

# Álvaro Lapa: A imagem e o compromisso com a literatura

*Álvaro Lapa: image and commitment to literature*

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA\*

Artigo completo submetido a 30 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

\*Portugal, artista visual. Licenciatura em Artes Plásticas / Pintura, Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP); Mestrado em História da Arte Contemporânea em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Doutoramento em Belas-Artes / Ciências e Teorias da Arte (FBAUL).

AFILIAÇÃO: Instituto Politécnico do Porto, Escola Superior de Educação. Rua Dr. Roberto Frias, 602. 4200-465 Porto, Portugal. E-mail: prudenciacoimbra@gmail.pt

**Resumo:** Este artigo reflete sobre a importância da literatura na pintura de Álvaro Lapa, tentando mostrar como o cruzamento da escrita com a imagem, se pode tornar uma estratégia de ‘corrupção’ de ambos os códigos, ao perverter, simultaneamente, as regras do mimetismo da imagem e do significado do texto, acentuando, desse modo, polissemias e ampliando as possibilidades de significação que podem atingir, no limite, a incomunicabilidade.

**Palavras chave:** narrativa / literatura / polissemia / incomunicabilidade / falha.

**Abstract:** *This article reflects on the importance of literature in the painting of Álvaro Lapa, trying to show how writing across with the image can become a strategy of ‘corruption’ of both codes, perverting, simultaneously, the rules of mimicry image and meaning of the text, highlighting thereby polysemies and enlarging the meaning possibilities that can achieve, ultimately, the incommunicability.*

**Keywords:** *narrative / literature / polysemy / incommunicado / failed.*

## Introdução

Os primeiros trabalhos de Álvaro Lapa são dos anos 60, mas a sua obra afirmar-se-á mais consistentemente nos anos 70, tendo-se tornado marcante no panorama nacional a partir dos finais dessa década e, definitivamente, depois dos anos 80.

Em 1956, Álvaro Lapa termina o liceu onde teve como professor de literatura Virgílio Ferreira. Nesta altura define como seu ideal escrever (poesia). A inibição sentida perante o professor, impede-o de se dedicar à escrita. Consegue, no entanto, superar a interdição, também sentida, face à figura de Charrua — com quem contacta nessa altura — e experimenta a pintura como forma alternativa de expressão. Por isso, dirá mais tarde: *comecei a pintar por uma questão de anti-vocação* (Lapa: 93).

Conheceu o que de mais relevante se passava no panorama internacional, como é o caso do Informalismo, do Expressionismo Abstracto, das experiências do Novo Realismo e da Arte Pobre, com os quais operou uma fusão de influências que, desde o início e durante toda a sua carreira, viria a caracterizar a sua obra. O interesse pelo Surrealismo manter-se-á como pano de fundo, caracterizado pelo pintor como “desestabilizador” e “libertário”, valores que interessavam a uma personalidade que se queria, por opção, marginal. A ligação à pintura e à figura de Robert Motherwell são outra constante no seu universo de referências.

Posto em contacto com o que caracterizava a arte portuguesa durante os anos 60, nomeadamente através de António Areal, liga-se à chamada Nova Figuração, escolha que não abandonará, não só enquanto opção ideológica, mas também, como estratégia para manter a possibilidade de narrar. As condicionantes da Nova Figuração em Portugal, que a fazem anti-estética, antiacadémica, anti-regime, obrigam ao uso de linguagens cifradas, proporcionando ao autor um auto-jogo que lhe permite expor registos privados, numa atividade diarística de difícil acesso.

Em Lapa, a palavra parece ser a ponte que confirma na pintura esse seu outro interesse permanente — a literatura. Também aqui, as opções do pintor são específicas. Interessam-lhe autores de diferentes épocas, diversas formações e vivências culturais distintas. Têm, no entanto, em comum a desadaptação e uma qualquer forma de incómoda marginalidade.

## A imagem e o compromisso com a literatura

A obra de Álvaro Lapa vai desenvolver-se como um discurso situado na interseção dos registos literário, narrativo e plástico.

Ele próprio a divide, numa visão retrospectiva, em dois grupos distintos: *Obras-com-Palavras* e *Paisagísticas*. O critério é explícito: as segundas não contêm palavras.

Será importante, no entanto, referir que a ausência da palavra, neste conjunto de obras, não lhe retira a capacidade de narrar. É essa, pelo menos, a intenção do pintor, manifesta nas suas próprias declarações:

(...) o que não é caligráfico é (ainda assim) pictográfico e inclui o caligráfico como princípio comum de escrita. Depois de pintados ou doutro modo constituídos, classifico os pictogramas em: retratos, duplos, corpos/mesas, coisas/caixas, exposição/visões, alegorias/paisagens, legendas. (...) A escrita pictográfica não é literária na sua tradição nem nos seus meios. Pode sê-lo indirectamente (ex.: usando letras) sem se situar como forma literária. (...) No caso da minha obra constato uma verbalização incessante = tudo pode servir de palavra. (Lapa: 93)

Com efeito, a pintura de Álvaro Lapa poderá ser considerada aquilo a que José Gil chamou um *ideolecto* (Gil, 2005:8). A vontade de narrar torna cada forma num elemento sintáctico, de uma estrutura que reconhecemos como tal, mas que não conseguimos decifrar completamente, porque se fecha em si mesma.

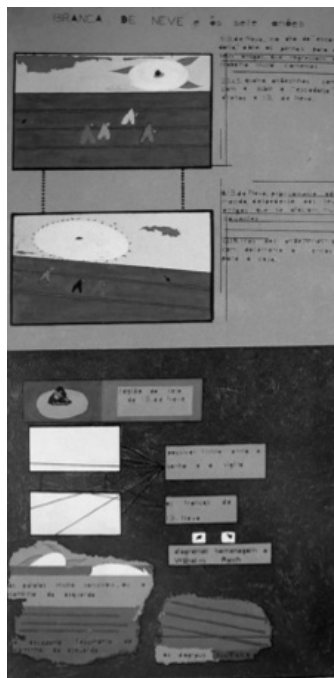
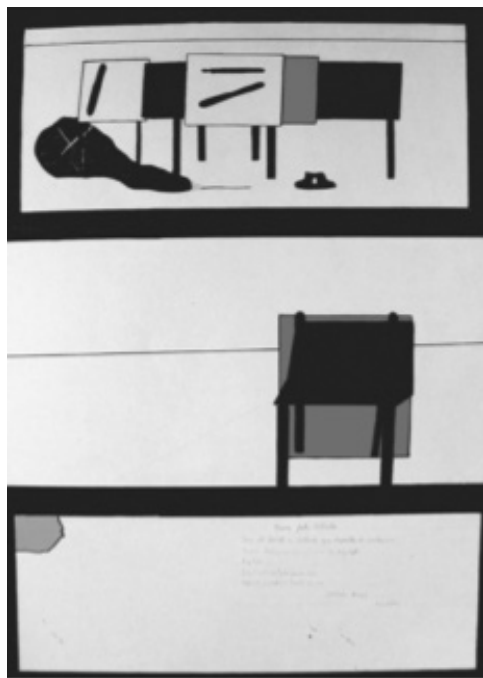
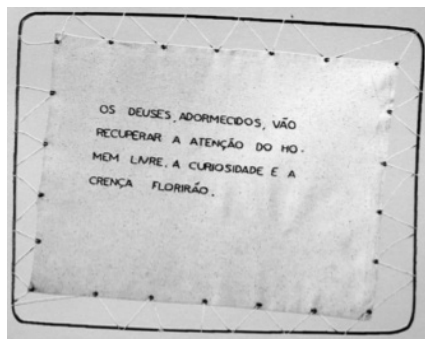
Assim, uma mesma forma oblonga poderá significar *monte, falo, pedra*; um rectângulo poderá ser *cadeira, mesa, livro*, etc. Dependendo do contexto, as palavras e as imagens contaminam-se mutuamente, tornam-se absolutamente polissémicas, abrindo-se a significados múltiplos. No limite, poderíamos dizer que aquilo que o pintor representa é, antes de mais, o próprio código de representação, a sua própria linguagem.

Nas *Obras-com-Palavras* torna-se, forçosamente, mais evidente essa intenção de construir uma narrativa à procura de um destinatário improvável.

As palavras vão, pois, fluindo nesta pintura e com elas mensagens que, quando não são inacessíveis são, pelo menos, surpreendentemente insondáveis, com significados mais ou menos ocultos.

Oferta de um espaço de comunicação que se faz sem esperança de retorno. *Comunicação, mas com quem?* Perguntava o autor em *Os Criminosos e suas propriedades*. E, apesar de tudo, insiste em comunicar o que pensa ser incomunicável, pois, deste ponto de vista, recusar a possibilidade de retorno torna-se equivalente a dá-la. Em qualquer dos casos, quem responderia?

O próprio pintor afirmaria, a propósito da série *Milarepa*:



**Figura 1** · Álvaro Lapa, 1 das 21 *Profecias de Abdul Varetti*, bordado em lona montado em estruturas metálicas, irregulares, 1973, dimensões variáveis (medida aproximada, 80X108cm). Fonte: Lapa (2007).

**Figura 2** · Álvaro Lapa, *Prece pelos Bêbedos (evocação de Fernando Pessoa)*, esmalte e marcador de feltro sobre platex, 100X130cm, 1970. Fonte: Lapa (2007).

**Figura 3** · Álvaro Lapa, *Branca de Neve e os Sete Anões*, acrílico sobre platex, 125X91,5cm, 1973. Fonte: Álvaro

*Pronto, tudo isso era narrativo. Os textos eram narrativos, não no sentido diegético, antes pelo contrário. Não no sentido de um princípio, meio e fim, isso é que é uma narração, mas num sentido desordenado e pondo isso em crise, a diegese (Lapa, 2007:139).*

A força desta obra advém dessa inacessibilidade povoada de sinais reconhecíveis: letras que formam palavras, palavras que fazem frases. A legibilidade parece ser só a introdução a uma ilegibilidade ainda maior, a do sentido. No seu reverso reside uma *solidão não partilhada*, a certeza de uma luta inútil, mas que tem que ser travada. “Ou seja, não ter nada a exprimir, não ter para quem exprimir nem como exprimir, e apesar de tudo exprimir” (Lapa, 2007: 99).

A esta noção da inevitabilidade da comunicação / incomunicação associa-se outro conceito, caro a Lapa, o de *falhar*. O *artista falhado*, aquele que em intenção manifesta a capacidade (ousadia) de falhar, é certamente o mesmo que recusa as instituições e a legitimidade do seu julgamento. Não poder, nem querer, ser reconhecido pelo poder cultural torna-se uma atitude construtiva, por ser ética na sua desconstrutividade.

*O ser “falhado” contraria o triunfal, o “miglior fabbro”, e pode constituir moral. É (talvez) uma “pulsão destrutiva”, mas equilibrada pelo “fazer apesar de tudo”... (Rodrigues, 2006:248)*

A procura da *falha* é um espaço partilhado, como atitude, por escritores, artistas *desadaptados*, que se encontram no horizonte referencial de Álvaro Lapa, Artaud, Rimbaud, Kafka, Borrowings, Gombrowicz, Han-Shan, Beckett. Este último afirmá-lo-á claramente, num dos seus últimos escritos:

*Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Tentar sempre. Falhar sempre. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor. (Beckett, 1988: 8)*

É esse desejo de falhar que surge explicitamente na caracterização de Abdul Varetti, *escritor falhado*. Personagem do século XIII, aparece ao pintor em 1972, na solidão de Porto de Mós, onde então vivia.

Constitui-se como uma alteridade, a quem atribui alguns textos que escreveu e que viriam a ser publicados no livro *Raso como o Chão*. Varetti será, também, no mesmo ano, considerado co-autor da exposição *As Profecias de Abdul Varetti, Cortinas de Ferro e Outros Objectos, Memórias de um Escritor Falhado*, na Galeria Buchholz e, no ano seguinte, acompanhará, de novo, o pintor na exposição *Modelos e Narrativas*, na Galeria Quadrante.

Curiosamente, segundo o texto de Lapa, *Apresentação dos Autores*, para o catálogo desta última exposição, Varetto só terá acedido a nela participar perante o desafio de ficarem em confronto a palavra e a imagem: Varetto, escritor, reconhece a utilidade prática, mas também estética, dessa associação, ao ponto de a considerar capaz de poder ser “geradora de uma lucidez e de um bem estar íntimo que adiassem o fim.”

Com efeito, *As Profecias de Abdul Varetto* são quadros que recusam a imagem, tida no sentido comum, antes divulgam aforismos proféticos de alguém que reflete sobre a essencialidade do ser (Figura 1).

Quadros para serem lidos, portanto, mas, ainda quadros. Na sua recusa de o serem, mantêm relações estruturais de base com a pintura. Nisso consiste, de algum modo, a perversão e o desafio.

A ligação à literatura, no entanto, tinha sido já iniciada na série *Milarepa* e seria desenvolvida na série *Escuro Como a Cova Onde o Meu Amigo Não se Move* (tradução directa do título da obra de Malcolm Lowry) em que os títulos das pinturas desempenham um papel quase descritivo: *Um buraco perdido na neve; Um conjunto de três folhas de mata-borrão sob uma série de voluntários acidentados e os pés de uma mesa de jardim; Buraco quase lírico, se se interpretar a mancha verde*, etc..

Em *Prece pelos Bêbados* (evocação a Fernando Pessoa), que fazia parte da mesma exposição, é a própria citação literária do poema *Prece aos bêbados*, de Malcolm Lowry, que escreve na pintura e em *Céu / Terra*, as palavras Céu e Terra surgem, tautológicas, acima e abaixo da linha do horizonte (Figura 2).

Ainda em 73, Álvaro Lapa introduz a sua própria escrita na pintura. Encontramo-la pela primeira vez em *Branca de Neve*, onde retoma o tema do texto *Uma Receita* e em *Um Passeio* no qual reproduz, praticamente na íntegra, o texto do mesmo nome (Figura 3).

Nestes trabalhos, a escrita em cursivo dá lugar a um registo mais impessoal, decorrente do uso de escantilhões: o texto pessoal abdica do cunho do autor e, inversamente, textos de outros escritores são, como referimos, em cursivo, como se Lapa estivesse a assumir o ato de copiar, tido no sentido escolar.

Valerá a pena determo-nos sobre estas duas obras, na medida em que nella a relação entre os dois sistemas semióticos é muito clara. De facto, apesar da organização compositiva ser substancialmente diferente em cada uma, as imagens parecem surgir como *ilustração do texto*. No entanto, são imagens que nem sempre esclarecem, antes complementam, aumentando, o carácter enigmático do texto, parecendo, então, ser o texto quem esclarece as imagens. Esta será uma característica constante na obra com palavras de Lapa e acaba por se constituir como estratégia de leitura: o olhar alterna entre palavra e imagem

procurando encontrar em cada uma a informação que esclareça a outra e a confirmação de uma interpretação plausível.

Em *Branca de Neve*, essa função duplamente informativa parece cumprir-se: a cada imagem corresponde um texto que a legenda, numa organização binária — uma imagem à esquerda, um texto à sua direita.

O trabalho divide-se, igualmente, em duas partes, uma superior, com fundo laranja e uma inferior, com fundo azul, numa bipolaridade assim assumida.

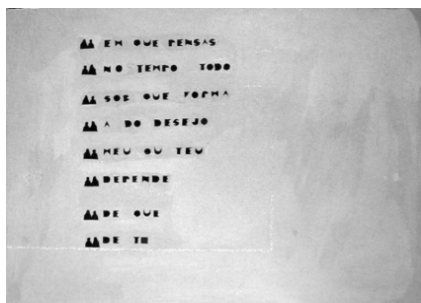
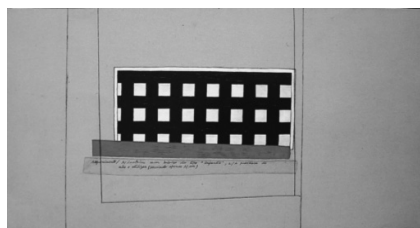
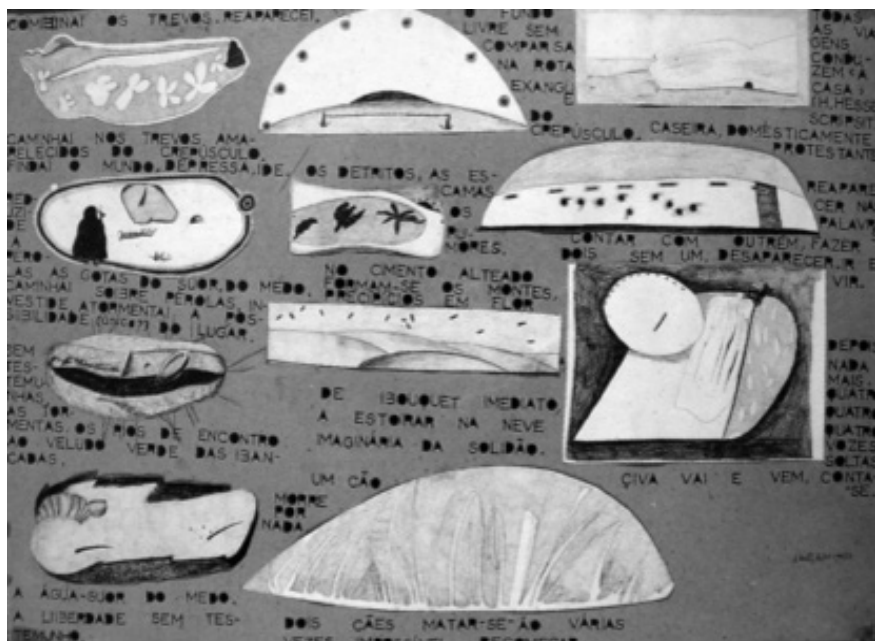
É um quadro que começa por contar parte de uma história, na sua metade superior, anunciada no título escrito no topo: *BRANCA DE NEVE e os sete anões*. Aqui, o texto desempenha um papel importante para a compreensão das imagens. O que poderiam ser, se fosse outra a legenda, amendoins, amibas, ou tão só manchas de cor, passam a representar anões. É, também, o que acontece com a silhueta negra sentada, que identificamos como referência ao eremita e homem santo budista, Milarepa.

O texto, reconstrói a versão tradicional seguindo a leitura psicanalítica, muito divulgada nos anos 60|70 (a qual justifica a homenagem a William Reich, inscrita na metade inferior do trabalho). Transcrevendo quatro momentos da história, pontos 1 e 2, 6 e 7, ou seja, o seu princípio e o seu fim, com o hiato dos pontos 4, 5 que se constituíram como o desenvolvimento da ação e que são representados por duas linhas de pontos, espécie de reticências, que ligam as duas imagens: confinadas *aos limites entre o sonho e a vigília*, ligam-nas, afinal, as tranças da Branca de Neve, guardando em silêncio um desenvolvimento presumível mas não confirmado, como esclarece a secção inferior.

Esta, com efeito, funciona como uma (quase) legenda técnica da metade superior, na medida em que esclarece pormenores, numa aproximação macro à estrutura narrativa. As frases escritas em rectângulos adoptam, desse modo, a aparência de etiquetas de onde saem linhas e setas, comuns em diagramas de objectividade científica. Ou seja, a palavra assume-se, aqui claramente, como orientadora da imagem, dizendo-nos em definitivo, *isto é...* mas deixando o observador perdido perante a intencional ruptura da narração, perturbada por uma ilustração que não o é, de facto, tanto mais que desdiz, em alguns casos, a leitura que tinha dado como certa a parte superior da obra.

Em *Um Passeio*, o princípio é semelhante: Lapa usa um texto seu, pré-existente, e fá-lo partilhar o espaço pictórico com imagens, neste caso, desenhos sobre papel, colados sobre o suporte (Figura 4). De novo se verificam encontros e desencontros, esclarecimento e ocultação de sentidos.

A legibilidade é dificultada, pela intervenção do pintor no desenho da letra, preenchendo todos os espaços fechados, mas também pela organização



**Figura 4** · Álvaro Lapa, *Um Passeio*, desenhos a grafite colados sobre cartão e tinta da china, 62X100cm, 1973. Fonte: Lapa (2007).

**Figura 5** · Álvaro Lapa, *Os Criminosos e as suas propriedades*, acrílico, tinta de escrita e cartolina sobre platex, 63,5X121cm, 1974-75. Fonte: Lapa (2007).

**Figura 6** · Álvaro Lapa, *Conversa*, esmalte acrílico sobre platex, 99,5X136,5cm, 1984. Fundação de Serralves — Álvaro Lapa, Retrospectiva. Fonte: Álvaro Lapa: retrospectiva (1994).

do texto que se adapta, como pode, ao contorno do recorte dos papéis colados, criando uma aparente desorganização. Com efeito trata-se de trabalho ordenado segundo uma lógica de quase ortogonalidade, em que as imagens se dispõem respeitando a horizontalidade do texto, formando três colunas, como se respeitassem uma quadrícula escondida. O texto, por seu lado, não respeita completamente a linha (embora, aparentemente o faça) organizando-se segundo as três colunas das imagens. Lapa propõe, agora, um exercício de decifração, em que as palavras desempenham, primeiro, um papel compositivo e de textura visual, depois deixam-se ler uma a uma e só posteriormente se conquista o desenvolvimento total do texto que, ao contrário dos desenhos que é colado, é fundo mas também forma e matéria da pintura.

Em 1976, um ano após a realização da série *Os Criminosos e as Suas Propriedades* (Figura 5), Lapa inicia um trabalho de investigação, subsidiado pela Gulbenkian, na especialidade de Pintura, a que o artista acrescentou um elucidativo “e Literatura” (Lapa, 2007: 98-9). Pintura e Literatura seriam, portanto, dois temas entrelaçados, para a produção de um trabalho de reflexão teórica com aplicação prática. Pretendia o autor, segundo as suas próprias palavras, demonstrar que era possível pintar com letras, palavras e textos.

No âmbito deste trabalho inicia a série *Cadernos*, onde o artista alarga os nexos simbólicos da relação entre a escrita e a pintura, estendendo-a à literatura, a núcleos de sentido mais vastos, com os quais dialoga livremente, remetendo a interpretação para o plano da poesia plástica e do silêncio.

*A intenção ao alegorizar os dezanove escritores foi esgotar uma metáfora visual. (...) A partir desse surto metafórico, a ideia é exprimir uma forma analógica, às vezes emblemática. (...) Exagerar o literário, penso ser a maneira de curar a situação primordial; de curar a mordidela do cão com a baba do próprio cão.* (Lapa, 2007: 98, 99)

Sobre esta série o autor diz, ainda, que as pinturas são:

*Visitas ao museu da literatura. Se penso em Rimbaud, Kerouac, por aí fora, liberto forças de ordem minimamente imaginária. Relaciono-me com eles de modo adolescente, como ídolos, e penso que essa situação de idolatria, real ou induzida, liberta forças que constituem um objecto, um sistema de analogias.* (Lapa, 2007: 98, 99)

Estes quadros, homenagens e retratos, articulam uma linguagem de frágeis sinais, em que os únicos (ou quase únicos) signos, indiscutivelmente reconhecíveis por semelhança, são as palavras que assim se tornam objecto da pintura.

Esta intenção é levada ao seu extremo na série *Conversa* (Figura 6). Aqui ficamos perante o registo pictórico de diálogos reais ou imaginados a que o som se associa, inevitavelmente: são quadros que falam, que registam vozes e as expõem aos nossos olhos.

As silhuetas de um homem e uma mulher, que antecedem cada afirmação, confirmam o título e são a única referência exterior à escrita.

Álvaro Lapa materializa as palavras tornando-as pintura e torna a pintura um campo de escritas. Assim desenvolve entre ambas, e delas com a literatura, complicitades que se concretizam numa afinidade de dependências mútuas.

### Conclusão

A obra de Álvaro Lapa caracteriza-se pelo forte desejo de narrar. O recurso à inscrição de palavras e textos na sua pintura parece ser a ponte que confirma o seu outro interesse permanente — a literatura. Paradoxalmente esta obra mostra-se enigmática pelo recurso ao uso sistemático de linguagens cifradas, proporcionando ao pintor um auto-jogo que lhe permite expor registos privados, numa atividade diarística de difícil acesso, pelo hermetismo deliberadamente assumido através de uma intenção ética anti-estética.

### Referências

- Álvaro Lapa: *retrospectiva* (1994) Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves, ISBN: 972-739-043-9.
- Beckett, Samuel (1988) *Pioravante Marche*. Lisboa: Gradiva.
- Gil, José (2005) "A Alusão Rítmica". in *Álvaro Lapa, Reunião*. Porto: Ed Galeria Fernando Santos,. ISBN 972-8760-20-5.

- Lapa, Álvaro (2007) "As Conversas de Leça em Casa de Álvaro Lapa : Narrativa", in *Álvaro Lapa* [caixa com três volumes] Lisboa; Assírio & Alvim. ISBN 978-972-37-1163-9.
- Rodrigues, António (2006) "Álvaro Lapa, a Voz das Pedras". In *Questionário a Álvaro Lapa*. Lisboa: Assírio & Alvim. ISBN 978-972-37-1170-4.