

# A Palavra na Pintura de Eduardo Luiz

*The word in Eduardo Luiz's painting*

PRUDÊNCIA ANTÃO COIMBRA\*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

\*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, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

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

**Resumo:** Este artigo reflete sobre a palavra na obra de Eduardo Luiz tentando verificar a complexa e progressiva transversalidade que sofrem os dispositivos e estratégias linguísticas sintáticas das artes visuais, mas também da poesia (Aguilera, 2000), quando as respectivas fronteiras são deliberadamente ultrapassadas procurando-se, assim, expandir os seus campos e criar novas sínteses comunicativas. **Palavras chave:** pintura / palavra / ilusão / surrealismo / hipertexto.

**Abstract:** *This article reflects on the word in the Eduardo Luiz's work, trying to figure out the complex and progressive mainstreaming suffering the syntactic and linguistic devices and strategies of visual arts, but also of the poetry (Aguilera, 2000), When their boundaries are deliberately seeking to overcome is thus expand their fields and create new communication synthesis.*

**Keywords:** *painting / word / illusion / surrealism / hypertext.*

## Introdução

Eduardo Luiz percorreu um caminho solitário e único.

Considerado, por uns, sobretudo como um perfeccionista, aproximado, por outros, a um surrealismo extemporâneo (demasiado próximo de Magritte) é, no

entanto, entendido, por outros como um importante contributo para a caracterização da nova figuração em Portugal.

Olhando retrospectivamente, poderemos considerar que as obras dos anos cinquenta, acabado o curso na ESBAP, anunciam, de algum modo, a pesquisa que viria a desenvolver durante toda a vida: a importância dada ao pormenor; a relação entre a bidimensionalidade da tela, a tridimensionalidade dos objetos representados e a experiência da percepção visual, daí resultante.

Depois de uma aproximação à não figuração, passando pela abstração, o pintor abraça uma representação rigorosamente figurativa.

Poderíamos dizer que, a partir daí, Eduardo Luiz pinta a ilusão da ilusão. Parte do real, mimeticamente representado e, sobre a aparência assim criada, figura uma outra realidade incompatível com a primeira, num jogo de perspectivas múltiplas e sentidos plurais e desconcertantes.

É nesse jogo de sentidos plásticos que a palavra desempenha o papel de um novo protagonista, participando, de forma determinante, no jogo de ilusões construídas, desconstruídas e reconstruídas, em que a sua pintura se concentra será analisado, neste texto.

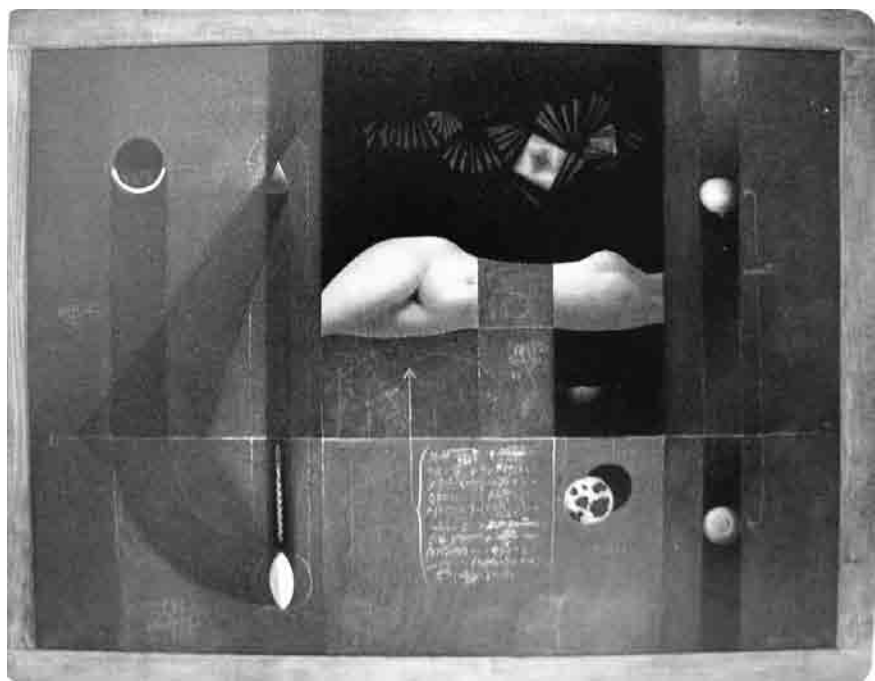
### **1. O Encontro no Desencontro dos Sentidos**

A palavra surge, de forma determinada, na série das ardósias, que desenvolve a partir de meados dos anos sessenta. Estes trabalhos revelam-se de enorme importância para o estudo da sua obra, pois definem as preocupações que guiarão toda a sua produção plástica posterior.

Com efeito, o facto de estas telas representarem um dos elementos/símbolo do ambiente escolar da primeira metade do século XX em Portugal, remete-nos para a iniciação da aprendizagem de letras e números, de cópias, ditados e contas.

Elas iniciam a aventura da simulação: as telas representam, desde logo, em *trompe-l'œil*, esses suportes em que a inscrição que se fazia se sabia efémera. Cada exercício sobrepunha-se a um anterior e seria substituído pelo seguinte, numa sucessão entrecortada pela ação da esponja que os apagava, deixando, no entanto, as respectivas memórias nos rastros de pó cinzento em que os registos se dissolviam.

Começamos, então, com uma superfície de representação que se assume enquanto tal mas querendo parecer uma outra (Figura 1). Nesta, as palavras, os números e os outros grafismos reafirmam-na enquanto superfície de registo. No entanto, outros elementos vêm juntar-se à composição, contrariando a lógica inicialmente apercebida. Frequentemente em planos justapostos, sobrepostos



**Figura 1** · Eduardo Luiz, *A Grande Ardósia*,  
óleo sobre tela, 90 x 130 cm, 1966.  
(FCG-CAM, 1990)

ou interceptantes, parece haver o aproveitamento de vários momentos de registro, desse movimento temporal que referimos, como se o apagado fosse parcial e com diferentes intensidades (criando fundos de graduações variadas de negro), numa “recapitulação de vestígios” (Pomar, 1988). Esses elementos, representados em perspectiva, com pormenorização minuciosa, emancipam-se do suporte e adquirem volume, criando novas ilusões ópticas provocadas pelo rigor da representação desses outros *trompe-l'œil*.

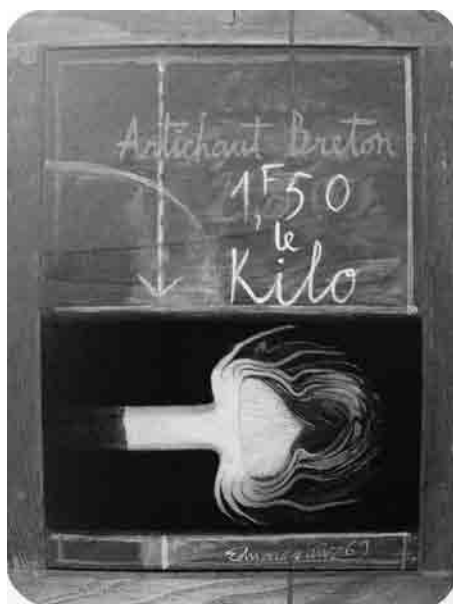
Estamos, portanto, perante a sobreposição de diferentes códigos de representação e sintaxes diversas, com elementos morfológicos provenientes de universos diferentes e que, no entanto, em conjunto, se constituem como a obra na sua unidade. É como se o pintor se empenhasse em construir um texto único recorrendo a diferentes cadeias significantes, desafiando o observador a articular as diferentes formas de representar numa nova forma de ver. Ou seja, opera no domínio do plástico, criando signos, que representados por coisas, nos impelem para uma metalinguagem da pintura e não tanto para conceitos que operem fora dela:

[...] *por uma ligeira deslocação de um conjunto que se desdobra em dois, o signo cria a sua significação que adere à forma: o signo significa-se a si mesmo. [...] A lógica é analógica, e o movimento da analogia comanda o aparecimento das coisas (representações) que valem como signos. Eduardo Luiz não pinta segundo ideias, pinta segundo ideias plásticas (Gil, 2005: 223).*

Por isso as palavras, na grande maioria destas pinturas, não podem ser lidas. Não necessitam de o ser. Surgem como um todo que se identifica enquanto tal: uma fórmula matemática, um apontamento, não importa qual nem o que diz. São apreendidos como blocos que se tornam duplamente significantes — auto-significam-se e, ao fazê-lo, significam também a superfície em que se inscrevem.

Nos fins dos anos 60 surge uma pequena tela, *Petite Ardoise à l'artichaut*, que, embora mantendo a forma das anteriores, reproduz, já não uma “lousa” de escola, mas sim uma tabuleta de frutaria que anuncia o preço e o nome do produto: *alcachofra bretã* (diríamos em português) a 1 franco e cinquenta o quilo (Figura 2). Esta forma de uso da escrita difere da anterior: é legível e compreensível.

No entanto, o ambiente de estranheza mantém-se: a representação parece ter saído de um manual de botânica, pela mão de um ilustrador científico. A alcachofra é mostrada em corte, exibindo o seu coração. O diálogo entre palavra e imagem torna-se, pois, desacertado, nessa sobreposição de referentes múltiplos. De novo o que parece ser uma reprodução mimética do real revela-se



**Figura 2** · Eduardo Luiz, *Petite Ardoise à l'artichaut*, óleo sobre tela, 36,8 x 27,2 cm, 1969. (FCG-CAM, 1990)

**Figura 3** · Eduardo Luiz, *Au boucher végétarien*, óleo sobre tela, 73 x 100 cm, 1969. (FCG-CAM, 1990)

a aparência de uma aparência. Mas, continuando a questionar os sentidos da imagem reparamos em dois sinais gráficos que a cor põe em evidência: duas setas vermelhas, vindas do exterior, direcionadas para o interior da tela. Uma aponta o "B", em maiúscula, de Breton e a outra, em baixo, trespassa a assinatura do pintor.

A polissemia da composição visual pode ampliar-se, subtil e humoristicamente, se *Breton* se estiver a referir a André Breton. O carácter erotizado, frequentemente assinalado, que as formas orgânicas adquirem em Eduardo Luiz, poderia deste modo tornar-se numa espécie de homenagem ao teórico do surrealismo, através de uma alcachofra desnudada dissimuladamente, oferecendo a possibilidade de analogias anatómicas evidentes.

É curioso observar, ainda, que o próprio André Breton, ao apontar o mito a que chama *Os grandes Transparentes* intervém numa reflexão filosófica clássica, que a modernidade virá a retomar, sobre a posição antropomórfica que o homem assume em relação ao universo. Mais curioso ainda se torna, se considerarmos a afirmação de Jacqueline Chénieux:

*Não deixa de ser notável a coincidência dos exemplos a que referem os diversos autores [intervenientes nesse debate], numa alusão que vai dos maiores mamíferos terrestres (o elefante, a baleia) [...] para chegar ao reino vegetal (a couve, a alcachofra, a nêspera). [...] pelo menos desde o século XVI, reaparecendo com intensidade no surrealismo. (Chénieux, 1983: 2)*

Independentemente das análises inter-textuais que este trabalho possa permitir, ele constituiu-se, sem dúvida, como um ponto de viragem no uso da palavra. Esta deixa de ser uma referência, um elemento caracterizador do espaço, como acontece nos trabalhos anteriores. Nas obras seguintes, o texto continua sempre a poder ser lido com clareza, estabelecendo com a imagem relações que tanto podem ir de uma suposta complementaridade, à tensão, passando pela surpresa, a ironia ou o jogo.

A tela *Au Boucher Végétarien* é disso um exemplo (Figura 3). O título replica a legenda que ocupa a horizontal inferior da composição colocado à frente e sobre a representação. Simulação de inscrição aberta na pedra, que assume a seriedade glíptica de uma placa votiva, comemorativa ou informativa. O que anuncia, no entanto, contradiz a forma grave da representação: *no talho vegetariano*. A partir daí todo o trabalho se desenvolve numa série de incongruências semânticas e lógicas que, sob um véu de coerente imobilidade e serenidade, escondem/revelam a inquietação: subjacente à tranquilidade, retomada das

naturezas vegetalistas de Juan Sánchez-Cotán (1561-1627), numa outra forma de “recapitulação de vestígios”, a da citação, anuncia-se uma agitação “neo-barroca” (Calabrese, 1988) em que identificamos já um sentido de pós-modernidade (Lyotard, 1989: 8).

Com efeito, toda a construção se articula numa espécie de jogo de contradições e improbabilidades, que começa nas palavras. Primeiro na legenda, como referimos, para continuar na pragmática frase escrita a magenta, *Fermé le lundi*, num plano intermédio, que faz acreditar na existência de um vidro de montra entre nós e o interior do talho, depois da placa identificadora. No entanto, o facto da informação se encontrar invertida obriga o observador a inverter o seu próprio ponto de vista. Melhor, a ter que o alterar sucessivamente, conforme olha os vegetais ou a informação: no primeiro caso tem que se situar no exterior da loja, mas para que a informação se torne credível tem que se situar no seu interior. Reforçando a ambiguidade da construção formal e dos seus sentidos, um olhar mais atento, descobrirá que as posições relativas dos elementos também se encontram pervertidas. A placa que, já o dissemos, se encontra num primeiro plano, à frente do vidro, mostra um pingo de sangue caído das beringelas que se suspendem, ao lado da couve-flor, num gancho de talho também ele com um apontamento vermelho, de sangue vegetal, sujando o metal. Deste modo, o “à frente” e o “atrás”, o “em cima” e o “em baixo”, o “dentro” e o “fora”, o “agora” e o “depois”, confundem-se e confundem-nos, obrigando a um exercício que nos faz sentir simultaneamente próximos de um cubismo sem fragmentação e de um Esher sem as ilusões da representação perspéctica.

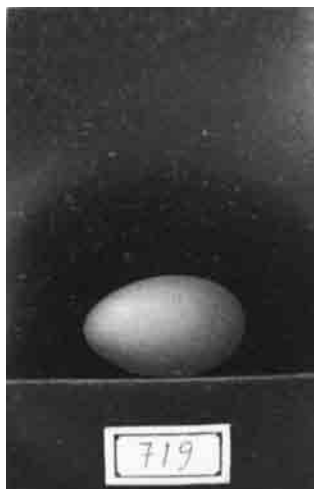
Nestas circunstâncias, o observador, como em *As meninas* de Velásquez, foi tomado pela tela e é obrigado a entrar [e a sair do] *no quadro* (Foucault, 1998: 61).

De um outro modo, poderíamos, ainda, identificar a “relativização do espaço do sentido”, que refere Barthes, já que

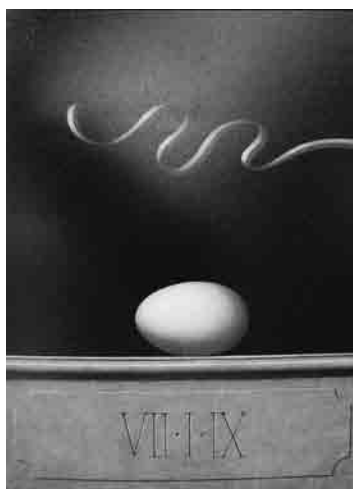
*se passa virtualmente de uma pintura newtoniana, fundada na fixidez dos objectos representados, para uma arte einsteiniana, segundo a qual o deslocamento do observador faz parte do estatuto da obra.* (Barthes, 1984:123)

Este trabalho precede a tendência que o pintor desenvolverá nos anos oitenta, numa série de quadros, de composição mais contida, depurada, silenciosa mas sempre próxima do grito, como a caracteriza José Gil.

A seriedade, quase gravidade, cénica assim conseguida vai, no entanto, ser



**Figura 4** · Eduardo Luiz, da série *C'est un œuf*, óleo sobre tela, 24 x 13,5 cm, 1983. (FCG-CAM, 1990)



**Figura 5** · Eduardo Luiz, da série *C'est un œuf*. 1989.

contrariada sistematicamente. Em alguns dos casos pelo humor/ironia obtido ao cruzar o título com os elementos representados, como em *A Morte de Rembrandt*; noutros pelo uso discreto de elementos gráficos inesperados e perturbadores, de que é exemplo *Retrato Póstumo*; Noutros, ainda, aqueles que mais nos interessam, pelo uso conferido à palavra.

Normalmente o texto, nestas telas, tem as características já enunciadas na análise de *Au boucher végétarien*. Deixam, no entanto, de simular a placa. Antes se inscrevem no que poderia ser uma estela votiva, lápide mortuária, base escultórica ou altar. Consequentemente reforçam, por si mesmas, o carácter circunspecto dos trabalhos, que acaba por ser inequivocamente contrariado pelo conteúdo semântico dos enunciados.

Destas telas destacamos duas que partilham o título, de ressonância magritiana de, *C'est un œuf*, e que usam a tautologia entre legenda e título de modo diverso de todos os outros, retomando o “principe du rébus à transfert” (Vernus, 2001: 54), também usado por M. Duchamps (LHOOQ) (Figura 4). A primeira, de 1984, apresenta uma etiqueta com o número 719, como se se tratasse de uma qualquer classificação científico-natural, impelindo-nos para a leitura “setecentos e dezanove”. É o título que nos obriga a refazer a leitura — 7 : sept 1 : un 9 : neuve.

A segunda, de 1989, apresenta os mesmos algarismos mas em numeração romana, acentuando a divisão silábica: VII-I-IX.

Em ambos os casos será difícil não estabelecer o paralelo com o *Ceci n'est pas une pipe*, na sua intenção de questionar os diferentes domínios do objecto e da respectiva representação, como se referiu em capítulo anterior. No caso de Eduardo Luiz, contudo, o objectivo atinge-se de modo diferente: no plano da representação, ovo e algarismos são tratados como se fossem da mesma substância, a do significante. Estamos, pois, perante a representação da coisa “ovo” e da coisa “sete” (esquecido o significado original em benefício do significante), codificadas de igual modo na pintura (Figura 5).

Na segunda tela, a introdução de uma, inesperada, fita ondulante, afirma um espaço que na primeira é só intuído.

A explicação do próprio pintor para a representação deste elemento dinâmico torna-se, de algum modo, numa síntese da sua pintura e da relação que esta estabelece com a palavra e os objetos, enquanto elementos de cadeias de significação que se encontram num enorme hipertexto:

*Lembro-me de ter visto na ópera chinesa jogos de fitas e bandeiras. Elas podiam representar o vento, o mar, o movimento, a ondulação e possuir um sentido ritual. Mas vi os mesmos jogos no circo, já fora de um código determinado. São então elementos de pura virtuosidade acrobática. Penso que a minha pintura está entre as duas coisas.*  
(Soares, 2004: 120)

## Conclusão

Na obra de Eduardo Luiz a palavra parece ter a intenção de acentuar a retórica da imagem. Ao entrelaçar-se os campos da linguística e o da representação visual potenciam-se significados e alarga-se o campo da estética. Esta simbiose dá origem a uma nova semântica, fruto da potenciação mútua, criando um todo diferente das partes que o constituem. **Palavras e imagem hibridizam-se, criando um hipertexto.**

## Referências

- Alexandre P.(1988). *Eduardo Luiz (1932-1988)*. Available: [http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/](http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/) [Consult. 15 June 2012].
- Aguilera, F. G. (2000). *Ver las Palabras, Leer las Formas*, Galicia Centro, Galego de Arte Contemporánea.
- Barthes, R. (1984). *O óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- Breton, André. 1993. *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Salamandra.
- Calabrese, O. (1988). *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70.
- Chiénieux, Jacqueline. (1983). Lausanne, *Le Surrealisme et le Roman: l'Age d'Homme*.
- F C G.(1990). *Eduardo Luiz, 1932-1988*, Lisboa: FCG-CAM.
- Foucault, M. (1998). *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.
- Gil, J. (2005). "*Sem Título*" — *Escritos Sobre Arte e Artistas*: Lisboa, Relógio d'Água.
- Liotard, J. F. (1985). *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck.
- Liotard, J.F. (1989). *A condição pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva.
- Soares, L. (2004). Eduardo Luiz, Na ordem, a desordem. *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: FLUP. Série I, Volume III, 109-127.
- Vernus, P. (2001). *Écritures de l'Égypte Ancienne*. in Christin, A-M. *Histoire de l'écriture: de l'Idéogramme au Multimédia*, Paris, Flammarion.