundo” de Nadir, aos seus olhos e sentidos complexos, que se debruça sobre a nossa experiência vivida, enriquecendo a sua interpretação.

Em suma, tudo o que vemos em relação ao que os artistas apresentam, nas suas obras, pode ser entendido pelas lentes não só da teoria da cor, como também da fenomenologia da percepção. Ambos os artistas procuram a representação de um mundo que observam, de certa forma, o que determina a sua relação com a fenomenologia da percepção devido à experiência vivida de cada um. Esta percepção determina o trabalho de artista da representação da realidade percetiva através das suas obras, o que nos leva a determinar, não só como o mundo é entendido pela experiência vivida do artista, como também com a nossa própria experiência do mundo.

Quanto a Kandinsky, Goethe e Itten, vemos que a expressão da cor é completamente relevante para a leitura das obras. A cor tem um papel de estabelecer e reforçar o entendimento desta experiência do vivido, tal como as suas formas. São as formas patentes, em ambas as obras, e a cor relacionada às emoções que reforça a capacidade de sensação de cada obra no seu observador. Os contrastes, as cores que se complementam e o recurso aos efeitos de luz e sombra, no quadro de Nadir principalmente, cria uma capacidade de nos incorporarmos na obra através dos nossos sentidos, reforçando a leitura da obra para além de um carácter historiográfico. Tudo isto cria, assim, uma nova capacidade e forma de leitura sobre as pinturas e sobre os artistas.

## Índice de Imagens:

- Fig. 1: Nadir Afonso, *Máquina Cinética*, s.d. s.l. S.m. 95,8x137,7x41 cm**  
Fonte: <https://www.nadirafonso.com/obras/espacillimite/#gallery-1> ..... 39
- Fig. 2: Nadir Afonso, *Kuala Lumpur*, 2008, s.l. Acrílico s/ tela, 190x210 cm**  
Fonte: <https://www.nadirafonso.com/obras/organicismo/#gallery-4> ..... 39
- Fig. 3: Nadir Afonso, *Dusseldorf*, 2003, s.l. Acrílico s/ tela, 174x247 cm**  
Fonte: <https://www.nadirafonso.com/obras/periodo-fractal/#gallery-3> ..... 41
- Fig.4: Nadir Afonso, *Électra et Oreste*, 1956, s.l. Acrílico s/ tela, 97x114 cm**  
Fonte: <https://www.nadirafonso.com/obras/organicismo/#gallery-7> ..... 43
- Fig.5: Júlio Resende, *Hino à Vida*, 1958, Porto. Cerâmica, s.d.**  
Fonte: Dissertação Daniela Rocha, p. 39 ..... 45
- Fig. 6: Júlio Resende, *Jogadores*, 1975, Paris. Cerâmica, s.d.**  
Fonte: Dissertação Daniela Rocha, p. 49 ..... 46
- Fig.7: Júlio Resende, *Ribeira Negra*, 1986, Porto. Cerâmica, s.d.**  
Fonte:Dissertação Daniela Rocha, p. 54 ..... 47
- Fig. 8: Júlio Resende, *Painel do Hotel Premium Maia*, 2001, Maia. Cerâmica, s.d.**  
Fonte: Dissertação Daniela Rocha, p. 67 ..... 48
- Fig. 9: Júlio Resende, *Pássaros*, 1977, Maia. Cerâmica, s.d.**  
Fonte: Dissertação Daniela Rocha, p. 50 ..... 81
- Fig. 10: Nadir Afonso, *Zaratustra*, 1993, s.l. Acrílico sobre tela, 92x130 cm**  
Fonte: Catálogo *Nadir, e Tudo*, p. 123. .... 82

## Anexos

Nadir Afonso Parte 1 : O Pensamento e a Obra de Artista Plástico. Imagem de António Maria Correia e Edição de António Maria Correia. Duração de: 12 min e 18 seg.

Luísa Rego: O mestre sempre foi muito atento aos detalhes, não é?

*Nadir Afonso: Exatamente. Agora, o que acontece é que eu vou olhando para os trabalhos que fiz durante este período. E acontece que, por vezes, encontro erros.*

LR: E o que faz?

*NA: Aqui é que está o golpe de teatro. Eu olho e muitas vezes sinto que há erros. Então retoco. Retoco. O meu trabalho hoje - para responder à menina -, eu não faço nada de novo. Mas olhando para os quadros antigos, eu vou retocando, aqui e acolá. Às vezes não retoco, quando sinto que o quadro atingiu o absoluto da sua composição. A composição está certa, eu olho, sinto o prazer de ver as leis expressas de uma maneira exata.*

LR: Harmoniosa?

*NA: Harmoniosa, mas muitas vezes isso não acontece. Sinto erros. E então retoco.*

LR: As leis da arte são universais ou são construídas pelo próprio artista?

*NA: As leis essenciais são leis matemáticas. Porque o artista universal não é um artista regional. O artista regional interessa-se pela perfeição. Pela originalidade. Pela evocação. Mas o artista verdadeiramente universal, ele sente e ele interessa-se pela exatidão matemática. As leis universais são sobre matemática. E são as leis que eu procuro. As leis que o hipersensível procura, a meu ver. Evidentemente que os estetas não estão de acordo. Mas isso é outro mundo. A perfeição, nossa, portuguesa, não é a mesma do conceito de perfeição de um chinês. Eles têm outro conceito de perfeição. A originalidade, a nossa, portuguesa, é muito diferente da originalidade de um holandês. Eles têm a tulipa negra. Estão fartos de ver tulipas negras, não tem originalidade para eles. Par nós tem... Eu penso - e ando a pensar nisto há sessenta anos - que a arte tem leis, são leis matemáticas, leis de exatidão. Ai é que está a essência da obra de arte. Fui para arquiteto, mas fui sempre um desastre. Fui mesmo um desastre. Mas tirei o meu curso de arquitetura. Mas pinte sempre. Pinte desde os meus quatro anos. Toda a minha vida pinte. Fui uma competência na pintura, mas no*

*resto... Na História. Na Geografia, em todas estas atividades que interessam aos homens... Na política... fui um atrasado mental. Nós estamos a falar de uma faculdade própria que é o raciocínio. Estamos a raciocinar, mas a arte não é racionável. A arte é sentida. Não sei se a arquitetura influenciou a minha pintura. Eu penso, “Já fiz mais de mil obras.” Se duas dúzias - tenho pensado nisso muitas vezes -, se tenho duas dúzias de pinturas de que gosto, já estou satisfeito. Já estou satisfeito! Ainda ontem pus-me a olhar um quadro... Ou melhor, pus-me a namorar um quadro. Eu olho para um quadro e fico... Depois... Às vezes, nem sempre... Dá-se uma espécie... Faz se luz no meu espírito e sinto que há um erro. E retoco. Mas nem sempre.*

LR: Essa busca de perfeição, de harmonia, está muito mais apurada agora do que quando começou a pintar? - Ou de quando era estudante.

NA: *Tenho a impressão que sim.*

LR: É inevitável que isso aconteça?

NA: *Olho para as minhas pinturas antigas e encontro erros. Encontro facilmente erros. Mas às vezes sinto que atingi o absoluto. E fico surpreendido. Às vezes olho para quadros meus, antigos, e digo “Caramba! Acertei. Não tenho nada a pôr nem a tirar.”*

LR: O mestre tem feito livros - Nadir Face a Face com Einstein - e aí dizia qualquer coisa como “a luz não tem velocidade constante”, “o tempo não existe”, “há apenas movimento e espaço”. Essa percepção, adquiriu-a agora ou é algo que atravessa a sua carreira na pintura?

NA: *Está bem feita, a pergunta, sabe? Eu penso, mas não tenho a certeza, que tenho andado a meditar nessa... Nessa lei... Há longos anos. Eu tenho andado a pensar. Eu penso que o tempo não existe, mas já há muitos anos. Mas só pouco a pouco é que eu consegui traduzir em palavras esse sentimento. Eu hoje tenho já uns textos que têm solidez. Que se justificam. O Tempo Não Existe: a pessoa lê... E diz, “Este macaco tem razão. Este indivíduo tem razão.”*

LR: Quando começava uma obra de raiz, como é que começava esse processo?

NA: *Ando a pensar nisso há sessenta anos! Eu posso começar, meter um círculo. Isso é facultativo. É arbitrário. Eu meto em círculo. Eu encontrava-me em frente de uma tela vazia. Eu vou pintar e metia, por exemplo, um triângulo equilátero, Metia um triângulo equilátero na tela. Eu punha um traço na tela. E depois, a seguir, punha outro traço. Punha um traço assim e depois punha um traço assado. Mas quando eu fazia um traço*

*assim e depois fazia um traço assado... Geralmente, eu penso que os outros pintores não se interrogavam. Não se interrogavam sobre isso, essas linhas que fazem um bocado assim... Eu interrogava-me, ainda me interrogo hoje.*

LR: Dos pintores mais conhecidos, há assim nomes que aprecie?

NA: Max Ernst. Giorgio De Chirico. Eles encontram muito bem as leis da geometria. O Van Gogh também. Mas o Van Gogh tinha dificuldades económicas. Pintava num só dia. Num dia pintava uma obra. E eu penso que às vezes è necessário, como disse há pouco, namorar o quadro para se descobrir as leis. E o Van Gogh mete muita água.

LR: Van Gogh, como Picasso, também procuravam as mesmas leis que o mestre procura?

NA: *Procuravam, mas de uma maneira intuitiva. Eles não tinham, como eu tenho, a noção que eles procuravam a exatidão matemática. Eles procuravam a exatidão matemática, sem disso ter consciência. Eu tenho a impressão - e isto é uma confissão que vos faço... Imodesta. Eu estou convencido, de tudo aquilo que li, sobre aquilo que escreveram os estetas... Eu tenho a impressão que sou o único indivíduo que aprendeu a exatidão matemática. Eles nunca falam disso. A essência da obra de arte está na lei matemática.*

## Referências Bibliográficas

### Livros:

- Almeida, B. P. D. (2016). *Arte portuguesa no século XX: uma história crítica* (1a edição). Matosinhos: Cardume Editores.
- França, J.-A. (1991). *A arte em Portugal no século XX: 1911-1961* (3a edição). Lisboa: Bertrand Editora.
- Harrison, C., Wood, P. (1999) *Art in Theory 1900-1990: An anthology of Changing ideas* (12a edição) [eBook] Oxford: Blackwell Publishers Ltd.  
[https://monoskop.org/images/archive/b/b8/20150905140414%21HarrisonCharles\\_Wood\\_Paul\\_edds\\_Art\\_in\\_Theory\\_1900-1990\\_An\\_Anthology\\_of\\_Changing\\_Ideas.pdf](https://monoskop.org/images/archive/b/b8/20150905140414%21HarrisonCharles_Wood_Paul_edds_Art_in_Theory_1900-1990_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf)
- Itten, J. (1974). *Kunst der Farbe* (Ernst van Haagen, Trad.) *The art of color : the subjective experience and objective rationale of color* (1a edição). [eBook] Nova Iorque: Van Nostrand Reinhold Company  
[https://www.irenebrination.com/files/johannes-ittens\\_theartofcolor.pdf](https://www.irenebrination.com/files/johannes-ittens_theartofcolor.pdf)  
(Original work published in 1961);
- Kandinsky, W. (1947). *Über das Geistige in der Kunst*. (Trad.) *Concerning the spiritual in art* (1a edição). Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Foundation.  
[eBook]  
<https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/onspiritualinart00kand.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1945) *Phénoménologie de la perception* (1a edição). [eBook] Paris: Gallimard. <https://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>
- Playo, R. (2012). *Vanguarda e hibridismo na arte portuguesa do século XX: De 1968 a 1974 e as décadas anteriores* (1a edição). [eBook] Leiria: Textiverso.  
<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/146349/2/595810.pdf>
- Von Goethe, J. W. (1810). *Zur Farbenlehre* (C. L. Eastlake, Trans.). *Goethe's Theory of Colours* (2a edição). [eBook]. Londres: John Murray, Albemarle Street.  
<https://www.gutenberg.org/cache/epub/50572/pg50572-images.html>

### Capítulos de Livro:

- Afonso, L. (2021). Nadir e o círculo vermelho. In A. Q. Ferreira (Coord), *Nadir: A arte da diáspora* (1a edição) (pp. 143–155). Porto: Edições Afrontamento.
- Almeida, B. P. D. (2021). Nadir ou a pintura como pura sugestão. In A. Q. Ferreira (Coord), *Nadir a Arte da Diáspora* (1a edição) (pp. 109-115). Porto: Edições Afrontamento.
- Ferreira, A. (2022). A Matemática intuída na Arte de Nadir. In A. Q. Ferreira (Coord) *Nadir, e Tudo* (1a edição) (pp. 19-56). Porto: Edições Afrontamentos.
- Ferreira, A. Q. (2022) Nadir, e Tudo: em caminho à procura de um pensamento. In A. Q. Ferreira (Coord), *Nadir, e Tudo* (1a edição) (pp.57-71). Edições Afrontamentos.
- Lambert, M. F. (2021). Nadir Afonso- o MÍNimo e o mAioR: sequenzas. In A. Q. Ferreira (Coord) *Nadir a Arte da Diáspora* (1a edição) (pp. 157-201). Edições Afrontamento.
- Mendes, A. (2022). Vamos olhar o céu. In A. Q. Ferreira (Coord), *Nadir, e Tudo* (1a edição) (pp. 17-18). Edições Afrontamentos.
- Merleau-Ponty, M. (1994) A Dúvida de Cézanne. In *Caderno de Filosofias 8: Estética*. [eBook] Associação de Professores de Filosofia (pp. 7-33)
- Rollo, M. (2015). Futurismo. In M. F. Rollo (Coord), *Dicionário de História da I República e do Republicanismo: Vol. 2o* (2a edição). Assembleia da República. [eBook] <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/47057/1/Futurismo.pdf>
- Rosmaninho, N. (2018). Os anos vinte. In N. Rosmaninho (Coord.), *A Deriva Nacional da Arte: Portugal séc. XIX-XX* (1a edição) (pp.21-22). Vila Nova de Famalicão: Humus. [eBook] <https://ria.ua.pt/handle/10773/26102?mode=full>

### Catálogos:

- Almeida, B. P. de. (2021). *Resende, uma mão cheia de cor*. [Catálogo de Exposição] São Roque Antiguidades & Galeria de Arte.
- Castro, L. (2017). *O tempo e as formas: Júlio Resende, anos 50*. [Catálogo de Exposição] Museu Internacional de Escultura Contemporânea. <http://miec.cm->

stirso.pt/wp-content/uploads/2018/02/O-Tempo-e-as-Formas-J%C3%BAlio-Resende.pdf

- Castro, L. (2017). Obra pública de Júlio Resende – Uma obra com a dimensão do século XX. In C. Castro & M. J. Ribeiro (Coords.), *Júlio Resende, obra pública: Centenário do nascimento do pintor Júlio Resende 1917/2017, Matosinhos, Portugal, 23 setembro de 2017 a 27 janeiro de 2018* (pp. 11–30). [Catálogo de Exposição] Lugar do Desenho – Fundação Júlio Resende.
- Castro, L. (2018). *Júlio Resende na Póvoa de Varzim*. [Catálogo de Exposição] Museu Municipal de Etnografia e História.  
[https://www.academia.edu/37983611/Laura\\_Castro\\_J%C3%BAlio\\_Resende\\_na\\_P%C3%B3voa\\_de\\_Varzim\\_Desenhos\\_dos\\_anos\\_50\\_2018](https://www.academia.edu/37983611/Laura_Castro_J%C3%BAlio_Resende_na_P%C3%B3voa_de_Varzim_Desenhos_dos_anos_50_2018)
- Laranjo, F. (n.d.). *O Porto de Júlio Resende*. [Catálogo de Exposição] Lugar do Desenho Fundação Júlio Resende.

#### Revistas:

- Caminha, I. O. (2014). A visibilidade se instaurando. *Revista Estudos Filosóficos*.  
<https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5%20rev13.pdf>
- Goulão, M. J. (1990). O ensino artístico em Portugal subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto: Subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto. *Mundo Da Arte - Revista De Arte, Arqueologia E Etnologia*, 21–37. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/1815>
- Matter, M. (2016). Do neorrealismo em Portugal: diálogos entre literatura e artes plásticas. *Metamorfoses - Revista De Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, 13(2), 65–75. <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2015.v13n2a5091>
- Merleau-Ponty, M. (1994) A Dúvida de Cezanne. In *Caderno de Filosofias 8: Estética*, 7-33.

- Moraes, C. M. C. (2006) Vanguardas europeias: O surrealismo em Portugal. *Revista Escrita*, N°7, 1-12. <https://doi.org/10.17771/PUCRio.escrita.8412>
- Nogueira, I. (2008). *Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta: aspectos de uma modernidade adiada*. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/intellectus/article/view/27644/19830>
- Sherman, R. U. (1978). Francis Ponge: Mimesis versus Poiesis. *The French Review*, 52(1), 62–72. <https://www.jstor.org/stable/389524>

Conferência:

- Tae-Chang, J. (2009). *Sensation in Merleau-Ponty and Husserl*. The 3rd BESETO Conference of Philosophy: Session 2, Tokyo, Japan. [https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/041\\_Jung\\_Tae-Chang\\_3rd\\_BESETO\\_2.pdf](https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/041_Jung_Tae-Chang_3rd_BESETO_2.pdf)

Dissertações e Teses:

- Afonso, L. D. A. R. E. (2010). *A crítica na obra de Nadir Afonso : O caso das obras de título cidadão*. [Dissertação, Universidade Aberta]. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1724>
- Assunção, M. M. S. B. (1910). *Os pintores e os públicos no Porto. Naturalismo, tardo naturalismo do final do século XIX (1880) à República* [Tese]. <https://hdl.handle.net/10216/96706>
- Cambim, F. J. M. (n.d.). *1970 - O ano de Vieira da Silva em Portugal* [Dissertação, Universidade Nova de Lisboa]. [https://cdn.gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/wpcontent/uploads/sites/48/2020/06/9\\_vol-I\\_rev..pdf](https://cdn.gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/wpcontent/uploads/sites/48/2020/06/9_vol-I_rev..pdf)
- Edmondson, N. (2010). *Initial Abstract Theories and their Relevance in Contemporary Art*. [Tese, Waterford Institute] <https://www.alastairmcintosh.com/kandinsky/Natasha-Edmonson-Kandinsky-Thesis.pdf>

- Gomes, C. A. E. (2004) *Nadir Afonso e o Abstracionismo Geométrico*. [Dissertação, Universidade de Lisboa]  
[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6871/2/ULFBA\\_TES139.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6871/2/ULFBA_TES139.pdf)
- Mendes, J. (n.d.). *Arte em Portugal séc. XX*. [Tese]  
[https://www.academia.edu/3467933/Arte\\_em\\_Portugal\\_séc\\_XX](https://www.academia.edu/3467933/Arte_em_Portugal_séc_XX)
- Peliska, T. (2014). *Maurice Merleau-Ponty and Aesthetics: on perception, art and embodied existence* [Tese, Carroll College]  
<https://scholars.carroll.edu/items/9221105b-4e41-594-8cf5-02eec8460385/full>
- Possebon, E. L. (2009). *A teoria das cores de Goethe hoje*. [Tese, Universidade de São Paulo] <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/&gt>
- Rocha, D. (2018). *Percurso da Obra Pública de Júlio Resende*. [Dissertação, Politécnico do Porto] <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/14357>
- Sardo, D. (2012). *O exercício experimental da liberdade : sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença : medium e transcendentais da arte contemporânea* [Tese] <http://hdl.handle.net/10316/29784&gt;>
- Sousa, M. A. O. (2017). *O outro lado da tela* (pp 1-88). [Dissertação, Universidade do Porto]. <https://repositorioaberto.up.pt/handle/10216/106624?mode=full>>

#### Decretos-Lei:

- Decreto nº 21.662 do Ministério da Instrução Pública. Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes: Aprovação do regulamento do ensino artístico, a ministrar nas escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. (1932). Diário do Governo nº 214, 1ª série de 12-09-1932.
- Decreto nº 2/043 da Presidência da República: Reorganização das escolas superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. (1950). Diário do Governo nº 133, 1ª série de 10-07-1950.
- Decreto nº 41.362 do Ministério da Educação Nacional. Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes: Aprovação dos quadros de pessoal das escolas superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto. (1957). Diário do Governo nº 258, 1ª série de 14-11-1957.

Entrevista:

Rego, L. (2012). *Nadir Afonso - Parte 1/2: Pensamento e obra*. [Video]. Youtube.  
Retrieved May 11, 2024, from  
<https://www.youtube.com/watch?v=x39nd346WcU>